
*Dos processos criativos às práticas artísticas
a partir do levantamento do lugar:
(re)colher, (re)fazer, (re)conhecer, (re)lembrar*

Bárbara Melo Loureiro

Dissertação e trabalho de projeto, orientados pelo Professor Doutor Joaquim Jorge da Silva Marques, para obtenção do grau de Mestre em Arte e Design para o Espaço Público, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Setembro, 2018

*“Boquiaberta, saí devagar, mas em breve
a esperança de novo me tomava toda e eu
recomeçava na rua a andar pulando, que era
o meu modo estranho de andar pelas ruas de
Recife. Dessa vez nem cai: guiava-me a promessa
do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes
seriam mais tarde e a minha vida inteira, o amor
pelo mundo me esperava, andei pulando pelas
ruas como sempre e não cai nenhuma vez.*

Clarice Lispector, *Felicidade Clandestina*

agradecimentos

Agradeço a minha família. Meu pai, Alex, engenheiro e colecionador de caixas de fósforos, que com tanta organização me fez perceber o quão interessante é o mundo das coisas, despertando meu interesse pelos arquivos, coleções e catálogos. Minha mãe, Zelma, mulher incrível, professora, que com tanta dedicação a seus alunos, sempre me permitiu ser contagiada pelo mundo dos afetos e da partilha. Aos meus irmãos, Mirla e Bruno tão dedicados a família. Aos meus sobrinhos Mari, Bia, Nunu e Rique, crianças vibrantes, belezas da vida.

Agradeço aos amigos, os próximos e os distantes, cada um que contribuiu à sua maneira, para que esse caminho fosse possível, compartilhando experiências, saberes e disponibilizando-me aos encontros e convívios com as diversidades dos olhares e formas de ser e agir no mundo. Agradeço a Damião pelo encontro mágico, pela sua presença e companhia fundamental nesse percurso.

Agradeço o professor Jorge Marques, que para além de estar presente neste nosso trabalho, com suas orientações e contribuições para avançar nas reflexões sobre os projetos, foi fundamental para fazer desse percurso, mais acolhedor e crítico. Sobre tudo por ter sido durante suas aulas na disciplina de Desenho e Levantamento do Lugar, que encontrei um norte, um caminho para a pesquisa.

Agradeço a casa que morei na infância e as diversas moradas que habitei em lugares diferentes. As ruas e cidades que me atrevi a andar e me perder. Aos muitos jardins que parei para escutar o silêncio, apreciar a paisagem e relaxar. Agradeço aos viajantes, aventureiros, caminhantes, mochileiros, ambulantes, nômades. As pessoas que brincam, jogam e se arriscam.

Aos poetas, artistas,
aos errantes!

Mais que agradecer, dedico esta pesquisa à minha avó Quitéria, meu avô Joaquim e aos meus tios Zoé e Ivaldi, que me mostraram ***a beleza da poesia: falada, escrita, bordada ou esculpida, todas sempre feitas com as mãos.***

resumo

Fundamentado no trabalho de projeto, procura-se compreender, na relação corpo/lugar, uma estratégia viável na definição dos conceitos e que facilite o entrosamento e entendimento com uma realidade que se pretende explorar — dos processos criativos às práticas artísticas a partir do levantamento do lugar.

O lugar para além da sua condição física, parte ou parcela, ou espaço que as coisas ocupam, apresenta-se como circunstância na sua multiplicidade de possibilidades onde se reconhece e percebe o lugar e o Outro, diferente do que vê na representação cartográfica sem relação com a experiência de presença física. Deste modo, procura-se encontrar nas definições de lugar, um tempo, aquele que é vivenciado, para compreender o lugar na relação como um corpo que atua.

As características operativas do levantamento do lugar fazem convergir para o universo do trabalho uma multiplicidade de possibilidades de se relacionar e disponíveis para ativar novas estratégias criativas realizando percursos que narram experiências sobre um tempo e um lugar: (re)colher, (re)fazer, (re)conhecer, (re)lembrar.

Apresentam-se três projetos fundamentais: “Das coisas deixadas pra trás”, “Rua Gráfica”, e “Rua do Bonfim”, como um estudo de caso e que documentam, neste contexto, processos, estratégias, atuações, desenvolvidos e implementados no âmbito do projeto. Mais do que resultados, sinalizam a reflexão sobre o processo criativo e as práticas artísticas como um gesto inacabado e em constante atualização.

palavras-chave: processo criativo, lugar, corpo, memória, percepção, representação.

abstract

Based on the project work, it is sought to understand, in the body / place relationship, a viable strategy in the definition of the concepts and that facilitates the integration and understanding with a reality that is intended to explore - from the creative processes to the artistic practices from the survey of the place.

The place beyond its physical condition, part or parcel, or space occupied by things, presents itself as a circumstance in its multiplicity of possibilities where it recognizes and perceives the place and the Other, different from what it sees in the cartographic representation without relation with the experience of physical presence. In this way we try to find in the definitions of place a time, one that is experienced, to understand the place in the relation as a body that acts.

The operative characteristics of the place survey converge to the work universe a multiplicity of possibilities of relating and available to activate new creative strategies realizing paths that narrate experiences about a time and a place - recollect, remake, recognize, remember.

Three fundamental projects are presented: “*Das coisas deixadas pra trás*” (Things Left Behind), “*Rua Gráfica*” (Graphic Street) and “*Rua do Bonfim*” (Bonfim Street), as a case study and document, in this context, processes, strategies, actions, developed and implemented within the scope of the project. More than results, they signal reflection on the creative process and artistic practices as an unfinished and constantly updated gesture.

Key words: creative process, place, body, memory, perception, representation.

notas

Esta pesquisa foi escrita de acordo com a ortografia do português brasileiro, todavia, para os textos dos autores portugueses, foram mantidas a ortografia original. No caso específico do projeto “*Das coisas deixadas pra trás*”, a palavra “pra” foi mantida por compreender que traduz sua forma poética.

A escrita ocorre em dois momentos diferentes: quando em primeira pessoa, tem por interesse mostrar a experiência de uma prática individual e do que se quer comunicar através dos projetos desenvolvidos. E quando se faz o uso da terceira pessoa, é por compreender que ao se distanciar de um olhar/pensar **no** trabalho pessoal, pode-se refletir **sobre** o trabalho, torná-lo objeto de novas discussões, que integra, inclui, interage e partilha um bem comum, o que pode servir de interesse por outras pessoas.

Foi de interesse tentar encontrar e escolher uma bibliografia que contemplasse um número maior de autoras, de mulheres pesquisadoras, o que ainda é um desafio. E também, foi uma atenção durante as citações, sempre que possível, retirar a palavra “homem”, e utilizar outras palavras como pessoas ou indivíduos.

índice

Introdução 11

- *repensar o trabalho 12*
- *contribuições da disciplina de desenho e levantamento do lugar 13*
- *algumas questões iniciais: o propósito da pesquisa 15*

Parte I _ { Rua dos Conceitos }

1. Da ideia de lugar: entre o corpo e a memória

- 1.1 da ideia de lugar pela memória afetiva 20
- 1.2 da ideia de lugar pela presença 23
- 1.3 da ideia de lugar entre a geografia humanista e a antropologia 24
- 1.4 da ideia de lugar pelo corpo 26

2. Da ideia de lugar: andar sobre o mapa, andar sem mapa

- 2.1 sobre a cidade 29
- 2.2 sobre o caminhar na cidade: uma experiência sensível 32
- 2.3 mobilidade ativa: a importância do andar a pé na cidade 34
- 2.4 o percurso como narrativa 36
- 2.5 andar como experiência errante 39
- 2.6 andar Situacionista 41
- 2.7 andar como um jogo 43

Parte II_ { Rua dos Projetos }

3. Dos processos criativos às práticas artísticas

- 3.1 sobre o processo criativo 49
- 3.2 movimentos do processo criativo 51
- 3.3 organizar o processo, organizar o trabalho 52
- 3.4 sobre as ações: controlar, não controlar 53
- 3.5 suportes utilizados 54
 - 3.5.1 dispositivos de arquivo: guardião dos objetos 54
 - 3.5.2 cadernos: memórias de um processo 55
 - 3.5.3 fotografias e vídeos 56
- 3.6 sobre as ações 58
 - 3.6.1 (re)colher 59
 - 3.6.2 (re)fazer 60
 - 3.6.3 (re)conhecer 61
 - 3.6.4 (re)lembrar 62

4. <i>Das coisas deixadas pra trás</i>	65
4.1 sobre coletar: questões iniciais, referências e interesses	66
4.2 andar e coletar: narrar um percurso	68
4.3 <i>assemblagens</i>	69
4.4 o caso do “Monte”	70
4.5 criar um jogo: selecionar por regras e instruções	71
4.6 cadernos: encontrar novos vestígios	72
4.7 <i>diário de coleta</i> : do chão à parede	73
5. <i>Rua Gráfica</i>	75
5.1 <i>frotagens</i>	76
5.2 cadernos: laboratórios ambulantes	77
5.3 da ideia de uma coleção: série Águas	78
5.4 poesia de rua: escrever com a cidade	78
5.5 práticas artísticas coletivas	79
5.5.1 Rua dentro da Casa	79
5.5.2 Oficinas	82
6. <i>Rua do Bonfim: um estudo de caso</i>	85
6.1 olhar de cima	86
6.2 olhar de baixo	86
6.3 o que encontro e o que faço : tentativas de organização do trabalho	87
6.3.1 encontrar letras escritas à mão	89
6.3.2 encontrar espaços verdes	90
6.3.3 encontrar lugares abandonados/ fechados	91
6.3.4 encontrar placas de aviso	92

Considerações finais 95

- *outras considerações* 98

Referências bibliográficas, eletrônicas e filmográficas 101

Lista de figuras 103

Anexos: *livros de projetos**

*

Livro de Projeto_ Das coisas deixadas pra trás
Livro de Projeto_ Rua Gráfica
Livro de Projeto_ Rua do Bonfim, estudo de caso
Livro de Projeto_ Cadernos

“Eu escrevo porque não sei. A preparação para a viagem da escrita implica, no meu caso, o despojar de toda a bagagem.

A construção de uma narrativa implica estar disponível. E para se estar completamente disponível há que deixar de saber, há que deixar de estar ocupado por certezas. Eis o que sucede no meu processo criativo: há uma sugestão que funciona como um grão de poeira que, suspenso no ar, irá convocar uma gota de chuva. Antes da obra, o que existe não é senão um nevoeiro. É crucial que não seja possível ver o caminho. É preciso, sim, adivinhar o destino. Porque a maior parte das vezes, na nossa vida cotidiana, vemos o que já foi visto, vemos o que sabemos ver e prever. Esse tempo primordial de indefinição, essa travessia pelo desconhecido é um dos mais saborosos momentos do labor da escrita.”

Mia Couto

introdução

O presente trabalho reflete sobre a relação entre os processos criativos e as práticas artísticas a partir do levantamento do lugar. Trata-se de um trabalho que testemunha e que se fundamenta no trabalho de projeto. Organizado em duas partes, propõe-se um olhar sobre os processos e práticas implementadas a partir do levantamento do lugar, nas suas dimensões prática e reflexiva.

Procura-se num primeiro momento entender o lugar a partir do corpo e do modo como o corpo participa na definição ou significado do lugar — entre corpo e memória.

Parte-se do significado mais elementar da ideia de lugar, aquele que refere parte determinada de um espaço — sítio, local, região. Mas também a ideia de lugar relativamente à coisa ou pessoa que habitualmente ocupa ou devia convencionalmente ocupar. Esta condição — coisa que ocupa, ocupar — intensifica a ideia de presença de um corpo ou coisa que se percebe e experimenta. Neste sentido, trata-se do reconhecimento de um corpo relacional, um corpo que atua no lugar — atuante — e que a partir do lugar, vai se redefinindo no tempo e no espaço — caminhar na cidade — andar sobre o mapa / andar sem mapa.

A cidade, no contexto do trabalho, refere um lugar genérico, que “se embebe como uma esponja”, na linguagem de Ana Fani Carlos, “de todas as marcas e se dilata”, atrai o nosso corpo, a nossa percepção e disponibiliza uma série de caminhos para as nossas experiências.

Corpo e cidade projetam-se, ligados ao que está a acontecer no momento. Em todos os momentos da percepção e da sua posição relativa, o corpo está ligado a todo o espaço circundante disponível para ser caminhado. Caminhar, afirma Careri, “mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados.” Esta condição é a mesma que permite as atuações do corpo a todo o momento (presente) como também projetar-se num depois.

Na segunda parte, reflete-se sobre o processo criativo e as práticas artísticas a partir do trabalho de projeto: (re)colher, (re)fazer, (re)conhecer, (re)lembrar, são ações generativas do processo de trabalho. Ações que organizam, disciplinam e ativam o corpo no processo criativo, ao mesmo tempo que abrem caminhos de desenvolvimento e implementação para o levantamento do lugar e para o projeto. Trata-se de compreender o projeto como um espaço que reflete e especula sobre uma prática autoral, pessoal, autônoma mas também o que desta prática poderá ser reintroduzido no 'lugar' como coisa modificada e com valor social, cultural, educativo, para além e efetivamente da sua dimensão artística.

Apresentam-se três projetos fundamentais: “*Das coisas deixadas pra trás*”, “*Rua Gráfica*” e “*Rua do Bonfim*”, que documentam, neste contexto, processos, estratégias, atuações, desenvolvidos e implementados no âmbito do projeto. São uma parte do projeto que serve, e por onde decidimos fazer, a reflexão crítica e que faz parte de um trabalho mais completo e documentado nos livros de projeto.

(re)pensar o trabalho

relato sobre uma prática/nº1

Como pode a cidade beneficiar o processo criativo?

Esta questão tem a ver com o momento de indagações sobre a própria prática como designer gráfica. Traduz a insatisfação no trabalho que estava condicionado por uma prática ausente de outros recursos para além dos digitais, sem contemplar outros espaços, que não apenas o padronizado, configurado para a manutenção das coisas em seu lugar, como a casa, o escritório.

Um corpo sentado, parado, repetitivo em frente ao computador, dentro de um espaço de “conforto”, onde o acesso às imagens e suas formas de reprodução eram apenas mediadas por comandos dos programas gráficos. Isto se tornou um cenário cansativo e sem ânimo e para romper com esse padrão, encontro na cidade um “lugar” favorável para estimular novas práticas. A cidade tornou-se um (novo) lugar para estimular o processo criativo e revelou-se um espaço de aprendizagem e experiência.

Para Brígida Campbell (2015:99), está sendo cada vez mais comum exigir das pessoas que disponibilizem corpo, mente, sonhos, “sua capacidade criativa” para o trabalho, “contexto que leva à exaustão do fluxo de energia dos trabalhadores.” O que para Fayga Ostrower (2013:38), tem a ver com a exigência por uma especialização, que de nada tem de “imaginativo”, que não “correspondem ao ser criativo”.

De modo que, para esta autora, “os processos de aprofundamento e de pesquisa que envolvem uma espécie de empatia com a essência de um fenômeno e nos quais se baseiam a imaginação e o pensamento criativo, não podem ser confundidos com a mentalidade mecânica e unilateral da superespecialização.” Da forma que isso nos é colocado, imposto, como uma necessidade profissional, como um “ideal aspirável em termos de realização humana”, nos reduz, nos **“exclui do viver, o vivenciar.”** (OSTROWER,2013:38)

“(…) Se na sociedade da técnica é possível identificar a sujeição dos corpo as necessidades sociais propostas – produção, estética, consumo -, na sociedade de controle a ação é aplicada diretamente no corpo.
(…) Negamos a passagem do tempo, recusamos a vivência da alteridade e temos receio do risco.”¹

Foi com esse interesse, por um novo sentido do trabalho, que a cidade tornou-se um ambiente de estímulos, de nova atuação. Permitiu sair de uma zona de conforto e ir para um espaço de “desconforto”, de novas *ambiências* e favorecer uma prática a partir do que é ofertado nesse espaço (o caos da cidade): sons, fluxos de pessoas, trânsito, comércio, etc.

A cidade se transformou no ateliê, na gráfica e editora. Tornou-se um lugar de experiências sensíveis e poéticas. Foi o caminhar, andar na cidade, o início do gesto que marca essa transição: *meu corpo* começa a se mover em um novo espaço e sente-se *ativo e afetado* durante os percursos.

Contribuições da disciplina de desenho e levantamento do lugar

relato sobre uma prática/nº2

Ao iniciar o mestrado, encontro na disciplina de desenho e levantamento do lugar, indicações favoráveis para as primeiras necessidades de compreensão sobre as relações do desenho, do corpo em contato com o espaço, das maneiras de se relacionar e reconhecer um lugar.

As inúmeras possibilidades de poder fazer um levantamento de um lugar, serviram de impulsos para novos aprendizados sobre a prática do desenho: *de memória, de colagem*, por exemplo. Exercícios que conduziram para uma experiência de imersão e de continuidade, onde a ideia do processo criativo

¹ Corpo-Cidade, por Cássio Hissa e Maria luisa Magalhães. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acessado em janeiro de 2018.

estava sempre presente. Ou seja, não existia, necessariamente, uma intenção de finalizar os processos, mas sim, de pensar como seria uma nova partida: da ideia do *gesto inacabado*.

De que formas posso fazer isso e para que serve? Descobrir potenciais respostas não eram suficientes e uma nova partida se iniciava cada vez que uma descoberta era realizada. Esse desdobramento contínuo, imersivo, recorrente, tornou possível criar procedimentos para realizar o levantamento do lugar.

Os **cadernos**² utilizados para as práticas, indicam o interesse pelos objetos de **arquivo, catálogo e coleção**. Sobretudo, poder observar e compreender a prática do desenho, como ponto de partida para organizar o pensamento com diagramas, fluxogramas, *mind-maps*, listas.

Os desenhos de memória, bem como os de colagens, foram os que mais se aproximaram das práticas de levantamento do lugar, por existir nessas duas abordagens, um interesse em trabalhar com *assemblagem e frotagem*, por exemplo.

Pensar o desenho de memória como possibilidade de fazer os mapas dos percursos sem estar no local, ativou as lembranças da presença de meu corpo que fez o percurso, despertou o interesse em desenvolver mais práticas de caminhar e representar por cartografias afetivas: encontro com o desenho, o lugar, a memória.

Sendo assim, a pergunta feita anteriormente (ao repensar no trabalho), sobre como a cidade pode beneficiar um processo criativo, se atualiza, nesse contato com a disciplina, e passa a ser uma nova inquietação, motivação para a pesquisa: ***de que maneiras o levantamento do lugar pode se constituir numa relação do processo criativo e da prática artística?***

Portanto, é com esta intenção, com esta disponibilidade que a pesquisa se desenvolve: como um convite para que seja possível inserir-se como contribuições para o exercício do levantamento do lugar, como provocações de perceber a cidade de forma interessada, *lúdica* e criativa, em suas múltiplas camadas de atuação.

Transformar uma maneira, talvez condicionada de estar na cidade e *inovar*, para que possamos usar de nossos corpos poéticos, que afeta e é afetado, capazes de se surpreender com novas atuações nos lugares por onde andamos.

2 ver no Livro de Projeto_cadernos

Algumas questões iniciais:

o propósito da pesquisa

“ A verdade da arte é, portanto, construída ao longo do processo, à medida que a obra vai ganhando materialidade com modos de funcionamento próprios. Esse processo de construção de verdades revela-se, assim, como **um percurso sensível de criação da uma realidade transformada**, que tem o poder de aumentar a compreensão do mundo. **A criação, pode, assim, ser vista como um processo de produção do conhecimento.**” (SALLES, 2013:41, grifo nosso)

Esta pesquisa procura compreender algumas inquietações surgidas a partir das práticas artísticas desenvolvidas antes e durante o mestrado, para elaborar uma nova leitura *sobre* o trabalho. Sobre tudo, tentar perceber as relações entre os processos e as práticas, no contexto do espaço público, urbano.

Dessa maneira, serão demonstrados os procedimentos, formas encontradas e (re)desenhadas, para favorecer tanto os processos criativos, quanto as práticas artísticas, a partir do levantamento do lugar. Nesse sentido, procurou-se indicar algumas questões centrais dos projetos desenvolvidos, que promovem vivências e experiências sensíveis na cidade: incitar um envolvimento, uma relação mais criativa.

Foi interesse procurar relacionar os conceitos sobre o lugar, memória, presença e corpo, a partir das experiências afetivas, das relações de proximidade: do corpo no lugar, dos objetos, dos gestos. Perceber as intenções de um corpo ativo, presente, interessado, disponível, ou seja, um corpo em ação, *em jogo*. Encontrar as maneiras como o corpo pode ser *contagiado* por algo sem muita importância, como os objetos despejados na rua, ou por situações casuais e *banais* de um cotidiano de uma cidade.

Um corpo sensível que se disponibiliza a um processo criativo que implica no estar presente, no estar disponível para fazer algo sem ter necessariamente que ser “finalizado”, mas que oferece espaço para as tentativas (erros, falhas, testes). Ou seja, estar atento para perceber, experienciar e reconhecer as ações que podem *desqualificar*, recriar, refazer, reproduzir de formas diferentes: desbloquear a criatividade. Ampliando a percepção diante das coisas e o modo como lidamos com o que desconhecemos, fazendo disso um momento, um encontro de experiência, de autoconhecimento e autonomia.

Será possível uma atividade que nos conduza a perceber a cidade, incitando nossa capacidade criativa, nossa imaginação? O contato direto com o espaço público pode possibilitar uma imersão no processo de criação? Como?

Os projetos partem do interesse de pensar e propor vivências para incentivar uma participação mais ativa, criativa e lúdica na cidade, e se sentir (*ser*) parte: os *vivenciadores* da cidade.

Lidar com o efêmero, com as coisas passageiras (da vida, e da vida na cidade), em contraponto com aquilo que é construído para garantir uma ordem, uma segurança, um conforto, neste cenário onde transitamos diariamente. Realizar uma atividade que sai do que é convencional e do que é estimulado pelos padrões de uma cultura dominante (da *espetacularização*), pode beneficiar uma construção participativa na cidade?

A pesquisa vai ao encontro do diálogo sobre o espaço público como espaço de aprendizagem, de experiência, de novas percepções. Procura-se mostrar como o corpo pode, ao caminhar, estabelecer uma relação de presença e proximidade com o lugar e como isso ativa pequenos gestos, mais íntimos, mais específicos.

Dessa maneira, procura-se outros modos de olhar (estar/vivenciar) a cidade, percebendo o que existe no percurso que se faz ao andar e as relações que se desenvolvem devido a essa maneira de se locomover. Ou seja, a importância dos *gestos urbanos* que indicam o que se faz ou fez naquele local, quem o faz ou fez, ser daquele jeito. É pensando e atuando em integrar-se ao meio e não “invadir”, tornar-se sujeito participante, participativo no/do lugar.

Procura-se promover uma reflexão sobre a experiência do caminhar na cidade, de forma que o corpo anda sobre um mapa e sem mapa, fazendo de seu percurso uma narrativa poética, se envolvendo durante a travessia com os objetos que recolhe (coleta) no caminho. Ou, anda com outros interesses, se perde, *vagueia*, deambula. *Experiências errantes* que rompem com uma forma rígida e controlada, e procuram incitar a criatividade, o lúdico, o prazer, o jogo.

Ao mesmo tempo, falar do andar na cidade, implica ressaltar a importância do andar a pé, da *mobilidade ativa*, enfatizando a presença das pessoas: pedestres, ciclistas, etc. Refletindo sobre os espaços de privilégio para os automóveis na cidade, distanciando os convívios entre as pessoas, atentando-se as questões que refletem diretamente sobre o *direito à cidade*, a *cidade para as pessoas*.

Como o andar na cidade pode ser uma questão pertinente para refletirmos sobre o corpo apressado, estressado, fazendo pensar sobre as velocidades dos corpos no espaço urbano, e de que maneiras se afetam? Como a mobilidade ativa pode ampliar as relações de sociabilidade, pertencimento e identidade? Como o caminhar favorece uma atividade meditativa? Como o andar pode ser um instrumento de contato, relação, envolvimento com as coisas, os Outros, os espaços? De que maneiras andar na cidade beneficia um processo criativo?

Pensar na pesquisa também como um convite, para que se possa olhar a cidade e o espaço público para além das utilidades diárias, como potente espaço de criação, de estímulo para a capacidade inventiva.

A pesquisa procura compreender as relações que afetam nosso dia a dia, nosso pensar e sentir a cidade e criar espaços para novas leituras, sendo a prática artística, uma ferramenta que ativa esses envolvimento.

Como podemos vivenciar a cidade de forma mais ativa e criativa?

PRIMEIRA PARTE

{ *Rua dos Conceitos* }

INSTRUÇÃO PARA O PERCURSO :

Durante esse trajeto iremos encontrar algumas tentativas de definição de lugar. Primeiro da ***ideia de lugar pelo corpo e memória*** e em seguida pelo ***andar sobre o mapa e sem o mapa***. O que queremos é que durante esse caminho, se consiga perceber que os temas que escolhemos são bem amplos por serem referentes as áreas como a filosofia, sociologia, geografia, antropologia.

Portanto, sugerimos que em cada esquina, você possa parar e se sentir convidado para acrescentar seus conhecimentos sobre esses assuntos. Também é possível passar por eles, saltar e depois voltar. Não se preocupe em ter que caminhar por um único sentido. Pule as páginas, retorne, avance, passe adiante, fique quanto tempo for preciso. Essas variações do tempo e do espaço são possíveis de experimentar nesse percurso.

Você pode desviar, se perder, mas uma coisa é certa: você está presente, está aqui, nesse lugar. É você quem vai percorrer essa rua, andando pelas páginas, nesse espaço preenchido de letras. Retire as que não lhe for importante, adicione as que você se sente com vontade, crie seu mapa, faça uma cartografia. Esperamos que você aproveite esse percurso e te aguardamos lá na Rua dos Projetos. Boa viagem, boa caminhada e o mais importante: divirta-se!

{ 1 }

DA IDEIA DE LUGAR

entre o corpo e a memória

Neste capítulo, reflete-se sobre a ideia de lugar. O lugar como condição primeira onde a pesquisa se fundamenta nas suas diferentes interpelações e definições. Mas também como espaço de atuação, aprendizagem e experiência. O que é? O que o define? Estas questões iniciais leva-nos a percorrer, ainda que de um modo sumário, aquela onde a importância do corpo, a mobilidade, a experiência, cruzam as questões implicadas pela memória (afetiva), a antropologia e a geografia humanista, ou simplesmente aquilo que resulta de uma experiência individual e autopoética do lugar.

Do grego “*topos*”, a palavra lugar, significa³: espaço ocupado por um corpo; sítio; localidade; pequena povoação; região; posição; ordem; categoria social; cargo; vagar; tempo; ocasião.

O que é um lugar? Como se define? O que o caracteriza? Como participa o corpo no reconhecimento e significado de lugar? Com estas perguntas se tem a indicação inicial de que há um *corpo*. Indica a presença, um estar *aqui*. Um corpo no terreno baixo, no plano físico e não o que “vê” o lugar de cima, do mapa, uma visão afastada do lugar. Portanto, um corpo que pode se aproximar e parar. Pode olhar de perto, ver os detalhes, ou seja, um corpo disponível e relacional, que percebe, que experiencia.

O lugar é também um corpo presente no presente: no aqui e no agora. Condição que permite relembrar o que já se conhece, proporciona a lembrança do outro tempo (passado) e que diz de um depois (um futuro). Um corpo no tempo e no espaço. ***O corpo no lugar.***

Indica a intenção de um ato criador: um corpo que pode tocar, pegar, encontrar algo. Um corpo que procura, observa, que se atenta as *circunstâncias*, as ocorrências do lugar. Um corpo que quer “caçar”, ir em busca de, seguir algo (*intuições, instintos*). Um corpo disponível para se relacionar com o lugar e com as coisas ali presentes, existentes. Um corpo atento, ativo, que se deixa *contagiar, afetar*, por algo que não se conhece. ***Um corpo que atua no lugar.***

3. Em consulta ao dicionário da língua portuguesa, 6.edição, Porto Editora, Porto, 1992.

Dessa forma, “*onde estou*” está ligado ao “*como estou*” nesse lugar. Ou seja, pela presença ativa, pelo ato de estar no lugar, fazendo determinadas ações, intensificam a presença. Poder estar no lugar, garante para esse corpo estar disponível a se ater sobre as coisas que encontra no lugar: ***lugar ocupa o corpo, corpo ocupa o lugar.***

{ 1.1 } DA IDEIA DE LUGAR PELA MEMÓRIA AFETIVA

“A ideia de espaço esta subordinada à ideia de localização de **lugares significantes**. Os índios consideram o leste não somente como a morada dos ventos, mas também como o lugar onde o sol nasce; o oeste o lugar onde o sol se põe. O sul é o lugar para onde viajam as almas dos mortos e o lugar de onde vem os pássaros do verão.” (TUAN,1983:104, grifo nosso)

A fim de compreender o que se pode indicar como possíveis ideias de lugar, surgiram como respostas, imagens de lugares diretamente ligados as lembranças da infância. Aparece a casa e os acontecimentos marcantes vividos nesse lugar. Respostas imediatas, que tornam possível reconhecer os lugares, pelas experiências vividas em determinados espaços com os elementos ali atribuídos. A esta ideia de lugar a partir da lembrança, aparecem: o lugar de brincar (o jardim, o quarto, a sala); o lugar de guardar segredos (os diários, as caixas, as gavetas⁴), lugares que surgem devido as experiências vividas, as lembranças afetivas.

