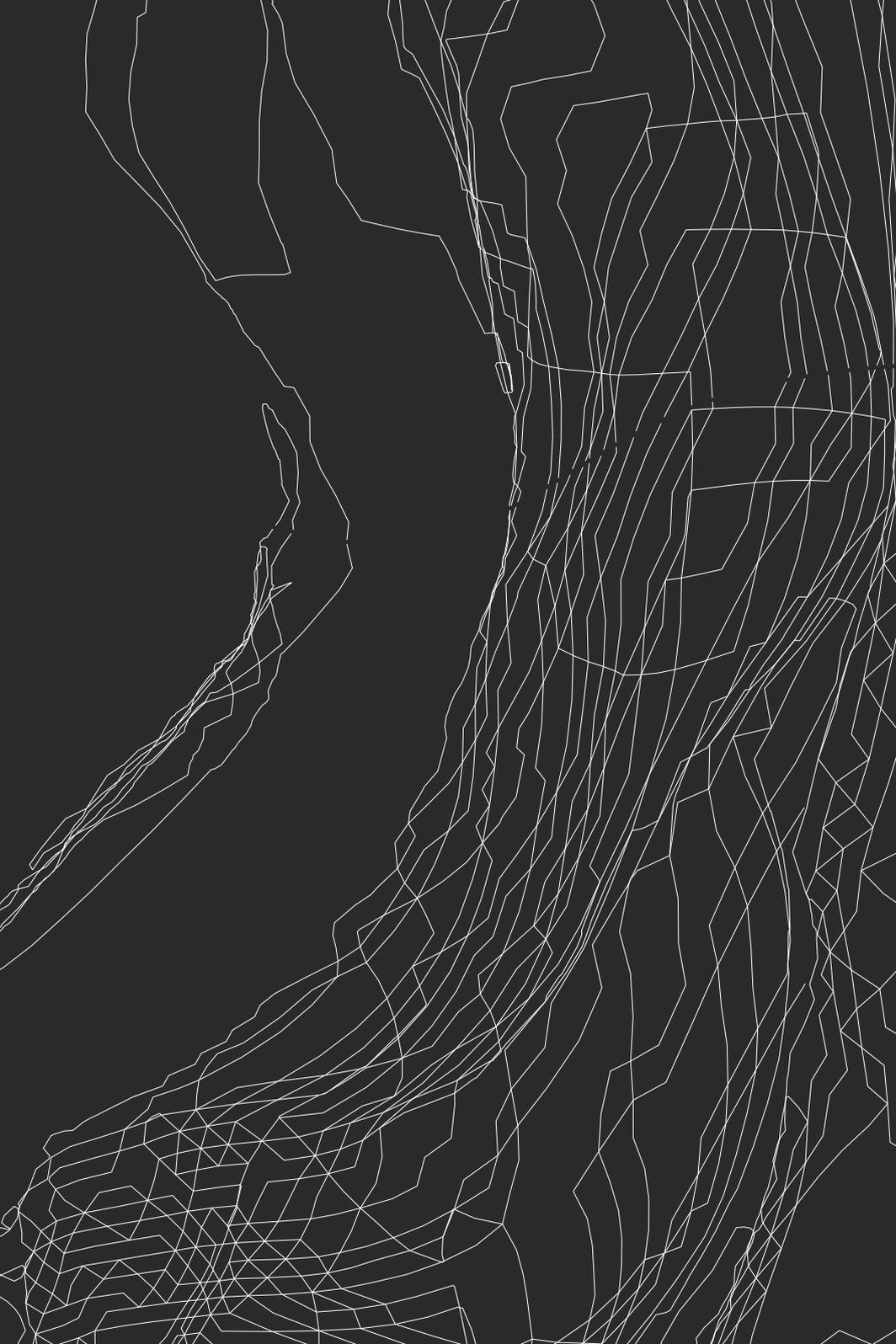


Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

NARRATIVAS POLÍTICO- POÉTICAS DA ARTE URBANA

Dahiana dos Santos Araújo



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

NARRATIVAS POLÍTICO- POÉTICAS DA ARTE URBANA

Dahiana dos Santos Araújo

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA CULTURA



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cela de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Geciola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giullianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).

1ª edição. 2025.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão

Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira

Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata

Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Daniel Johnson Carvalho Costa

Projeto gráfico / Diagramação / Revisão gráfica

Carlos Weiber / Faruk / Nilo Barreto

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos CRB-3/785

A663n Araújo, Dahiana dos Santos

Narrativas político-poéticas da arte urbana [livro eletrônico] /
Dahiana dos Santos Araújo. - Fortaleza, CE: Editora da UECE, 2025.
(Coleção Territórios de Criação; 10)
PDF.

Inclui referências bibliográficas.
ISBN: 978-65-83910-27-1

1. Política cultural. 2. Arte urbana I. Título. II. Série.

CDD: 709.04074

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria

– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903

Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

Aos meus pais, Elzinha de Clermont e Gerleon Araújo, que sempre foram meu porto seguro, por terem me dado o sopro da (r)existência e porque me ensinaram, com muito amor, que a educação pode melhorar os rumos da vida, de geração em geração.

*Deus do Universo,
e vice-versa.
Obrigada.
São tantos caminhos
percorridos a agradecer.
Tantas obras em construção
e tanto amor compartilhado.
Gratidão pela minha saúde
e porque acordamos de pesadelos.
Porque os sonhos prevalecem,
e também se realizam.
O sustento é garantido,
então corpo e alma se aninham
em eterna gratidão.
Perdão, Senhor,
pela falta de temperança.
Dai-me a paciência
que só o amor sabe reconhecer
e consegue suportar.
E faz de mim um ser
verdadeiramente humano.
[Dahiana, em 7/8/21]*

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, *performance*, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cela de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

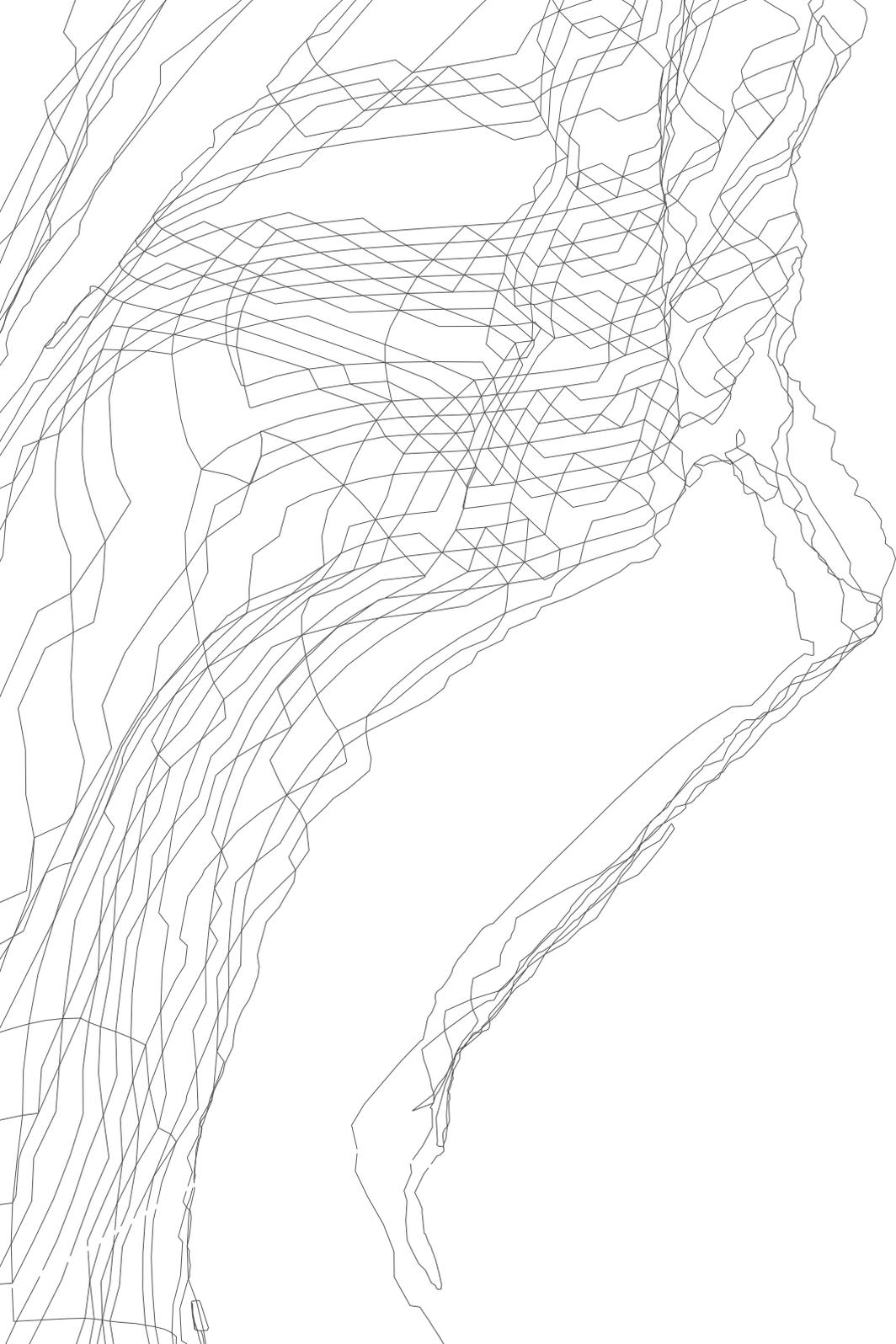
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações voltadas

para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*



Sumário

- 23 Prefácio
- 29 Introdução
- 35 A Arte Urbana em suas potências
- 65 Cidades: territórios de memórias,
artes e travessias entre lugares
físicos e digitais
- 95 Entre paisagens, campos e conceitos
- 117 Narrativas Político-Poéticas
entre imagens, palavras e lugares
- 153 Novos olhares em mundos de muros,
graffiti e narrativas
- 205 Considerações finais
- 213 Referências
- 221 Agradecimentos

PREFÁCIO

Prepare-se para uma experimentação. Mais que letras dispostas em forma de texto, este livro é paisagem marcada por curvas de níveis, dobras, ligações, solo de diferentes densidades e cores. Nada disso é plano, chão-parado. Em alguma circunstância, o leitor pode acreditar estar atravessando terrenos da mesma conformação orgânica, lugares comuns, que pouco exigem atenção e destreza na caminhada. Sugiro que pise com olhos atentos. Cada letra, cada imagem vista é descontínua, se movimenta entre esferas presenciais, digitais, *concretas* e imaginárias

A autora tem a originalidade e a destreza de bem esculpir escritos que ao mesmo tempo em que assumem clareza, nitidez, elegância na composição e dança entre palavras, promovem boas misturas, criam figurações. Digo isso por ter acompanhado Dahiana desde o momento de sua qualificação de tese até a produção final do texto de doutorado. De início, o leitor poderá ficar a indagar se o resultado é de teor antropológico, se é da área da comunicação, das artes visuais, do jornalismo, da filosofia da arte, ou dos estudos que permeiam redes e plataformas digitais. É este o mais destacado mérito da escrita de Dahiana, ser dificilmente classificável. A autora opera por *misturas*, por “enlaçamentos que mudam de lugar” (Serres, 2001, p. 23). Com habilidade, ela promove com seu texto-movimento, mudanças de olhares teóricos, metodológicos, efetuando saltos acadêmicos, mutações entre campos de saber.