Segundo Bachelard (1993:23): “a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade.” Existe, uma “espécie de atração”, em torno das imagens da casa”. De Certeau (1998:190), descreve que “o memorável é a aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar.” Onde nesse “lugar palimpsesto, a subjetividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existência e a faz “ser-aí” (*Dasein*)⁵.” “É, no lugar, *ser outro e passar ao outro*”.

4 Foi interessante esse encontro com as lembranças desses lugares e o título do capítulo III, “**a gaveta, os cofres e os armários**”, do livro *Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard. Descreve o autor (pg.88): “os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos. Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias.” Tanto gaveta, armário e cofre, são, para este autor (pg.91), objetos que valorizam nossa vida íntima: “são objetos-sujeitos”: “têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade”.

5 Referencia-se ao filósofo Heidegger o estudo sobre o conceito de **habitar**: “a existência é fundada em um habitar”. *Dasein (ser aí)*, quer dizer o “ser existente”, “o ser aí no mundo”, “o mundo é sempre um mundo compartilhado. O ser é ser com os outros.” HEIDGGER, Martin. São Paulo: Editora Vozes. Versão eletrônica, ano de 2005. Disponível em: <http://www.unirio.br/cch/filosofia/Members/ecio.pisetta/PFC.%20HEIDGGER-%20Martin.%20Ser%20e%20tempo-%20parte%201.pdf/view>. Acessado em maio de 2018.

Se fossem feitas novas perguntas para reafirmar esta ideia de lugar, poderíamos reformular a que foi feita inicialmente e encontrar respostas a novas questões: onde estava? O que fazia? O onde, como um indicador de localização, portanto do lugar no que diz respeito ao espaço geográfico. E o que fazia, como possibilidade de tornar este ponto geográfico um lugar marcado por uma memória, por ações que tornam presentes um corpo que ocupa um espaço, dando-lhe um sentido particular, tornando-o um lugar.

A casa “é corpo e é alma”, segundo Bachelard (1993:26), ela é “o primeiro mundo do ser humano”, um lugar de abrigo, de acolhimento, a casa como um “grande berço”, onde nos vinculamos afetivamente por meio desse aconchego, um ritual que nos marca pela sensação de estarmos protegidos: “a vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa”⁶. Para este autor, “todo espaço verdadeiramente habitado, traz a essência da noção de casa”⁷, por isso, ela é nosso “canto do mundo”⁸, o lugar no qual se constroem as relações que nos “enraízam”, no cotidiano desse espaço.

Segundo Tuan (1983:20,21), quando moramos por um período maior em um lugar, “podemos conhecê-lo intimamente, porém a sua imagem pode não ser nítida, a menos que possamos também vê-lo de fora e pensemos em nossa experiência.” Para este autor, o lugar é um “tipo de objeto”, são “núcleos de valor”. Assim, mesmo quando deixamos nossa casa, nossa cidade natal, “os lugares permanecem ali, são imagens de estabilidade e permanência”, como descreve Bachelard (1993:33,34): “além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós”, ela “gravou em nós a hierarquia das diversas funções do habitar.”

Lugar é um *espaço ocupado, habitado*. Nesse sentido, a visibilidade que a arquitetura e arte, por exemplo, almejam, são, segundo Tuan (1983:184): “as tentativas de dar forma sensível aos estados de espírito, sentimentos e ritmos da vida diária”. Uma vez que grande parte dos lugares “não são criações deliberadas, pois são construídas para satisfazer necessidades práticas.” Assim, para este autor, é o meio ambiente que define “as funções sociais e as relações”, sendo que em ambientes planejados, as pessoas “sabem melhor quem elas são e como devem se comportar”.

A relação do sonho, do devaneio descritas em Bachelard, se relacionam com o que foi descrito inicialmente sobre essa ideia da lembrança da casa, onde se fez presente a relação imediata de um lugar que mesmo distante no tempo (passado), tornou-se presente. São justamente os “poderes do inconsciente que fixam as mais distantes lembranças”, pois “a infância é certamente maior que a realidade”, ela “permanece viva em nós e é poeticamente útil” (BACHELARD, 1993:35).

6 pg. 26. Poética do Espaço, Gaston Bachelard. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Título original: *La Poétique de l'espace*, 1957.

7 ____idem, pg.25

8 ____idem, pg.24

A memória da casa, remete a identidade, a “*essência do ser*”⁹, o que o faz ser de algum lugar, ser pertencente, parte de uma cultura. Aspectos que se ligam a *produção do espaço*. Milton Santos, aborda as questões da *mobilidade*, onde tanto os indivíduos (como turistas ou imigrantes) e os “produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias”, tudo se desloca com mais frequência, não se fixando. “O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção” (SANTOS:2006:222).

Essa não permanência nos lugares promove o que esse autor chama de *des-territorialização, desculturização*. Para Santos (2006:222), a “residência, ou o lugar de trabalho, por mais breve que sejam, são quadros de vida que têm peso na produção” dos indivíduos, porque mesmo sendo estrangeiro, precisa *morar* em algum lugar.

Este lugar “estranho”, desconhecido pelo migrante é, para Santos, a possibilidade de encontrar novas formas de adaptação, onde ele vai ter que estabelecer uma rotina, aprender com o novo. Na visão de Santos (2006:222) quando o indivíduo “se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação”. Mas, diferente do morador comum, habitual, pode ver o novo ambiente e esse estranhamento lhe permite criar nova relação.

Um processo de envolvimento com o meio que está inserido, onde “o entorno vivido é lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual”, e o que antes era um “processo de alienação”, torna-se uma “processo de integração e de entendimento” (SANTOS,2006:223).

“A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado.” (SANTOS, 2006:224)

A pessoa que vem de fora é um *portador de uma memória*, com isto, o lugar novo passa a ser um novo aprendizado, (re)formulando suas experiências (lembranças, recordações), valorizando o potencial das (re)descobertas. Para Milton Santos (2006:223): “enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a consequente (re)descoberta são individuais, diferenciados, enriquecendo as relações interpessoais, a ação comunicativa.” Assim, “quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta”.

A “consciência *pelo lugar* se superpõe à consciência *no lugar*”. O sentido de “espaço desconhecido”, atinge um propósito positivo que “vem do seu papel na produção da nova história” (SANTOS, 2006:223), que se dá no presente, pois o passado é uma “condição para a realização do evento” (SANTOS,2006:224).

9 “Heidegger nos ajuda a abrir caminhos no pensar a situação do ser na sociedade contemporânea, em sua geograficidade. Esta se manifesta a partir da ligação íntima habitar-lugar, enquanto fenômeno geográfico vivido e iluminado pela experiência de uma pessoa, que dota o espaço de sentido.” Artigo: “Identidade e autenticidade nos lugares: o pensamento de Heidegger em place and placelessness, de Eduard Relph”, por MARANDOLA JR., Eduard. Disponível em: <https://enhpigii.files.wordpress.com/2009/10/eduardo-marandola.pdf>. Acessado em abril 2018

{ 1.2 } DA IDEIA DE LUGAR PELA PRESENÇA

“ A pre-sença é um ente que, na compreensão de seu ser, com ele se relaciona e comporta. Com isso, indica-se o conceito formal de existência. A pre-sença existe. Ademais, a pre-sença é o ente que sempre eu mesmo sou.” (HEIDEGGER, p.90)¹⁰

A primeira indicação de ideia de lugar, aparece ligada ao que se veicula diretamente as memórias afetivas, a experiência vivida no lugar. O lugar surgiu na lembrança, porque existiu um corpo presente naquele lugar. Corpo que ao ter contato com os objetos, elementos presentes do/no lugar, possibilitaram criar situações as quais marcaram *sensações* daquele ambiente. O lugar existe porque o sujeito o ocupa. Há, dessa forma, uma situação favorável para que, corpo e lugar, estabeleçam relações de contato direto com elementos que se configuram e se revelam neste espaço.

Segundo Merleau- Ponty (1999:23), o conceito de sensação poderia ser entendido, inicialmente, como “a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo.” Ou seja, a sensação percebida através do objeto que se relaciona com a presença do corpo no lugar, diz respeito ao *sentir*, ao que é *sensível*.

“ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um *lá*? O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto.” (MERLEAU-PONTY, 1999:25)

Onde se *situa* esse lugar? A casa que se localiza em um bairro, de uma cidade, região e país, específicos. Descrever um lugar a partir de sua localização geográfica, o *lugar no mapa*, também confere sua importância. Ao retornar a imagem da casa, como primeira ideia de lugar, se pode relacionar com o contexto cultural ao qual o sujeito faz parte. Nesse sentido que ao narrar a história de um lugar, ele é automaticamente preenchido de sentidos que são atribuídos pelos valores culturais, ligados ao lugar no mundo.

Temos assim dois critérios: um em que ao descrever a casa como lugar afetivo, descrevendo os lugares a partir de lembranças e experiências, recorremos ao corpo, a presença. Por outro lado, o critério da localização, estabelece uma noção de que parte do mundo estamos situados e com isto todo um contexto cultural que se apoia à história. Ou seja, o lugar no plano baixo e o lugar visto de cima, amplo, cartográfico, de uma visão que distancia o corpo do lugar, mas torna possível uma leitura para além de uma percepção do que estava próximo. Como se estabelecem essas relações do próximo e do distante? Como se pode relacionar conceitos que favorecem uma compreensão do que é um lugar subjetivo, local, a um global?

Estar, ocupar, é condição para o reconhecimento do conjunto de relações que se estabelecem, que se criam e que participam da definição do lugar.

10 HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. Petrópolis, Editora Vozes, 2005. versão eletrônica disponível em: <http://www.unirio.br/cch/filosofia/Members/ecio.pisetta/PFC.%20HEIDEGGER-%20Martin.%20Ser%20e%20tempo-%20parte%201.pdf/view>. Acessado em julho de 2018

{ 1.3 } DA IDEIA DE LUGAR ENTRE A GEOGRAFIA HUMANISTA E A ANTROPOLOGIA¹¹

“A localidade se opõe à globalidade, mas também se confunde com ela. O Mundo, todavia, é nosso estranho. Entretanto se, pela sua essência, ele pode esconder -se, não pode fazê-lo pela sua existência, que se dá nos lugares. No lugar, nosso Próximo, se superpõem, dialeticamente, o eixo das sucessões, que transmite os tempos externos das escalas superiores e o eixo dos tempos internos, que é o eixo das coexistências, onde tudo se funde, enlaçando, definitivamente, as noções e as realidades de espaço e de tempo.” (SANTOS,2006:218)

O que se procura compreender da ideia de lugar entre a geografia humanista e a antropologia, são as abordagens que relacionam o lugar: experiência, presença, inter-relação entre proximidade e distância, o local e global. Do lugar enquanto sua localidade geográfica, bem como a partir das experiências vividas pelos indivíduos, ao lugar de identidade, histórico e relacional.

A definição de lugar, ganha uma contínua reflexão por parte da Geografia. Desde uma “*ciência dos lugares*”¹² até a ruptura dessa visão funcionalista, deixando de ser apenas definido como uma localização geográfica, e passa a incorporar elementos subjetivos, o que é culturalmente vivido.

Nos anos 70, os geógrafos humanistas, influenciados pela *fenomenologia*¹³, ressignificam e inserem a ideia de lugar a partir das experiências dos sujeitos com relação ao meio ambiente, valorizando os aspectos atribuídos aos sentimentos, afetos e intuições.

Assim, no conceito humanista, lugar é para além de um espaço físico, é também um local de experiências vividas: o que une os indivíduos ao mundo, despertando o senso de identidade, de pertencimento, de comunidade. Para esta corrente científica, são das experiências das pessoas com relação ao ambiente que vivem que se pode compreender seus valores e comportamentos, ou seja, as relações dos indivíduos com o espaço e o ambiente, definiria o lugar, como uma vivência do espaço.

Para a antropologia, o lugar é todo aquele vivido, experienciado, historicamente produzido pela cultura de um povo que ali permaneceu, se fixou. Assim, para uma *antropologia do presente*, o etnólogo é quem vai até o lugar, vivencia aquela cultura.

Para Filomena Silvano (2010:97) “compreender o espaço contemporâneo passa também por estudar os mecanismos de relação entre lugares e não-lugares”, porque o não-lugar surge “em relação com espaços que parecem estar

11 Este tópico reflete sobre um breve contexto da ideia de lugar nas duas áreas científicas, o qual foi selecionado apenas aquilo que se mostrou como uma indicação inicial de interesse para a pesquisa, neste momento.

12 “Na geografia clássica, do início do século, quando o estudo e a confecção de mapas eram um dos fundamentos da disciplina, o lugar em seu sentido locacional era utilizado para definir a geografia: A Geografia é a ciência dos lugares e não dos homens” (LA BLACHE, 1913; citado por RELPH, 1976).” HOLZER, W. **O lugar na Geografia Humanista**. Revista Território. Rio de Janeiro. Ano IV, nº 7. p.67-78, 1999.

Disponível em: http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/07_6_holzer.pdf. Acessado em março de 2018.

13 Referencia-se o trabalho do geógrafo Eduard Relph, “*Place an Placelessness*”, de 1976.

mais próximos da tradicional noção de lugar”. Para esta autora, um viajante, por exemplo, é o indivíduo que está sempre em “trânsito”, que “quando pára, fica nalgum lugar”.

Um não-lugar, para Marc Augé (2012:73) seria aquele que não se pode definir como “um identitário, relacional e histórico”. O que este autor defende é que a *supermodernidade* é a “produtora de não-lugares”, pois ela é caracterizada pelas “figuras de excesso”: “superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências” (AUGÉ, 2012:100).

Isto se aproxima ao que hoje em dia se percebe nas cidades, com a grande influência de uma padronização de espaços de moradia, de lazer (espaços “*gourmetizados*”), distanciam do que é *típico* (original, *autêntico*), da região, do local (o *patrimônio imaterial*).

Ainda assim, Augé (2012:98), atenta-se para o fato de que “na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se.” Ou seja, um não-lugar não necessariamente esta fora de um lugar: “lugares e não- lugares se opõem (ou se atraem)”.

Compreender o não-lugar, como aquele que é transitório, *inautêntico*, padronizado (que segue um modelo, uma tendência), não tão interessante enquanto lugar de relação e envolvimento (como é um lugar autêntico), auxilia uma possível compreensão de percebê-lo como um lugar que está associado mais a um aspecto de *solidão*. Para Augé (2012:87), “os não lugares mediam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária.”

“O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, **através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.**” (SANTOS,2006:218)

As ruas que foram cenários para as ações e estratégias de levantamento do lugar, que serão demonstradas nos projetos¹⁴, representam as expressões “típicas” das pessoas daquela região. Lugares que transmitem histórias, inscritas na arquitetura e nos modos de produção revelados através dos objetos, situações e eventos. Compreender a ideia de um lugar e de um não-lugar, acrescenta a reflexão sobre esses *lugares vivenciados* de maneira mais autêntica, tal como eles próprios são.

14 Para esta pesquisa, foi de interesse perceber os lugares com os elementos que refletem sobre a produção local. Lugares que revelam, em seu interior e exterior, os objetos de decoração, as formas de organizar e comunicar o espaço (um restaurante familiar, uma padaria típica, tradicional). Transmitem o que é peculiar (feito à mão), mostram seus costumes, hábitos, rituais, especificidades daquela gente (sua cultura, sua expressão). A convivência nesses lugares, por ser uma pessoa de fora, estrangeira, trouxe uma nova possibilidade de compreender o trabalho como uma *etnografia de rua*. Como será visto no capítulo 6, referente a Rua do Bonfim.

{ 1.4 } DA IDEIA DE LUGAR PELO CORPO

“Louis Martin, por sua vez, toma emprestada de Furetière sua definição aristotélica de lugar “superfície primeira e imóvel de um corpo que com ela cerca um outro ou, para falar mais claramente, o espaço no qual um corpo é colocado” e cita o exemplo que ele dá: “**cada corpo ocupa o seu lugar**”.¹⁵ (AUGÉ, 2012:52, grifo nosso)

“(...) definir o lugar? O lugar se refere de forma indissociável ao vivido, ao plano do imediato. E é o que pode ser apropriado pelo corpo.”
(ANA FANI A. CARLOS, 2007:16)

Andar, parar, atravessar, rápido, lento, sozinho, em grupo, perto, distante. Corpo sensível, que sente a cidade, que toca e é tocado. Corpo *errante* que experiencia a cidade de perto, no território. O lugar implica um tempo e um espaço vivido por um corpo, pois, como afirma Tuan (1983:13), “o espaço é experienciado quando há lugar para se mover”.

Para este autor, é com os movimentos do corpo que o espaço “assume uma organização” que “centrada no eu”, se direciona, se movimenta, “adquire um sentido de direções”, como Merleau-Ponty (1999:114) adiciona: “sou um corpo que se levanta em direção ao mundo.”

O corpo é *tempo e espaço*, “o veículo do ser no mundo”, para Merleau-Ponty. Segundo este autor (1999:122) “ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.”

“O que é meu corpo? Um ser visível, no meio de outros seres visíveis. Eu vejo além de ser vista. Eu posso me ver. Eu sou visível para mim mesma. E posso me ver vendo. Meu corpo é um ser tátil, pode ser tocado e também tem o poder de tocar, ele é tocante, mas ele também pode se tocar. Meu corpo é sonoro. Pode ser ouvido. Também pode ouvir. Pode fazer-se ouvir. Eu me ouço falando e ouço quem falo. Eu sou sonora para mim mesma. Meu corpo é móvel. É movente. Se mover ao mover. É móvel e movente para si próprio. É sensível para si mesmo. Meu modo fundamental de ser no mundo.”¹⁶

Para Merleau-Ponty, a percepção não é uma construção, é um *modo de sentir o mundo*. Antes de ser um pensamento elaborado, o mundo é sentir. Esta é a forma mais imediata e direta, a primeira *relação sensível de contato* com o espaço. Ou seja, antes de construir um conhecimento do mundo, o pensamento existe numa experiência primitiva, que vem da percepção. Estamos sempre nos afastando desse lado sensível, porque o que nos é posto (educação, construções

15 (“Le lieu Du pouvoir à Versailles”, in *La production des lieux exemplaires, Dossiers des séminaires TTS*, 1991, p. 89) citação retirada do livro *Não-Lugar*, Marc Augé, 2012.

16 Texto transcrito do vídeo com a socióloga Marilena Chauí, sobre a obra *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, publicado em 22 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dUiI5VWF7m8>. Acessado em junho de 2017

sociais) é que a verdade só pode vir da nossa capacidade intelectual e, para este autor, a forma de estar no mundo é sentindo. Como se precisássemos recuperar a percepção para ser vista como algo que nos revela o mundo pela primeira vez. *Como meu corpo sente e é sentido?* Essa relação direta, seria o que o autor chama de “pré-reflexão”, ou seja, a vida “pré-intelectual”¹⁷, aquilo que é original.

Sobre o corpo, Tuan (1983:100) descreve como “aquela parte do universo material que conhecemos mais intimamente”, portanto “não é apenas a condição para experienciar o mundo, mas também um objeto acessível cujas propriedades podemos sempre observar.”

O corpo é “corpo vivo e o espaço é um constructo do ser humano”, para Tuan (1983:40), de tal maneira que o ser humano pela sua “simples presença, impõe um esquema no espaço”. Nas palavras desse autor: “a idéia de espaço está subordinada à idéia de localização de lugares significantes” (TUAN,1983:104).

Portanto, segundo Tuan (1983:114), é no espaço construído pelo ser humano, que se “pode aperfeiçoar a sensação e a percepção”, por meio dos materiais disponíveis no tempo e lugar. Isso reforça aos indivíduos, pensarem, adaptarem e inovarem.

“É a cidade-corpo, cidade-terreno, que diz o significado dos territórios da vida. Na cidade-corpo, território de existência, lugar da construção de subjetividades, a mobilidade veloz é, contraditoriamente, na modernidade, produtora de imobilismos. **É a velocidade que, ao desequilibrar, no terreno próprio da cidade, obstrui o corpo em sua condição de ser e em sua capacidade de experimentar.**”¹⁸

Para Milton Santos (1996:212) é a “globalização que faz também redescobrir a *corporeidade*”. Segundo este autor, são os deslocamentos intensos, a “vertigem da velocidade”, a “banalidade do movimento e das alusões a lugares e a coisas distantes” que trazem uma contradição no ser humano, fazendo do corpo, uma “certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de apreender.”

Segundo Paola Jacques¹⁹, há uma perda da *corporeidade*, devido a uma “redução da ação urbana”, o que relaciona com o “empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo”. Nesse sentido, a autora afirma que “os praticantes da cidade, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem e, assim, lhe dão “*corpo*” pela simples ação, de percorrê-los”. Ou seja, para “o processo de espetacularização parece estar diretamente relacionado com a diminuição tanto da participação cidadã quanto da própria experiência corporal das cidades enquanto práticas cotidiana, estética ou artística”.

17 Franklin Leopoldo e Silva, Merleau-Ponty: filosofia e percepção. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZs-4fLUJ9c>. Acessado em março 2018

18 texto *Corpo-Cidade*, por Cássio Hissa e Maria Luisa Magalhães, disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acessado em janeiro de 2018.

19 JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias urbanas*. Arqutextos, São Paulo, ano 08,n.093.07, Vitruvius,fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.093/165>. Acessado em janeiro de 2018

{ 2 }

DA IDEIA DE LUGAR

andar sobre o mapa, andar sem mapa

Neste capítulo reflete-se sobre a condição do andar, caminhar como princípio fundamental de reconhecimento e transformação dos lugares. Reconhece-se que a partir do caminhar se percebe a presença física dos indivíduos e das suas formas de transformação, contrárias a velocidade do automóvel, que distancia as relações. Para além de uma forma de um deslocamento de um lugar para o outro, o caminhar também é uma atividade meditativa e de descobertas, as quais podem ser percebidas, experienciadas e reconhecidas por um andar errante.

{ 2.1 } SOBRE A CIDADE

“A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente, deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.”²⁰

A cidade desperta, convida, oferta, atrai, disponibiliza uma série de imagens para nossas experiências. Os elementos que orientam nosso modo de se locomover nas ruas, ativam e afetam nossos corpos, nossa percepção. As ruas são espaços de *produção do imaginário*, com suas construções fixas e efêmeras, que ganham atualizações constantes: pelos moradores locais ou os turistas (migrantes), pela diversidade de situações que decorrem nos espaços.

Ela é um “organismo simultaneamente estável e dinâmico que agrupa e organiza um amplo conjunto de funções, em interação constante, de ordem técnica, política, económica e cultural.”²¹ Como descreve Kevin Lynch (2000:103), a cidade “é uma organização mutável com fins variados, um conjunto com muitas funções criado por muitos”. Lugar de convívio, encontros e partilhas.

²⁰ A cidade e a memória 3, Ítalo Calvino, Cidades Invisíveis.

²¹ PDuarte, *Cinco mil anos de tensões urbanas: uma breve história da cidade*. Revista MAPA, jornal de informação crítica. Porto (PT), Maio-julho 2018.

Segundo este autor, a cidade, esta construção que só consegue ser “perceptível no decurso de longos períodos de tempo”, é um espaço impregnado de “memória e significações”, das quais conseguimos perceber nesse cenário, elementos, situações que remetem à “recordação de experiências passadas” (LYNCH,2000:11).

Para Gordon Cullen (2009:10), a cidade é “uma ocorrência emocionante no meio-ambiente.” Ela torna-se visível pelo “vigor e dramatismo dos seus contrastes”. Para Jane Jacobb (2011:29), as ruas são os “órgãos mais vitais”, pois quando estamos em uma cidade interessante, é porque assim são suas ruas. Do contrário (quando ela é monótona), a cidade também será. O que Cullen descreve como amorfa e incaracterística. Para este autor, é a percepção de todo o “espaço circundante” que leva o indivíduo a sentir uma “identificação” com o local em que se encontra.

“O convencionalismo é uma fonte de tédio enquanto que a aceitação da disparidade se revela uma fonte de animação” (CULLEN, 2009:14).

A rua é um “elemento chave do conceito de espaço público no sentido territorial”, segundo Victor Correia (2013:29). Ela “torna-se uma instituição social, e é a sua aceitação pela comunidade que lhe dá a importância e o vínculo da função desejada.” São as situações geradas pelas pessoas nesse espaço, que tornam a rua um lugar de passagem, de encontro, de relações e trocas. É onde se configuram as atividades (costumes, hábitos) das pessoas, do comércio, da comunidade local.

“(…)as cidades tornam-se centros da vida social e política onde se acumulam não só as riquezas mas os conhecimentos, as técnicas e as obras (...). Esta cidade é, em si mesma, obra, e esta característica contrasta com a irreversível orientação para o dinheiro, para o comércio, para as trocas, para os produtos. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca.”²²

Kevin Lynch e Gordon Cullen nos convidam a olhar o *desenho* da cidade, na intenção de perceber como os elementos construídos, as formas, os espaços, os indivíduos (parte dessa construção) se sentem, se relacionam nesses ambientes, nessa *paisagem urbana*.

Segundo Lynch (2000:13), “estruturar e identificar o meio ambiente é uma actividade vital de todo o animal móvel”, seja através da sensação da luz, cheiro, audição, tacto ou da cinestesia, ou seja, existe “um uso e uma organização de orientações sensoriais definidas, fornecidas pelo meio ambiente.” Nesse sentido, o autor, aponta que uma forma que as pessoas têm para não se perderem na cidade, é devido ao apoio da “presença dos outros e por planos espaciais de orientação como os mapas, nomes de ruas, sinais de rota, entre outros. Nas palavras desse autor:

“Os objectos existentes ao longo de uma rua podem estar dispostos, de modo a realçar o efeito da observação, quando nos movemos, a perspectiva, ou ainda de modo que o percurso da rua seguinte seja visível. A adaptação contínua da linha do movimento confere-lhe uma identidade e será criadora de uma experiência contínua através do tempo” (LYNCH,2000:110).

22 LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Lisboa: Estúdio Lisboa Letra Livre,2012. Edição portuguesa traduzida a partir da edição original francesa *Le Droit à la ville*.

Um “elo estratégico” para que os indivíduos possam se orientar, acrescenta Lynch (2000:14), é a “imagem do meio ambiente, a imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém.” O que define essas imagens são as percepções da “memória e da experiência passada” que se habitua a “interpretar informações e a comandar ações”. Dessa maneira existe uma necessidade de conhecer, estruturar o meio.

Retornando a uma ideia de lugar, a qual Tuan o define como o espaço ao qual dotamos de valor a medida que o conhecemos melhor, ou seja, “lugar é segurança, espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o segundo” (TUAN,1983:3). Portanto, na visão desse autor, os espaços construídos “satisfazem as necessidades práticas”, dão “forma sensível” a um “ritmo da vida diária”, sendo assim, são nos lugares planejados que as pessoas “sabem melhor quem elas são e como devem se comportar”. O que Lynch (2000:14), reforça ao nos informar que no meio ambiente organizado “pode servir como estrutura envolvente de referências, um organizador de actividade, crença ou conhecimento.”

A experiência arquitetônica, para Rita Velloso²³ (2017:45), ocorre devido “à recepção tátil dos espaços”, que tem a ver com o “encontro entre a memória do habitante, e a memória inscrita no próprio lugar.” Ou seja, os objetos na arquitetura urbana revelam “o microcosmo da memória” desse lugar. Nesse momento, que se “conecta à memória topográfica da cidade”, o “vivido transforma-se em apropriação” (VELLOSO,2017:49).

Com essa maneira de perceber e experienciar o mundo em relação aos objetos, a capacidade dos indivíduos de ligar as semelhanças²⁴, é para Velloso (2017:48), “saber ver as coisas, saber receber o olhar que os objetos devolvem quando lidamos com eles no cotidiano”, onde a “experiência distraída do espaço torna concreta a relação humana com a natureza não humana”²⁵. Como ressalta De Certeau (1998:178) sobre o caminhante, aquele que atualiza, que transforma em outra coisa cada significante espacial. Ou seja, “ele tanto faz ver como aparecer”, desloca e inventa outras ordens espaciais”.

*“um bairro extremamente labiríntico, um emaranhado de ruas que durante anos evitei, tornou-se subitamente familiar, quando um dia uma pessoa querida se mudou para aí. Foi como se houvesse na sua janela um projector que decompunha ordenadamente toda a área com feixes de luz.”*²⁶

Os elementos organizados na cidade, portanto, permitem que o indivíduo tenha uma “imagem mais clara”, que se reflete em seu deslocamento mais fácil, veloz e ainda pode melhorar a sensação de segurança. Mas, Kevin Lynch (2000:15) também traz uma reflexão para perceber o “valor na mistificação, no labirinto ou surpresa no meio ambiente”. Para este autor, há um encanto nas diferenças e no não-planejado. Nas suas palavras:

23 Professora de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). texto “O tempo do agora da insurgência: memórias de gestos e política do espaço, segundo Walter Benjamin”. Em **Corpocidade, Gestos Urbanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.

24 A autora, refere-se ao que Walter Benjamin, tratou de chamar de “faculdade mimética”. Para isso, ver o livro Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Walter Benjamin. Lisboa:Relógio D'Água,2012

25 nesse sentido, a autora Rita Velloso (pg.48), faz citação à Benjamin, sobre a experiência da aura: “(...)A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Fazer a experiência da aura de um fenômeno significa investi-lo do poder de revidar o olhar.” (BENJAMIM, 1989 a ,p.139-140 em: Benjamim, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo:Brasiliense, 1989 a (obras escolhidas,v.3).

26 pg 33. BENJAMIN, Walter. Imagens de pensamento:obras escolhidas de Walter Benjamin. Lisboa:Assírio& Alvim,2004

“o próprio observador deveria desempenhar um papel activo na percepção do mundo e **participar criativamente no desenvolvimento da sua imagem**. Ele deveria ser capaz de transformar essa imagem, adequando-a a necessidades em transformação. Um ambiente estruturado em pormenores exactos e definidos pode inibir novos modelos de actividade. Uma paisagem cuja rocha encerra uma lenda pode tornar difícil a criação de novas lendas. Embora esta opinião possa parecer uma impressão crítica no nosso caos citadino contemporâneo, aponta para o facto de que o que procuramos não é uma ordem definitiva mas aberta, capaz de um desenvolvimento posterior contínuo.” (LYNCH,2000:16, grifo nosso)

Dessa maneira, compreende-se que estar na cidade, significa estar diante de um conjunto de elementos construídos com finalidades de orientar, indicar, planejar os espaços, tornar mais “seguro” o ambiente. A maneira pela qual se vivência esse espaço, está condicionada a todos esses aparatos. Mas, haverá outras maneiras de se envolver no espaço público?

Será possível (e/ou interessante), experienciar uma maneira de se locomover na cidade, sem ter que, necessariamente, “obedecer” a uma única forma de sinalização urbana? Poderá o indivíduo criar outro modo de se guiar na cidade, com elementos que diretamente o afetem?

{ 2.2 } SOBRE O CAMINHAR NA CIDADE: UMA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL

“A história das origens da humanidade é uma história do caminhar, é uma história de migrações dos povos e de intercâmbios culturais e religiosos ocorridos ao longo de trajetos intercontinentais. É às incessantes caminhadas dos primeiros homens que habitaram a terra que se deve o início da lenta e complexa operação de apropriação e de mapeamento do território.” (CARERI,2013:44)

O ato de caminhar pode ser compreendido sob vários aspectos: como uma atividade física, meditativa²⁷, meio de se locomover. Algo que proporciona um relação de prazer e descoberta, para contemplar paisagens, observar situações de um lugar, se relacionar.

Caminhar pela cidade pode ser uma *experiência sensível*. Um instrumento capaz de revelar novos detalhes e possibilitar uma *pesquisa visual e poética*. Segundo Gilles A. Tiberghien²⁸, a “abordagem artística é tão importante para compreender o nosso modo de perceber o mundo através dos caminhos que o perpassam, na medida em que enfatizam a dimensão da experiência sensível e afetiva do caminhar.”

²⁷ ver “O Elogio da caminhada”, por Björk, traduzidas do inglês por Rodrigo Diaz. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/872507/elocio-da-caminhada-por-bjork>. Acessado em junho de 2018

²⁸ Professor de Estética na Université Paris, Panthéon-Sorbonne, autor de diversos livros. Esta citação, refere-se ao seu texto “*A cidade nômade*”, nas notas introdutórias (p.20) do livro *Walkscapes, o caminhar como prática estética*, Francesco Careri. São Paulo: Editora G.Gil,2013

“Caminhar é outra forma de tomar consciência de si, de reparar no próprio corpo, na respiração, no silêncio interior. Na Idade Média havia aqueles que se dispunham intensamente a caminhar no deserto. Porém, a prática do caminhar nas cidades encerra conotações relacionadas ao prazer. Trata-se de desfrutar daquilo que você percebe, de se deleitar com os atrativos que a cidade lhe oferece pelos sentidos. É uma atividade hedonista.”²⁹

Ao caminhar, cria-se uma relação de contato direto com o que acontece no tempo e no espaço (*estou aqui, estou neste lugar*). Amplia a capacidade de envolvimento, de relação com os espaços e os Outros. O caminhar oferece outra “*topografia urbana*”, possível de ser “visível”, diferente da experiência do automóvel, por exemplo, que parece ser um “eterno fabricante de distâncias”. O corpo presente no lugar, corpo físico que se move, que indica direções numa dimensão física e real.

“O corpo na cidade reflete a cidade com pessoas”, segundo Cássio Hissa³⁰ e Maria Luisa Magalhães. Para estes autores, o caminhar é “um modo de devolver, à cidade, a explicitação de sua condição de cidade-corpo”. Indicam que são destas ações (o ato de percorrer), que “marca a trajetória que se faz”, “são a expressão do movimento do corpo que atravessa a cidade: e a transpõe, infiltra, perpassa, experimenta. (...) Andar é escrever, ler, significar, reescrever a partir de nossos olhos para o mundo.”

Para Careri (2015:32) o caminhar é “leitura e escrita do espaço”. Este autor, propõe que o caminhar seja “um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda dever ser compreendida e *preenchida de significados*, antes que projetada e *preenchida de coisas*.”

“o caminhar tem produzido arquitetura e paisagem, e que essa prática, quase inteiramente esquecida pelos próprios arquitetos, tem sido reabilitada pelos poetas, pelos filósofos e pelos artistas capazes precisamente de ver aquilo que não há, para fazer brotar daí algo.”³¹

Andar na cidade é também um ato político e de resistência, um direito básico que promove espaço de diálogo e de novas experiências ativas no lugar. Uma oportunidade para desviar o olhar condicionado à uma paisagem diária, e perceber as diversas manifestações que decorrem. Reflete-se também, sobre uma condição de crítica ao modelo urbanístico³², com a construção de espaços *padronizados*. Como ressalta Paola Jacques³³: “o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo, leva a uma perda da *corporeidade*, os espaços urba-

29 David Le Breton, autor do livro *El silencio e Elogio del caminar*, em entrevista.

Matéria disponível em: <https://www.maisvibes.com/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica/>. Acessado em abril de 2018

30 *Corpo-Cidade*, por Cássio Hissa e Maria Luisa Magalhães, disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acessado em janeiro de 2018.

31 em “*A cidade nômade*”, por Gilles A. Tiberghien, pg. 18. *Walkscapes, o caminhar como prática estética*, Francesco Careri. São Paulo: Editora G.Gil, 2013

32 “o processo contemporâneo de espetacularização das cidades é indissociável das estratégias de marketing urbano, ditas de revitalização, que buscam construir uma nova imagem para a cidade que lhe garanta um lugar na nova geopolítica das redes internacionais. O que se vende hoje internacionalmente é, sobretudo, a imagem de marca da cidade.” em “*Errâncias urbanas, a arte de andar pelas cidades*”. Paola Berenstein Jacques. Revista ArQ Texto, 2005. Pg.18. Disponível em https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf. Acessado em julho de 2018

33 JACQUES, Paola Berenstein. “*Corpografias urbanas*”. Arqtextos, São Paulo, ano 08, n.093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.093/165>. Acessado em janeiro de 2018

nos se tornam simples cenários, sem corpo.” Cria-se um distanciamento entre o *corpo* e a *cidade*: o “corpo urbano”, “corpo cidadão”, são afastados, reduzem suas proximidades, envolvimento e relação. Para esta autora, a cidade “ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna “outro corpo”.

Para Brígida Campbell (2015:27), é no andar pela cidade que se pode experienciar as “diferentes cidades da cidade”, ou seja, a “cidade da velocidade, a cidade vista a pé, a cidade vista da janela do ônibus, a cidade espetáculo”. Nas palavras da autora: “andar pela cidade se tornou um ato radical, na medida em que nos colocamos em contato com seu corpo físico e urbano: em movimentos lentos, durante a caminhada, sem rapidez (aceleração) ou orientação, e tão somente pela presença física. *A cidade deixa de ser o lugar de trânsito e passa a ser o lugar da experiência.*”

“Frente à modernização padronizadora, à expulsão dos pobres dos centros urbanos e à tomada das ruas pelos automóveis, os caminhantes acabaram se tornando seres marginais, resistentes nostálgicos e ao mesmo tempo propositores de outras formas de vida e de relação com o espaço, o tempo e os corpos.” (ANDRÉS, 2015:78-85)³⁴

Dessa maneira, o andar é um instrumento que possibilita obter novas percepções e experiências ativas: o corpo estabelece uma relação afetiva por onde caminha. E com isso, ele pode revelar o que encontra durante um percurso: recolhendo algo que foi descartado por quem passou por aquele lugar³⁵, ou reproduzindo uma imagem de algo que é construído para cumprir uma função específica do planejamento urbano³⁶. Além disso, o andar permite se aproximar do cotidiano de um local, perceber situações que incitam estar no lugar com outra disponibilidade, interesse e presença³⁷.

E assim, nessa maneira de se locomover na cidade, tornam-se *visíveis* os detalhes muitas vezes despercebidos: as miudezas (*microcosmos*), os pequenos gestos (objetos feitos à mão), o que não é *espetacular*³⁸, que reside e resiste no lugar.

{ 2.3 } MOBILIDADE ATIVA³⁹:

A IMPORTÂNCIA DO ANDAR A PÉ NA CIDADE

Uma cidade projetada para favorecer o automóvel, indica um crescente aumento do estilo de vida individualizado, torna os espaços mais particulares, passivos, distantes de uma convivência ativa, presente, humanizada no espaço urbano.

34 ANDRÉS, Roberto. *O cortejo errante*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 07, página 78 - 85, 2015. Disponível em: piseagrama.org/o-cortejo-errante. Acessado em 12.11.2017

35 Refere-se ao projeto: “*Das coisas deixadas pra trás*”, ver capítulo 4.

36 Refere-se ao projeto: “*Rua Gráfica*”, ver capítulo 5.

37 Refere-se ao projeto: “*Rua do Bonfim, um estudo de caso*”, ver capítulo 6.

38 O lado da cidade não espetacular, pode ser reconhecido, nesta pesquisa, por exemplo, a partir da produção de peças gráficas (cartazes, bilhetes, avisos) confeccionados à mão, presentes nos estabelecimentos comerciais. Referente ao levantamento da *Rua do Bonfim*, como será visto no capítulo 6.

39 Outras referências e fontes para aprofundar mais sobre o assunto, podem ser verificadas, por exemplo, com o projeto “*Como Anda*”. Disponível em: <http://comoanda.org.br/pesquisa>. Acessado em 2017

Segundo Leonardo Lippolis⁴⁰ (2016:72), existe uma “anulação da experiência do espaço físico da cidade”, onde os indivíduos estão cada vez mais “reclusos no isolamento habitacional e social de um bairro dormitório.” O contato com o mundo, mediado através da Internet, da televisão, se tornam “as verdadeiras paisagens do imaginário cotidiano.”

Em *Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord ([1931-1994]: 28) diz que da televisão ao automóvel (e todos os bens selecionados pelo sistema espetacular), são como “armas para o reforço constante de isolamento das *multidões solitárias*.” Como Brígida Campbell (2015:28) aponta sobre a predominância do carro na cidade, que parece mais um “estilo de vida”, que restringe, reduz a convivência e nos afasta “da esfera pública e do contato com a própria *pele* da cidade”.



Fig.01: Grupo Poro: *perca tempo* (2010), Centro e Pampulha – Belo Horizonte, MG

*“Ação que consiste em abrir uma faixa nos cruzamentos, enquanto o sinal de trânsito está fechado. Ao mesmo tempo pessoas distribuem panfletos com a inscrição: **perca tempo**.”*⁴¹

Ficar parada dentro de um carro em meio ao trânsito, é uma situação que ilustra um tipo de estado “nervoso”, apressado (estressado), da qual vive-se nas cidades. Uma imagem contrária é a da presença de bicicletas e dos pedestres⁴², por exemplo. Isto implica uma necessidade de rever sobre as questões que envolvem a mobilidade urbana e transformar esse cenário de cidade de carros para uma cidade de pessoas.

Sobre o automóvel, Milton Santos (2006:42) o descreve como “um elemento do guarda-roupa, uma quase-vestimenta”, um prolongamento do corpo se usado na rua.

40 LIPPOLIS, Leonardo. *Viagem aos confins da cidade. A metrópole e as artes no outono pós-moderno (1972-2001)*. Antígona: Lisboa/PT, 2016.

41 pg.20. E-book : *intervalo, respiro, pequenos deslocamentos*. Grupo Poro. Disponível em: http://poro.redezero.org/downloads/ebook_poro.pdf. Acessado em maio de 2018.

42 “A mobilidade a pé é um dos pilares que compõem a construção colaborativa da Nova Agenda Urbana (NAU), documento chancelado pela ONU-Habitat que irá guiar o desenvolvimento sustentável do planeta até 2036.” O núcleo de pesquisa e inovação para as cidades (INCITI) com sede em Recife/PE (BR), desenvolvem várias ações como “A Semana do Caminhar”, o projeto “Somos todos pedestres”. Disponível em <http://novo.inciti.org/2016/08/08/somos-todos-pedestres>. Acessado em janeiro de 2018.

Um objeto que promove “experiências marcadas pelo privado”⁴³, afastando os sujeitos das relações de convívio, reduzindo o contato com as *alteridades urbanas* (à medida que me isolo do outro, amplio as barreiras de preconceitos: o outro passa a ser visto como um perigo).

Nessa tentativa de reforçar, não apenas os benefícios do andar a pé, mas todo o conjunto de critérios que este ato implica (ou nos propõe), Carlos Hissa e Maria Luisa Magalhães⁴⁴ indicam que dentro do automóvel, “não tomamos contato com as micropolítica urbana, com seus desvios e acasos, seus personagens, sua desrazão poética e, tampouco, entramos em contato com trechos de paisagens sonoras, *pequenos fios de conversa, diálogos urbanos*”⁴⁵ *inscritos em cantos diversos*.”

Estar dentro ou fora de um carro, tem a ver com a forma que percebemos os lugares. Podemos dessa maneira, reconhecer as diferenças desse modo de estar, ocupar e refletir sobre como nos deslocamos na cidade.

{ 2.4 } O PERCURSO COMO NARRATIVA

“As errâncias são definidas pelos dicionários como desvio, afastamento ou como vagar, andar sem destino, perde-se no caminho, cometer erro. (...) **a desorientação, ou o perder-se faz parte da própria definição de errância** (e do errar). Na errância não se anda de um ponto ao outro, a errância esta no próprio percurso, nos entres e erros dos caminhos.” (JACQUES, 2012:273, grifo nosso)

Procura-se nesse momento, compreender as questões que refletem-se sobre as maneiras de representação visual do espaço, onde o mapa, para além ser um instrumento gráfico convencional (tradicional) e utilizado com diferentes abordagens⁴⁶, é também, aquilo que pode ser elaborado a partir de uma experiência afetiva do indivíduo e/ou de um grupo, sobre um lugar. Suas formas podem ser graficamente alteradas de acordo com o perfil, o propósito, a utilidade do objeto.

A representação de percursos e vivências por meio deste instrumento, simulam os trajetos realizados através de uma vista de cima (ampla/macro, do alto). Através da representação cartográfica, é possível ter mais um tipo de documento de registro dos lugares que se percorreu, situando geograficamen-

43 *Corpo-Cidade*, por Cássio Hissa e Maria Luisa Magalhães, disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acessado em janeiro de 2018.

44 *idem*

45 Exemplos disso, serão demonstrados no capítulo 6, referente as peças gráficas escritas à mão, encontradas na Rua do Bonfim, percebidas como um convite (um diálogo) entre quem passa na frente daquele lugar e a pessoa que o fez. Ou ainda, pode ser vista no *Livro de Projeto_Rua do Bonfim*

46 O interesse da pesquisa foi, nesse momento, indicar as questões iniciais que surgiram sobre o trabalho. Durante a prática de levantamento do lugar, o mapa foi ponto de partida para situar o local de atuação, sendo utilizado de diversas maneiras (google maps, desenhos de memória e/ou colagem). A partir das estratégias desenvolvidas, percebe-se a indicação para um trabalho que procura através desse recurso, incitar novas maneiras de se relacionar com o lugar. Além disso, também é de interesse na pesquisa, demonstrar o mapa como instrumento fundamental para representações das ideias, dos processo, como organização e estrutura do pensamento, ou seja, *os mind-maps*.

te, indicando os pontos de orientação (nomes de ruas, avenidas). Cumpre uma função de registro, documentação. O mapa, segundo Tuan (1983:87), é utilizado quando, por exemplo, “se necessita transmitir eficientemente conhecimento geográfico a outra pessoa.”

“a habilidade cartográfica pressupõe por parte do cartógrafo primitivo o talento de abstrair e simbolizar, assim também um talento comparável da pessoa que observa, pois esta deve conhecer como traduzir pontos e linhas contorcidas em realidade do terreno”(TUAN, 1983: 87)

Utilizando esta maneira de representação dos lugares ou procurando por novas formas, o que se enuncia como, andar sobre o mapa e andar sem mapa, são as intenções de realizar um percurso: o ato da travessia, o andar na cidade, e as relações que proporcionam. Seja de maneira “dirigida”, interessada em ser guiada por outros tipos de elementos que surgem no caminho (que não existem em um mapa tradicional) e/ou na maneira de andar interessado na descoberta do próprio caminhar: no vagar, flunar, andar com outras velocidades, sair sem rumo, se perder.

Esses *modos de andar* tem a ver com uma passagem por lugares que, mesmo já o conhecendo, se quer conhecer de novo, de uma outra maneira. Mesmo sabendo se orientar, pode se perder. Mesmo com a presença dos elementos urbanos de orientação (que remetem a um sentido de segurança e conforto), pode romper com essas “regras” e iniciar um novo jogo.

O jogo é ponto de partida: ativa o corpo e o disponibiliza para se sentir guiado por aquilo que encontra enquanto percorre, ou por aquilo que submete a uma regra (instruções). Ou seja, segue determinada situação e faz disso seu mapa.

Andar sobre o mapa e sem mapa, refletem sobre uma *experiência sensível na cidade*: realizar um itinerário conforme o que se relaciona com o que está disponível no momento do percurso (marcas, manchas, pistas, rastros, *coisas deixadas pra trás...*).

Segundo Careri (2015:31), o percurso refere-se simultaneamente ao “o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa).” Ao falar sobre o termo percurso, como uma forma de narração, Careri (2015:63), o descreve como um “gênero literário ligado à viagem, à descrição e à representação do espaço”. Como se verifica na explicação de De Certeau (1998:177), sobre o ato de narrar com um “espaço de enunciação”:

“O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função enunciativa”: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos”pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e por em jogo contratos entre colocutores).” (De CERTEAU, 1998: 177)

Segundo Careri (2013:42), o mapa nômade “parece refletir um espaço líquido em que os fragmentos cheios do *espaço de estar*, flutuam no *vazio do ir*, em que percursos sempre diversos permanecem até serem apagados pelo vento”, ou sejam, para os nômades, **“toda deformidade é um evento, é um lugar útil para orientar-se e com o qual construir um mapa mental desenhado com pontos (lugares específicos), linhas (percursos) e superfícies (territórios homogêneos) que se transformam no tempo”** (CARERI,2013:42).

“Na ausência de pontos de referência estáveis, o nômade desenvolveu a capacidade de construir o seu próprio mapa em cada instante, a sua geografia está em contínua mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se do observador e no perpétuo transformar-se do território.”(CARERI,2013:42).

Nesse sentido, o percurso pode ser compreendido, segundo nos esclarece Careri (2013:51), como “uma construção simbólica do território”, isto é, o caminhar “implica uma transformação dos lugares e dos significados”, e portanto, ele “produz lugares”. Percorrer um espaço “representou um meio estético através do qual era possível habitar o mundo.” Nas palavras desse autor:

“O caminhar, mesmo não sendo à construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado (...) é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, consequentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. **O caminhar produz lugares.** Antes do neolítico, e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, **uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território.**” (CARERI,2015:51, grifo nosso)

Contudo, a diferença entre o nomadismo e a errância, segundo Careri (2013:50), é que o primeiro “se desenvolve sobre vastos espaços vazios, mas de todo modo, conhecidos e prevê um retorno”, enquanto que a errância “desenvolve-se num espaço vazio ainda não mapeado e não tem metas definidas.”

Andar sobre o mapa e/ou andar sem mapa, tem a ver, portanto, com um gesto poético, se aproxima da expressão das **errâncias**, do “errar pela cidade”. Referenciadas⁴⁷ a partir das *flanâncias*, *deambulações* e *derivas*. Tipos de *narrativas errantes*, que procuram “apreender o espaço urbano” de forma crítica, questionando o planejamento e a construção dos espaços urbanos.

47 Estas propostas são apresentadas por Paola Berenstein Jacques, no livro **Elogio aos Errantes**. Para esta pesquisa, foi de grande contributo e serão utilizados, alguns exemplos, que se relacionam aos projetos desenvolvidos. O interesse é de que sejam indicações iniciais daquilo que se mostrou relevante para esse momento da pesquisa.

{ 2.5 } ANDAR COMO EXPERIÊNCIA ERRANTE

“Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar - uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade.” (CERTEAU, 1998:183)

A cidade nômade, segundo Careri (2013:42) é “o próprio percurso” não importando necessariamente onde se quer chegar, onde ser que ir, mas o “espaço do ir”, como um “lugar em que cotidianamente se celebra o rito da eterna errância”.

Os espaços nômades (líquido) em contraponto com os espaços sedentários (sólido), seriam os lugares de experiências, onde sem conhecimento sobre o lugar, o sujeito se destina a ir, aventura-se, por onde “toda deformidade é um evento, é um lugar útil para orientar-se”. Um espaço liso marcado somente por “traços que se apagam e se deslocam com o trajeto” (CARERI, 2013:42).

Para Paola Jacques (2012: 23), a **experiência errática** é um “exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano”. Para esta autora, o “errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências”. E dessa maneira, transmitem suas narrativas errantes.”

“A cidade-panorama é um simulacro “teórico” (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas.(...) Mas “embaixo” (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são os caminhantes, pedestres.” (DE CERTEAU, 1998:171)

Para De Certeau (1998:178), é o *praticante ordinário*, isto é, aquele que experiencia a cidade no plano baixo (*down*), que extrai os fragmentos, que “atualiza” cada significante espacial que encontra com “as variações ou as improvisações da caminhada.”

Segundo Paola Jacques (2012:270), os errantes urbanos, ao caminharem pela cidade, “desestabilizam a ordem espacial dominante, inventam outras possibilidades pelo uso, desviam dos interditos e proibições”. Para esta autora, eles se interessam pela “experiência do percurso, do percorrer”. Sendo assim, o foco está no “estado em que se colocam ao andar sem rumo, pelos percursos indeterminados, um estado de corpo errante.” Dessa maneira, complementa a autora: “a cidade é apreendida pela experiência corporal, pelo tato, pelo contato, pelos pés”.

“o simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo como disciplina prática de intervenção nas cidades. Essa crítica pode ser vista em diferentes formatos, através de diferentes narrativas urbanas artísticas – literárias, etnográficas, fotográficas, cinematográficas, cartográficas etc. – realizadas pelos errantes a partir de suas experiências de errar pela cidade.” (JACQUES, 2012:30)

Em *Elogio aos Errantes*, Paola Jacques, para além de referenciar as práticas de errâncias na cidade de Paris, traz algumas contribuições no contexto das cidades brasileiras, ampliando as referências para reflexão dessas experiências de errâncias. Paris, a cidade “paradigmática para os errantes urbanos”, que são referenciadas quando se estuda sobre a figura do *flâneur* em Baudelaire, escritas por Walter Benjamin (anos 1930) é colocada ao lado de outra cidade, como o Rio de Janeiro, com figuras como João do Rio⁴⁸, Flávio de Carvalho⁴⁹ e Hélio Oiticica⁵⁰

“De fato, a importância de Baudelaire entre os errantes urbanos reside na recriação da figura mítica do *flâneur*.” (JACQUES, 2012:42)

O *flâneur*, segundo Careri (2013:74) é a “aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade”. É o que rompe com as velocidades, caminha em meio à *multidão* em busca do “choque” com o Outro, os “vários anônimos”, em busca de uma “experiência da alteridade radical na cidade” (JACQUES, 2012:49). Por estar inserido no contexto urbano, faz críticas as “reformas urbanas”: “a ociosidade do *flâneur* é um protesto contra a divisão do trabalho.”⁵¹

Se perder no meio da multidão era o prazer de Baudelaire, porque “proporciona uma relação entre o anonimato e a alteridade que é exatamente o que constitui a própria noção de espaço público metropolitano” (JACQUES, 2012:56). No livro *Passagens*⁵², Walter Benjamin, descreve o *flâneur* como aquele que vagueia pela cidade, numa espécie de “embriaguez”, “caminha a esmo pelas ruas”, “como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio”.

*“Aquele embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido.”*⁵³

Assim como Baudelaire nos anos 30 em Paris, João do Rio (início do século XX), na cidade do Rio de Janeiro, também relatava suas experiências errantes por ruas da cidade que estava passando por alterações. Em ambos existia, como descreve Jacques (2012:61) uma “enorme angústia pelo desaparecimento do que é velho, antigo(...) mais uma denúncia da violência e da velocidade da transformação urbana, social e cultural”. Portanto, através de seus textos, criticavam esses modelos de modernização.

48 “Paulo Barreto, 1881-1921, cronista e errante urbano, descreve nos jornais suas errâncias pela antiga cidade, que estava sendo destruída por Pereira Passos, que realizou o conhecido Bota-Abaixo no centro do Rio de Janeiro, entre 1902 e 1904.” Em Paola Berenstein Jacques, *Elogio aos Errantes*, 2012, p.31

49 —idem, pg.89. Sobre Flávio de Carvalho, faz referência a suas práticas de deambulações, com as denominadas *Experiências*.

50 —idem, pg.165. Sobre Hélio Oiticica, faz referência as suas obras de deriva pela cidade: *Delirium Ambulatorium*, *Parangolés*, *Penetráveis*, *Tropicália*, *Éden*, *Barracão*, etc.

51 em *Passagens*, Walter Benjamin, pg. 471

52 A obra *Passagens* é um “projeto inacabado, filosófico-literário”, sobre o qual Walter Benjamin trabalhou de 1927 até sua morte em 1940. Título original *Das Passagen-Werk*, ano da 1ª publicação 1982. Para essa pesquisa, foi utilizada a versão brasileira: Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. Versão eletrônica disponível em <https://archive.org/details/BENJAMINWalterPassagens>. Acessado em julho 2018. pg.462: *o Flâneur*

53 —idem, pg.462

“Talvez o mais importante para entender a “alma encantadora das ruas” seja mesmo **o exercício da errância, da flanância e, sobretudo o enorme e incondicional amor às ruas, às cidades.** (JACQUES,2012: 68, grifo nosso)

Sendo assim, compreende-se que o errante é aquele que vagueia, deambula, erra, se perde, sendo o próprio percurso, aquilo que lhe interessa, pois, faz disso o seu território. Como descreve Jacques (2013:273): “na errância não se anda de um ponto a outro, a errância está no próprio percurso, nos entres e erros dos caminhos.” Os errantes, portanto, atualizam os projetos urbanos, se aproximam do que pode se considerar uma experiência crítica, política, sensível e poética.