Por tais razões, esteja aberto leitor, leitora, a relativizar qualquer lógica de fixidez e de exclusividade. Cada espaço aqui apresentado, cada imagem que se abre em feixe, é mais do que se vê. A própria autora, de início, assinala a mudança de olhar que foi tecendo ao longo de sua pesquisa: “eu achava que essa tese era sobre *graffiti* em muros da cidade, mas no meio do processo descobri que é sobre as pessoas, sobre a forma como se comunicam e como constroem dentro e fora de si as imagens do mundo”. Dahiana está sendo modesta, pois traz com sua escrita mais que uma pesquisa acerca da “inserção de painéis de *graffiti* expostos na rua, considerando a sua extensão físico-digital”, ou das pessoas e suas imagens-mundo; ela borda narrativas políticas e poéticas que atuam como gatilhos da imaginação, da criação social. A autora se movimenta por meio do trote das palavras que vêm de paragens *fora* do lugar contumaz da academia: “a poética da qual tratamos é a poética que há em nós. Nas imagens construídas por meio do que há de lembranças, de sonhos, de projetos, de vivências. Do que há no nosso interior e no interior dos nossos devaneios”.

Outro aspecto original desta tese, que ora ganha a forma de livro, é a ousadia da autora em afastar-se de sítios costumeiros de análise e interpretação de imagens e narrativas. Na companhia de Flusser (2011, p. 10), Dahiana aponta para a ideia de que as imagens técnicas não precisam ser decifradas porque são elas quem decifram o mundo: “as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”. Mais que percebidas como meras representações, as figuras que permeiam a geografia deste livro têm agência: “a imagem como protagonista

dessa travessia rua-redes cumpre esse papel diante do sujeito porque é a partir dela que novas formas de socialização se erguem perante as paisagens urbanas, e delas se deslocam”.

As imagens, na percepção de Dahiana, ganham potência, agem, criam histórias, atuam como *bricoleurs* dos mapas de memória de si, de memória dos lugares. A autora enfatiza que a “memória pendura-se em lugares” (Nora, 1984, p. 25), “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (*op.cit.*, p. 9). Nós, escafandristas tenazes das superfícies urbanas, bem sabemos que imagens são resíduos, topografias de lembranças de vidas.

Vale destacar que, ao contrário da condição de patrimônios históricos e culturais, que costumam dar concretude às memórias urbanas, a demorar-se no tempo, o *grafitti* assume uma condição de efemeridade. Assim mesmo, Dahiana mostra neste livro o impacto e a importância “da memória que se faz entre muros e mundos que transcendem passados, mas deles precisam para se fazerem não apenas presentes, mas marcantes”. Fincadas no corpo, na cidade, as marcas são obstáculos ao esquecimento (Clusters, 2003, p. 201). Mesmo que apagadas, remetidas à condição de efemeridade, sobrevivem nos lastros da memória.

Com olhar astuto, a autora aborda o que denomina de “memória da efemeridade”, como sendo a característica preponderante das cidades do século XXI. Ela faz lembrar que muito embora esses *grafitti* sejam efêmeros, “deixam marcas que permanecem e ecoam no meio da rua ou ainda por meio das redes sociais digitais”. Lembrar é ato, agência de imagens *organizadas* e dispostas na memória.

Por tal razão, você poderá aqui apreciar painéis, telas urbanas, *graffiti* – *Dandara, Iracemas, Eva, Pachamama, Fortaleza Cansada* – que não *existem mais inteiros* no terreno concreto das cidades e subsistem nas vias iluminadas do ciberespaço. Topografias de “memória da efemeridade”. “Ficam na rua, nas redes, na mente, por minutos, horas, dias, entre o movimento vivo que perpassa cenários tão diversos”.

Sem que a autora personalize ou assim configure esta ideia, o livro trata sobre a condição de “Estar vivo” (Ingold, 2015). Dahiana faz ver que o ato de pesquisar não se separa dos gestos, dos caminhos que perfazem a observação cotidiana, do enlevo de estar atento. “Mover-se, conhecer e descrever não são operações separadas que se seguem umas às outras em série, mas facetas paralelas de um mesmo processo, aquele da vida mesmo” (Ingold, 2015, p 13). E a vida, como diz a autora, dá seus sinais, pistas, acende letreiros luminosos onde quer que se esteja: “Não foi preciso caminhar, dirigir, pedalar, descer as escadas de um prédio qualquer ou mesmo sair à calçada de casa. Estou dentro do quarto, e os cliques, ora no computador, ora no celular, levaram-me ao centro da cidade. Usei Google Maps, Google Earth, Waze, porque o caminho mesmo faria dias depois”. A escritora inventou caminhos, foi construindo seus próprios mapas a artefatos da memória.

Este prefácio não é apenas um convite à leitura de uma obra original, instigante, é também um chamado à aventura da descoberta de “lugares imaginados”, “construídos pela

capacidade de criar, mas também de decodificar informações, de imaginar”. Não seria este o fascínio de estar vivo?

Glória Diógenes¹

Referências bibliográficas

CLASTERS, Pierre. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: o problema dos lugares. *In*: **O Lugar de Memória**. Editions Gallimard, 1984.

SERRES, Michel. **Os Cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 2001.

¹ Professora titular do Programa de Pós-graduação de Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), coordenadora do Laboratório das Artes e das Juventudes (LAJUS), pesquisadora do CNPq.

INTRODUÇÃO

“eu ando armada,
as palavras me protegem”

@re.magliano

Eu achava que este livro era sobre graffiti em muros da cidade, mas, no decorrer do processo, descobri que é sobre as pessoas, sobre a forma como se comunicam e como constroem, dentro e fora de si, as imagens do mundo. É sobre como nossas mentes erguem conceitos, definem traços, guardam memórias, sentimentos e sensações — não apenas sobre quem somos, mas também sobre o mundo concreto que nos cerca. É também sobre máquinas. E afetos. Trata-se de uma reflexão sobre a complexa, paradoxal e inenarrável relação entre mente, corpo e universo. E é ainda sobre a vida e a morte de pessoas, de ideologias, da dignidade e do respeito ao outro, ao ser do outro, aos corpos de todos nós, expostos e expressos pelo mundo afora.

Este trabalho parte dos muros das ruas e chega às mentes daqueles que deambulam, que passam apressados no ônibus ou enfrentam a violência do trânsito da metrópole a pé. Embora eu não tenha adentrado as mentes dos milhares de indivíduos com quem cruzei enquanto caminhava pelas ruas durante a pesquisa de campo, vi-os conectados à paisagem, formando um todo no qual corpo, mente e mundo são os verdadeiros protagonistas, alternando-se entre si e coexistindo. Descobri, no meio do

processo, que, em determinados momentos, não adiantava muito dividir a pesquisa em categorias, pois, ao fim, todas estariam novamente “linkadas”, feito “a fruta dentro da casca”, como diria Machado de Assis.

Enquanto caminhava, tanto pelas ruas quanto no próprio processo de pesquisa, as descobertas pareciam se multiplicar em perguntas, quando, em março de 2020, o mundo parou. A pandemia do novo coronavírus revelou, em meio a inúmeros contextos, o quanto a vida cotidiana mantinha uma pressa que tornava cada vez mais artificiais – no sentido de vividas como artifícios – as experiências entre as pessoas. Ao mesmo tempo, mostrou-nos o quanto o fluxo entre os espaços físicos e digitais moldava e determinava a dinâmica da vida cotidiana na sociedade pós-moderna, intensificando a necessidade humana de esquecer-se da própria solidão (Nietzsche, 1998, 2001). O isolamento social deixou (e tirou) marcas nas pessoas e nas cidades, levou a novas práticas e estabeleceu fluxos de trocas de afeto. Isso nos faz lembrar, inclusive, o quanto as manifestações de junho de 2013 estimularam reflexões políticas nas redes sociais digitais.

No entanto, durante o isolamento social, fomos além: expandimos os fluxos entre o físico e o digital, subvertendo preconceitos e comodidades, e nos envolvendo quase completamente nas redes de afeto mantidas, alimentadas e incentivadas via *lives*, videochamadas, aulas remotas, visitas digitais a museus, salões de arte e cidades.

Sem os abraços e beijos para iludir a solidão dos seres, sem as salas de aula para alimentar nossos conhecimentos, sem a rua para

ecoar nossas vozes nos atos sociais e políticos, fortalecer nossas redes sociais à distância; o *online* foi, por algumas quarentenas, a nossa única saída. O medo, a impotência, a incapacidade, o desconhecido nos escancararam as portas, que há tempos já estavam abertas a nós, mas que, antes da pandemia, na grande maioria das vezes, eram opções. Depois, viraram o único jeito de tentar nos manter, literalmente, vivos. Mas o que a pandemia tem a ver com as *narrativas político-poéticas* e os reflexos sociais e subjetivos da arte urbana, elementos centrais do qual trata o nosso trabalho?