{2.6} ANDAR SITUACIONISTA

Segundo Careri (2013:28), foi através do movimento Dadá (1921), que o caminhar passou a ser visto como “forma de *antiarte*”. Os dadaístas organizavam visitas aos lugares banais, “insossos”, como uma forma de “realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano” (CARERI,2013:74).

A cidade *banal*, para os *dadaístas*, refere-se a ideia de uma cidade em sentido contrário a da velocidade, do movimento, do futuro, é aquela que “abandonou todas as utopias hipertecnológicas do futurismo” (CARERI,2013:74). Já a cidade *inconsciente*, dos *surrealistas*, era aquela possível de revelar uma “realidade não visível”, e portanto, “descobrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma *deambulação*, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade” (CARERI, 2013:29).

Os situacionistas, segundo Careri (2013:83) implementam outras ações, novos procedimentos de crítica ao modelo da cidade, e nos anos 50, com a Internacional Letrista, “reconhecem no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta de antiarte e o adota como meio estético-político.” Marca assim, a transição do que era antes praticado pelos surrealistas, ou seja, do “tempo de celebrar o inconsciente da cidade” para uma nova experiência com a “construção de situações na realidade cotidiana.” Afinal, para os Situacionistas, “era preciso agir, e não sonhar” (CARERI,2013:85).

“Os filósofos e os artistas limitaram-se até hoje a interpretar as situações; trata-se agora de as transformar. (...) Visto o indivíduo ser definido pela sua situação, ele quer ter o poder de criar situações dignas do seu desejo. Nesta perspectiva, devem fundir-se e realizar-se a poesia (a comunicação como resultado positivo duma linguagem em situação), a apropriação da natureza e uma completa libertação social.”⁵⁴

54 O Questionário. em: Internacional Situacionista, Apologia. Lisboa,1997. pg.158

O grupo de artistas atuantes na Europa, a Internacional Situacionista⁵⁵, lutavam contra uma sociedade do espetáculo, contra uma sociedade não participativa e alienada. Eram a favor de novas formas de intervenção na cidade contra um modelo de monotonia, de ausência de paixão da vida cotidiana moderna⁵⁶.

Afim de promover experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano, os Situacionistas criaram a ideia do urbanismo unitário⁵⁷ (UU), com propostas como a *psicogeografia*, a *deriva* e a *construção de situações*. Procedimentos que se mostravam contra uma “concepção estática da cidade”, uma “crítica a museificação das cidades.” Ou seja, o que estava instituído no momento para tornar a cidade um espaço não-participativo, criando as distâncias de relações entre os habitantes, uma vez que o planejamento e construção das cidades, privilegiava um projeto de modernização da *cidade espetáculo*.

Para os Situacionistas, a ideia de propor e realizar essas práticas, eram formas de combater um “monopólio” de planejamento urbanístico definido pelos urbanistas, como se a cidade fosse planejada por um modelo único de interesse, e não pelos habitantes. Segundo Paola Jacques (2003:19), “se eles se posicionavam cada vez mais contra o urbanismo, ficaram sempre a favor das cidades”, por uma “construção realmente coletiva das cidades.” Nesse sentido, acreditavam que era a própria sociedade que mudaria a arquitetura e o urbanismo, e não o contrário.

Por isso a importância da *construção de situações*, isto é, das “*ambiências coletivas*”⁵⁸. Um conjunto de impressões que determinava a “qualidade do momento” e que começariam “após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo.” Era preciso, portanto, intensificar a noção de que uma “situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores”, os *vivenciadores*.

Existia uma forma situacionista de viver e experimentar a cidade. O que reafirmava a ideia de que são os próprios habitantes que vivenciam a cidade, deixando de ser meros espectadores, impedindo qualquer tipo de espetacularização urbana.

A *deriva* era uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas, utilizada pelo grupo, para “tentar desenvolver na prática a ideia de construção de situações através da psicogeografia” (JACQUES, 2003:22). Neste caso, caberia o pedestre, o ato de se apropriar do espaço urbano, na sua ação de andar sem rumo, do se perder. Enquanto que, caberia a psicogeografia, o estudo dessa deriva, dos lugares percorridos, do ambiente urbano mapeado pelos diversos *comportamentos afetivos*, realizados durante a caminhada. Como Jaques define (2003:23): “uma *geografia afetiva*, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas.”

55 Começa em 1952, com a Internacional Letrista e vai até 1972. “A I.S. resulta da unificação de três agrupamentos de artistas em dissidência com a arte: o Comitê Psicogeográfico de Londres, a Internacional Lestrística e o Movimento por uma Bauhaus Imaginativa.” em: Internacional Situacionista, Apologia. Org. Julio Henriques, a partir da edição Van Gennep, Amsterdão, 1970. Edições Antígona, Lisboa, 1997.

56 em Apologia da Deriva, Paola Jacques. pg.13

57 “O urbanismo unitário, define-se em primeiro lugar, pelo emprego do conjunto das artes e técnicas, como meios de ação que convergem para uma composição integral do ambiente”. *Em direção a uma internacional Situacionista*, texto em: **Apologia a Deriva**, Paola Jacques. pg 57

58 —idem. pg.57

“Era uma ação fugaz, um instante imediato a ser vivido no momento presente, sem a preocupação com a sua representação e com a sua conservação no tempo. Uma atividade estética que se encaixava perfeitamente na lógica dadaísta da antiarte.” (CARERI, 2013:86)

Exemplos dessas representações gráficas estão nos mapas realizados por Guy Debord, o “*La Guide psychogéographique de Paris*”, que se apresentava como uma “mapa dobrável para ser distribuído aos turistas; mas é um mapa que convida a perder-se” (CARERI, 2013:92).

“O hipotético turista deve seguir as setas que unem unidades de ambiente, zonas homogêneas determinadas com base em relevos psicogeográficos. A cidade passou pelo crivo da experiência subjetiva, que a mediui segundo os seus próprios afetos e paixões - constituídos ao frequentar os lugares e ao escutar as próprias pulsões - e confrontou-os com os de outras experiências subjetivas.” (CARERI, 2013:92)

A ideia de representar uma cidade como se tivesse ocorrido uma “explosão”, em pedaços, fragmentada, flutuando “num espaço vazio”. Indicavam as situações encontradas na deriva realizada, onde se “descontextualiza”, os bairros por onde se percorre, “trajetórias no vazio, errâncias mentais entre lembrança e ausência” (CARERI, 2013:92). Outro exemplo, é o mapa *The Naked City*⁵⁹, publicado em 1957, por Debord e Asger Jorn, com colagens feitas a partir de um mapa tradicional de Paris. Como descreve Careri (2013:92): “a cidade está nua, a deriva espoliou-a, arrancou-lhe as vestes, que agora flutuam desorientadas.”

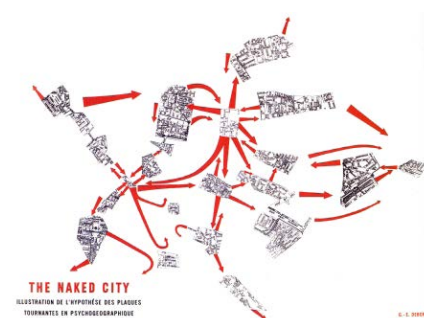


Fig.02. Guy Debord e Asger Jorn, *The Naked City*, 1957

{ 2.7 } ANDAR COMO JOGO

“O jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das construções socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social.” (CARERI, 2015:98)

Com estas intenções de promover um “nova maneira de se viver a cidade”, contrário ao modelo do urbanismo, que demonstrava uma completa “ausência de soluções lúdicas na organização da vida social”, os Situacionistas se “especializaram” na “exploração do jogo e do lazer,” e compreendiam isto como um “aspecto visual das cidades” que “só tem valor, se relacionado com os efeitos psicológicos que possa produzir.”⁶⁰

59 “(...) os recortes representam “unidades ambientais” ou de “atmosfera”, definidas não por fronteiras administrativas, mas pela afetividade, paixões e intuição dos moradores de Paris. As setas, por seu turno, representam “eixos principais de passagem” e/ou “direções de penetração”, os quais, num plano psicogeográfico (quer dizer, não adstritos à sua localização geográfica “real”), supostamente conectam as diversas unidades de ambiência.” por LEONIDIO, Otavio. **Guy Debord e Robert Smithson. Espaço, tempo e história.** Arquitectos, São Paulo, ano 15, n. 176.00, Vitruvius, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/15.176/5458>>. Acessado em abril, 2018

60 Constant, julho de 1959, *O grande jogo do Porvir*. Em: *Apologia da Deriva*, escritos situacionistas sobre a cidade, Paola Berenstein Jacques. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. pgs.98-99

O tempo era para ser dedicado ao jogo, um tempo “não utilitarista, mas lúdico”⁶¹. Por isso, ressalta Careri (2013:98), era no cotidiano que se deveria “procurar os desejos latentes das pessoas”, afim de provocar, reativar e substituir por “aqueles impostos pela cultura dominante”. Dessa maneira, “o uso do tempo e o uso do espaço escapariam às regras do sistema e chegariam a autoconstruir novos espaços de liberdade.”

A ideia de jogar, seria, para os Situacionistas, uma “atividade que se relacionava com o perceber, vivenciar e construir as cidades.”⁶² Dessa forma, os procedimentos citados, incitavam o sentido do jogo na cidade, abrindo espaço para o “aleatório, o incontrolável, o apaixonante.”⁶³

Segundo Careri (2013:98), era o “meio lúdico de reapropriação do território: a cidade é um jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-constructivo”. O lúdico era o meio para explorar, vivenciar, experienciar a cidade.

Em *Homo Ludens*, Huizinga, nos esclarece, que esta expressão, “se verificada na vida humana como na animal”, torna-se mais uma função para além do *Homo Sapiens* e do *Homo Faber*. O jogo, segundo este autor ([1983]2000:10), “ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural.”

No sentido de perceber o jogo, como uma atividade que não “pertence à vida comum”, algo que se “apresenta com um intervalo em nossa vida quotidiana”, uma “supressão temporária do mundo habitual”, é, portanto, para Huizinga “uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. Sendo assim, o jogo é “livre”, “ele próprio é liberdade”. Mais que isso, o jogo, em sua “qualidade de atividade sagrada, “dá satisfação a todo o tipo de ideais comunitários”. Contribui para a “prosperidade do grupo social”.

Em “*contribuições para uma definição situacionista de jogo*”⁶⁴ (texto de 1958, pelo I.S.), fazem citação a este filósofo, para descrever sobre o efeito que o jogo tem em realizar “uma perfeição temporária e limitada da vida.” Dessa maneira, percebem que o jogo deve romper “de forma radical com um tempo e espaço lúdicos acanhados”, ele deve, portanto, tomar conta da vida inteira.

61 Careri (2013:36), aponta para a história de Caim e Abel, o *Homo faber* e o *Homo ludens*, respectivamente. O primeiro, dedica o tempo ao trabalho e “por isso é inteiramente um tempo útil-productivo”. Já o segundo, possui um tempo “mais livre, ou seja, mais lúdico.”

62 __idem

63 DIAS, Juliana Michaello M. “O grande jogo do Porvir: a internacional Situacionista e a ideia do jogo urbano”, UFRJ, 2007. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v7n2/artigos/pdf/v7n2a06.pdf>. Acessado em maio de 2018

64 em Apologia a Derviva, Paola Jacques, 2013. pg.60

Sendo assim, o jogo, se compreendido como uma “experimentação permanente de novidades lúdicas”, deve refletir sobre “o sucesso imediato de sua ambiência” e seu objetivo deve ser, no mínimo, “provocar condições favoráveis para viver a vida de forma direta”. Ou seja, o jogo é “luta por uma vida à altura do desejo e representação concreta dessa vida.”

“A função do jogo, nas formas mais elevadas que aqui nos interessam, pode de maneira geral ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele encontramos: **uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa**. Estas duas funções podem também por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a “representar” uma luta, ou, então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa.” (HUIZINGA [1938]2000:14, grifo nosso)

Refletir sobre as potencialidades que o jogo pode vir a desempenhar na cidade, quando incorporado em vivências criativas, ou seja, naquilo que os Situcionistas se propunham (“*construir aventuras*”), é uma das questões que permeiam os projetos que serão demonstrados nos próximos capítulos⁶⁵.

“O ser humano possui ainda a necessidade de acumular energias e a de as despender, e até de as desperdiçar no jogo. Ele tem a necessidade de ver, escutar, tocar, provar e a necessidade de reunir estas percepções num “mundo”. A estas necessidades antropológicas, elaboradas socialmente (isto é, tanto separadas como reunidas, aqui comprimidas e ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas que os equipamentos comerciais e culturais tidos em consideração de forma mais ou menos parcimoniosas pelos urbanistas não satisfazem. **Trata-se da necessidade de actividade criativa, de obra (não apenas de produtos e bens materiais consumíveis), necessidade de informação, de simbolismos, de imaginário, de actividades lúdicas**. Através dessas necessidades específicas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os actos corporais, como o desporto, a actividade criativa, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que mais ou menos se sobrepõem a divisão parcelar dos trabalhos.” (LEFEBVRE, 2012:107, grifo nosso)⁶⁶

Como o jogo pode ser uma ferramenta, um instrumento de interação, integração e incentivo para pensar, agir e ativar a percepção, experiência no espaço público?

65 No capítulo 4, referente ao projeto “*Das coisas deixadas pra trás*”, o jogo foi um dispositivo pensando a partir de um processo criativo. Para além disso, compreende-se o jogo, como parte da ação do processo criativo, como poderá ser visto no capítulo 3. O jogo, para além de uma forma, de um resultado de experiência, de um objeto, é um indicador da disposição para a ação.

66 LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Estúdio, Lisboa – Letra Livre: Lisboa, 2012

SEGUNDA PARTE

{ *Rua dos Projetos* }

INSTRUÇÃO PARA O PERCURSO :

No início desse trajeto temos as considerações sobre o processo criativo e as práticas artísticas, o método e os suportes utilizados. Aqui vamos falar sobre as ações do (re)colher, (re)fazer, (re)conhecer e (re)lembrar.

Logo em seguida, vamos conhecer o projeto “***Das coisas deixadas pra trás***”, nesse momento, sinta-se à vontade para deixar esse capítulo, ou fique nele e recolha algo que lhe interesse. Depois disso, você encontrará o projeto “***Rua Gráfica***”, e se for possível, pegue um lápis de cera e passe o papel em cima de alguma superfície em relevo que esteja próximo de você. Se não, leve esse capítulo para a rua e desfrute desse jogo. Aliás, a rua está cheia de novas palavras, que você pode inventar para (re)escrever.

E por fim, chegaremos na “***Rua do Bonfim***”, aqui na cidade do Porto. Convidamos você a conhecê-la a partir de algumas situações que encontramos por lá. Agradeço sua companhia e espero que possamos nos encontrar a caminhar por alguma rua, aqui, ali, em qualquer lugar.

{ 3 }

Dos processos criativos às práticas artísticas

(re)colher, (re)fazer, (re)conhecer, (re)lembrar

Considerações sobre os processos criativos e as práticas artísticas, o método e os suportes utilizados.

{ 3.1 } SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

“Enquanto habito um “mundo físico”, em que “estímulos” constantes e situações típicas se reencontram – e não apenas o mundo histórico em que as situações nunca são comparáveis -, minha vida comporta ritmos que não tem sua razão naquilo que escolhi ser, mas sua condição no meio banal que me circunda.” (MERLEAU-PONTY.1999:124)

Tratando-se do processo criativo, impõe-se considerar, no caso, a importância do lugar (público), onde se pode perceber as coisas, mas também aquilo que se pode alterar, encontrar outro sentido, ressignificar, atualizar. De que maneira a experiência e a percepção do lugar favorecem o processo criativo?

O que pode acontecer ao sobrepor um padrão gráfico retirado da textura do vidro da janela de uma casa, com um padrão da tampa do bueiro que está na calçada? O que pode acontecer se amontoar pedaços de papel, recolhidos do chão da rua e colar sobre uma nova superfície, uma folha de papel?

Revelar partes da cidade (*o banal, o “invisível”*), explorar as superfícies dos objetos encontrados, estimular a *criatividade* a partir da diversidade dos materiais, objetos, situações encontradas. Ressignificando suas utilidades, inserindo novas atribuições, criações, invenções (*narrativas poéticas dos espaços percorridos*). Incitando o gesto manual, expressivo, sensível, capaz de atualizar, dar novos sentidos.

O processo criativo implica uma “tensão” em querer estar em desafio, estar em “risco”. As motivações estão na capacidade de testar, falhar, recomeçar, repetir, refazer, ou seja, um conjunto de ações que intensificam estar em *jogo*.

“É justamente observando os processos criativos dos artistas que se pode “entrar em contato com a forma como cada um entende e percebe o espaço público. O processo criativo é algo riquíssimo, fascinante e lúdico e pode nos levar a caminhos desconhecidos, assim como nos fazer perceber como as coisas são e o que podemos mudar.” (CAMPBELL, 2015:12)

Para Fayga Ostrower (2013:71), a criação “exige do indivíduo que atue primeiro e produza, e assim o trabalho poderá ser avaliado como critérios e interpretações”. Cecília Salles (2013:156), descreve o processo de criação como um “processo de experimentação no tempo”, o qual revela-se como uma constante e “ampla apreensão de conhecimento que envolve, entre muitas questões, técnica e a compreensão daquilo que se quer das obras que estão sendo construídas.”

“Conhecer o mundo significa selecionar, apreender, transformar, ou seja, ressignificar.” (SALLES, 2013:129)



Fig.03. Frotagem realizada na tampa de bueiro, Recife-PE, 2017

A capacidade inventiva, criativa é despertada à medida que o processo procura o estímulo imediato do que não é revelado. Nesse processo de converter um detalhe da cidade em uma reprodução gráfica, estimula-se a percepção quanto ao que está ao nosso redor, trazendo novas leituras do cotidiano, ressignificando, atribuindo uma nova função ao objeto no espaço urbano.

As marcas gráficas inscritas nos espaços públicos que transitamos diariamente e não as observamos com esta intenção (a tampa de eletricidade, é apenas um objeto que deve indicar o sistema de energia da cidade). Ao utilizá-lo como uma matriz de impressão, por exemplo, atualiza sua função inicial. Deixa de ser um elemento urbano, e transforma-se em um carimbo, que por sua vez, pode ser utilizado para fazer composições gráficas: repetir as letras, as formas da tampa, etc.

Para Fayga Ostrower (2013:56), “a intuição está na base dos processos de criação.” Isto é, “nossas experiências e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do **sensório** e da **afetividade**, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções.”

Segundo esta autora, no que diz respeito a intuição, ela permite que se possa visualizar e internalizar a “ocorrência de fenômenos”, “instantaneamente”. Ela permite que se possa “agir espontaneamente”. Como diz Cecília Salles (2013:95): “no instante de apreendermos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação.”

{ 3.2 } MOVIMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO

“O artista é atraído pelo propósito da natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. As tendências são, portanto indefinidas, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se elabora. **A tendência não apresenta em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo.** O processo é a explicação dessa tendência.”
(SALLES, 2013: 37, grifo nosso)

Na tentativa de compreensão do processo criativo, verifica-se que existem dois movimentos: de **divergência**, onde tudo é possibilidade de se fazer algo, e outro de **convergência**, onde é possível fazer algumas escolhas mais focadas e determinadas.

Do amplo para o específico, do geral para o particular. O que Claudia Amandi⁶⁷ (2010:209), nomeia como os “*movimentos de convergência*” e “*movimentos de disseminação*”. Para esta autora, o “processo vive de uma atividade que pode, ora, fundamentalmente convergir para resolver ou chegar a um objectivo concreto – uma síntese, ora pode expandir e disseminar possibilidades que privilegiam, fundamentalmente a ação processual em si mesma.” Ou seja, os movimentos de *disseminação* e *convergência*, “procuram ocupar espaços de organização distintos, beneficiando no entanto da sua acção conjunta na actividade processual.”

Manter uma distância ou se aproximar de um objeto. Olhar para toda a rua, ou deter-se a um detalhe. Estas ações também se relacionam com o que foi explorado nas ruas, como procedimento para realizar o levantamento do lugar.

Para Fayga Ostrower (2013:58) “no conjunto de relacionamentos revela-se uma ordem significativa para nós, ela encerra a proposta para nossa ação.” E mais: “o fenômeno associativo sempre existe, porquanto em qualquer acontecimento de pronto se desencadeia em nossa mente uma série de ideias e emoções como parte integrante do nosso pensar.”

O processo criativo explora um “universo” de potenciais ideias, que ora ordena, classifica, combina como uma nova categoria para pensar sobre estas coisas.

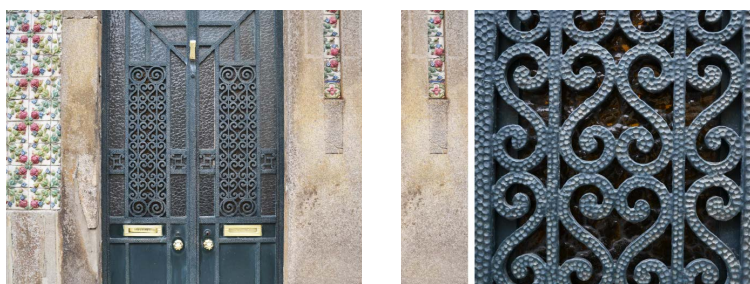


Fig.04. Detalhe da fachada de uma casa: (olhar o amplo, “capturar” o detalhe). Porto/PT, 2017

32 AMANDI, Claudia. “Funções e tarefas do desenho no processo criativo”. Tese de dissertação do doutoramento pela FBAUP, 2010

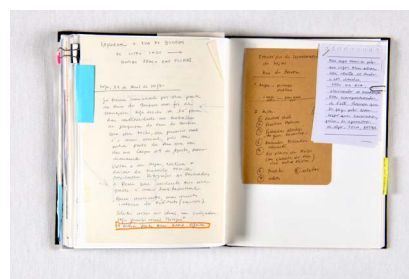
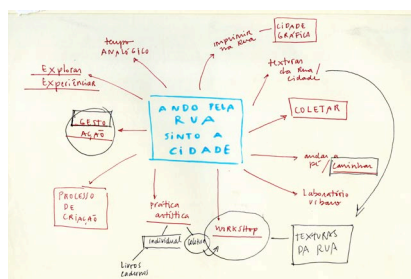
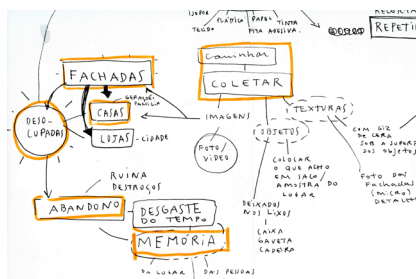
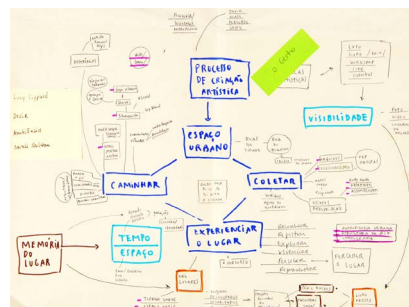


Fig.05. modelos de organização: mind-maps, fluxogramas, caderno.



{ 3.3 } ORGANIZAR O TRABALHO, ORGANIZAR O PROCESSO⁶⁸

“O que percebemos, então, é apreendido em ordenações, e como o percebemos, são outras tantas ordenações. Tudo participa de um mesmo processo ordenador. O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas.”(OSTROWER, 2013:58)

Por se tratar de um tipo de trabalho que se relaciona com uma quantidade de material, a organização constitui-se como parte essencial, tanto do processo e da própria prática. Identificar as ações realizadas, categorizar, sistematizar os conteúdos, ordenar, classificar os documentos, os registros (em suportes diferentes), são etapas que fundamentam o princípio do trabalho.

Dessa maneira, organizar os materiais produzidos: como os livros, as séries de fotografias, os cadernos, os arquivos (digitais e analógicos) e os vídeos, foram etapas do trabalho que tiveram em cada fase da pesquisa suas formas específicas de organização.

Segundo Claudia Amandi (2010:191), organizar “indica sempre a necessidade de estabelecer uma determinada ordem”, “encontrar condições (...) para responder de forma adequada a um contexto.” Para Cecília Salles (2013:41), “o objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização.” O artista, segundo esta autora, lida com as combinações e seleções que faz do “acúmulo de ideias, planos e possibilidades”, e então, as escolhas são feitas e “um objeto com organização própria vai surgindo.”

Quando se organiza em uma lista, ou com apontamentos nos cadernos, nos diagramas, esquemas, por exemplo, se agrupa “um conjunto de conteúdos”, que “facilitam e desenvolvem a memória, a atenção, o raciocínio, o pensamento, a imaginação”, segundo Amandi (2010:194). Organizar é nesse sentido, uma atividade que busca resolver algo que não está “em ordem”, clarificado, objetivo: “organizar tem um papel fundamental à estrutura do conhecimento humano, de lhe inculir estabilidade, bem como dinamismo” (AMANDI, 2010:198).

68 ver Livro de Projeto_cadernos

{ 3.4 } SOBRE AS AÇÕES: CONTROLAR, NÃO CONTROLAR

“De forma análoga ao jogo, dizemos que as regras que se referenciam ao desenho possibilitam ao artista: (1) abrir o jogo – mostrar ou revelar o que quer e como quer fazer; (2) entrar no jogo – no sentido de entrar na acção, como experiência de presença; e por fim, (3) **estar em jogo – que significa jogar, estar em risco, e por isso, estar entre a possibilidade de perder ou adiar a perda no controlo sobre o que faz e como faz.**” (MARQUES, 2014:100, grifo nosso)

Com a intenção de organizar os materiais, foi possível perceber que o ato de pegar manualmente os objetos dispersos e deslocá-los um a um (ora para organizar, ora para criar uma nova composição visual), constituía uma maneira prática e automática. A partir disso, surgiu a necessidade de repensar sobre essa ação, como tentativa de “desqualificá-la”, ou seja, fazer de forma diferente.

Encontrar uma nova maneira de agir diante de uma situação, sair da “zona de conforto”, questionar a própria maneira de fazer, subverter um padrão, incitar novas “regras”, arriscar novas habilidades. Provocações constantes do processo criativo. Nas palavras de Katja Tschimmel (2011:22):

“A imaginação criadora é outro importante fator do sistema criativo. Mediante os esforços emocionais inerentes, capacita o indivíduo para se libertar de construções estruturais do pensamento convergente e racional, e das percepções e ideias preestabelecidas. Aponta para novos horizontes e joga com o possível e o impossível.”

De que maneira posso fazer as composições sem tocar nos objetos (no conteúdo) com a mão? Ou seja, como posso não ter o controle da forma final?

Partindo dessa intenção, o controle manual dos objetos para realizar as composições, que eram feitas podendo manipular um por um, recombinao, deslocando-os conforme fossem adquirindo uma forma “acabada”, foi modificada e/ou introduzida uma nova ação para não ter esse controle.

Portanto, essa nova intenção estava diretamente ligada ao fato de querer romper com um hábito. Nessa tentativa de encontrar como agir, com esse novo propósito, as ações surgiram de acordo com o tipo de objeto que estava sendo utilizado (saco plástico, pedras, pedaços de azulejos etc.)

No caso de um saco plástico com um amontoado de elementos (grãos, galhos secos), neste caso, uma quantidade de matéria que dificulta o controle de pegar um a um (cada grão), surgiu a ação de derramar. O controle, nesse caso, passou a ser na maneira como manuseava



Fig.06. registro de um processo para tentativa de não ter controle sobre a forma da composição. Ação encontrada: derramar o conteúdo.

Fig.07. frotagens feitas na tampa de bueiro: testes de impressões: passar a mão com maior ou menor pressão. Porto/PT, 2017



o recipiente (o saco plástico). O interesse, no entanto, não é elaborar imagens com os sacos plásticos, mas sim do que existe no seu interior, armazenado. Assim, ao virar o saco plástico de formas diferentes: rápido, lento, pausadamente, eram geradas novas composições, “finalizava” esse processo. Este exemplo, refere-se ao caso do “monte”, que será visto no próximo capítulo no projeto “*Das coisas deixadas pra trás*”.

Já no projeto “*Rua Gráfica*”, esse procedimento pode ser percebido, na maneira como ocorrem as recolhas: o gesto de pressionar a mão e/ou o bastão de grafite, sob a superfície do objeto em relevo, por exemplo. O interesse pela impressão (revelar a imagem), está diretamente ligada ao controle da pressão: se mais forte, que exige uma “força” maior, ou, para uma impressão mais “desfocada”, pressionado de forma mais leve (passar a mão).

Também se pode perceber essas ações de controle ou não, naquilo que está relacionado como interesse nos resultados do trabalho. Se parte do objetivo em ser mais “assertivo”, planejado, procura-se os elementos para cumprir com essa função/intenção. Se não é desejável ter uma “certeza”, a ação de experimentar reflete-se naquilo que se “arrisca”, não se tem um controle sobre as coisas, o que surgir pode ser útil, pode servir para fazer algo.

{ 3.5 } SUPORTES UTILIZADOS

“Quando definimos recursos, enfatizamos como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria-prima chegar o mais perto possível de seu projeto poético, ou seja, o mais próximo possível daquele que ele busca.” (SALLES, 2013:111)

O suporte é o lugar de inscrição, permanente ou efêmera, onde se exhibe a diversidade de material, das ações e dos propósitos do processo: capturar, registrar, armazenar, guardar, recriar, deslocar. Para os procedimentos de levantamento do lugar, foram utilizados como suportes: sacos plásticos, caixas, pastas, envelopes, catálogos, diários, cadernos, fotografias e vídeos.

{ 3.5.1 } DISPOSITIVOS DE ARQUIVO: GUARDIÃO DOS OBJETOS

Para o trabalho de coleta nas ruas, por exemplo, os sacos plásticos foram utilizados em todo o tempo, de formatos diferentes. No início não era questionado seu tamanho, espessura, qualidade do material. Ou seja, nessa fase não era de interesse preocupar-me com o recipiente em si, ele apenas cumpria o objetivo de guardar.



Fig.08. alguns dispositivos utilizados para guardar os objetos.

À medida que esse trabalho vai ganhando novas abordagens, surgem novos interesses de experimentar outros suportes de armazenamento: caixas, pastas e até mesmo os sacos plásticos, mas de formatos diferentes. Nesse sentido, o tamanho, o tipo, possibilitavam uma nova intenção de coletar e de pensar neste objeto como material de *arquivo* (o diário de coleta, na parede, por exemplo, que será visto no capítulo 4).

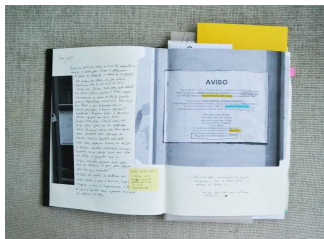


Fig.09. caderno de processo sobre o levantamento da Rua do Bonfim, Porto/PT, 2017

{ 3.5.2 } CADERNOS: MEMÓRIAS DE UM PROCESSO

“os cadernos são vestígios deixados pelo artista, que oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo”. (SALLES, 2013:28)

Os cadernos desempenham uma função de (re)visitar, (re)significar experiências sensíveis, que foram vivenciadas por meio do armazenamento das informações. Mesmo que os registros sejam feitos de forma aleatória, é com a sequência das páginas que se cria um *ritmo* e uma *temporalidade*. Ou seja, o caderno transporta a outro lugar, outra sequência, novo movimento que cria a narrativa. Ao folhear uma página, movimento meu olhar sobre esse *espaço*. O caderno, segundo *Charles Watson*⁶⁹ é “essencialmente um lugar de processo e iminências. O ato de registrar um pensamento, muda a relação que temos com ele, tornando evidente algo que até então, oculto”.

“Se por vezes os cadernos obedecem a um critério de ordenação temporal, este corresponde a uma espécie de cronologia inevitável. Gerada pela sequência de páginas do caderno. E mesmo assim, qualquer uma das folhas anotadas pode sofrer transformações – novos dados das relações acrescentadas, alterando-se o rumo da cronologia do caderno.”(AMANDI, 2010: 211)

⁶⁹ *Sketchbook: as páginas desconhecidas do processo criativo*, Cezar de Almeida e Roger Bassetto. Editora Ipsis, São Paulo, 2010

O caderno é um *território para experimentação*. Para Claudia Amandi (2010:214) ele é “transversal ao tempo”, e vai se “adaptando às necessidades do autor, tornando-se um espaço privilegiado de disseminação”.

Esses registros são certas *recorrências* daquilo que por algum motivo foi escolhido para ser registrado. Trata-se de um recorte das inúmeras possibilidades, diante das circunstâncias, do que é percebido do lugar que atua. Olhar, analisar esse material, é uma possibilidade de compreender uma certa tendência, um certo estilo.

Durante todo o processo do trabalho, os cadernos⁷⁰ são utilizados, fazendo parte dos procedimentos que serão demonstrados nos próximos capítulos. Inclusive, para a própria pesquisa, servindo como mais um suporte de apoio para decifrar informações perdidas e/ou não compreendidas no tempo que foram feitas. Servem como novos objetos de investigação.

Guardar conteúdos que podem ou não fazer sentido no momento, deixar disponível aquilo que pode ser acessado (respondido) em outro tempo, para outra utilidade, são características desse suporte. O caderno, portanto, disponibiliza um tempo para pensar no trabalho, ele cria um espaço de repouso. Ajuda também o pensamento a reunir-se, “acalmar-se” e ganhar novas partidas.

Para Claudia Amandi (2010:211), a ação de ordenar “torna-se uma tarefa expansiva porque não contempla apenas uma orientação. Repleta de sequência em suspenso à espera de arrumação, a sua disposição torna-se temporariamente fragmentada, a disseminação de sequências e conteúdos que ampliam o espectro de possibilidades de estruturação do processo criativo pessoal.”

Para Cecília Sales (2013:128), são os cadernos, diários, anotações, *espaços de armazenamento*, “meios que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e que nutrem o artista e a obra em criação.” Nesse sentido, o artista “recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário”.

Além disso, se perceberá nos capítulos sobre os projetos, a relevância desse suporte para cada tipo específico de trabalho. Desde aquele que vai para as ruas até o que fica no ateliê, desde o que serve como novo meio de circulação e interação (é um expositor portátil) ao que se torna um objeto de exposição, um arquivo. De uso pessoal ou coletivo, os cadernos são os suportes essenciais, desse trabalho.

{ 3.5.3 } FOTOGRAFIAS E VÍDEOS

“Tendo por propósito capturar, registrar o visível, as imagens no paradigma fotográfico, menos do que representações, são reproduções por captação e reflexo. Imagens-documento, elas são traços, vestígios de luz, resto que sobrou do corte executado no campo da natureza. Resultado do congelamento de um acontecimento enquadrado e sendo um fragmento do real, essa imagem funciona como registro do confronto entre um sujeito e o mundo.”⁷¹

70 ver Livro de Projeto_cadernos. Neste livro, procurou-se incluir os cadernos utilizados para estudos de levantamento do Lugar, os cadernos utilizados em projetos e o da própria pesquisa.

71 pg.171. NOTH, Winfried, SANTAELLA, Lucia. Imagem. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo, Editora Iluminuras, 1998.



Fig.10. simulação dos vídeos: três telas distribuídas lado a lado.

A câmera do celular tornou-se um dispositivo de rápido alcance, de fácil acesso. Ela foi utilizada na maior parte do processo de levantamento do lugar, porque possibilitava uma ação imediata e objetiva: não estava condicionada ao funcionamento de uma câmera fotográfica, querendo melhorar uma imagem, ou seja, parar e ajustar a máquina para obter um resultado técnico.

Sendo assim, o formato vertical escolhido para realizar os vídeos, traduzem o aparelho (celular) e a forma escolhida de utilizá-lo. As imagens em vertical simulavam pequenos fragmentos recolhidos, revelam uma *poética da cidade*.

A ação de filmar consistiu em aproximar a câmera do celular no vidro das fachadas dos estabelecimentos comerciais que estavam desocupados, e filmar durante um minuto o que estava acontecendo na rua. Revelava os sons, os deslocamentos das pessoas e dos veículos, através de um *filtro* (lentes) dos materiais utilizados para fechar, isolar, esconder o interior desses lugares.

As marcas geradas dentro e fora: ora as manchas, sujeiras do vidro em contato com o material usado, ora os grafites (*tags*) escritas sob essa superfície (sob o vidro), criavam camadas de imagens, gerando uma narrativa daquele momento através dessa textura.

Essa *forma* de observar e narrar um percurso, *um modo de ver e sentir a cidade*, estabeleceu uma nova atuação e produção artística. A forma de exibir os vídeos colocando-os em *tríptico*, tem a ver com alguns fatores: usar da duração de um minuto de cada vídeo realizado, colocar as imagens lado a lado, criando outras sequências, misturando as ordens, combinando as telas. Favorece um processo experimental do vídeo, com o interesse nos deslocamentos das imagens, permitindo uma edição “não fixa”, mas que se recombina, se misturam como a própria cidade.

A fotografia e o vídeo foram recursos que potencializaram o trabalho, na medida que promoveram novos resultados, não apenas para alimentar um processo de criação, mas como objeto de comunicação para atingir outros públicos. As fotografias serviram para criar publicações⁷², e os vídeos, um novo dispositivo de registro, documentação e exposição.

72 livros de artista, livros de projetos, publicações independentes.

{ 3. 6 } SOBRE AS AÇÕES: (RE)COLHER , (RE)FAZER, (RE)CONHECER E (RE)LEMBRAR

“O prefixo latino *re-*, parece marcar o sentido no qual distintas acções introduzem no desenho um movimento e a sua reacção – uma acção que se volta para si mesma, no sentido de se poder redefinir, de se pensar, de se projectar. Consideramos o factor temporal implicado nas acções que manifestam este movimento – de mudança, evolução, agitação –, de si para si, como um movimento que retorna, como um ponto simultaneamente de partida e de chegada.”(MARQUES, 2014:194)

Estas ações, fundamentam o princípio generativo dos processos criativos. A partir delas, sucede-se um conjunto de informações e matéria, fundamental ao projeto: (re)colher, (re)fazer, (re)conhecer e (re)lembrar, remetem para dimensões temporais da ação, que são simultaneamente um ponto de partida e chegada.

A *temporalidade re*, segundo Jorge Marques⁷³ (2015:195), “poderá ser sempre o ponto de partida para a descoberta de relações e significados, de escolhas e de desvios que estão em jogo.” Remete a possibilidade de poder voltar a fazer de novo. Para Claudia Amandi (2010:32), “de modo geral, o objectivo de um processo criativo é promover alternativas e decisões que num número indeterminado de etapas permite validar hipóteses ou uma intuição.”

Para Katja Tschimmel (2009:23): “o conhecimento do processo implica um conhecimento acerca da emergência da novidade e acerca do processo de produção de ideias.” Desse modo, para esta autora, “criar é recombina conhecimento: uma remistura em novas sínteses significativas, uma reorganização dos estímulos e conhecimentos para formar novas totalidades, novas percepções com significado.”

“A criatividade se vincula, sem dúvida, à nossa capacidade de seletivamente intuir a coerência dos fenômenos e de conseguir formular, sobre aquelas coerências, situações que em si sejam novamente coerentes.”(OSTROWER,2013:66)

Estas ações refletem sobre a possibilidade de ter continuidade, da ideia de um ciclo de ações, de um movimento fluido e de (re)novações, ou seja, desta capacidade de uma coisa gerar outra coisa, de poder recomeçar: *colher de novo, fazer de novo, conhecer de novo, lembrar de novo*.

Correspondem, portanto, a um tempo, um efeito regressivo da ação: um antes e um depois, uma partida e uma chegada, que se iniciam novamente e se chega novamente, sucessivamente. Assim, a ação de (re)colher gera novas indicações para a ação do (re)fazer e vice-versa, bem como a ação de (re)conhecer assegura a ação de (re)lembrar, e vice-versa.

73 MARQUES, Joaquim Jorge. “O processo como circunstância do desenho. Contribuições para estudo de modelos experimentais de processo.” Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes do Porto, 2014

As ações traduzem cada uma suas especificidades, e em conjunto revelam uma **poética do processo**⁷⁴, contextualizam um percurso, um propósito de uma prática artística. Ou seja, do (re)colher ao (re)lembrar, tem a ver com uma sequência de eventos que vão desde a *coleta* até o *arquivo*.

Para compreender como estas ações se desenvolvem, serão apresentados nos próximos capítulos os projetos: “*Das coisas deixadas pra trás*” e “*Rua Gráfica*”, que demonstram o tipo de estratégia utilizada para se realizar o levantamento do lugar. Para além desses dois projetos, a *Rua do Bonfim* servirá como um estudo de caso específico, para que se possa perceber como foi aplicado estas abordagens de levantamento do lugar, além de demais indicações e/ou atuações que foram desenvolvidas.

{ 3.6.1 } RECOLHER

“O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinação são singulares. **Os elementos selecionados já existiam, a inovação esta no modo como são colocados juntos.** A construção da nova realidade, sob esta visão, se dá através de um processo de transformação.” (SALLES, 2013:95, grifo nosso)

Recolher⁷⁵ significa: guardar, colher, apanhar, puxar para si, reunir, juntar (coisas dispersas), abrigar, acolher, caçar, voltar.

A ação de recolher, reflete-se sobre a necessidade de pegar em algo que se encontra no lugar: pistas, marcas, vestígios, índices. Um gesto que indica a necessidade de ter a coisa para si, de garantir o objeto consigo para utilizá-lo, se preciso for, em outro momento. Sobretudo, diz respeito ao fato de querer lidar com as coisas como elas são. Fazer disto um princípio do gesto artístico, do processo de criação. Mostra a ação de um corpo presente no lugar, capaz de se aproximar, tocar, pegar.

“A relação entre o corpo e os vestígios deixados sobre a superfície desvelam a mão, indicam uma forma de corporeidade, **como uma percepção e uma manualidade que pensa.**” (MARQUES, 2014: 84, grifo nosso)

Recolher tem a ver, portanto, com um gesto manual (a mão, o toque), que pode retirar algo do lugar e movê-lo para um outro lugar. Segundo Jorge Marques (2014: 68): “a mão não é só um factor de diferenciação do sujeito, aquilo que cada um é capaz de fazer, a sua habilidade ou perícia, mas é através dela que passam sinais diversos e se constrói uma relação sensorial mais completa.”

74 Refletir sobre o processo criativo e as práticas, tentar organizar os materiais, encontrar formas, lidar com as perguntas surgidas durante esse percurso, foi importante para perceber que cada ação carrega uma variedade de novos interesses (dispositivos) e em conjunto, indicam um caminho de uma prática artística, que procura esses dois *universos*: a coleta e o arquivo.

75 Consulta no Dicionário da Língua Portuguesa, 6 edição, Porto Editora e no Dicionário de Sinónimos, 2 edição, Porto Editora.

Para Tuan (1983:14), “tocar e manipular as coisas com a mão produz um mundo de objetos (...) avançar até as coisas e brincar com elas revela a sua descontinuidade e a sua distância relativa. O movimento intencional e a percepção, tanto visual como háptica, dão aos seres humanos seu mundo familiar de objetos díspares no espaço.”

Segundo Henri Focillon ([1943]2001:111), no seu *“Elogio da mão”*: “a fruição do mundo exige uma espécie de instinto tátil. A vista desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o objecto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso. (...)A acção da mão define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam.”

Recolher indica, portanto, o início do processo, o ponto de partida para as próximas ações se desenvolverem. O gesto de coletar, será evidenciado com o que se propõe enquanto ação de recolha: seja do que está disponível na rua porque alguém o descartou (jogou fora), seja por aquilo que se pode reproduzir, a partir de um padrão gráfico de um objeto urbano. Em suma, recolhendo pistas, provas, vestígios, índices, ocorrências, situações de um cotidiano citadino.

{ 3.6.2 } REFAZER

“(...) o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. **O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado.**” (SALLES,2013:84, grifo nosso)

Refazer⁷⁶, significa: fazer de novo, reparar, dar forças a, reanimar, consertar, corrigir, nutrir, reconstruir, renovar, reorganizar, revigorar.

É a operação que se traduz na sua forma mais essencial de ser, é o processo em si. Fazer quantas vezes for desejado. Existe a intenção de intensificar e evidenciar um processo que se configura por meio de tentativas: e se for assim? E se colocar isso sobre aquilo? E se não controlar? E se organizar desta maneira? Ou seja, uma série de propostas que surgem a partir das tentativas.

Refazer é também recombinar, recriar, reformular, reprogramar, redesenhar. Liga-se diretamente ao fato de poder repetir. A repetição, por sua vez, transmite a sensação de “confiança”, enfatiza a ação feita. Fazer novamente refere-se, a sentir-se seguro no que se está fazendo. Reforça a intenção, encoraja para fazer de novo.

Segundo Claudia Amandi (2010:271), a *função repetir* pode estar ligada a ideia de refazer, de interação, de reforço e de organização da memória.

⁷⁶ consulta no Dicionário da Língua Portuguesa, 6 edição, Porto Editora e no Dicionário de Sinónimos, 2 edição, Porto Editora.

A repetição favorece o próprio esquecimento, e dessa maneira “a mente fica livre para novas aquisições, fazendo das anteriores a base de impulsos” (AMANDI,2010:273). Assim, cada vez que se refaz algo, novas partidas iniciam novos processos, uma coisa puxa outra.

Ações que desencadeiam uma série de novidades. Este é um gesto constante em todas as etapas, seja testando novas composições visuais com os objetos retirados do chão da rua (“*Das coisas deixadas pra trás*”), sejam as composições feitas através dos padrões gráficos encontrado, sobrepondo camadas, testando novas aplicações (“*Rua Gráfica*”).

Constantes atualizações das imagens que se formam, à medida que se tenta de novo, com o mesmo material (recursos ou novos) e também quando se vai outra vez ao lugar, e mesmo já tendo feito a ação anteriormente, nunca se sabe (não se tem controle) do que vai estar ali. Portanto se (re)pensa, se refaz a ação. Fazer outra vez, (re)fazer, diz da intenção da constante curiosidade, do motor e motivador da criação artística.

{ 3.6.3 } RECONHECER

“O conhecimento intuitivo imediato repercute em nós como um reconhecimento imediato. As memórias de situações anteriores já vividas servem de referencial aos dados novos. Estes, em novas integrações, por sua vez se transformam em conteúdos referenciais. Sempre nos reencontramos e nos reconhecemos.” (OSTROWER,2013:67)

Reconhecer⁷⁷ significa: conhecer novamente, distinguir por certas particularidades, ficar convencido de, confirmar, explorar, declarar autêntico ou legal, achar, afirmar, assegurar, autenticar, compreender, descobrir, identificar, sentir, ver, verificar, certificar-se.

Ir para um lugar, voltar ao lugar. Esse movimento de fluxo contínuo de quem anda (se desloca a pé na cidade) e estabelece uma relação direta com lugar, com os Outros, com os espaços, com as circunstâncias. Conheço, (re)conheço, pela idas e vindas, pela constante passagem pelo lugar, pela *presença*: estar implica em reconhecer.

Estabeleço relações com os lugares que já conheço através de minha memória. Cada lugar que transito, revela imagens já vistas noutro momento. À medida que me sentia mais “familiarizada” com as coisas, pessoas, situações, reconhecia, a mim mesma e o lugar. As imagens criadas a partir das coisas coletas, dos materiais produzidos/reproduzidos, indicam o reconhecimento de uma ação, de uma prática, de um processo, dos gestos, sobre o lugar que passei, sobre as coisas que utilizei.

⁷⁷ consulta no Dicionário da Língua Portuguesa, 6 edição, Porto Editora e no Dicionário de Sinónimos, 2 edição, Porto Editora.

Nesse sentido, “reconhecer”, configura-se como um conjunto de *sentidos*. Para além do reconhecimento do lugar que estive/estou, indica também o que reconheço de mim mesma: com as coisas que estabeleço no processo de criação.

Reconhecer, marca uma etapa do processo, que organiza novas sensações (questões mais sensíveis) das coisas utilizadas: quando estou envolvida com as recolhas e/ou refazendo, sinto-me em um estágio de imersão criativa, artística, consciente e inconscientemente focada, interessada em criar, experienciar.

São desses dois momentos que surgem as ideias que indicam potenciais “projetos”. Ao reconhecer isto, refiro-me a capacidade de disposição em dedicar o tempo para observar, refletir e questionar as coisas, ações, lugares, o processo e a prática. Estou diante, portanto, do momento o qual se quer refletir (procurar respostas): para que isso serve? o que fazer com isso? como?

Reconhecer os lugares que estive, retornar as ações, reformular ideias. O reconhecimento de tudo que está ligado diretamente e/ou indiretamente ao processo criativo e as práticas. Conhecer de novo, implica em disponibilidade de rever o que foi feito (passado) e indicar novas direções, novos caminhos, novas propostas (futuro). Entre esse antes e o depois, reconhecer, faz ser o presente: o aqui e o agora.

{ 3.6.4 } RELEMBRAR

“ É sobre o espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças.” (HALBWACHS [1968]1990:143)

Relembrar⁷⁸ significa: lembrar novamente, trazer de novo à memória, recordar, rememorar, reviver.

Esta ação marca o tempo, o espaço, o gesto de criação de apreensão e deslocamento dos recursos, dos suportes, dos lugares, do corpo no lugar: tanto aquele que foi, como o que pode ir novamente. A condição de retorno que também é possível através dos arquivos: cadernos, pastas, catálogos, caixas, livros de projetos, fotografias, vídeos etc.

A capacidade de poder relembrar, tem o propósito de intensificar um processo de produção artística por uma dimensão experimental e processual: lida-se com objetos, com um montante de coisas acumuladas (da ideia da coleção).

⁷⁸ consulta no Dicionário da Língua Portuguesa, 6 edição, Porto Editora e no Dicionário de Sinónimos, 2 edição, Porto Editora.

Uma *memória incorporada nos gestos*, ou seja, aquilo que se sabe ao fazer, que o corpo grava, repete. Voltar a fazer, implica em já saber fazer. Constante processo de lembrar da ação, voltar a fazê-la de novo, recordar: saber que se pode fazer de novo, se certificar. Nas palavras de Jorge Marques (2014:178): “Como se a memória fosse a actualização de uma experiência passada, ao mesmo tempo que abre caminhos de descoberta.”

Para além desta ação, a memória inclui uma ampla e variada possibilidade de reflexão. Segundo Jorge Marques (2014:177), a “memória é, por definição, um assunto que implica um elemento temporal. Neste sentido, é a capacidade de, potencialmente, reter e operar com eventos anteriores como matéria actual.” Para Milton Santos (2006:224): “enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a consequente (re)descoberta são individuais, diferenciados, enriquecendo as relações interpessoais, a ação comunicativa.”

“A capacidade de lembrar o que já se viveu ou aprendeu a relacionar isso com a situação presente é o mais importante mecanismo de constituição e preservação da identidade de cada um.” (CARDOSO.2012:73)

Memória, para Rafael Cardoso⁷⁹ (2012:74) é “a experiência deslocada do seu ponto de partida na vivência imediata”, ou seja, se este momento atual (o agora), vai passar, ocorrendo outros sucessivos momentos, então “quase tudo que somos e pensamos depende da memória”.

Por outro lado, acrescenta este autor, a memória também é “falha”. Se comparamos com a do computador, por exemplo, que se aplica a “capacidade de armazenamento e recuperação de dados”, a memória humana, lida com questões que implicam em “imprecisões”, ou seja, não se pode tirar da memória experiências “intactas”.

Nesse sentido, compreende-se que a memória pode ser percebida como “algo que é construída” mais do que “acessada”, sendo assim, os objetos tornam-se “suportes de memória”.

“Os artefatos servem tanto de ponto de partida para as lembranças como para encerrar litígios. Nada melhor do que um vestígio material do fato - uma prova, no sentido policial - para estabelecer que algo tenha acontecido de um jeito e não de outro.” (CARDOSO, 2012:76)

Para Marc Augé (2001:7), “é preciso esquecer para saborear o gosto do presente, do instante e da espera”. Diz o autor, que é a própria memória que tem “necessidade de esquecimento: é preciso esquecer o passado recente para reencontrar o passado antigo.” O esquecimento seria então, essa “força viva da memória e a recordação o seu produto” (AUGÉ.2001:27).

79 Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naif, 2012

Segundo Paulo Almeida⁸⁰, o arquivo pode ser compreendido para além de ser um “modelo de organização do trabalho”, mas também algo que se expande, que pode ser visto como um “espaço de memória em aberto, convidando a registrar informação e prometendo a sugestão de novas ideias.” O arquivo torna possível, o artista “recriar relações transversais ainda impossíveis no momento de recolha da imagem isolada”.

Essa função de poder depositar algo que pode ser visto posteriormente, permite uma espécie de *suspensão no tempo*, um repouso, para que depois possa ser visto. A ideia de expansão ressalta esta qualidade, aquilo que o artista não guarda apenas em sua memória mas ao criar novos dispositivos para “colocar para fora”, expandir, ir além do que nele se faz possível guardar. Uma tentativa de assegurar, que aquelas coisas, pensadas, recolhidas, imaginadas (desenhos de projetos, citações, etc.), todos o seu material processual, conceitual, ficam armazenados. Não se deixa escapar, garante poder voltar, (re)tornar.

A ideia de **memória expandida**, citada por Paulo Almeida, sobre o arquivo, tem a ver com essa “condição de *hipertexto e expansão*”. Olhando os modelos de arquivo, que não são “apenas como depósitos inertes de material, mas como formas regeneradoras do trabalho”. Dessa maneira, para este autor, o arquivo se entendido como um “auxiliar da memória e da consciência histórica, assume o valor dinâmico de um espaço de disposição e exposição de imagens, objetos, sinais”. Nas palavras desse autor: “do espaço público do museu, ao espaço do caderno, passando pelo gabinete de trabalho, estas diferentes dimensões e escalas convergem na condição laboratorial e experimental do arquivo como memória expandida, guardando em cada consulta e arranjo, os sinais do passado e do futuro.”

A memória do processo arquivada e registrada nos documentos, como novo lugar para recolher, refazer, reconhecer e relembrar. A rua e a cidade, estão agora representadas nesses novos suportes. Ao abrir um caderno, com as anotações e desenhos sobre aqueles objetos registrados naquele lugar, também recordo, relembro. E assim, sucessivamente, alimenta-se um ciclo de ativar o corpo (capacidade de recordar) para o presente, que lembra o passado, a ação que foi feita, e que potencializa o fazer novamente. Relembrar, é recolher, refazer e reconhecer, de novo.

80 Encontros Estúdio UM, Temas e Objetos do Desenho, # Arquivo. Disponível em: https://www.academia.edu/6764833/Encontros_Est%C3%BAdio_UM_-_Temas_e_Objetos_do_Desenho_3_Arquivo. Acessado em julho 2018.

{ 4 }

Das coisas deixadas pra trás

“Da mesma forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Selecciona portanto.” (De CERTEAU, 1998:178)

Como posso fazer um levantamento do lugar, utilizando os objetos existentes no próprio lugar? De que formas posso reconhecer o lugar por aquilo que coletado? O que se pode fazer com estes objetos recolhidos? Como se dá o processo criativo a partir desta ação?

Pegar o objeto no chão (calçada, rua, pavimento), colocá-lo em um saco plástico, amontoá-lo, criando um outro objeto. As recolhidas, representam as escolhas (porque peguei este e não aquele?) e a partir do novo objeto criado (saco plástico coletado), inicia-se um novo processo, com novas escolhas (ação de selecionar). Sendo assim, o objeto atribui novos sentidos: a própria ação e ao lugar (o que antes era rua, passa a ser um recipiente de coleta, o que é um objeto plástico, passa a ser um suporte de arquivo, e assim sucessivamente: novas atribuições, novas utilidades).