Explico:

Passamos cerca de dois anos estudando, pesquisando e indo a campo para construir uma reflexão sobre os fluxos erguidos entre a vida cotidiana física e digital. O objetivo foi compreender como essas travessias são criadas, fortalecidas e visibilizadas. Encontramos, na arte urbana, uma forma de ilustrar a construção dos trajetos entre o espaço público das ruas e as redes sociais digitais. A pandemia revelou o quanto essas travessias imaginárias, que começamos a explorar no início desta pesquisa, se tornaram ainda mais evidentes, à medida que o fenômeno ruas-redes se consolidou nas formas de habitar a cidade e o mundo.

Assim, para construir este trabalho – fruto da minha tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) –, vivenciamos a rua em sua materialidade e, mais do que imaginávamos, a rua mediada pelos processos tecnológicos das redes telemáticas. Abordamos, nesta

pesquisa, o graffiti-imagem – desenhos expostos no espaço público que aparecem em diferentes tipos, símbolos e significados muitas vezes ignorados, mas que funcionam como protagonistas de referenciais políticos e poéticos, materiais e imateriais, nos muros da cidade.

Entre diálogos, criamos dois conceitos: (1) travessias imaginárias e (2) narrativas político-poéticas, definições que desenvolvemos ao longo de cinco capítulos.

O capítulo *A Arte Urbana em suas potências* traz uma contextualização histórico-social do graffiti enquanto arte urbana, abordando aspectos de sua transição dos meios marginalizados a partir da década de 1960. No entanto, retrocedemos ainda mais ao explorar o hábito de “riscar paredes”, presente em diversas civilizações ao longo da história. Com base em autores como Ricardo Campos (2015a; 2015b), Glória Diógenes (2015, 2020), Déborah Pennachin (2012), Celso Gitahy (1999), Anita Rink (2013) e Vera Pallamin (2000), refletimos sobre as expressões artísticas no espaço urbano, sem buscar um conceito fechado ou uma cronologia rígida para o graffiti, mas posicionando-o como uma prática social que atravessa a rua em formas simbólicas, representando, por exemplo, nossos corpos.

No capítulo *Cidades: territórios de memórias, artes e travessias entre lugares físicos e digitais*, apresentamos uma “cidade-mundo” que vai além do concreto urbano territorial, expandindo-se sem limites ao atravessar os espaços digitais, principalmente por meio das redes sociais digitais. O objetivo aqui não é separar cidade

material e imaterial, mas discutir como as formas simbólicas e culturais (Thompson, 1998) de experimentar a urbe ganham novas dinâmicas e latências com as redes telemáticas. Compõem essa discussão conceitos como “lugares praticados” (Certeau, 1998), “lugares de memória” (Nora, 1984) e “habitar exotópico” (Di Felice, 2009). Além disso, destacamos o papel central da imagem como ponte entre os espaços físicos e digitais, com base nas discussões de Lucrecia Ferrara (2015).

O capítulo *Entre paisagens, campos e conceitos* apresenta o percurso metodológico deste trabalho, que consiste em caminhos inspirados em estudos etnográficos e na descrição densa de paisagens urbanas, conforme Clifford Geertz (2013) e suas representações simbólicas. Para isso, os processos de percorrer as ruas da cidade para escolher e analisar cenários foram registrados em cadernos de campo, que trazem detalhes da cidade concreta, seus transeuntes, as transformações das paisagens revisitadas e algumas travessias entre ruas e redes. Também selecionamos uma galeria de fotografias tiradas durante a pesquisa de campo e fizemos um levantamento das postagens de painéis grafitados no Instagram, observando as interações em torno dessas imagens.

No capítulo *Narrativas Político-Poéticas entre imagens, palavras e lugares*, desenvolvemos os dois conceitos centrais deste livro. Para contextualizar as travessias imaginárias, ressaltamos as perspectivas da sociedade pós-massiva de André Lemos (2000) e as concepções de realidade cotidiana apresentadas por Berger e Luckmann (1985). Neste ponto, abordamos ainda um dos aspectos centrais da pesquisa: as narrativas político-

poéticas. Para tanto, recorreremos às teorizações de Hannah Arendt (2002) e Gaston Bachelard (1978). Expomos, também, uma anatomia dessas narrativas, fundamentada em conceitos como o de imagem (Flusser, 2008), *punctum* (Barthes, 1984), vazio (Didi-Huberman, 1998) e memória coletiva (Halbwachs, 1990).

O corpus da pesquisa é detalhado no capítulo *Novos olhares em mundos, graffiti e narrativas*, onde listamos cinco painéis grafitados por artistas urbanos em diferentes paisagens da cidade de Fortaleza. São eles: *Eva*, *Iracemas*, *Pachamama*, *Dandara correndo em seus campos de girassóis* e *Fortaleza Cansada*. Colocamos esses painéis no centro das paisagens como protagonistas das narrativas político-poéticas, criadas nas mentes dos transeuntes que interagem com o concreto das ruas e com trajetos infinitos, em um constante fluxo entre ruas e redes.

A ARTE URBANA EM SUAS POTÊNCIAS

“Céu azul é o telhado do mundo inteiro”

Teatro Mágico

Pedras, Escritos e Memória: de onde Vem a Arte de Rua?

Não sei exatamente como era o passado. Apenas o tenho em minha história e a ele retorno por meio das imagens que guardo, construo e reconstruo em minha mente cada vez que preciso dele. Para isso, no entanto, uso rastros: detalhes, fragmentos, pistas, elementos referenciais que me permitem reconstituir a história em toda a sua dimensão (Nora, 1984). Esses rastros, entretanto, não são um privilégio exclusivo; eles estão por toda parte, guiando-nos rumo a descobertas sobre nós mesmos e sobre o mundo. Exemplos desses rastros são as pinturas rupestres, inscrições nas paredes de pedra que preservam parte da antiguidade e resistem na história e na memória coletiva. Muitos pesquisadores acreditam que dessas pinturas rupestres derivam os graffiti que hoje se integram tão profundamente ao nosso cotidiano.

Se o hábito de marcar as paredes com graffiti deriva das pinturas rupestres, também derivam delas os sentidos atribuídos atualmente às artes de rua: comunicar aspectos da vida cotidiana. Agora, talvez mais plurais, mas não menos complexos que há milênios.

Com origens e ritualidades distintas, esses dois fenômenos – graffiti e pinturas rupestres – dialogam ao imprimirem na paisagem estímulos da vida cotidiana e um caráter frequentemente ideário e utópico. “Hoje, usamos tintas e *sprays* e não pintamos cervos e bisões, mas, sim, ideias, signos que passam a compor o visual urbano” (Gitahy, 1999, p. 12).

Neste trabalho, apesar da contextualização histórico-social, não proponho a formulação de conceitos fechados para termos como arte urbana e graffiti. Nas linhas a seguir, buscamos diálogos entre ideias que possam trazer elucidações sobre esses fenômenos tão diversos e contemporâneos, mas com raízes tão ancestrais, considerando a essência que têm de transpor e expressar rotinas. Valemo-nos, portanto, de autores que divagam entre respostas e perguntas, como as que emergem quando nos referimos ao graffiti.

Essa ritualidade parece ser bem distinta daquela de nossos ancestrais, na qual a pintura nas paredes das cavernas funcionava como recurso mágico, uma invocação aos deuses pelo sucesso de lutas e caçadas. No entanto, a função mágica talvez esteja presente no trabalho de alguns artistas do graffiti, que buscam, com suas intervenções, acrescentar na paisagem algo de positivo, transmutando de alguma forma a atmosfera de espaços geralmente deteriorados [...] (Pennachin, 2012, p. 52).

Assim como a sutil relação entre graffiti e pinturas rupestres, há diversas leituras de outros fenômenos, práticas e tradições comparáveis ao sentido dessa arte de grafitar. Um exemplo são os ladrões de túmulos que, séculos antes de Cristo, deixavam seus nomes nas pirâmides de Quéops ou gravavam desenhos em templos religiosos. “Os grafismos em muros existiram em quase todas as épocas e civilizações, e as tecnologias e os temas foram se adequando às diversas realidades” (Rink, 2013, p. 29).

Registros de graffiti podem ser encontrados em lugares como templos e tumbas da cultura egípcia, na Mesopotâmia, assim como na Grécia e em Roma. Embora a Idade Média traga poucas referências sobre pinturas em paredes, essa forma de expressão percorreu tempos e espaços diversos ao redor do mundo (Rink, 2013). Até mesmo figuras históricas como Lord Byron, símbolo das letras de amor e dor durante o mal do século XVIII, imprimiram suas palavras em paredes, idealizando, como tantos outros, uma necessidade de demarcar territórios — uma forma de, assim como o graffiti contemporâneo, tornar-se um referencial de tempo e espaço.

No século XX, o graffiti contemporâneo emerge com vistas às questões políticas em voga em diferentes países, consolidando-se como uma das formas de disseminar manifestações sociais. Em diversos contextos, essa técnica se espalha por nações e culturas distintas. Ao longo do século, ela ganha força em lugares como o México, onde murais em edifícios públicos marcam a paisagem, e em Barcelona, onde trabalhadores reivindicam que suas demandas sejam pintadas em muros. Assim, cada vez mais,

o graffiti se aproxima do Brasil, onde encontra uma morada fixa, ainda que de natureza efêmera – por mais paradoxal que seja combinar esses dois adjetivos.

Nos anos 1950, a arte urbana se destaca em fachadas de edifícios que narram temas da história e das artes brasileiras (Gitahy, 1999, p. 15). Nesse contexto, o Teatro Cultura Artística, em São Paulo, ganha seu próprio mural, com 15 metros de comprimento, idealizado por Di Cavalcanti. Exemplos como esse se tornam verdadeiros marcos que retratam “a origem do graffiti contemporâneo enquanto expressão artística e humana” (*op.cit.*, p. 16). Vivaz em novos cenários, o graffiti se consagra como linguagem artística nos anos 1980, ganhando espaço não apenas na televisão, mas também na Bienal e na imprensa. “Sempre com muito humor e descontração, contrapõe-se aos outdoors, não procurando levar o espectador à posição passiva de mero consumidor. É, antes, um convite ao diálogo e ao encontro” (*idem, ibidem*).

Além disso, entre as décadas de 1970 e 1980, um dos principais nomes do graffiti no mundo ganha destaque nos espaços alternativos de Nova York: Jean-Michel Basquiat escrevia frases poéticas, enigmáticas e provocativas nos muros de bairros marginalizados. Suas mensagens iam além de assinaturas; eram narrativas críticas e irreverentes sobre a vida em diversos contextos. Sua atuação chamou a atenção de figuras influentes do circuito oficial de arte em Nova York, o que contribuiu para projetar a prática da arte urbana.

A ascensão profissional de Basquiat foi muito rápida, e o seu reconhecimento como artista contribuiu para que a cultura do graffiti como um todo fosse valorizada sob o ponto de vista artístico. Nas telas pintadas ao longo de sua curta e intensa carreira, Basquiat preservou o tom poético e enigmático de frases soltas, palavras ou letras pintadas como anotações em pinturas de traços agressivos (Pennachin, 2012, p. 136).

Basquiat, no entanto, é também objeto de discordância entre os estudiosos da arte urbana. Enquanto muitos o consideram um dos propulsores do graffiti nas ruas, outros questionam sua real influência nesse sentido e o descrevem mais propriamente como um dos pioneiros da arte urbana. Entretanto, como destaca Pennachin (2012, p. 141), Basquiat é, sem dúvida, um dos precursores da “apropriação artística do espaço urbano”, assim como Keith Haring, criador da Pop Shop em 1986, que tinha o objetivo de vender trabalhos artísticos a preços acessíveis.

No Brasil, durante a ditadura militar (1964–1985), a juventude também usou o graffiti – especialmente a pichação¹ (Pennachin, 2012) – como forma de protesto político, buscando dis-

1 Em determinados momentos deste texto, adotamos a grafia pichação com “x” diante do peso político-cultural que tem o termo, que deriva da palavra pixo. No entanto, há também trechos em que a grafia aparece com “ch”, já que é a opção de alguns autores usados como referência neste trabalho e também a forma que aparece na legislação brasileira.

seminar ideias democráticas de uma maneira acessível ao maior número possível de pessoas. As frases “Abaixo a ditadura” foram algumas das expressões amplamente difundidas na época.

Dada sua natureza plural, o graffiti assumiu diferentes formatos, transformando paisagens com uma variedade de linguagens, detalhes e perspectivas que lhe conferem características singulares. Basta observar, por exemplo, as metrópoles como Fortaleza, São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires – locais visitados ao longo da pesquisa de campo para este trabalho – para notar a multiplicidade de estilos presentes nos muros das cidades. Nesse contexto, resgatamos o pensamento de Gitahy (1999), que classifica o graffiti em dois tipos, com base em suas características específicas, técnicas, significados e formas de inserção no espaço urbano, de acordo com contextos históricos, sociais e culturais:

Estéticos

- expressão plástica figurativa e abstrata;
- utilização do traço e/ou da massa para definição de formas;
- natureza gráfica e pictórica;
- utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista;
- repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), características herdada da *pop art*;
- repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre.

Conceituais

- subversivo, espontâneo, gratuito e efêmero;
- discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;
- apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole;
- democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo;
- produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.

Essas divisões e subdivisões de tempo e espaço, embora já tenham transcorrido mais de duas décadas, ajudam a apurar o olhar sobre a pluralidade do graffiti nos muros da cidade e a encarar essas intervenções na perspectiva proposta por este trabalho: observar os murais grafitados não apenas como objetos isolados, mas como parte de paisagens que se constroem e se configuram com elementos concretos e simbólicos. Essas paisagens são constantemente impactadas pela presença da natureza e por elementos estruturais que nelas interferem.

Com base nessas divisões, podemos ainda identificar elementos fortemente presentes em determinados contextos históricos e sociais, vivenciados no tempo e no espaço onde estão os murais. Essas experiências se tornam ainda mais marcantes

pelo diálogo que os murais estabelecem entre suas materialidades, seus artistas e as paisagens urbanas, conectando-se através das ruas e habitando as mentes dos transeuntes que, mesmo sem reverenciar a arte de rua, fazem parte do cenário político, social, cultural e econômico do espaço — seja ele territorial ou simbólico.

Entre as diversas manifestações da arte de rua, destacamos a relação entre graffiti e pixação, que ora se complementam, ora se confundem. Para a análise do corpus deste trabalho — composto por uma série de painéis imagéticos —, adotamos o termo “graffiti” como uma expressão de arte urbana e o exploramos em diálogo com autores que contextualizam cultural e historicamente a presença do graffiti na sociedade. Abordamos o termo em uma perspectiva ampla, definindo-o como uma estética em que palavra e imagem podem ser protagonistas, juntas ou separadas. Para ampliar essa ideia, mais adiante abordaremos perspectivas que expandem o conceito de graffiti para além de uma prática (Campos, 2007).

Nossa intenção, reiteramos, não é propor um conceito fechado sobre o que seja arte urbana, graffiti ou mesmo pixação, tampouco distinguir as possibilidades do que pode ou não ser considerado arte. O objetivo deste trabalho é tecer diálogos com o apoio de autores que já exploraram as práticas de apropriação da rua por meio de expressões e performances artísticas. Para isso, citamos autores que, sob diferentes perspectivas, tratam da presença desses fenômenos no espaço urbano.

O autor Celso Gitahy (1999, p. 13), por exemplo, explica a origem do vocábulo, observando que as palavras *graffito* e *graffiti* vêm do italiano e se referem a inscrições ou desenhos de épocas antigas,

feitos com ponta ou carvão em rochas e paredes. “Graffiti é o plural de graffito. No singular, refere-se à técnica (pedaço de pintura no muro em claro e escuro). No plural, refere-se aos desenhos (os graffiti do Palácio de Pisa)”. Gitahy indica que a pixação deriva da escrita, enquanto o graffiti, das imagens, mas ressalta que ambas as estéticas de rua carregam um caráter transgressor, subvertem valores e são espontâneas e efêmeras.

O graffiti, associado muitas vezes à marginalidade devido à sua ligação com muros de propriedade privada, ultrapassa as limitações do preto e branco, ganhando espaço em becos, guetos, parques e metrô. Entre as décadas de 1970 e 1980, ele avança das ruas para museus e galerias de arte, inicialmente no exterior e depois no Brasil, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Ainda persistem questionamentos sobre sua legalidade e legitimidade no contexto da arte.

A autora Glória Diógenes (2015, p. 686), ao discutir a arte de rua, graffiti e pixação, considera a arte urbana como um traçado com “propósito ‘pensante’, anunciando mais que um objeto, um processo vivo”. Com base em experiências etnográficas em cidades brasileiras e estrangeiras, como Fortaleza e Lisboa, Diógenes traz uma visão que associa a pixação (ou graffiti) à “escrita de si” no mundo e ao reconhecimento da efemeridade dessas expressões. A autora destaca os efeitos da presença dessa arte no espaço digital, observando a relação do espectador com a rua, consigo mesmo e com os significados políticos da arte no espaço urbano.

Em sua obra, Diógenes dialoga com autores que tratam a imagem sob um prisma filosófico e antropológico, explorando as

subjetividades de quem cria e aprecia a arte. Ela observa: “A retórica da classificação, se é arte ou não, se é uma tag, risco, graffiti, traço, escrito, stencil, sticker, se é legal ou ilegal, está também interligada ao espectro do observador” (Diógenes, 2015, p. 687).

Diógenes ainda discute a constante dualidade entre legalidade e ilegalidade no graffiti, especialmente em relação à pichação. Ela ressalta que, para serem aceitas pela crítica, algumas expressões de arte urbana acabam ensaiando um tipo de “arte disciplinada”. “O discurso acerca do legal nos usos urbanos refere-se de forma mais direta à preocupação com normas, funções, planejamentos e políticas patrimoniais cidadinas” (*op.cit.*, p. 688-689). Em muitos casos, para contornar essa limitação, artistas urbanos recorrem ao ciberespaço para promover suas expressões, conscientes da efemeridade de seus traços no mundo.

Vale ressaltar que pouco interessa se se trata de um mural, stencil, tag/ pixo, colagem ou graffiti. O que está em jogo é um processo não institucional de um tipo peculiar de produção urbana, qual seja, tal como habitualmente se apregoa, a arte urbana ilegal; mais que um efeito de demonstração de inscrições de si e de grupos, de ocupação de lugares da cidade de difícil acesso a equipamentos e serviços urbanos, provoca a criação de alternativas por outras vias, pondo em questão os seus usos oficiais e costumeiros (Diógenes, 2015, p. 689).

O pesquisador Ricardo Campos (2007, p. 259), em sua tese de doutorado intitulada *Pintando a Cidade: Uma Abordagem Antropológica ao Graffiti Urbano*, observa que o graffiti promove “a democratização do acesso às propostas estéticas”, ao inaugurar na cidade uma nova era de comunicação artística. Além de oferecer uma contextualização histórico-social do graffiti contemporâneo, Campos realiza um estudo etnográfico que relaciona cidade, juventude e graffiti, discutindo os impactos do olhar e da visualidade no espaço urbano atual e a ascensão de significados em torno dessa prática. O pesquisador explora a legitimidade dos artistas urbanos e a discussão sobre a legalidade e marginalidade de suas obras, apresentando-nos lugares com obras a céu aberto para ilustrar suas reflexões. Ele também nos introduz a conceitos e autores que dialogam sobre o graffiti como estilo de vida, estética contemporânea, produto midiático e expressão transgressora, mas também institucionalizada.

Para Campos (2007, p. 252), “o graffiti está ligado fisicamente ao seu lugar de nascimento, o muro”. Ou seja, essa expressão artística está profundamente atrelada ao seu suporte; por isso, não faz o mesmo sentido – ou perde parte de seu significado – quando confinada entre paredes, por exemplo. No entanto, essa arte tem transposto esse limite original, indo muito além do muro. Um dos exemplos mais visíveis nos últimos anos é a presença do graffiti nos metrô. Em cidades como São Paulo e Fortaleza, a crescente institucionalização do graffiti o levou a ser integrado aos vagões, com o objetivo de valorizar e destacar os meios de transporte de massa.