As ações realizadas indicaram uma disponibilidade para agir com o que o lugar dispõe. O lugar de experiência, de prática constante, através de “tarefas” que foram surgindo. O processo de criação por meio dessa maneira de atuar no lugar, teve seus desdobramentos e pode ser compreendida da seguinte forma:

1. **assemblagens:** coleta inicial, primeiros testes;
2. **ideia de jogo:** coleta planejada, ir com uma intenção pré-definida;
3. **o caso do “Monte”:** novas formas de assemblagens;
4. **com ou sem controle?:** tentativas de criar a partir dessas condições;
5. **cadernos:** arquivos;
6. **diário de coleta:** um mês de coleta.

{ 4.1 } SOBRE COLETAR: QUESTÕES INICIAIS, REFERÊNCIAS E INTERESSES

A partir do gesto de pegar algo que se encontra “descartado” na rua, foi possível construir uma série de ações e pensar sobre: *o que é isto que estou fazendo e para que serve?*

O interesse reside nessa sensação de estar diante de algo que alguém deixou, recolhendo pistas, incitando meu imaginário, servindo como estímulo para criar uma nova história. Uma intenção de utilizar do que pode ser visto como banal, inútil e torná-lo útil, mesmo que sem utilidade alguma (para os outros) mas, que artisticamente são pontos de partidas (*gênese*) para o processo criativo.

A intenção por coletar, não se relacionava diretamente com uma ação ambiental, sustentável, de reciclagem, ou seja, não estava interessada em “recolher o lixo” ou “limpar a rua”, tampouco olhava o objeto como lixo. Mas, tudo isso, favoreceu repensar, sobre o impacto que as coisas, os objetos exercem sobre nós.

“A velha caracterização do ser humano como *Homo faber*, o homem que fabrica, poderia ter como complemento uma expressão nova: *homo prodigus*, o homem que desperdiça”(CARDOSO, 2012:156)

Sobre esse pensar no objeto e no descarte, Rafael Cardoso⁸¹, traz abordagens sobre o papel do designer diante desse “*mundo complexo*”, afim de refletir a forma como lidamos com o “acúmulo de coisas no mundo”.

O Lixo, para este autor, é “a matéria desprovida de sentido” se pensarmos na pessoa que o jogou fora, porque para outras, esse mesmo objeto pode servir para outros fins. Cardoso, descreve a coleta como o algo contrário ao descarte, e para este autor, a coleção é “uma coleta organizada”. Ou seja, ao encontrar algo que “atribuímos valor”, passa a ter um novo sentido: o que antes era lixo, passa a ser um objeto de coleção.

O gesto de coletar quando relacionado as ações de **catar**⁸², **respigar**, traduzem o aspecto poético e sensível para uma leitura desse procedimento: a ação de “apanhar aqui e além”, “selecionar o que há de mais digno de aproveitar-se”⁸³.

Uma referência direta é o documentário da cineasta Agnès Varda, “*Les glaneurs et la glaneuse*”⁸⁴ que mostra como sobrevivem os catadores (rural, urbano) com o que sobra, ou seja, como estas pessoas que vivem (por escolha e/ou necessidade), daquilo que é desperdiçado por outros. O olhar de Varda se detêm para o gesto manual, a coleção, a memória e também dar atenção a estas pessoas que vão na direção contrária a uma “sociedade do consumo” (que estão à margem), e revelam um olhar específico para os que se envolvem com atividades que recupera aquilo que não tem mais uso.

81 Cardoso, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo. Cosac Naify, 2012

82 (Do lat. *captāre* «procurar, apanhar» em consulta ao Dicionário da Língua Portuguesa, 6.ed. Editora Porto.

83 significado da palavra Respigar, segundo o Dicionário da Língua Portuguesa, 6ed. Editora Porto

84 França, 2000. Com traduções para o português/BR “Os Catadores e eu” e em português/PT: “Os Respigadores e a Respigadora”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_glaneurs_et_la_glaneuse. Acessado em junho de 2018



Fig.11. "Em sentido figurado, respigar é uma atividade mental. Para mim que tenho memória fraca, são as coisas que recolho que resumem as viagens que faço". Recorte do filme "Les glaneurs et la glaneuse", Agnès Varda.

Ao trazer depoimentos de pessoas que na cidade, vivem em busca desses produtos "descartados", faz pensar sobre o que De Certeau chama do "*praticante ordinário*" ou o "*Homo Lentos*", por Milton Santos⁸⁵. Faz refletir sobre como as "aparências" das coisas tem um efeito sobre o que está bom ou "estragado". Como Cardoso, descreve sobre a "falta de sentido" que leva do objeto de uso, para um objeto sem uso, o qual jogamos fora.

Nesse sentido, o trabalho de coletar coisas na rua, teve uma ligação com este *corpo* desse *personagem urbano* (o catador ambulante, o morador de rua). Ao pegar algo que estava no chão (na calçada), percebia o Outro me observando⁸⁶. Corpos que estão em velocidades e interesses diferentes. Ao pegar os objetos no chão com uma luva e colocá-lo em um saco plástico, também conferia uma atenção de quem passava por mim, como se eu fosse alguém que investigava algo ali, a procura de alguma pista, de provas, de vestígios.

Esses diferentes perfis (morador de rua, arqueólogo, investigador) que a atividade proporcionava, aumentou a intenção de ampliar as práticas, com novos interesses: criar dispositivos para realizar a coleta. Para além da recolha com os sacos plásticos, que outro tipo de recurso posso usar e/ou inventar?

Alguns trabalhos do artista **Francis Alys**⁸⁷, por exemplo, dialogam diretamente com esse tipo de intenção em querer criar dispositivos para poder coletar. Em sua obra *The Collector* (1991), elabora um cão magnetizado, que ao se deslocar puxando o brinquedo nas ruas da Cidade do México, captura todo elemento metálico que encontra no caminho. A intenção de Alys, era de expor o abandono desse personagem real que vivia nas ruas das cidades.

"Para o artista, eram ícones da resistência contrária à modernidade, caminhantes livres, oportunistas, anônimos exitosos no confronto com a ordem. A cidade dos cães era uma cidade dispersa, imprevisível, afetiva e profundamente humana, pois podíamos nos reconhecer em seus hábitos andarilhos."⁸⁸

85 referências citadas por Paola Jacques, em Elogio aos Errantes.

86 Em algumas práticas de coleta na rua do Bonfim, por exemplo, fui abordada por alguns transeuntes. Em uma situação específica, uma senhora me perguntou o que estava fazendo, e ao explicar-lhe que era uma estudante de arte, ela respondeu: "*pensei que estava catando cigarros*".

87 Artista e Arquiteto nascido na Bélgica, em 1959. Atualmente, vive e mora no México. Alys, possui em seus trabalhos, uma relação com o caminhar, sendo o cotidiano da cidade o cenário de suas inquietações e manifestações.

88 Em revista Piseagrama. Disponível em: <http://piseagrama.org/881/>. Acessado em junho de 2018



Fig.12. Francis Alys,
The Collector,
Mexico City, 1990



Fig.13. Francis Alys,
Zapatos Magnéticos,
Havana, 1994

Coletar o que se encontra no caminho, enquanto *vagueia* pelas ruas da cidade, também pode ser visto na obra *Zapatos Magnéticos* (1994), realizado na cidade de Havana, onde os seus próprios sapatos tinham o “poder” de coletar os detritos metálicos. Por meio de dos vídeos⁸⁹, pode-se ver as reações das crianças, pegando as moedas que foram recolhidas nas deambulações do artista nas ruas da cidade.

Para Alys, é o que se experiencia no percurso que lhe importa, mais do que o ato de caminhar em si. São as atitudes que as pessoas podem ter ao caminhar, como se, o caminhar fosse “*o meio mais econômico e imediato para intervir frente ao quer ver*”. Em suas obras, o caminhar pode ser então percebido como um meio, aquilo que o faz “apreender significados”. É no caminhar, que ele captura, coleta, recolhe o material que o faz criar, “fazendo-nos atentar, para a dimensão afetiva das espacialidades cotidianas”.

No seu caminhar, esse artista promove um espaço de reflexão política e poética, nos convidando a olhar criticamente para as “fronteiras reais e imaginárias que se movem pelo mundo.”⁹⁰

{ 4.2 } ANDAR E COLETAR: NARRAR UM PERCURSO

Inicialmente, a ação de coletar os objetos “descartados” nas ruas, teve uma razão prática: pegar e colocar em sacos plásticos. Não houve a necessidade de estabelecer um critério ou uma instrução prévia. À medida que fui retornando ao lugar e repetindo a ação, comecei a questionar sobre o porquê estava retirando aqueles materiais e os amontoando.

O processo se iniciava a partir da ação de caminhar pela rua e retirar o que se encontrava descartado, recriando um novo *lugar*, um novo *objeto*. A ação de deslocar o material encontrado do chão para o recipiente, demarcava o primeiro momento da ação, estabelecia um objetivo: preencher o saco plástico, amontoar, juntar pedaços de coisas variadas, misturar elementos diferentes.



Fig.14. Rua do
Bonfim, Porto/PT,
2017

⁸⁹ Disponível em: <http://francisalys.com/zapatos-magneticos>. Acessado em junho 2018

⁹⁰ texto Corpo-Cidade, por Cássio Hissa e Maria Luisa Magalhães, disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acessado em janeiro de 2018.



Fig.15. Exemplos de assemblagens.

{ 4.3 } ASSEMBLAGENS

A assemblagem baseia-se no princípio de que, mesmo com a junção de objetos e imagens que podem ser “incorporados” à obra de arte, continuam com sua “identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados.”

As recolhas dos objetos nos sacos plásticos indicam o princípio de uma assemblagem: um conjunto de coisas agrupadas em uma nova superfície. Antes no chão da rua, agora no interior de um recipiente, que, por sua vez, torna-se um novo objeto para a partir dele, criar novas composições.

Com a intenção de usar apenas os elementos armazenados, as assemblagens foram geradas a partir de uma série de ações: deslocar os objetos, organizá-los manualmente, rearranjando-os em uma nova superfície lisa, uma folha de papel, por exemplo. A partir disso, a fotografia tornou-se um resultado final para esse processo. Ela registrava o conjunto de elementos organizados daquela maneira, possibilitando que novas combinações fossem feitas.

As assemblagens refletem sobre as tentativas de criação com os elementos presentes. Ao utilizar o que tenho disponível, não preciso me pré-ocupar com outra coisa, ou seja a atenção está voltada para o processo (fazer agora e não adiar).

Cada composição, nesse sentido, criava uma representação do espaço percorrido (um mapa): o que foi retirado durante o percurso realizado na rua do Bonfim, por exemplo. Indicam uma maneira de poder fazer o levantamento do lugar, por meio dessa estratégia. São, desse modo, narrativas visuais, um percurso escrito de outra forma (*andar sobre o mapa*), **uma cartografia afetiva**.

Fig.16. vídeo: antes e depois da ação de pegar o “monte”. Rua do Bonfim, Porto/PT, 2018



{ 4.4 } O CASO DO “MONTE”

(um novo estudo: a Rua do Bonfim numa tarde de abril de 2018)

Como dar continuidade neste trabalho já realizado tantas vezes, no mesmo lugar? Será que ainda é possível criar novas maneiras de se recolher objetos que encontro na Rua do Bonfim?

No intuito de realizar novas coletas na Rua do Bonfim, estabeleci como um novo interesse, pegar “montes”: amontoados de coisas em um canto da rua. Estas ações foram registradas com vídeos, o que tornou possível, também ser um novo tipo de levantamento do lugar.

- **AÇÃO 1: *filmar a coleta do “monte” e colocá-lo no saco plástico***

A ação de coletar as coisas amontoadas do jeito que estavam ali, simulava uma espécie de limpeza do local, como se estivesse varrendo a calçada. Essa foi a sensação que tive, quando *passei a mão pelo monte*. No vídeo, percebe-se essa passagem: **um antes preenchido e um depois vazio**. Ao retirar daquele lugar, reposicionei aquelas coisas, dentro do saco plástico, amontoava novamente o “monte”.

- **AÇÃO 2: *retirar do saco plástico e criar um novo “monte”***

A série do caso “o monte” traduzem uma intenção de atualizar o trabalho. Dessa maneira, a ação de criar assemblagens, que antes era feita com um controle manual dos objetos, nesse momento, tenta-se evitar esse controle e testar a ação de derramar o conteúdo numa superfície lisa. A medida que as coisas caíam, elas por si só, já se “arrumavam”, se amontoavam de formas distintas. geravam novos montes.

Fazer isto repetidas vezes, criou não apenas um conjunto de imagens, mas também um envolvimento com essa atividade de deixar cair. E se repetir essa ação quais imagens serão criadas?



Fig.17. processo para criar assemblagens com a ação de derramar o saco plástico sobre uma superfície lisa.

{ 4.5 } CRIAR UM JOGO: SELECIONAR POR REGRAS E INSTRUÇÕES⁹¹

No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.” (HUIZINGA [1938]2000:5)⁹²

E se, a partida para realizar o levantamento do lugar for por um interesse específico: o de coletar os objetos por meio de uma regra, uma instrução? Por exemplo: coletar objetos azuis, ou que contenham algo escrito à mão, ou com volumes diferentes, etc.

Essas tentativas de estabelecer novos comandos para obter resultados específicos, refletem uma maneira dirigida de se comportar diante da atividade. Por outro lado, confere a disponibilidade para o jogo, uma vivência mais criativa, ativa e lúdica no espaço urbano. Da ideia de ser a rua, um lugar de brincar.

A ideia de criar um jogo como um dispositivo de participação, para promover novas vivências em grupos: ampliar a atuação das práticas individuais e coletivas. Dessa maneira, foi elaborado um jogo, no formato de cartas, com o objetivo de que os participantes possam, ao realizar um percurso na cidade,

⁹¹ ver livro *Grapefruit*, o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono. (pg.55: “peça da cidade”). Disponível em https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf. Acessado em junho de 2018

⁹² em *Homo Ludens*, Johan Huizinga. Versão eletrônica disponível em http://jnsilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf. Acessado em junho de 2018.



Fig.18. elementos coletados pelo critério de cor e um *protótipo* do jogo (cartas).

se envolverem com essa atividade, de procurar por objetos a partir de instruções, e a partir disso, desenvolverem mapas, cartografias desse trajeto.

Uma das intenções de se pensar nesse procedimento, é de que seja possível criar após as recolhas, um conjunto de materiais que constroem um novo desenho do lugar. Com as motivações do processo de criação de cada participante e/ou do grupo que criou uma narrativa “*errante do espaço*”. Ou seja: traduzir, simular, construir uma cartografia afetiva, para representar a sensação do percurso, da rua.

Nas cartas estão as instruções, a duração e o desafio. O tempo proposto têm como interesse provocar situações como, por exemplo, ter que pegar a primeira coisa que encontrar em dois segundos. Sobre as propostas do “desafio”, indicam o que poderá ser feito com o material recolhido.

Como seria esse jogo em uma praça movimentada e/ou com poucas pessoas? Como se desenvolvem essas atividades em lugares com muito e/ou pouco trânsito? Nesse sentido, há um vasto território a ser explorado, sendo o jogo, um instrumento que incita e favorece novos envolvimento com a cidade e os lugares que estamos.

{ 4.6 } CADERNO: ENCONTRAR NOVOS VESTÍGIOS

Para este projeto, foi feito um caderno específico, onde constam anotações, ideias, colagens com alguns objetos recolhidos para guardar como amostras e novos arranjos (colar no próprio caderno os objetos).

O caderno serve como um dispositivo de armazenamento, *um guardião das coisas deixadas pra trás*. Suporte de pesquisa, de processo, de memória: posso voltar tanto a rua que passei como percorrer um novo caminho: andar com as mãos: do pegar no chão aquilo que foi despejado por quem não conheço, à folhear uma página para pegar novas pistas (*o que foi que eu deixei pra trás?*).

O caderno é um novo lugar para coletar, nova rua a percorrer: cada página contém agora novas ideias, novas indicações para começar de novo...

{ 4.7 } DIÁRIO DE COLETA: DO CHÃO À PAREDE

O que acontece se coletar todo dia, na mesma rua, durante um mês?

O Diário de coleta reflete-se sobre mais uma maneira encontrada para poder realizar um levantamento do lugar. O formato de um calendário indicava a passagem por aquela rua (espaço), numa ação contínua (tempo) mas que se finalizava (tinha um prazo para acabar). Portanto, transmite a ideia de um processo, ou seja, a ação vai ter continuidade (um dia, outro dia), mas se finaliza, acaba no fim do mês, e novamente se reinicia (próximo mês).

Como nova tentativa de procedimento, esta forma reúne uma série de inquietações de uma prática artística: a ordenação, disposição, exposição dos objetos. Como fazer a coleta? Pegar apenas um único objeto por dia, ou fazer combinações? Qual o tamanho dos recipientes (dos sacos plásticos) que devem ser utilizados? Quais os formatos expositivos para essa ideia?

Ao colocar os objetos em um saco plástico com uma dimensão menor dos que anteriormente utilizava, percebi que o objeto se destacava, como se estivesse dando muita importância para algo que foi descartado: estaria, dessa maneira, enaltecendo o lixo? potencializando o objeto?

Essa tentativa de calendarização reflete também da ideia de lidar com o conjunto dos objetos recolhidos e gerar um arquivo, um catálogo, uma nova forma de expor uma coleção. A sequência (temporal/espacial), que tanto se formam nas páginas do caderno, quanto na parede (*memória expandida*).

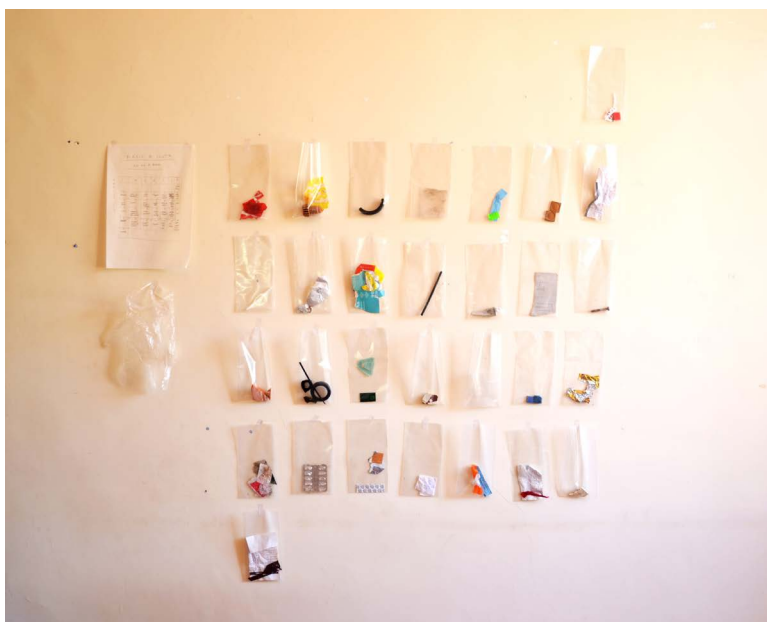
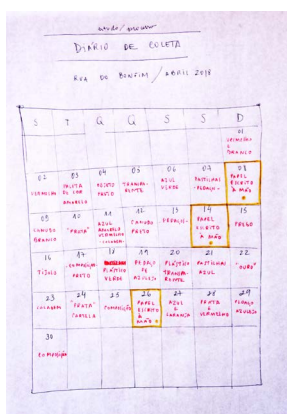


Fig.19. **A rua do Bonfim no mês de abril de 2018.**

Parede expositiva: luvas plásticas utilizadas, folha A4 com a descrição dos objetos coletados e 30 sacos plásticos (8 x 15cm) contendo as coletas do dia realizado.

O que pode ser feito a partir dessa ideia? E se pegar nesses elementos e experimentar novas composições a partir de uma lista de tarefas, para:

- combinar por categorias (formatos, cor, tipos);
- sobrepor (da ideia de camadas: *palimpsesto*);
- amontoar (juntar, formar “montes”, da ideia de uma *escultura*);

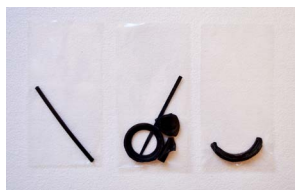
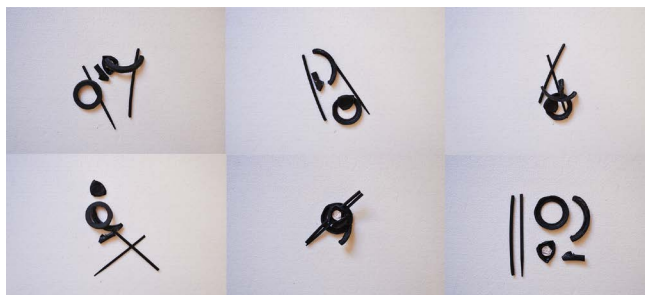


Fig.20. composições feitas com os objetos, seguindo os critérios de cor e formatos.



E se retornar as tentativas de ação de controle e não controle, como seriam nesse caso, com esses objetos? As combinações geradas no primeiro momento, são as controladas, ou seja, manualmente desloquei cada objeto, criando novas formas, e no segundo momento, tento não controlar, e para isso, pego os objetos e os utilizo como dados de um jogo.



Fig. 21. tentativa sem controle: jogar os objetos como se fossem dados: *deixar cair*



Fig. 22. tentativa com controle: objetos arranjados manualmente.

{ 5 }

Rua Gráfica

“Mais do que um procedimento técnico, o uso do gráfico é uma ferramenta poética para reivindicar e recuperar sua presença nos espaços de comunicação e expressão. Nesse processo, os meios gráficos passam a fazer parte do processo criativo, a partir da impressão, gravura, tipografia, stêncil, colagem, cartazes, livros, sinalizações...”
(CAMPBELL, 2015:162)

A cidade é “completamente povoada por uma dimensão gráfica-comunicacional”, segundo Brígida Campbell (2015:161): “símbolos, ícones, padrões gráficos, que estão por todos os lados, nos diversos tipos de aplicação. Ver a cidade pela sua *paisagem gráfica* é uma forma, talvez, comum para os artistas gráficos, ou para aqueles que de alguma forma, se detêm por alguns desses elementos: letra, textura, formas geométricas, ícones, cores, manchas, entre outros.”

Rua Gráfica tem como propósito fazer da cidade um lugar para ativar um processo criativo, tornando a rua um laboratório de experiências gráficas. Nesse sentido, o projeto constitui-se por um conjunto de ações: fazer percursos (orientados ou não) na cidade, procurar por objetos e criar novas composições gráficas.

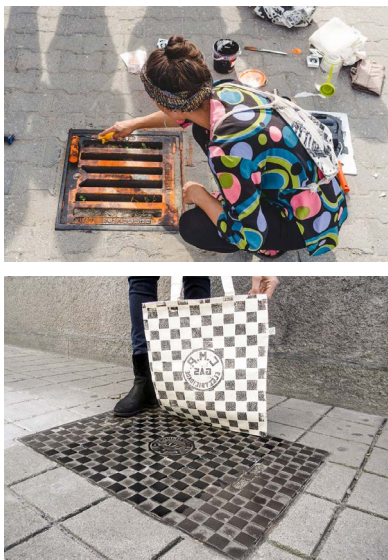
Para isto, são utilizados diferentes tipos de recursos e suportes: do caderno a uma intervenção na rua, com a aplicação das folhas no muro (lambe-lambe); do uso de um bastão grafite ou lápis cera ou tinta serigráfica; de uma prática individual a uma coletiva.

O interesse está na sensação da descoberta, da capacidade de criar imagens com os objetos existentes nos espaços públicos e poder resignificá-los. Uma prática de estímulo a criação por algo que se realiza com o gesto manual: se aproximar da superfície dos objetos do cenário urbano (bueiros, placas, portas, paredes) e tocar: revelar pela mão: fazer uma “impressão”.



Fig.23. frotagens nas ruas da cidade do Porto/PT, 2017

Fig.24. divulgação
do projeto
raubdruckerin.de



Que imagem é essa que se revela? Encontrar algo disponível na rua, um lugar em que as coisas estão em processo de desgaste, com imperfeições e falhas. Poder atribuir uma nova função: a tampa de um bueiro é agora um carimbo, por exemplo. As possibilidades de criação são amplas, cada elemento pode ser testado de formas diferentes: sobrepondo, repetindo um padrão.

Um projeto que se relaciona diretamente com a Rua Gráfica, é o *raubdruckerin.de*,⁹³ da autoria da artista Emma France Raff, que também utiliza das tampas dos bueiros de rua para produzir estampas. O projeto parte do interesse de “revelar partes não observadas da cidade” e atribuir novos usos.

As camisetas e demais acessórios que são os suportes utilizados pela artista neste tipo de intervenção são comercializados, e tornam-se uma forma de “vender” uma imagem da cidade com um trabalho que mostra outra maneira de criação de estamparia. Nesta forma de trabalhar no espaço público, “criam-se situações que nunca aconteceriam na impressão e fabricação de estamparia convencional.”⁹⁴ Possibilita que as pessoas se tornem não apenas espectadores, mas também participantes no processo de impressão.

{ 5.1 } FROTAGENS

“O movimento intencional e a percepção, tanto visual como háptica, dão aos seres humanos seu mundo familiar de objetos díspares no espaço.” (TUAN, 1983:14)

O processo de composição se realiza através da frotagem, tornando visível pelo toque o que está sendo “escondido”: revelo o que está por trás da folha de papel. A frotagem permite capturar, por meio da fricção, as qualidades do objeto: a escala, as texturas, as formas geométricas. Além disso, permite também que outras interferências se “revelem”, como as manchas, as imperfeições do objeto que está sendo reproduzido.

A partir da ação de recolher padrões gráficos, torna-se possível a produção de um conjunto de imagens que se encadernadas, formam um caderno ou livro, se coladas em uma parede, tornam-se um mural (“*lambe-lambe*”). A intenção é criar esses suportes (lugares) de reprodução e arquivo dessas impressões da cidade.

⁹³ Disponível em: <https://raubdruckerin.de/http://www.emmafrance.de/view-about>. Acessado em maio 2018

⁹⁴ Tradução nossa para: “The fact, that this way of textile printing is taking place outside, in the public space, creates situations that would never happen in conventional textile printing and manufacturing.” Em: <https://raubdruckerin.de/en/project/>. Acessado em maio de 2018

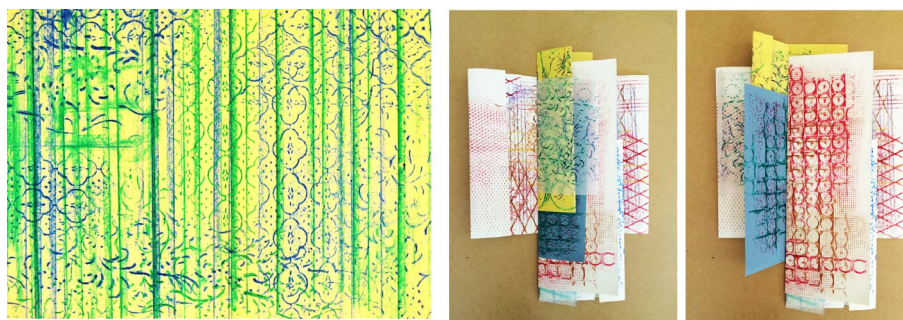


Fig.25. frotagem feita na Rua do Bonfim, modelo de Livro de Artista feito a partir de várias frotagens e simulação de um mural (*lambe-lambe*) para aplicar na rua.



Fig.26. cadernos de rua: laboratório ambulante, Recife-PE, 2014-2016.

{ 5.2 } CADERNOS: LABORATÓRIO AMBULANTE

Os cadernos, além de terem formatos variados, são utilizados de formas diferentes: alguns são aplicados diretamente na rua, outros surgem após a caminhada na rua, são encadernados a partir das folhas avulsas preenchidas com as frotagens. Além dos que ficam no ateliê como auxiliares de pesquisa.

Por se tratar de um projeto de uma dimensão gráfica, o caderno possibilita uma dinâmica de interação que, mesmo não querendo “pensar” em uma composição (quando ela é feita de modo aleatório), ainda assim, se estabelece uma ordem, porque as páginas estão encadernadas, sequenciando essas imagens.

Esses cadernos servem como um catálogo dos objetos recolhidos, impressos nos lugares. São novos arquivos de imagens, mais um suporte para beneficiar uma produção gráfica, ou seja, para compor uma peça de comunicação visual (cartaz, livro). Ele é um auxiliar na criação, um condutor de novos processos, um meio expositivo e de circulação (ele se move, é ambulante!).



Fig.27. impressões sobre a placa de bueiro Águas do Porto/PT, 2017.