O graffiti inscrito no metrô representa uma ruptura com sua essência originária, uma vez que essa expressão, ao surgir na década de 1960, estava ligada a uma perspectiva de transgressão. Assim, quando a arte urbana é institucionalizada em um espaço estatal, há uma ruptura parcial com sua gênese: não se age mais em territórios proibidos como antes, mas se recebe permissão e até incentivos, tanto públicos quanto privados. “A comunicação pública é controlada pelas instâncias de poder, de forma mais ou menos estrita e de acordo com determinadas regras” (Campos, 2007, p. 256).

O próprio ambiente do metrô abre espaço para a decodificação de sua natureza mecânica e, ao mesmo tempo, limita a expansão de reflexões sobre sua relação com a cidade vivida. As diversas “não-coisas” de que Flusser (2007, p. 54) fala, ao se referir a “informações”, estão constantemente presentes ao redor do metrô de Fortaleza; sempre estiveram, mas a recente inserção de imagens grafitadas nesse modal afeta sua natureza. Ao estabelecer diálogos por meio de seus inúmeros signos, o graffiti cria novas “não-coisas” na vida cotidiana daqueles que interagem com o metrô, mesmo que apenas como observadores. “Para que a informação se torne evidente, é preciso apenas ler as coisas, ‘decifrá-las’” (Flusser, 2002, p. 54).

Diante do alcance e da multiplicidade do graffiti contemporâneo dentro dessa perspectiva além do muro, Ricardo Campos (2007, p. 256) ainda pontua:

Deste modo, aquilo que encontramos actualmente, quando se fala de graffiti, é a referência a um sistema de comunicação visual, com as suas ferramentas, convenções pictóricas e linguagem particular. Ou seja, apesar da diversidade de definições, o que é facto, é que se institucionalizou uma denominação para uma determinada linguagem visual urbana, historicamente recente, que apesar de não ser homogénea comporta uma coerência interna que é reconhecível por aqueles que a dominam.

A pesquisadora Débora Pennachin (2012) também reflete sobre as contextualizações da arte de rua e, utilizando as definições de artistas urbanos que entrevistou, expõe a relação muitas vezes controversa entre os termos graffiti e pixação. De antemão, Pennachin observa que essa distinção entre os dois termos é particular ao Brasil. Em cidades como Nova York, Chicago e Los Angeles, as *tags* e outras inscrições nas ruas são chamadas simplesmente de graffiti. No Brasil, porém, a autora destaca que a pixação, surgida em São Paulo e considerada uma das principais referências da cultura urbana brasileira, é frequentemente associada a inscrições transgressoras, caracterizadas por letras e assinaturas dos autores, geralmente em uma única cor, e realizadas por pixadores, sendo muitas vezes vista como ato de vandalismo e de difícil aceitação social.

Pennachin escreveu sobre os espaços que ela denominou “subterrâneos e superfícies do graffiti” em São Paulo, explorando imagens presentes em locais deteriorados e esquecidos da cidade, como as galerias subterrâneas de esgoto, o extinto Complexo Carcerário do Carandiru e as periferias da cidade.

Assim, Pennachin (2012) discute a presença do graffiti em função de seu caráter marginal e aborda os processos de produção de sentido que emergem dessas expressões. Em sua análise, que contextualiza o tema em cidades como São Paulo e Nova York, a autora também reflete sobre a trajetória do graffiti no Brasil, abordando aspectos como transgressão, rebeldia, erotismo e profissionalismo. Ela explora, ainda, as culturas do movimento *Hip Hop* mundial, de onde essas expressões originaram e se fortaleceram antes de se estabelecerem no Brasil.

[...] no Brasil o graffiti e a pixação percorreram trajetórias próprias, e pode-se afirmar que são, atualmente, movimentos distintos, sendo que esta distinção ocorreu justamente devido à história de cada um deles, tendo se agravado nos últimos anos por causa de conflitos [...] Apesar desse distanciamento recente, ambas as práticas têm em comum a sua origem (Pennachin, 2012, p. 201).

A autora entende o quão difícil é chegar a uma definição exata sobre o que é graffiti, “como tudo no universo da arte urbana”

(Pennachin, 2012, p. 205). Todavia, admite que graffiti e pichação são, na contemporaneidade, bem diferentes e relata que “a linguagem do graffiti passou por um processo de assimilação pelo *mainstream* que não incluiu a pichação, com raras e pontuais exceções” (*op. cit.*, p. 207). Pois, lembra a pesquisadora, a pichação é sempre feita à noite e o graffiti à luz do dia, diante da sociedade, que geralmente expressa por ele admiração e aprovação².

Compreendendo a ascensão do graffiti como uma expressão atualmente muito mais valorizada – frequentemente institucionalizada, disciplinada e integrada aos circuitos mundiais de arte –, Pennachin (2012) optou por voltar seu olhar para espaços de invisibilidade e obscuridade onde a arte urbana também se faz presente. Esse enfoque nos insere em um panorama mundial que explora a história e a memória do graffiti em contextos sociais e políticos específicos, sempre referenciando, como um movimento contínuo, a relação entre superfície e subterrâneo. Essa perspectiva nos leva a refletir sobre a dinâmica de ascensão da arte urbana, agora tão latente nas metrópoles e presente na travessia entre os espaços físicos e digitais da vida cotidiana.

Arte em Rua Além de Tempos, de Práticas

O graffiti atravessa novos espaços ao se estabelecer e permanecer nas redes sociais digitais, ampliando os contextos, as características e até as contradições de uma arte efêmera que se mantém

2 Em 2011, com a alteração da Lei 9.605/98, graffiti e pichação – esta considerada crime – foram diferenciados.

viva e se apresenta como um fenômeno de travessia. Estar nas redes é estar no meio do mundo, protagonizar diálogos e transformar visões, imaginários e, por que não, as referências de vidas e cotidianos. Quando o graffiti sai das ruas e alcança as redes, ele carrega não apenas produtores de conteúdo, mas também ideais, por meio de narrativas políticas e poéticas que funcionam como gatilhos em diferentes esferas e bolhas sociais.

Mais do que um conceito concreto ou uma prática social, o graffiti contemporâneo é visto como uma prática cultural. A construção de sua identidade, que atravessa décadas e incorpora expressões e ideias de séculos passados, ocorre diariamente diante de muros e espectadores. Ricardo Campos é um dos autores que, ao contextualizar a presença e permanência desse fenômeno no seio social, posiciona o graffiti além de conceitos estáticos e objetivos, abordando-o a partir de diversos aspectos históricos e sociais que constituem sua identidade, erguida como uma prática sociocultural.

Campos (2007), após citar diferentes tempos, lugares e autores que refletem sobre o graffiti, apresenta-o como um fenômeno ancorado em processos que envolvem diversos aspectos da sociedade: midiaticização, globalização e a industrialização das imagens contemporâneas presentes na vida cotidiana e em suas redes de sociabilidade. Para isso, o autor discute uma série de aspectos objetivos e subjetivos da imagem visual do graffiti, que para ele é “fragmentado, híbrido e mestiço” (Campos, 2007, p. 263), unindo características de linguagens como as artes plásticas tradicionais, a fotografia, o desenho e até referências de TV e cinema, além de ser efêmero por natureza. “A renovação cíclica do es-

paço de exposição é, deste modo, um imperativo numa cidade carente de espaços de pintura e sujeita a políticas anti-graffiti” (*op. cit.*, p. 264).

Um exemplo recente desse caráter híbrido do graffiti é o Festival Concreto, realizado em 2021 em meio à pandemia, que coloriu os muros de um conjunto residencial no bairro Jangurusu, periferia de Fortaleza, uma das áreas com os menores Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) da cidade. Os lares deste residencial foram construídos por uma política habitacional que envolveu o Governo do Estado e a Prefeitura, sendo parte do programa Minha Casa, Minha Vida, formando quase uma cidade de pequeno porte no bairro, ao abrigar quase três mil famílias. No festival, os artistas pintaram a si mesmos em formato de quadrinhos no painel “As Aventuras de Skolas”, representando os irmãos Skolas, grafiteiros paulistanos.

Por ser um fenômeno global, como propõe Campos, o graffiti saiu de seu espaço de origem – Nova York, nos movimentos *hip-hop* das décadas de 1960 e 1970 – para se lançar em territórios variados, sejam físicos, como os muros das metrópoles ao redor do mundo, sejam também digitais, como *sites* e redes sociais. Ele se apresenta como um fenômeno “mutante e veloz” (*idem, ibidem*), em constante renovação quanto a seus aspectos visuais e de linguagem. Por isso, conclui Campos (2007), o graffiti, que tem sua origem na subversão, hoje transita entre diferentes esferas.

É um movimento com dupla personalidade, possibilitando a formação de um circuito de

condição ilegal (com writers que se dedicam ao bombing em larga escala) e, igualmente, um campo de incorporação e aceitação pública (que se constrói em espaços legais, através da realização de mostras, concursos, exposições, encomendas, etc.) (Campos, 2007, p. 264).

Nessa perspectiva analítica, o autor — que baseia suas abordagens em observações e nas entrevistas realizadas com grafiteiros — avança ao afirmar que o graffiti, “compreendido como universo social e cultural complexo” (Campos, 2007, p. 266), pode ser distinguido em três vertentes: (1) cultura; (2) prática social; (3) produto cultural ou artefato de comunicação. Isso porque, enquanto (1) cultura, o graffiti une grupos de pessoas que compartilham uma mesma identidade dentro de um sentido de comunidade, com formas de expressão, regras e valores definidos. A reunião de artistas urbanos no Festival Concreto — que ocorre anualmente em Fortaleza —, assim como em outros eventos nacionais e internacionais, é um exemplo que reúne pessoas que partilham desse viés cultural.

Esse evento é um dos que promove a convergência de artistas em um tempo e espaço comuns em torno da (2) prática social que é o graffiti, assim como de pessoas interessadas não necessariamente em pintar muros, mas também em compartilhar as ideias ali discutidas. “Fazer graffiti, enquanto acto individual e colectivo com elevado significado simbólico é, na sua essência, o elo de ligação primordial entre todos aqueles que se inscrevem nesta larga comunidade” (Campos, 2007, p. 266).

E, como essa prática de colorir muros vai além da imagem visual, mediando narrativas políticas, artísticas e outras, o graffiti também é um artefato de comunicação. “A prática cultural dá origem a uma cultura, a um universo constituído por uma relação orgânica de normas, padrões, representações e imaginários, solidificados pelo tempo. É nesta tríade que se constitui o graffiti” (Campos, 2007, p. 268).

É ancorado nessa compreensão que este trabalho se posiciona, considerando o graffiti para além de ideias e conceitos objetivos e estáticos. Entendemos o graffiti como parte de um todo que ultrapassa o aspecto prático de sua inserção nos muros da cidade, visto que encaramos essas imagens como produtoras de sentidos que se constroem no contexto mais amplo da cidade, da memória, da história de lugares e pessoas. Esses contextos estão inscritos nos muros, mas também nas travessias que essas expressões fazem ao transpor as ruas, alcançando as redes sociais e ocupando as mentes dos indivíduos como protagonistas de narrativas.

As Múltiplas Narrativas dos Nossos *Corpos-Imagem* na Rua

Rua e corpo são elementos distintos, porém profundamente interligados. As inúmeras transformações sociais e culturais que atravessam essa relação são de uma multiplicidade inenarrável, mas a maneira como rua e corpo se entrelaçam ao longo dos séculos conta e rememora a história social de muitos grupos.

No contexto da prática cultural do graffiti, quando os corpos atravessam as ruas, um dos muitos paradoxos torna-se perceptível: os corpos também são atravessados pelas ruas. E quando os corpos pulsantes entram em contato com imagens de corpos grafitados no espaço urbano, que troca de referências se estabelece entre esses dois tipos (corpos-imagem e corpos pulsantes)?

Ao refletirmos sobre a arte urbana e sua representação e produção de sentido em relação ao sujeito e aos lugares por ele habitados, recorremos ao autor Ricardo Campos (2007). Em sua tese, Campos nos lembra que o graffiti é também um tipo particular de linguagem. Compreendemos, então, que se trata de uma forma de expressão que transita entre o verbo, a imagem e o corpo humano inserido no mundo. Por meio dessa linguagem, interagimos com a paisagem urbana, que serve de abrigo para as ideias pintadas no espaço público, assim como para as ideias que surgem em nossas mentes ao nos depararmos com essa estética.

No artigo *Identidade, imagem e representação da metrópole*, Ricardo Campos (2011, p. 15) destaca a cidade como uma passarela de visualidades, um “lugar de exibição e de visibilidade”, que é, inclusive, utilizado pelo poder público como espaço de exposição, vigilância e controle. Nesse sentido, ao refletirmos sobre a interação entre corpo, imagem e rua, Campos (2011, p. 16) considera a imagem sob uma perspectiva relacional: “Para além do objecto visual, detectamos todo um quadro dotado de subjectividade e de historicidade, que preenche as imagens e lhes confere sentido”.

Como é sempre fruto de uma construção, Campos (2011) observa que a natureza fabricada das imagens revela seu caráter dúplice, pois se dirige tanto ao seu criador quanto ao seu observador, especialmente no caso das imagens que habitam o espaço urbano. Toda imagem, segundo o autor, constrói-se no momento em que é concebida como composição visual e também no instante cognitivo e cultural que orienta o olhar de quem a contempla.

Logo, tomo aqui por imagem todo um espectro muito alargado de objetos e de contextos que remetem para a fabricação de conteúdo com vista à comunicação visual, ou que, de alguma forma, são examinados do ponto de vista do observador como um enunciado visual (Campos, 2011, p. 16).

Neste cenário, a imagem não segue uma ordem cronológica de significação na mente, transitando entre o físico e o metafórico. Ela se insere na subjetividade tanto por sua existência física quanto pelo que representa histórica e culturalmente na sociedade. Não é por acaso que a imagem dispensa o verbo para se inserir no contexto narrativo, representando as diversas vozes poéticas e políticas de grupos sociais. A imagem se constrói no percurso entre mente, visão e mundo, interpretada e ressignificada pelos atores sociais.

Por outro lado, além da imagem, nos colocamos no mundo concreto através de diversas expressões de linguagem, pelas

quais explicamos nossos desejos e instintos. Mesmo que não sejam exatamente palavras ditas, é, pelo menos, por meio do verbo em nossa mente que nos situamos no mundo e compreendemos a presença de outros corpos. Jacques Gleyse (2007) discute essa relação entre corpo e verbo, domesticada ou não, observando: “não é o verbo que diz ao corpo aquilo que é um bom gosto e um mau gosto?” (Gleyse, 2007, p. 7).

Refletindo para além do autor, nossa carne torna-se narrativa e verbo ao se manifestar nas ruas. O corpo fala por meio de suas cores, formas, contextos e das histórias e identidades que carrega, expressando-se, entre tantas outras coisas, como palavras de afeto. Nossos corpos são também instrumentos e códigos no seio social. A psicanálise trata desse fenômeno ao apontar que o “desequilíbrio entre corpo e linguagem pode resultar em sintomas” (*idem, Ibidem*). Filosofia e poesia há tempos nos alertam que o silêncio pode gerar dores individuais, que resultam em feridas sociais e, eventualmente, transformam-se em doenças.

A maioria das doenças que as pessoas têm
são poemas presos (...) palavras calcificadas,
poemas sem vazão (...)
pessoas adoecem da razão de gostar de palavra
presa (...)
palavra boa é palavra líquida escorrendo em estado de lágrima (...)³

3 MOSÉ, Viviane. Poema Preso. Poema: Viviane Mosé / Congresso Pensar 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4CrEFX4Bjns> Acesso em: 10 abr. 2021

Ao distinguir carne e verbo, Gleyse (2007) ressalta, na verdade, o constante diálogo entre corpo e mente e as influências sociais e culturais sobre como nossos corpos habitam o espaço, experimentam e expressam ideias e costumes. É por meio dessa interação entre carne e verbo que explicamos muitas tradições e também as realidades que construímos, absorvendo e ressignificando os mundos dos outros.

Considerando a presença de nossos corpos no mundo, seu potencial como referência social e o diálogo contínuo entre nossa carne e nosso verbo — assim como os verbos alheios —, entendemos que a representação de corpos nos muros da cidade fomenta discussões e se torna um referencial político e poético para os sujeitos (e seus corpos) que interagem com a imagem urbana. “Compreender aquilo que o verbo dita à carne é um processo emancipatório” (Gleyse, 2007, p. 7).

Ao refletir sobre arte urbana, carne e verbo, observamos as narrativas dos corpos grafitados nas ruas sob os aspectos da política e da poética. Afinal, antes de serem representados nos muros, os corpos vagam pelas ruas e calçadas, carregando consigo vastos significados que já são, por si só, vozes. São corpos múltiplos, reais, domesticados — ou não —, que simbolizam demandas coletivas, mas muitas vezes guardadas em silêncios. Corpos presentes nas ruas, mas, frequentemente, sem espaço de aceitação. “O ‘corpo humano’ encobre um caleidoscópio de eras, uma divisão de sexos e raças, ocupando um espaço característico nas cidades do passado e nas atuais” (Sennett, 2010, p. 22).

Ao observar e fotografar as imagens grafitadas, surge a questão: como essas imagens de corpos inseridos na paisagem ur-

bana se tornam referências sociais ou abrem discussões políticas por meio da poética de suas estéticas? E de que maneira suscitam reflexões sobre temas sociais que estariam ainda mais silenciados sem essas intervenções urbanas? As respostas estão nas ruas, mas também nos efeitos que vão além do espaço público — nas mentes, nas ideias, nas redes de indivíduos unidos por significados compartilhados.

Ao longo dos séculos, em diferentes territórios e culturas, a presença — ou ausência — de corpos nos espaços públicos revela não apenas o contexto das relações sociais, mas também as lutas e carências específicas de determinados lugares. Richard Sennett (2010) explora essa relação entre corpos e a dinâmica das cidades. Corpos nus, masculinos e femininos, nas imagens das cidades da antiguidade e a maneira como são dispostos nos espaços públicos refletem não apenas o comportamento social coletivo, mas também as individualidades. “Obviamente, a relação entre corpos humanos no espaço é que determina suas reações mútuas, como se veem, como se ouvem, como se tocam ou se distanciam” (Sennett, 2010, p. 15).

Ao considerar a cidade contemporânea, com seus imensos grafites espalhados pelas ruas e postados nas redes sociais digitais, também se discute a dinâmica social refletida nos corpos pintados nos muros. Esses corpos se expressam por meio de suas cores, formas e naturalidade, ora fora dos padrões, ora dentro deles. São formas que, por vezes, se aproximam da realidade e, em outras, se elevam ao toque da fantasia, trazendo em seus traços narrativas variadas sobre as dores, delícias e dilemas de tantos grupos sociais, muitas vezes silenciados, seja de forma individual ou coletiva.

Mais um exemplo da forma como corpos estão postos na rua é o painel “Público/Privada”. Nele, a artista argentina Hyuro traz um corpo envolto numa fita, como se estivesse interditado. A narrativa imagética é uma crítica à criminalização do aborto. Não está claro isso no painel do meio da rua. Os ditos sobre o que representam se completam quando, em rede social, a artista explica a sua ideia⁴.

Imagens ideais do corpo humano levam à representação mútua e à insensibilidade, e especial entre os que possuem corpos diferentes e fora do padrão. Em uma sociedade ou ordem política que enaltece genericamente ‘o corpo’, corre-se o risco de negar as necessidades dos corpos que não se adequam ao paradigma (Sennett, 2010, p. 22).