{ 5.3 } DA IDEIA DE UMA COLEÇÃO: SÉRIE ÁGUAS

Cada lugar possui uma variedade de elementos que se diferenciam, e a partir desse interesse, geram uma nova maneira de perceber o lugar. No caso, por exemplo, das tampas dos bueiros das Águas do Porto, serviram como material de registro constante enquanto caminhava na cidade. Registrar as inúmeras formas desse objeto (tipografias e formas geométricas), favoreceu criar uma coleção.

As frotagens foram realizadas de diferentes maneiras, gerando diferentes tipos impressão: se com um efeito de maior nitidez maior a pressão sobre o objeto. Se com um efeito de desfoque, menor a pressão.

Além disso, o interesse pelo tipo do objeto proporcionou uma série de outras práticas de levantamento do lugar: como a criação de um “inventário”⁹⁵ e cartazes com impressão serigráfica.

{ 5.4 } POESIA DE RUA: ESCREVER COM A CIDADE

“Até a era eletrônica, as palavras faladas desapareciam sem deixar vestígios, ao passo que as palavras escritas ficavam.” (MEGGS, 2009:18)

Andar na cidade à procura de letras (*um safari tipográfico*), encontrar palavras que possibilitam uma (re)leitura, uma (re)escrita, ressignificando o objeto construído para uma determinada função e lhe atribuir uma nova. Um exercício de desbloqueio criativo, que incita à uma prática de escrita: escrever com as letras que a cidade oferece.



Fig. 28. placa do “monumento ao viajante profissional de vendas”, localizado na Rua de Santos Pousada com Rua da Firmeza, Porto/PT, 2017.



95 ver Livro de Projeto_Rua gráfica.

As placas dos monumentos em praças públicas, nessa situação, são convites para este jogo: o tabuleiro está ali, repleto de letras, palavras, frases. Que nova palavra posso criar? Que narrativa poética pode surgir?

A revelação tátil é o ponto de partida, instrumento de percepção e experiência. Além de poder realizar uma série de comandos: inverter uma ordem, repetir letras, ir atrás de novas palavras em outro lugar e continuar uma escrita, um texto que se origina com novos “achados tipográficos”.

“A escrita começa com a impressão das pegadas, com sinais que são deixados. (...) O tipógrafo sempre teve por tarefa adicionar um contorno algo desnaturado, uma casca protetora artificial e ordenada **ao poder da mão que escreve**. As ferramentas para isso foram alteradas ao longo dos séculos e o grau exato de artificialidade desejado varia de lugar para lugar e de época para época, mas o caráter da transformação essencial que separa manuscrito e tipografia quase não mudou.” (BRINGHURST, 2005:24, grifo nosso)

As letras, segundo Robert Bringhurst (2005:157), “derivam de sua forma dos movimentos da mão humana, restringida e amplificada por uma ferramenta”, quer seja por um teclado do computador ou com um “simples pedaço de pau afiado”. Isto não importa, o que confere o gesto da escrita está na “firmeza e na graça do próprio gesto”.

Para Ellen Lupton (2006:13): “a origem das palavras está nos gestos do corpo”. A autora relembra que “as primeiras fontes foram moldadas diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita”. Dessa forma, a história da tipografia, *“reflete uma tensão continua entre a mão e a máquina, orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato”*.

{ 5.5 } PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLETIVAS

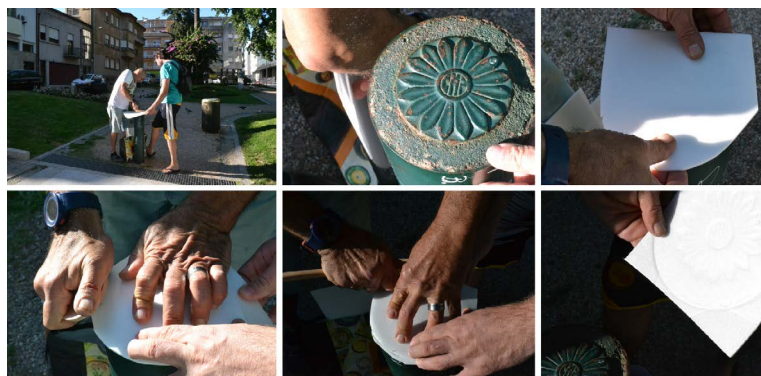
{ 5.5.1 } RUA DENTRO DA CASA⁹⁶

De que maneira posso continuar essa prática utilizando novas técnicas gráficas? Como se pode realizar essa experiência na cidade junto com outros artistas? O que podemos fazer em conjunto, que promova um novo processo de criação e que utilize outros recursos, para além dos habituais?

Com estas intenções, o projeto se constituiu em uma residência artística e uma exposição, onde foi possível realizar um conjunto de gravuras, impressas em serigrafia com o propósito de *“levar para dentro da casa o que lá fora, na rua, era recolhido”*.

⁹⁶ Realizado de julho a setembro de 2017, na Casa Azul, Porto/PT, com colaboração dos artistas Bruno Algarve e Walter Almeida.

Fig.29. testes com
folha de k-line.
Porto/Pt,2017.



O processo de criação aconteceu em dois momentos: o primeiro dedicado ao caminhar e recolher os padrões gráficos por ruas da cidade do Porto (PT), e um segundo, onde no ateliê eram feitas as impressões e testes de composições em papel de diferentes formatos.

Criamos assim, dois ambientes para ativar nosso processo criativo e nossa produção: a rua virou ateliê, o ateliê virou a rua. Para as recolhas, utilizamos bastão grafite, giz de cera e folhas de *K-Line*. Este último, tornou-se nosso principal recurso/suporte para obter os módulos (matrizes) e dessa maneira, produzir as gravuras com tinta serigráfica.

A intenção de experimentar esses suportes promoveu para nós, artistas gráficos, uma vivência imersiva nas ruas da cidade, coletando esses “achados urbanos”, padrões gráficos que estão por todos os lados.

A partir da diversidade de padrões encontrados, criamos uma **coleção de módulos**. O ateliê era o espaço que proporcionava a reprodução, o armazenamento desses objetos (para utilizá-los em qualquer momento), além de ser um lugar de espera para “secar” a tinta serigráfica.

No processo de criação das gravuras, foram realizadas várias tentativas de composição, tanto individual quanto em conjunto. Uma vez o módulo colocado por uma pessoa na folha de papel, o outro poderia deslocá-lo ou adicionar um outro. Essa situação nos promoveu um processo criativo, onde cada um era “contagiado” pela ação do outro: *estávamos em jogo*. Aliás, o formato dos módulos nos promovia essa imagem: a folha de papel no chão era nosso tabuleiro, as peças do jogo sendo montadas uma a uma conforme surgissem os “desafios” (sugestões que cada um era livre para fazer).

A presença dos elementos da rua impressos, fixados nas paredes da casa, recriou o lugar. Parecíamos estar em uma nova cidade, com orientações, sinalizações construídas, recriadas por nós: a rua estava dentro da casa, ou foi a casa que virou uma nova rua?

De alguma maneira, isso reflete-se nas composições gráficas, na forma como utilizamos, selecionamos, posicionamos os módulos para criar as gravuras em grupo. Intuitivamente no processo de manipulação de cada módulo, na ação do jogo em coletivo, criamos *cartografias afetivas*: fragmentos da cidade que recolhemos, reproduzimos, recriamos.



Fig.30. testes com os módulos,
processo de composição e impressão.

Os interesses, as escolhas, as intenções se reuniram, se encontraram, se entrelaçaram, se cruzaram... juntamos nossos percursos. Estes gestos refletem o processo de criação, as vivências coletivas.

A exposição foi a oportunidade de abrir a casa, a nova cidade para o público, mostrando a diversidade de gravuras produzidas e os processos.

Em uma mesa, colocamos as impressões dos módulos em folhas de papel, com formatos diferentes, como peças de um jogo, para serem manipulados pelo público. Promovendo um lugar de encontro dentro da casa, *nossa praça*. As pessoas ficavam a maior parte do tempo em volta da mesa e interagiam com as composições que apareciam, formadas com as letras, padrões geométricos, números, etc. Um quebra-cabeça, que era de uso coletivo, constantemente deslocados, refeitos, recriados.

As paredes da casa foram preenchidas. Deixamos exposto o caos, a ordem, as incertezas, as falhas, os acertos, as poesias, os desenhos, as marcas da cidade representadas por nós.

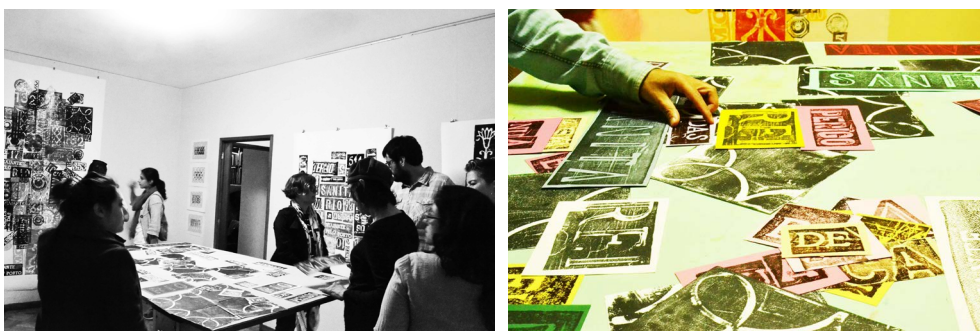


Fig.31. fotos da exposição, mesa com o jogo:
a praça dentro da casa.

{ 5.5.2 } OFICINAS⁹⁷

“Meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências.” (FREIRE,[1996]2013:74)

A prática individual quando acontece de forma coletiva, favorece tanto a experiência de caminhar pela cidade, quanto a própria prática de organizar um encontro, uma oficina. Para além de contemplar as ações feitas pelos outros, posso aprender, ajustar, melhorar. São as situações geradas pelo grupo que potencializam novas abordagens para próximas vivências, um processo contínuo de aprendizagem.

Segundo Paulo Freire⁹⁸, somos capazes de nos inserirmos na realidade, como “sujeito da história”, e não apenas aquele que se adapta a ela. Em suas palavras: “o fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe em uma posição em face do mundo que não é de quem nada tem a ver com ele. Afinal, *minha presença no mundo* não é a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da história” (FREIRE[1996]2013:53).

*“Como imaginar ou conceber uma vida urbana melhor, se ela esta destituída do essencial: a permanente reflexão – acima de tudo – sobre as nossas vidas na cidade? É o que parece nos faltar: a priorização do que nos é essencial, a ampliação da nossa capacidade de pensar as nossas vidas com os outros, mas sobretudo, a nossa capacidade de pensar, refletir, contemplar, ver, sentir e experimentar a nossa existência.”*⁹⁹ (HISSA, 2015:104)

Boaventura Sousa Santos¹⁰⁰, nos apresenta a solidariedade como uma forma de conhecimento: onde o “conhecer é reconhecer, é progredir no sentido de elevar o outro da condição de objecto a condição de sujeito”. Para Brígida Campbell (2015:28), a cidade deve ser pensada a partir das experiências coletivas, pois ela “não existe sem troca, sem aproximações e sem proximidade: ela cria relações. As ruas não são apenas um lugar de passagem, são também um lugar do encontro.”

*“a arte a serviço do urbano pode colaborar na produção desses espaços livres para as experiências e vivências urbanas: a arte de viver a cidade como uma obra de arte. Nesse sentido, a produção artística pode preparar as estruturas de encantamento, contra a espetacularização do espaço público contemporâneo, que impede as pessoas de verem a verdadeira função da cidade: **o encontro entre estranhos.**”* (CAMPBELL,2015:32, grifo nosso)

⁹⁷ Reflete-se nesse tópico sobre alguns apontamentos iniciais da experiência de uma prática artística participativa: pensar e fazer da cidade, um lugar de aprendizagem.

⁹⁸ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2013. A primeira versão do livro é de 1996.

⁹⁹ Diálogo com Cássio Hissa, pg.104 do livro *Arte para uma cidade sensível*, de Brígida Campbell

¹⁰⁰ SANTOS, Boaventura Sousa. *Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?*, Revista Crítica de Ciências Sociais, n.54, 1999

Estar na cidade do Porto, sendo brasileira, foi uma oportunidade de aprendizagem e experiência para poder compartilhar essas experiências com novos ambientes, novos públicos, novos interesses. Nesse sentido, foram realizadas duas práticas no ano de 2017, sendo uma durante o evento da Semana Cultural da Junta da Freguesia do Bonfim, e outro com os moradores da Ilha de São Vitor, no evento “Bonfim: Ilhas do Tesouro”.¹⁰¹

Para além da Rua do Bonfim, que tornou-se um estudo específico de levantamento do lugar, o Bonfim (a freguesia) foi o lugar que tive a maior parte do tempo (morar, estudar). Realizar as oficinas foi oportunidade de juntamente com os Outros, ampliar a percepção dessa zona do Porto.

OFICINA TEXTURAS DA RUA

_ relato de uma prática _

Durante a Semana Cultural da Freguesia do Bonfim¹⁰², foi possível experimentar junto com um grupo de pessoas, uma ação na cidade do Porto.

O percurso não foi pré-planejado, o objetivo era que o grupo fizesse as escolhas de acordo com aquilo que os atraíssem. Optamos por começar na rua da Junta da Freguesia (no Campo 24 de Agosto), depois seguimos para a Rua Duque de Terceira. Até esse momento, as ruas tinham pouca movimentação (de carros e pessoas), o contrário da Avenida de Rodrigues de Freitas, onde ficamos por um período maior. O próximo destino foi o Largo Soares dos Reis e desse ponto, decidimos retornar a Rua Duque de Terceira, onde finalizamos com a intervenção no muro (“lambe-lambe”).

Com um tempo definido de três horas, a duração das ações tinha a ver com um gerenciamento das atividades, para que nesse período pudéssemos realizar os procedimentos. Ou seja, desde a caminhada e recolha das impressões até a sua “colagem” no muro da cidade. Contudo, não foi especificado (regra, instrução prévia) que existiria um tempo determinado para estar em um lugar ou sobre um determinado objeto.

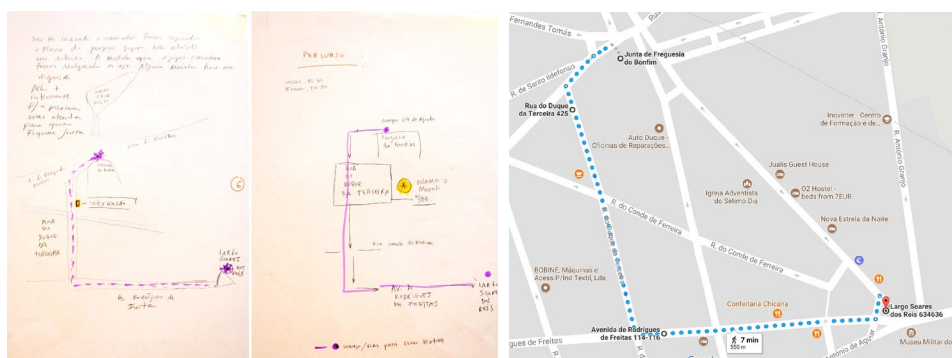


Fig.32. mapas do percurso realizado.

¹⁰¹ ver Livro de Projeto_Rua Gráfica

¹⁰² Promovida pela Junta da Freguesia do Bonfim, a oficina aconteceu no dia 08 de julho, 2017, com três horas de duração (15h às 18h). Cada participante recebeu um Kit: folhas de papel e lápis cera.

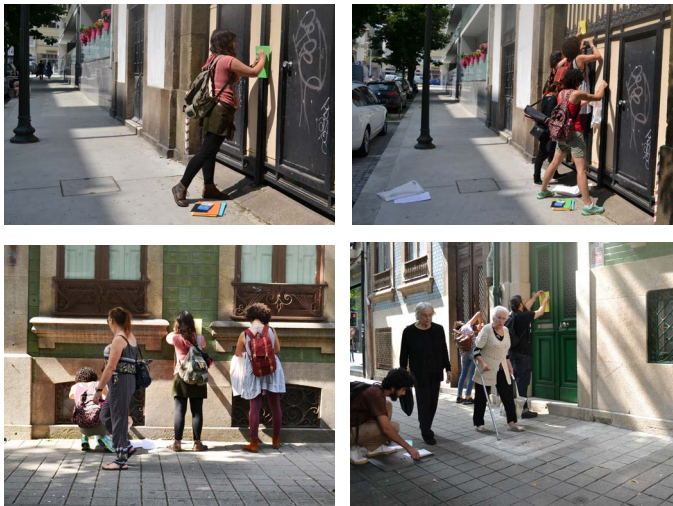


Fig.33. ações nas ruas:
diferentes corpos,
velocidades distintas,
Porto/PT, 2017.

Nesse sentido, observando o tempo de cada um e/ou do coletivo, foi interessante perceber as variações relacionadas com a permanência, as distintas velocidades surgidas. Isto é, o tempo que permanecemos *sobre* as coisas, o quanto queremos ficar ali, testando, ou se vamos, juntos, seguindo o tempo do outro. Estas escolhas, implicam olhar o trabalho nessa dimensão coletiva, na maneira como nos contagiamos com a presença dos Outros. O que é do individual e do coletivo? o que afeta um e o outro?

Reflete-se também nos tempos/velocidades dos transeuntes, os que se deslocavam entre, próximos de nós, que estávamos parados, criando essas relações com os diferentes corpos na cidade (*corporeidade, corpografias*).

Cada imagem produzida narra um percurso, transmite as escolhas, os interesses de cada um sobre os objetos encontrados, recolhidos, revelados, reproduzidos. Estas composições individuais ao se reunirem com as demais, criam uma ideia de um livro aberto. O lambe-lambe (os cartazes fixados no muro), expandem as ações realizadas: uma cartografia das texturas das ruas.



Fig.34. mural aplicado
na rua ("lambe-lambe"),
Porto/PT, 2017.

{ 6 }

Rua do Bonfim: um estudo de caso

O interesse neste capítulo é de que possamos por meio de um lugar específico, a Rua do Bonfim, mostrar as estratégias de levantamento que foram realizadas. Para tanto, o lugar será descrito de duas maneiras, para que possamos compreender onde se situa geograficamente, e como se deu as relações de contato direto com esse lugar: um momento em que se olha a rua de cima, distante e o que se olha de baixo, de perto, pela presença, relação e envolvimento do corpo no lugar.



Fig. 35. mapas:

- *google maps*: Rua do Bonfim
- Trajeto: casa-faculdade(FBAUP)
- trecho da Rua do Bonfim: o percurso

{ 6.1 } OLHAR DE CIMA

Como representar a Rua do Bonfim, por meio dos mapas já existentes?

A Rua do Bonfim, visto dessa forma, do alto, favorece uma leitura do lugar em sua localização geográfica. As vias que se conectam, a sua extensão, os pontos de localização, ou seja, um conjunto de elementos que constituem um lugar na sua representação geográfica, no mapa.

Indica uma maneira de perceber a rua do Bonfim, situada em um plano amplo, geral: confere um olhar distante, afastado, de cima. Diferente do que será vivenciado, representado, percebido quando se está na rua, criando relações diretas com o lugar.

{ 6.2 } OLHAR DE BAIXO

Posso (re)conhecer os lugares que existem na rua do Bonfim, acessando a rua pelo *Google maps*, e ter uma visão de cima (aérea) de quem vê a rua através do mapa. Ou até, posso utilizar os recursos do *Google street view* e “andar virtualmente”. Mas, a experiência de estar a pé, transitando pela rua, ao vivo e em tempo real, fez desse processo de reconhecimento mais próximo e sensível.

Deste contato direto, único e particular, revelou-se o ponto fundador (*gênese*) do processo de criação e das práticas.

A Rua do Bonfim foi o lugar escolhido como estudo de caso, porque fez parte do trajeto diário, realizado por um período de um ano (2016/2017). O percurso repetitivo (ir e vir para casa), estabeleceu uma relação em que precisava passar por ali: precisava subir e descer a ladeira da Rua do Bonfim.

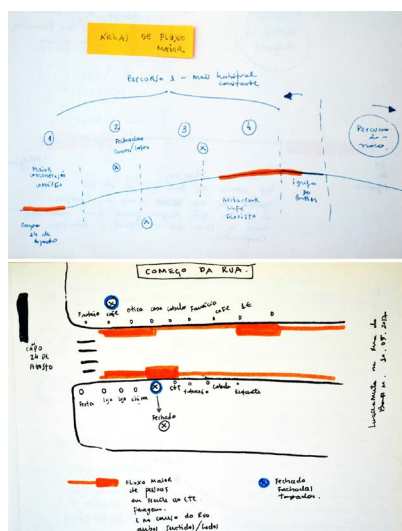


Fig.36.
desenhos das áreas
de fluxos: primeiras
impressões sobre
a Rua do Bonfim.
Porto/PT,2017.

Cada vez que realizava este **percurso** e identificava semelhanças e/ou encontrava com pessoas (que já identificava como frequentadores da rua), ou por já saber o que teria ali, me sentia mais próxima desse lugar (cidade/país). O fato de não ser daqui, implicava direta ou indiretamente a necessidade de tentar criar uma relação de familiaridade, de intimidade.



Fig.37. estabelecimentos comerciais na rua do Bonfim, Porto/PT, 2017.

Foram esses percursos diários que possibilitaram acompanhar mudanças na **paisagem** da rua, observar as áreas de maior e menor concentração das pessoas (fluxos), conhecer a diversidade do comércio (tipos de serviços), contemplar as fachadas das habitações, os elementos decorativos na rua e/ou nas casas e comércio, passar por lugares abandonados, entre outros.

Andar na Rua do Bonfim possibilitou parar (**desacelerar**), ter tempo para contemplar os detalhes, as situações, atentar-me para as circunstâncias. A rua deixou de ser apenas uma passagem para ir de um ponto a outro, e passou a ser um lugar de criação, de estímulos, de curiosidade, de **experiência**.

Nesse sentido, esses percursos diários transformaram-se no próprio relato dessa vivência intensiva, imersiva, sobre a Rua do Bonfim. Esse **lugar de travessia** foi minha **viagem** diária: narrativas do espaço e do tempo ao qual estava inserida. Foi imediato começar a transformar esse trajeto (**itinerário**) como um espaço de produção/criação: foram inúmeras passagens pela rua, registrando essas formas que encontrei ou fui sendo convidada a encontrar.

{ 6.3 } O QUE ENCONTRO E O QUE FAÇO?

TENTATIVAS DE ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Dessa relação de presença e proximidade, foi possível realizar um conjunto de ações para o levantamento do lugar.

Caminhar para estar presente no lugar e ir ao encontro de algo, que pode ser um elemento novo, uma situação nova ou algo já visto anteriormente, algo relevante que queria voltar a ver de novo: acompanhar alguma alteração na fachada de uma casa, por exemplo, ou simplesmente para comprovar minha ação: *eu estive ali, eu vi isso, eu fiz isto*.

O que encontro durante esses percursos são lugares que estão construídos e demarcados (sinalizados, preenchidos, utilizados), por onde posso “achar” detalhes sutis, pequenos registros inseridos nesse cenário, que me remetem a um novo lugar: um restaurante torna-se um lugar poético, por exemplo.

Andar na rua, também implica em um corpo que se desloca de diferentes maneiras, executando uma série de movimentos por um mesmo lugar: ir, voltar, andar por um lado e depois por outro, subir, descer, ir até um ponto específico, parar, levantar, abaixar. A rua é a mesma, mas os trajetos eram marcados por esses gestos que não apenas se deslocava por diferentes direções e sentidos, como por diferentes interesses.

Alguns momentos, fui ao encontro de algo específico e encontrei outro elemento não esperado. Por isso a necessidade do registro constante, feitos por meio de fotografias, vídeos, cadernos e blocos de anotações¹⁰³.

O trabalho de levantamento da Rua do Bonfim pode ser compreendido pelas relações de: **proximidade** (vou ao encontro de, aproximar = detalhe); **distanciamento** (observar toda a rua, olhar amplo) e/ou de **desdobramento** (uma ação puxa outra, continuidade).

As tentativas de organização querem de alguma forma responder à algumas questões sobre o que encontro na rua com:

- o que me faz querer voltar para encontrar de novo?
- do que encontro quando caminho olhando para o chão, por onde piso?
- posso caminhar olhando para toda a rua?
- quando me aproximo do comércio local em funcionamento (abertos)?
- quando me aproximo das fachadas dos lugares “fechados”?
- posso encontrar alguma situação que se repete na rua?

A partir dessas questões, foram elaboradas alguns critérios de organização:

a) por movimentos do olhar:

- **olhar para o geral.** Olhar o entorno, os lugares que compõem a rua, as edificações, os espaços construídos. As fachadas, os detalhes das casas, dos comércios, terrenos vazios, etc. Olhar para o que está habitado e abandonado.
- **olhar para o específico:** para onde estou pisando, para o chão. A calçada, o asfalto. Esse olhar para baixo, para o caminho que percorro.

b) pelos recursos utilizados:

- **recursos digitais:** quando utilizo máquina fotográfica e/ou celular.
- **recursos analógicos:** quando utilizo papel, lápis cera ou bastão grafite, caderno, blocos de anotação, sacos plásticos, luvas plásticas.

103 como foi citado no capítulo 3, referente aos recursos e suportes utilizados.

c) pelas situações encontradas:

- letras escritas à mão (lugares autênticos/originais)
- plantas (lugares verdes)
- formas de isolar uma fachada (lugares abandonados, fechados)
- placas de aviso (lugares em transformação)

A partir desse último critério, dessas situações encontradas na rua, é que foram organizados os registros feitos, com uma intenção de criar um “*guia, um inventário afetivo da Rua do Bonfim*”¹⁰⁴. Transmitem aquilo que de fato teve a ver com um ciclo de produção no lugar: passagens, observações, recolhas, registros, interesses focados e quantitativos.



Fig.38. exemplos dos *diálogos urbanos*: cardápio feito à mão no Restaurante do Luis e o aviso sobre dia das mães no Restaurante do Nazareto. Rua do Bonfim, 2017.

{ 6.3.1 } ENCONTRAR LETRAS ESCRITAS À MÃO

Andar com uma intenção dirigida, focada, interessada em encontrar qualquer coisa que contenha letras **escritas à mão**. Seja no lugar por onde andava, (pedaços de papel descartados), seja nas vitrines dos estabelecimentos comerciais (bilhetes, avisos, cardápios afixados), seja na presença das *tags* (grafites nos muros da rua). Estas situações, remetem ao que há de particular nesses lugares na Rua do Bonfim, pela minha percepção.

A partir disso, é que começo a observar a rua. Lugares que possuem algo que sinaliza, convida para uma conversa. Estou diante de algo íntimo, pessoal. A rua passa a dialogar comigo, estou atenta a estes recados, como quem quer ser ofertada por algo, surpreendida por uma novidade. Cada vez que passar por ali, vou querer **ver novamente**: (re)ver, (re)visitar, (re)conhecer. Mais que tudo, me aproximar desses objetos poéticos feitos por alguém que desconheço: começo a ter interesse por um registro pessoal mas sem revelar a pessoa, ela está presente na sua escrita. Conheço a pessoa pelo objeto construído.

104 ver Livro de Projeto_Rua do Bonfim/guia afetivo da Rua do Bonfim

Dois Restaurantes¹⁰⁵ localizados na Rua do Bonfim, o que existe em comum entre eles? Um detalhe que só quem passa por ali caminhando, pode perceber. Cartazes feitos à mão. Objetos que criam uma relação de diálogo, de presença com quem transita a pé pela rua. Indicam outro tempo, contrário a velocidade da cidade.

Dentro desses espaços, esses objetos são um convite, um momento de pausa, de contemplação. Verdadeiros **lugares de resistência** (*lugares poéticos*) na Rua do Bonfim. Na correria do dia-a-dia, quem observa esses detalhes? No meio do caos da rua (barulhos das obras, trânsito) há um espaço de convite para uma leitura.

Estes dois casos servem para sinalizar uma Rua do Bonfim para quem olha de perto, quem anda e se aproxima. Nesses pequenos detalhes, *reside um patrimônio imaterial*, feito ali, naquele lugar. Esses objetos, bilhetes, cartazes, trouxeram a vontade de passar por ali diariamente. São desses gestos sutis, poéticos, que marcam, traçam, desenharam uma rua que eu não observava e que passa a fornecer novos estímulos para meu processo criativo e práticas artísticas.

Além do que está dentro dos espaços (do comércio local), encontro do lado de fora, na rua, *os grafites*. Marca de uma presença de quem passa pela rua, grafando nas diversas superfícies (fachadas, muros, postes), suas assinaturas, suas letras. Despertou um interesse em perceber a relação entre os espaços privados e públicos. Duas maneiras de intervenção, com um mesmo critério.