4 Hyuro definiu sua ideia em seu Instagram @Hyuro: “Público/ Privada” - This wall was painted years ago in Brazil criticizing the criminalization of abortion. Today speaks for Argentina. “...This wall questions the use of female body as an usurped territory by the state and its laws interference on a private matter that should be accepted as such and not penalized, turning it in a political debate subject in which women lose all rights and vote on their own body. It talks about the lack of respect for women who are considered irresponsible and incapable of making decisions based on their own moral values according to their specific circumstances.” Tradução: “Este mural foi pintado há anos no Brasil, criticando a criminalização do aborto. Hoje, fala pela Argentina. “...Este mural questiona o uso do corpo feminino como um território usurpado pelo Estado e a interferência de suas leis em uma questão privada que deveria ser aceita como tal e não penalizada, transformando-se em tema de debate político no qual as mulheres perdem todos os direitos e o voto sobre o próprio corpo. Ele fala sobre a falta de respeito pelas mulheres, consideradas irresponsáveis e incapazes de tomar decisões baseadas em seus próprios valores morais, de acordo com suas circunstâncias específicas.”

Na rua, corpos que frequentemente carregam narrativas de dor e opressão se tornam protagonistas sob novas perspectivas, destacando-se ao integrar uma multiplicidade de narrativas. Esses corpos atravessam as ruas e chegam às redes sociais, instaurando, na contemporaneidade, debates que antes eram ainda mais silenciados, especialmente no que concerne às expressões de minorias potentes e resilientes (Butler, 2016). Diante dessa exposição que conecta imagem, arte, cidade e política, discutimos a seguinte questão: como corpos geralmente silenciados na sociedade protagonizam narrativas políticas e poéticas na rua por meio da arte urbana?

Para exemplificar a presença desses corpos nas ruas, há diversos painéis de arte urbana em avenidas que constroem travessias entre o espaço urbano e uma rede social digital – o Instagram –, onde protagonizam narrativas políticas e poéticas. Essas imagens refletem acontecimentos no mundo, mas também contam histórias e memórias das paisagens, transformando o espaço urbano em um lugar de memória que simboliza tempos e contextos. Assim, o discurso da arte se inscreve no seio social, e estar presente na pintura já é afirmar-se como real.

Um exemplo disso é a obra do artista que rasga o bairro Praia de Iracema, impondo-se na arquitetura dos edifícios de frente para o mar. No painel *Broken*, criado pelo artista grego INO durante a 4ª edição do Festival Concreto, em 2017, vemos em primeiro plano um corpo nu, seguido de uma figura raquítica e sofrida. A obra busca evidenciar uma ordem social “quebrada” que desumaniza o indivíduo em múltiplos aspectos. “A feitura da arte pode desesta-

bilizar significados concretizados nestes espaços” (Pallamin, 2000, p. 47). As práticas sociais cotidianas ao redor se transformam com a presença de intervenções urbanas, e até o olhar dos passantes é alterado diante da ponte de ideias que a mente constrói ao contemplar a paisagem urbana.

Pallamin (2000) entende a arte urbana como uma espécie de trabalho social, algo que se expõe na cidade para materializar os conflitos das relações sociais. Embora concreta e visível no espaço urbano, a arte urbana carrega significações que se expandem e seguem em constante construção, superando a dimensão cultural. “Os significados da arte urbana desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos, cujos valores são tecidos na sua relação com o público, nos seus modos de apropriação pela coletividade” (Pallamin, 2000, p. 19). Por transcender a cada novo passo e transformação social, a arte urbana percorre uma trajetória contínua entre o subjetivo e o coletivo, movendo-se entre campos do pensamento e da ação.

As situações urbanas, tomadas enquanto campos de significação, são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais se constituem, concomitantemente (Pallamin, 2000, p. 15).

Adotamos também neste trabalho a expressão de arte urbana por entendermos que são muitos os tipos de expressões assim classificadas no meio da rua. Pixos, frases, graffiti, performances artísticas postas nos cruzamentos entre vias, cada qual inserido na singularidade de suas linguagens e estratégias, trazem a mesma essência: a de serem expressões artísticas do meio da rua. Não precisam significar algo; basta que apenas estejam, sejam. Apesar disso, é uma construção cultural, uma forma de se relacionar com outro (além de propor relações consigo mesmo).

A cultura é socialmente situada e espacialmente vivida. Suas significações são espacialmente “encarnadas”, sendo o valor cultural dos objetos e obras não imanentes a estes, mas sim tecido e nervurado nas relações sociais que lhes dão sentido. A intervenção artística no espaço público é como uma modulação nesta trama (Pallamin, 2000, p. 29-30).

É ainda uma forma de reconhecimento, em meio a grupos sociais, reforçando identidades, não como forma de controle, pelo contrário, como formas inclusive de subverter ordens. “Esta criação coletiva de ideias, valores e obras é diferenciada para formações sociais distintas e nos modos como estas se realizam através da linguagem, das relações de trabalho e das suas relações com o tempo” (Pallamin, 2000, p. 25). É então, neste cenário de reconhecimento, mas também de transformação íntima e social,

que os sujeitos não apenas se reconhecem diante das calçadas experimentadas entre passos que constroem verbos, dos muros ocupados que exprimem o quanto a arte urbana – dentro de uma infinidade de povos, culturas e ideias – tem e inspira potências, em ruas que têm se tornado cada vez cenários materiais e imateriais de nós.

CIDADES: TERRITÓRIOS DE MEMÓRIAS, ARTES E TRAVERSAS ENTRE LUGARES FÍSICOS E DIGITAIS

“E o cano da pistola
Que as crianças mordem
Reflete todas as cores
Da paisagem da cidade
Que é muito mais bonita
E muito mais intensa
Do que no cartão postal.”

Caetano Veloso

Territórios Físico-Digitais da Urbe

Vago pela cidade com atenção, cronometrando o tempo a cada passo, situando-me nos espaços que, aos poucos, se apropriam de mim. Caminho, viro à direita e à esquerda, encontro caminhos, percebo as nuances das paisagens, observo a velocidade dos engarrafamentos, registro as distâncias entre lugares e, ocasionalmente, os muros grafitados que marcam as travessias. No entanto, não foi preciso caminhar, dirigir, pedalar, descer escadas ou mesmo sair à calçada de casa. Estou dentro do quarto, e os cliques no computador ou no celular já me levaram ao centro da cidade. Usei Google Maps, Google Earth e Waze, pois o trajeto real faria dias depois.

Falar sobre as cidades contemporâneas é também falar dos caminhos que nelas percorremos antes mesmo de sair de casa. Se antes o trajeto dos nossos pés nas ruas, como descrevia Michel de Certeau (1998), começava muitas vezes em nossa mente ao planejarmos uma saída, para então tomar forma nas vias e calçadas, hoje existe uma etapa intermediária: a dos caminhos buscados em *sites*, aplicativos e programas de localização. Certamente, já há muito tempo nos guiamos por mapas, mas o fortalecimento das ferramentas digitais de localização no contexto urbano tem transformado muitas de nossas experiências na rua – e fora dela.

Habitar a cidade em todas as suas potencialidades, inclusive ao realizar uma pesquisa de campo que nos incentiva a caminhar entre becos, ruas e prédios desconhecidos, nos remete a dois autores: Michel de Certeau (1998) e André Lemos (2004). Para Certeau, a experiência da cidade é subjetiva e transcendental, como se partisse de dentro para fora, pois reflete uma forma de ser e se reconhecer no espaço urbano. Essa experiência nos faz pensar sobre quem somos e sobre o que representamos no espaço público, além de nos levar a refletir sobre o papel desses espaços na construção das relações sociais.

Nesse sentido, Certeau (1998) nos apresenta o conceito de “lugares praticados”, argumentando que os lugares adquirem valor por meio dos sujeitos que os habitam. São os indivíduos que, ao se apropriarem dos espaços e exercitarem suas práticas sociais, são capazes de reinventá-los. Isso mostra como Certeau enxerga o cotidiano como algo dinâmico e não linear. Para ele, o cotidiano é um processo lento no qual o “homem ordinário” recria e redefine suas práticas, a partir de suas táticas e estratégias.

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilhar), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente. [...] O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. [...] É uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. [...] O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível (Certeau; Giard; Mayol, 1996, p. 31).

No cotidiano das metrópoles, o caminhar é também uma rotina; contudo, Certeau (1998) entende que esse movimento pelas ruas é um processo capaz de promover constantes reinvenções dos lugares, impulsionado pelas experiências acumuladas pelo andarilho. Ao afirmar que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua” (Certeau, 1998, p. 177), o autor utiliza uma metáfora que coloca a construção de nossas narrativas como o ponto central da linguagem. Nossos passos, então, realizam e constroem o espaço: “os jogos dos passos moldam os espaços. Tecem os lugares” (*op. cit.*, p. 176).

Retornamos aqui ao conceito de “lugares praticados”, entendendo-os como elementos centrais de nosso cotidiano e de nossa prática constante de criação, em uma cultura de reinvenção. Ainda nessa dinâmica da vida cotidiana, com a crescente inserção das redes sociais digitais na rotina das metrópoles, vivenciamos experiências de “cidades infinitas”, distantes dos muros que delimitavam as cidades antigas e dos limites territoriais das

idades contemporâneas. De forma ainda mais intensa que as mídias de massa, como TV e rádio, a internet rompeu essas fronteiras, levando o cotidiano urbano a lugares distantes. A globalização e a midiaticização foram fenômenos que iniciaram essa quebra das barreiras urbanas, mas o avanço dos processos de comunicação — como o uso de celulares, que se tornaram extensões de nossos corpos e atividades diárias — tem acelerado nossas dinâmicas e transportado as ruas das grandes metrópoles para pequenos distritos e povoados, e vice-versa.

Esse contexto integra o que André Lemos (2004) chama de “cidade ciborgue”, uma cidade que é não apenas preenchida, mas também complementada pelo que o autor define como “novas redes telemáticas — e as tecnologias daí derivadas, *internet* fixa, *wireless*, celular, satélites etc. — que se somam às redes de transporte, de energia, de saneamento, de iluminação e de comunicação” (Lemos, 2004, p. 130). A cidade ciborgue é, portanto, uma metáfora do ser humano cujos processos, inclusive os biológicos, são transformados por meios eletrônicos. É exatamente o que temos vivenciado nas últimas décadas, especialmente com o advento do *smartphone*.