Dessa maneira, fica a intenção de uma tentativa de levantamento do lugar a partir desse interesse: *O que esta escrito à mão, na Rua do Bonfim?*



Fig.39. encontrar elementos verdes na rua do bonfim: *um jardim ruína*

{ 6.3.2 } ENCONTRAR ESPAÇOS VERDES

Há presença do verde na Rua do Bonfim, na decoração das lojas, das casas, até em um terreno vago, nasce um jardim (ruína). Reflexo de uma rua que mostra dois lados: habitado/abandonado. O encontro com esse elemento reflete-se também sobre a ausência de árvores na rua.

105 Refiro-me ao Restaurante do Luís e do Nazarento, dois lugares que chamaram minha atenção pela quantidade de avisos e formas de produzir esses objetos afixados na fachada.

{ 6.3.3 } ENCONTRAR LUGARES ABANDONADOS/ FECHADOS

A quantidade de lugares que estão abandonados, inabitados ou em reabilitação na Rua do Bonfim, mostrava uma rua em processo de transformação constante.

De que maneiras posso representar essa paisagem do abandono que continuamente verifico na rua? As formas de isolar o lugar, de mantê-lo protegido tornou-se uma maneira frequente de observar a rua e seguir essa situação, gerando uma série de desenhos de colagem: *Desenhos do Abandono*.

Para o processo de criação desses desenhos, me detive a trabalhar com os materiais que encontrei nas próprias fachadas: plástico, fita adesiva, papel, jornal. Ou seja, a presença desses elementos, para além de criarem uma “textura” (efeito do tempo sob o objeto), tornaram um elemento repetitivo, uma situação recorrente encontrada na rua: as formas de fechar, de esconder, de não deixar visível o interior da casa.

O trabalho sobre as fachadas na rua do Bonfim, demonstra constantemente o interesse em acompanhar as alterações. Registrar essas mudanças conferiam uma intenção de minha presença no tempo, do olhar atento, de uma curiosidade de saber o que vai acontecer ali. A rua me sinalizava, indicava uma forma de agir por si só. Observar, acompanhar, perceber as ações dos Outros que refletem nas múltiplas camadas, criando esses *palimpsestos urbanos*.



Fig.40. desenhos de colagem: *série Desenhos do Abandono*; foto de fachadas na rua do Bonfim, 2017 e imagens da alteração da fachada de um estabelecimento.

{ 6.3.4 } ENCONTRAR PLACAS DE AVISO

Dando continuidade a esse modo de perceber a rua por elementos que marcam uma presença de uma “alteração”, reforma, mudança. As placas de Aviso encontradas na rua, formavam um conjunto de narrativa, que indicavam a possibilidade de criar algo relacionado a este objeto.

O que posso fazer a partir do que está escrito nesse objeto? Um processo criativo que surge a partir do interesse em refazer o texto, apagando as informações, recriando um novo sentido. O propósito surge do próprio elemento encontrado na rua.

Essa disponibilidade para perceber, descobrir esses convites, achados, potenciais objetos que se transformam nos elementos do processo criativo e das novas práticas artísticas. O que fazer a partir disso?

A rua “avisa”, eu sou “avisada” constantemente, mas será que posso também, retornar a esse lugar e (re)avisar? Que Aviso seria esse?



Fig.41. fotos das placas de aviso na Rua do Bonfim, 2017. E tentativas de refazer a partir desse objeto: 1. placa original; 2. placa 1ª alteração: apagar palavras; 3. placa 2ª alteração: nova placa

AVISO

Nos termos do n.º 1 do art. 78 do Decreto-Lei n.º 555/99, de 16 de Dezembro, torna-se público que a **CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO** (a), emitiu em 16.03.2017 (b) o **ALVARÁ DE OBRAS DE RECONSTRUÇÃO/AMPLIAÇÃO** (c) N.º **ALV/234/17/DMU**

Titular do Alvará: **CARLOS MIGUEL OLIVEIRA RODRIGUES** (c)
 Prédio descrito na Conservatória do Registo predial do Porto (e) sob o n.º 6992/20110926 (f), e inscrito na matriz sob o artigo n.º 2437 (g) da freguesia do Bonfim (h).

As obras foram aprovadas pela CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO em 09/02/2017.

Área total do prédio: **191 m2**
 Área total de construção: **412 m2**
 Área bruta de construção: **372 m2**
 Volume da edificação: **1206 m3**
 Cércea: **13,4 m**
 N.º de pisos acima/abaixo da cota de soleira: **4 / 0**
 Uso a que se destina a edificação: **Habitação**

Prazo para a conclusão das obras: 365 dias

AVISO

RECONSTRUÇÃO/AMPLIAÇÃO

freguesia do Bonfim
PORTO em 09/02/2017

Habitação
365 dias

AVISO

Habitação



Fig. 42. projeto de livro de artista
com as ações de levantamento do lugar
realizadas na Rua do Bonfim, 2017

considerações finais

No momento de refletir sobre as motivações iniciais do projeto, o seu desenvolvimento, implementação e resultados, procurou-se no presente trabalho definir uma estratégia metodológica que permitisse compreender o esquema generativo do projeto. Dos processos criativos às práticas artísticas a partir do levantamento do lugar — assumiu-se como o problema conceitual de base, onde se questionou e questiona ainda, a possibilidade, em concreto, de que o levantamento do lugar se pode constituir como “facilitador /ativador” do processo criativo.

Procurou-se entender e descrever o lugar através do carácter físico e material das coisas que ocupam e que estão disponíveis numa parcela do espaço, e que é redefinido pelas relações possíveis com o corpo. Procurou-se, neste sentido, privilegiar uma ideia de lugar que se redefine no conjunto de relações que o corpo estabelece com o que faz parte dele (lugar) e que o corpo (ativo) modifica, transforma ou redesenha. Significou, portanto, reconhecer que o lugar é, para além das suas relações espaciais, temporais, organizacionais — aquilo que está a determinada altura disponível — a circunstância — para uma experiência, projetada numa atividade prática e criativa onde tudo é possível de se relacionar e imaginar.

Os projetos desenvolvidos testemunham, nas suas estratégias criativas e de levantamento do lugar, a rede de ligações que vão sendo experimentadas e organizadas em função de um contexto, projeto ou intenção. Procurou-se em concreto, a partir do levantamento do lugar e no que potencialmente serve o processo criativo, as funções ou as ações que corresponderam ou levaram a colocar em prática determinadas intenções ou projetos.

Essas ações, são no fundo, as que fundamentam o modelo prático e que objetivam a sua relevância no processo criativo: (re)colher, (re)fazer, (re)conhecer, (re)lembrar. Como já foi referido na introdução, são ações generativas do processo de trabalho, onde se procurou primeiramente compreender as características principais de cada uma delas, para depois experimentar possíveis ligações ou redundâncias entre elas no processo criativo.

Procurou-se, portanto, entender e aplicar o que potencialmente estas ações tornam possível, como um instrumento que nos ajuda, e ajuda o artista, a pensar, a questionar, a experimentar e a se organizar — através de desenhos, imagens, objetos, fotografias ou vídeos — e que favorece o campo de especulação em torno do seu universo criativo.

A dinâmica implícita em cada uma das ações, diferente uma da outra, está particularmente relacionada com a atividade do projeto. São ações que referem operações concretas, embora o maior interesse resida na interatividade, entre umas e outras, ao longo do processo criativo. E é no contexto desta dinâmica onde se procurou estabelecer ordens de atividade que ampliassem o campo especulativo do trabalho. São ações, diferentes naquilo que o corpo apreende a partir delas, e que determinam a atividade experimental do processo criativo.

É possível testemunhar nos projetos desenvolvidos essa interatividade entre as ações ou combinação de ações e os resultados obtidos.

No projeto ***“Das coisas deixadas pra trás”***, verificou-se, um conjunto de ações realizadas na rua do Bonfim, e que se estenderam para outros locais, tornando-se para além de uma maneira de andar na cidade, uma experiência sensível e poética.

Nesse sentido, foi possível com esse projeto, incluir novas possibilidades artísticas, ampliando o envolvimento com os materiais, suportes e técnicas. Os exemplos dos trabalhos desenvolvidos como ***o caso do “Monte”***, que demonstram novos interesses do trabalho sobre assemblagens. Composições que se realizaram a partir de um novo gesto, que rompe com o habitual e encontra novos procedimentos. O ***“Diário de Coleta”***, demonstra uma dimensão expositiva de representar um levantamento do lugar, por meio de uma ideia de calendário (um percurso narrativo do espaço/tempo).

Sobretudo, esse projeto adicionou a reflexão sobre um trabalho intensivo, quantitativo, que dialoga diretamente com os dispositivos de armazenamento, os *arquivos*, os *cadernos*, as *coleções*. Potencializando uma prática artística que tem em sua essência o interesse pela *memória expandida*.

Para além disto, no que confere a intenção de um trabalho participativo, que procura integrar e promover oficinas em suas práticas coletivas, esse projeto fez perceber que o ***jogo***, é uma ferramenta lúdica, de iteração. Instrumento que deve ser utilizado para ampliar a participação, envolvendo as pessoas e a cidade. Um novo recurso, que poderá ser útil para levar um diálogo, encontro, vivência, com instituições, escolas, comunidades, coletivos, dando continuidade ao propósito de articular arte e educação.

No projeto ***Rua Gráfica***, que já tinha sido implementado anteriormente, foi possível acrescentar novas práticas, novos interesses. Sobretudo por estar inserida dentro de uma cultura diferente, expandido o olhar sobre o trabalho com outros públicos, em novos ambientes. Com a residência artística e exposição com outros artistas, ***Rua dentro da casa***, demonstrou uma oportunidade de ampliar a produção de gravuras com outras técnicas (serigrafia), além do contexto participativo e de construção por novas dimensões gráficas e expositivas do trabalho.

As oficinas realizadas na Freguesia do Bonfim, ampliaram o conhecimento sobre a cidade, além de inserir o projeto com outras instituições, ampliando as relações e contatos para ativar novas práticas em um contexto *artístico-pedagógico*.

O Bonfim, nesse sentido, foi um lugar de imenso envolvimento, para além das oficinas. Com uma intenção de fazer o levantamento da **Rua do Bonfim**, através das situações encontradas durante os percursos diários realizados por um período de um ano, tornando-se mais um material de pesquisa. Envolvimento com um lugar que proporcionou uma relação de observação, reflexão constante, aproximando de uma atividade de *etnografia de rua*. Percebendo os modos de produção das pessoas que fazem parte daquele lugar, através dos objetos, dos mais singelos, únicos e poéticos aos passageiros, efêmeros e banais.

Reconhece-se, portanto, no contexto do projeto, que essas ações geram essencialmente informação — plástica, visual e material — decorrente do levantamento do lugar e que fica disponível para o processo criativo. E é a partir desta condição que o processo é ativado.

Ao longo do desenvolvimento do projeto foi sendo possível ajustar ou reavaliar o impacto das ações na implementação dos projetos, e do mesmo modo testar a possibilidade de alguns projetos poderem ser desenvolvidos num contexto mais inclusivo e participativo das comunidades locais.

Neste sentido, aquilo que começou por responder a uma motivação pessoal, reconhece-se que poderá ter um impacto maior nos lugares que servem o projeto, se a eles estiverem associadas outras atividades de dinamização local como: oficinas, conversas, caminhadas ou ações que podem, para além do evidente carácter artístico, poderem também constituir-se de interesse social, cultural ou pedagógico.

Em jeito de conclusão, acrescentar apenas que este trabalho responde, no momento, ao que foi possível fazer no contexto e circunstância de um curso de mestrado, onde o projeto, o seu desenvolvimento e implementação são o foco central da pesquisa e da natural reflexão crítica.

Reconhece-se por isso que, mais do que conclusões, o trabalho foi-se deparando com possibilidades, hipóteses de desenvolvimento, hipóteses de pensar sobre um tema que se foi progressivamente descobrindo e desvelando. Fica o interesse e a curiosidade que na prática, o projeto deixou como possibilidade viável na relação entre o levantamento do lugar e o processo criativo.

1. PARA NÃO ESQUECER

“As experiências de investigação do espaço urbano pelos errantes aponta, para a possibilidade de um “urbanismo poético”, que se insinua através da possibilidade de uma outra forma de apreensão urbana, o que levaria a uma reinvenção poética, sensorial das cidades.”

Paola Berenstein Jacques, *Errâncias urbanas, a arte de andar pelas cidades*. Revista ArQTexto, 2005.

2. CHEGAR, PARTIR E RECOMEÇAR....

Desenvolver os projetos no âmbito de uma pesquisa de mestrado em Arte e design para o espaço público, trouxe mais que novas e significativas reflexões sobre o trabalho, mas a oportunidade (o tempo investido) em poder dedicar-me a organização, sistematização do trabalho. Diante de mim, um arquivo repleto de publicações com três projetos que individualmente possuem seus desdobramentos e em conjunto indicam um resultado daquilo que se realizou em um tempo/espaço específicos. São indicações e tentativas de novas partidas. Um objeto que traduz um trabalho que procurou não apenas mostrar e estimular o processo criativo, como também implementou e desenvolveu novas práticas artísticas. O desafio da pesquisa teve dois momentos: o primeiro em que tive que dedicar o tempo a uma nova prática: a escrita. E o segundo momento, de organizar, sistematizar, encontrar como mostrar tanto o que se compreende como processo criativo, bem como as práticas. Trabalho árduo, onde diante de três projetos, uma variedade ampla de desdobramentos pareciam ser intermináveis. Saber parar, saber organizar, saber estruturar um trabalho artístico que tem suas diferentes abordagens: ora individual ora coletivo. Um desafio de aprendizagem constante e o sentimento de que há muito ainda para ser feito...

3. ESCREVER

“O ato de investigar implica em escrever”. O encontro com a escrita tornou-se uma nova prática. A possibilidade de escrever sobre o trabalho, os processos e as práticas, e o contexto teórico que isso pode se “enquadrar”, foi algo extremamente prazeroso e doloroso. Marcou uma sucessão de novos interesses, que durante a pesquisa surgiram: poesias, contos, reflexões sobre o próprio processo de investigação. Foi um exercício intensivo do começo ao fim. Não houve descanso, as horas vagas e de repouso, existia uma escrita suspensa. Escrevi no sonho, no banho, no mar, nas refeições, nas caminhadas, no computador, nos inúmeros cadernos, blocos de anotação. Escrevi em todos os lugares, inclusive em meu próprio corpo.

4 . PENSAR NA ARTISTA

Olhar para os projetos e poder perceber as dimensões tanto de projeto artístico, gráfico, individual e/ou coletivo, foi importante para poder refletir sobre minha prática artística. Olhar os objetos guardados em caixas e a forma encontrada como a parede de ideias, tornaram novos pontos de partida. Esses dispositivos e espaços de organização, servem de referência para iniciar um novo trabalho...Os dois anos de dedicação aos trabalhos em um contexto artístico, foram fundamentais para aproximar-me mais dessa prática, e olhar o trabalho e a artista em cada um. Se a artista gráfica, a artista educadora, a artista plástica. Para todas elas, a artista pesquisadora foi um presente, e um convite para que novas possibilidades de escrita, de reflexão sobre o trabalho possam vir a serem feitos.

5. SOBRE AS OFICINAS

Realizar as oficinas na cidade do Porto com novos grupos, animaram, reativaram o processo e sobretudo, despertou e incentivou a vontade de ir mais além. Provocar-me como cidadã, mulher, artista, que ao se sentir criativamente contagiada com o que de mais sutil, aparece no simples ato de caminhar por ruas da cidade, quer promover uma vivência coletiva e incitar novas atuações nesse espaço de convívio, de interação, de encontro com os Outros.

6. LEMBRANÇAS

Esta pesquisa fez lembrar viagens, percursos, andanças, aventuras feitas. Relembrar a passagem por cidades, revive a lembrança de vivências afetivas. Memórias de lugares, pessoas e momentos que se vive. Estamos sempre ocupando um lugar, seja nosso lugar de dentro, nossas memórias, sejam os lugares de fora, o que o corpo experiência individual e coletivamente. A cidade ocupa um lugar de pertencimento. Ela nos indica, sinaliza, exhibe nossas fraquezas, certezas, dúvidas, inquietações. Nossa criatividade que urge lugar no nosso cotidiano. Seja expressando nossas necessidades (de fala, de escuta, de encontro, de convivência, de partilha), seja por nossas práticas diárias, modos de agir e produzir um bem comum a todos.

7. PORTO E RECIFE (A RUA DO BONFIM NO MEIO DISSO)

Encontrar uma relação de intimidade com uma rua a qual eu nunca tive nenhuma relação anterior, por não ser desse país, foi extremamente enriquecedor em meu processo pessoal e que se reflete em meu processo artístico. Acredito que estas experiências com outras culturas ampliam nossa percepção, criam novos estímulos, *aproximam distâncias*. Realizar esse trabalho na cidade do Porto (Portugal), me fez (re)encontrar uma cidade próxima a minha, Recife, Pernambuco, Brasil. Poder encontrar ruas do Bonfim, lá e cá, soma, sem dúvidas minha experiência, meu conhecimento (de mim, dos Outros).

8. CONHECIMENTO

Compreendi durante o processo da pesquisa que há um trabalho de edição, recorte, escolhas, decisões, que devem ser feitas constantemente. O conhecimento nos convida a ir mais, a ir cada vez mais por novos caminhos, desvios involuntários que se sente com o despertar do prazer em conhecer, em reconhecer, em saber de novo. Por vezes, fui sem saber, noutras me detive a um único objeto de estudo. Me perdi na maioria das vezes e acabei me encontrando com novas ideias e novas tentativas de começar de novo. Basta abrir os cadernos e um mundo sairá de lá.

9. UMA POESIA

andar a pé¹

10. PENSAR EM UMA NOVA PESQUISA?

Ao invés de tentar finalizar a pesquisa que estou fazendo, comecei a pensar em uma nova. Peguei alguns apontamentos deixados pra trás e sai coletando vestígios. Fiz um novo mapa. Minha pesquisa deve ser uma cartografia afetiva sem fim. Tenho necessidade de juntar coisas, porque me anima organizá-las. Por isso coleciono letras. A minha nova pesquisa seria um elogio. Explico: para essa pesquisa, encontrei livros com os títulos: *Elogio aos errantes*, *Elogio ao caminhar*, *Elogio da mão*. Pensei tanto nessa palavra elogio. Um bonito nome para um começo. Elogio ao processo criativo... Elogio a coleta, Elogio aos cadernos, Elogio ao jogo, Elogio aos objetos...Elogio as coisas deixadas pra trás, Elogio as ruas gráficas... *Elogio ao gesto inacabado*.

1 nota de rodapé

referências

bibliográfica, eletrônica e filmógrafia

ALMEIDA, Paulo. *Arquivo como memória expandida*. Encontros Estúdio UM, Temas e Objetos do Desenho, # Arquivo. Disponível em: https://www.academia.edu/6764833/Encontros_Est%C3%BAdio_UM_Temas_e_Objetos_do_Desenho_3_Arquivo. Acessado em julho 2018.

AMANDI, de Sousa Claudia. *Funções e tarefas do desenho no processo criativo*. Dissertação de Doutorado pela Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP/PT),2010

ANDRÉS, Roberto. *O cortejo errante*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 07, página 78 - 85, 2015. Disponível em: piseagrama.org/o-cortejo-errante. Acessado em 12.11.2017

AUGÉ, Marc. *Não lugares introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas (SP):Papirus, 2012

___ *As Fomas do Esquecimento*. Íman Edições, 2001

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa:Assírio& Alvim,2004

___ *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa:Relógio D'Água,2012

___ *Passagens*. Belo Horizonte:Editora UFMG, 2009. Disponível em <https://archive.org/details/BENJAMINWalterPassagens>. Acessado em julho de 2018.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

BASSETTO, Roger, De ALMEIDA. *Sketchbook: as páginas desconhecidas do processo criativo*. Editora Ipsis: São Paulo, 2010

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. Invisíveis produções: São Paulo, 2015. Disponível em: https://arteparaumacidadeinsensivel.files.wordpress.com/2015/10/arte_para_uma_cidade_sensivel_ebook.pdf. Acessado em 19.06.2017

CARERI, Francesco. *Walkscapes, o caminhar como prática estética*; prefácios de Paola Berenstein Jacques. São Paulo:Ed.G Gili, 2013

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do Mundo*. FFLCH: São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.gesp.ffiich.usp.br/sites/gesp.ffiich.usp.br/files/O_lugar_no_do_mundo.pdf. Acessado em janeiro de 2018.

CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

COUTO, Mia. *Escrever e saber*. Disponível em: <http://materialeducativo.32bienal.org.br>. Acessado em janeiro de 2018.

De CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano, artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. versão eletrônica, disponível em <https://gambiarre.files.wordpress.com/2010/09/michel-de-certeau-a-invencao3a7c3a2o-do-cotidiano.pdf>. Acessado em dezembro 2017

CORREIA, Victor. *Arte Pública, seu significado e função*. Lisboa:Fonte da Palavra,2013

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições70, 2009

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acessado em 2017.

DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007

FOCILLON, Henri. *A vida das Formas seguido de elogio da mão*. Lisboa: Edições 70, 2001

GASTON, Bachelard. *A poética do Espaço*. São Paulo:Martins Fontes,1993

HENRIQUES, Julio. *Internacional Situacionista, Apologia*. Org. Julio Henriques, a partir da edição Van Gennep, Amesterdão,1970. Edições Antígona: Lisboa, 1997

HISSA, Cássio, MAGALHÃES, Maria Luisa. *Corpo-Cidade*. disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf. Acessado em janeiro de 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva, escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

_____. *Elogio aos Errantes*. Salvador:EDUFBA,2012. disponível em https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7894/3/Elogio_aos_Errantes_RI.pdf. Acessado em novembro 2017

_____. *Corpografias urbanas*. Arqutextos, São Paulo, ano 08,n.093.07, Vitruvius,fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.093/165>. Acessado em janeiro de 2018

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

Le BRETON, David. *El silencio e Elogio del caminar*. Disponível em: <https://www.maisvibes.com/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica/>. Acessado em abril de 2018

LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. Lisboa:Edições 70,2000

LEONIDIO, Otavio. *Guy Debord e Robert Smithson. Espaço, tempo e história*. Arqutextos, São Paulo, ano15, n. 176.00, Vitruvius, jan. 2015. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/15.176/5458>. Acessado em abril 2018

LIPPOLIS, Leonardo. *Viagem aos confins da cidade. A metrópole e as artes no outono pós-moderno (1972-2001)*. Antígona: Lisboa/PT, 2016

LUPTON, Ellen. *Pensar com Tipos:guia para designers,escritores,editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

MARQUES, Joaquim Jorge. *O processo como circunstância do desenho. Contribuições para estudo de modelos experimentais de processo*. Tese de Doutorado, Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP/PT), 2014

MEGGS, Philip B. *História do Design Gráfico*: Phillip B. Meggs e Alston W. Purvis. 4.ed. São Paulo: Cosac Naify,2009

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2.ed. São Paulo:Martins Fontes, 1999

OSTROWER,Fayga. *Criatividade e processo de criação*.Petrópolis:Vozes,2013

PORO, grupo. *ebook : intervalo, respiro, pequenos deslocamentos*. Disponível em: http://poro.redezero.org/downloads/ebook_poro.pdf. Acessado em maio de 2018

SALLES,Cecília Almeida. *Gesto Inacabado, processo de criação artística*. São Paulo:Intermeios, 2013

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

SILVANO,Filomena. *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

TSCHIMMEL, Katja. *Processos criativos, a emergência de idéias na perspectiva sistêmica da criatividade*. Porto: Edições ESAD, 2011

TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983

VELLOSO, Rita. *“O tempo do agora da insurgência: memórias de gestos e política do espaço, segundo Walter Benjamin”*. Em *Corpocidade, Gestos Urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2017

Filmografia

VARDA, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse*. França, 2000

_____. *Daguerréotypes*. França, 1976

lista de figuras

- Fig.01.** Grupo Poro. imagens retiradas do e-book: “intervalo, respiro, pequenos deslocamentos”. Disponível em: http://poro.redezero.org/downloads/ebook_poro.pdf. Acessado em maio de 2018
- Fig.02.** Guy Debord e Asger Jorn, *The Naked City*, 1957. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>. Acessado em maio de 2018
- Fig.03.** fotografia. Arquivo pessoal, Recife, PE, 2017
- Fig.04.** fotografia, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.05.** imagens digitalizadas, Arquivo pessoal
- Fig.06.** fotografias, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.07.** fotografias, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.08.** fotografias, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.09.** fotografias, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.10.** simulação de vídeos “série Desenhos do Abandono”, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.11.** Agnès Varda. imagens extraídas a partir do filme “Les glaneurs et la glaneuse” (França, 2000).
- Fig. 12.** Francis Alys, *The Collector*, 1990. Foto: Ian Dryden. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-0>. Acessado em junho de 2018.
- Fig.13.** Francis Alys, *Zapatos Magnéticos*, Havana, 1994. Disponível em: <http://francisalys.com/zapatos-magneticos/>. Acessado em junho de 2018
- Fig.14.** fotografias, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.15.** fotografias de material coletado na rua e das assemblagens, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2017
- Fig.16.** montagem de imagem a partir dos vídeos “o caso do Monte”, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2018
- Fig.17.** fotografias do “Caso do Monte”, processo e assemblagem. Arquivo pessoal, Porto/PT, 2018
- Fig.18.** fotografias, Arquivo pessoal
- Fig.19.** imagem digitalizada e fotografia do projeto: “Diário de Coleta”, Arquivo pessoal, Porto/PT, 2018
- Fig.20.** fotografias das composições feitas em superfície lisa. Arquivo pessoal
- Fig.21.** fotografia do processo e da composição final, Arquivo pessoal
- Fig.22.** fotografia de uma composição, Arquivo pessoal
- Fig.23.** imagens de registro por Patrícia Meireles, Porto, 2017
- Fig.24.** Fotos de divulgação do Projeto raubdruckerin.de. Disponível em: <https://raubdruckerin.de/http://www.emmafrance.de/view-about>. Acessado em maio 2018
- Fig.25.** fotografias de registro do trabalho: frotagem, livro de artista e simulação de mural, Arquivo pessoal
- Fig.26.** fotografias de cadernos, Arquivo pessoal
- Fig.27.** imagens digitalizadas: frotagens Série: Águas, Arquivo pessoal, Porto, 2017
- Fig.28.** monumento ao viajante profissional de vendas, Porto, 2017, Arquivo pessoal
- Fig.29.** fotografias, Arquivo pessoal, Porto, 2017
- Fig.30.** fotografias da residência “Rua dentro da Casa”, Arquivo pessoal, Porto, 2017
- Fig.31.** fotografias da exposição “Rua dentro da Casa”, Arquivo pessoal, Porto, 2017
- Fig.32.** imagens digitalizadas, mapas de um percurso, Arquivo pessoal
- Fig.33.** fotografias da Oficina Rua Gráfica, Arquivo pessoal, Porto, 2017
- Fig.34.** fotografia da Oficina Rua Gráfica, Arquivo pessoal, Porto, 2017
- Fig.35.** reprodução de imagem digital e ilustração digital de mapa, Arquivo pessoal
- Fig.36.** imagens digitalizadas e fotografia da Rua do Bonfim, Porto, 2017, Arquivo pessoal
- Fig.37.** fotografia da Rua do Bonfim, Porto, 2017, Arquivo pessoal
- Fig.38.** fotografia da Rua do Bonfim, Porto, 2017, Arquivo pessoal
- Fig.39.** fotografia da Rua do Bonfim, 2017, caderno e imagem digitalizada de desenho, Arquivo pessoal
- Fig.40.** fotografias da Rua do Bonfim, 2017 e desenhos de colagem, Arquivo pessoal
- Fig.41.** fotografia da Rua do Bonfim, 2017 e imagens digitalizadas, Arquivo pessoal
- Fig.42.** fotografia do livro de Artista sobre a Rua do Bonfim, 2017, Arquivo pessoal

*“ Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidio como o próprio tempo. (...) O que sabemos dos lugares é coincidirmos com eles durante um certo tempo no espaço que são. **O lugar estava ali, a pessoa apareceu, depois a pessoa partiu, o lugar continuou, o lugar tinha feito a pessoa, a pessoa havia transformado o lugar.**”*

José Saramago