A vivência da cidade, assim como muitos outros de nossos processos, tem assumido um caráter híbrido que a própria urbe nos oferece — ou mesmo nos impõe —, incentivando-nos a experimentar o cotidiano por meio de suas redes sociais, que são físicas, imaginárias e complexas e que, como teias, nos envolvem de modo que já não existe experiência de vida sem essa relação entre homem, espaço e digital. Conforme Lemos (2004), essa dinâmica se torna mais perceptível com o prolongamento

da urbanização no século XIX, passa pelas modernizações do século XX e chega à era pós-industrial, quando, segundo o autor, surgem as “cidades-mundo”.

[...] a cidade-ciborgue é a cidade contemporânea permeada por espaços de fluxos de informações digitais planetários e suas diversas tecnologias ligadas por redes telemáticas. Emergem da cidade-ciborgue questões como cidades virtuais, governo eletrônico, cibercidadania, exclusão e inclusão digital, ciberdemocracia, questões essas urgentes para a compreensão da cibercultura do século XXI (Lemos, 2004, p. 132).

Para André Lemos (2004), embora a relação entre cidade e tecnologia seja sempre complexa, é somente a partir da década de 1970, com o estreitamento dos vínculos entre novas tecnologias e informática, que emerge a cidade-ciborgue, caracterizada pela “fusão, complexificação e transformação da estrutura urbana clássica pelas tecnologias digitais de comunicação e informação” (Lemos, 2004, p. 131). No entanto, complementa o pesquisador, essa nova configuração urbana não exclui o concreto da urbe; ao contrário, fortalece a relação entre os espaços eletrônicos e físicos.

A presença de painéis de arte urbana nas ruas, bem como sua reprodução nas redes sociais, ilustra essa relação entre a

cidade física e a digital. A captação de imagens por meio de fotos, *selfies* e *check-ins* funciona como uma ponte entre o mundo físico e o digital, assim como a necessidade de compartilhar, no seio social (físico e digital), a experiência vivida. “Estamos assistindo a mutações importantes no que venha a ser o espaço urbano (suas práticas, suas formas econômicas, o exercício da política, a constituição e transmissão da cultura)” (Lemos, 2004, p. 134).

Em Fortaleza, uma dessas experiências urbanas, centrada na vivência segura dos pedestres, foi implementada por meio do projeto *Cidade da Gente*, que transformou parte de uma via antes destinada a carros em um espaço de convivência para transeuntes. Nessa área, que abrange cerca de 300 metros da rua Almirante Jaceguai, foram instalados cones, vasos de plantas, bancos e outros mobiliários de baixo custo. A iniciativa, promovida pela Prefeitura em parceria com a Bloomberg de Segurança Viária Global e com o apoio de órgãos do Governo do Estado, ofereceu apresentações artísticas, oficinas, doação de mudas de plantas regionais e acesso a serviços durante 15 dias, incentivando a permanência dos pedestres no local. Além de ter sido uma experiência física e concreta, o projeto teve ampla repercussão nas redes sociais, onde fazer fotos e compartilhar imagens do local se tornou uma rotina durante os dias de implementação.

Então, dentro dessa relação arte-urbano, dos seus potenciais políticos e poéticos que surgem de suas narrativas, compreendemos e assistimos à construção de experiências que transitam entre o que há de concreto, material e simbólico nas cidades e a travessia desse habitar para os espaços digitais, sem tempo ou mero espaço definido. “A ideia de cidade

como organismo, composto por redes, será importante para a compreensão sociológica da questão urbana e para a constituição da cidade-ciborgue que surge com o novo paradigma, o eletrônico-digital” (Lemos, 2004, p. 133). As experiências sociais e subjetivas são, portanto, transformadas quando também se transformam as cidades. É como se fossem círculos, alteram-se então espaços, as experiências, e o que delas resultam, como a construção da memória social e coletiva. A expressão de identidades e culturas de grupos dinâmicos – assim como sujeitos – e que se relacionam e se comunicam de muro em muro.

A Imagem como Fluxo entre os Espaços Materiais e Imateriais da Urbe

Este livro começou a nascer dentro de mim há quase uma década. Naquela época, uma moça parda de cabelos longos dormia, serenamente, em uma das ruas mais antigas de Fortaleza, no coração do mar. Nem sol, chuva, vento ou trânsito conseguiam despertá-la, mas seu sono atraía os olhares atentos de quem passava: ela era a protagonista de um imenso painel grafitado na Av. Duque de Caxias, no Centro da Cidade. Com um muro alto e uma calçada larga, o painel embelezava a parede de um vão de estacionamento e, mesmo em repouso, movia o olhar de pedestres, motoristas e passageiros de ônibus.

Ao chegar em casa, liguei o computador para buscar mais informações sobre o painel: o artista, sua trajetória na arte de rua. Descobri um vasto campo de pesquisa, com artigos e repo-

sitórios, mas, além disso, encontrei a intervenção retratada em uma publicação na rede social do próprio artista. Naquela época, havia poucas informações sobre o painel, mas reconheci a obra nessa travessia entre o espaço físico e o virtual. Percebi que, além da imagem em si, uma parte daquele cenário — tão familiar e vivido por mim — se formava na minha mente como um complemento da paisagem. A imagem me permitiu entrar nesse fluxo de ida e volta entre a rua e a rede social.

Hoje, o painel grafitado já não está mais na rua, no muro. Foi apagado e, inicialmente, deu lugar a uma grande e grosseira propaganda publicitária, com letras garrafais convidando motoristas a estacionarem seus carros por R\$ 10. Depois, foi coberto por uma camada de tinta amarela e, em pouco tempo, passou a ser alvo de pichações. Assim como esse painel, muitos outros em cidades mundo afora se apagam quase todos os dias. Alguns cedem lugar a novas intervenções artísticas, enquanto outros são simplesmente cobertos por camadas de tinta ou por outras expressões, às vezes de forma arbitrária, silenciando vozes.

Ainda que não estejam mais nas ruas, muitos desses painéis apagados permanecem vivos no Instagram, por exemplo, assim como as interações que moldam percepções sobre uma cidade aberta, repleta de cenários dinâmicos e múltiplos que se movem em várias direções por meio da reprodução técnica das imagens. Fotografias e vídeos de espaços urbanos circulam hoje por infinitos lugares, inserindo as imagens em um fluxo que nos permite construir reflexões sobre os processos midiáticos surgidos a partir dos contextos urbanos, revelando processos sociais

que envolvem espaços públicos, agora ampliados pelas dimensões sociais e subjetivas da relação entre rua e redes.

Mas de que ruas e de quais redes estamos falando? Tanto dos traçados físicos da urbe e das redes de indivíduos formadas em seus espaços territoriais – com manifestações econômicas, culturais, políticas, entre outras – quanto das redes digitais que transformam a própria experiência da cidade ao longo das décadas. Com base nas perspectivas históricas dos urbanistas funcionalistas, como as da *Carta de Atenas*, entendemos que as funções da cidade – habitar, trabalhar, recriar-se e circular – permeiam não apenas as redes presenciais de indivíduos, mas também as redes digitais integradas à vida cotidiana (Le Corbusier, 1993).

Se considerarmos a cidade como um espaço vivo e aberto a experimentações que servem aos sujeitos por meio dessas quatro funções, é necessário reconhecer o quanto as redes telemáticas agora integram essa relação de funcionalidade entre cidade e cidadão. Neste trabalho, destacamos o Instagram como uma plataforma na qual artistas urbanos desdobram suas intervenções em processos midiáticos que transportam imagens e, ao mesmo tempo, paisagens, indivíduos e manifestações culturais e políticas, aproveitando a cidade como espaço multifuncional.

Neste contexto, a imagem está no centro da relação cidade-redes. Transpostas para o Instagram, as imagens das paisagens urbanas influenciam o modo como percebemos a cidade como meio de comunicação e protagonista de processos midiáticos. Nessa dinâmica entre cidade e urbano, os aspectos comunicativos da cidade podem ser encarados como interati-

vos, mediativos (Ferrara, 2015) ou uma combinação de ambos. Observam-se, assim, incontáveis possibilidades de comunicação, das quais as imagens urbanas (como a arte de rua) fazem parte e influenciam, inclusive, a imagem midiaticizada da própria cidade, que se torna um “laboratório comunicativo original, onde podem ser encontradas manifestações inusitadas de processos mediativos e interativos” (Ferrara, 2015, p. 154).

No contexto de uma “cidade vivida” (Ferrara, 2015), essa troca de experiências por meio de códigos potencia os aspectos materiais e simbólicos da comunicação sobre e na cidade. Isso ocorre, por exemplo, quando intervenções artísticas ocupam espaços antes despercebidos ou desvalorizados no ambiente urbano, transformando-os em pontos de diálogo com quem circula pelo local. Esses espaços, ao serem grafitados, passam a atrair atenção e, segundo Ferrara (2015, p. 159), “a cidade interativa é aquela da resistência que combate os planos que, de modo hegemônico, estipulam aquilo que a cidade deve ser”. Como meio de comunicação, resistência, transformação social e atividade midiática, alguns desses espaços interativos ganham novos sentidos ao preencherem vazios urbanos.

Ferrara (2015) examina a cidade como parte integrante desses processos midiáticos e suas influências no cotidiano dos sujeitos que a atravessam. A autora propõe uma distinção entre espaço urbano e cidade, desvinculando-os para que possamos compreender que o conceito de rede não se limita ao digital, mas sempre esteve ligado ao urbano. “Falar em redes digitais supõe verificar como o digital se articula como meio comunicativo,

onde estão em mediação o funcional e o relacional, o físico e o móvel, os fixos e os fluxos” (Ferrara, 2015, p. 140).

Ferrara (2015) ainda discorre sobre as aproximações e divergências entre cidade e urbano em relação ao digital, apontando que, diante dessa teia, a essência funcional da cidade construída se transforma, necessitando ser notada por emblemas de prestígio e poderes políticos e econômicos. Assim, a cidade se veste de prédios que competem em altura e é vivida “na distância da imagem digital de todos os lugares do mundo” (*op. cit.*, p. 142). Nasce, então, uma série de contradições, inclusive entre a proposta de separação entre urbano e cidade, expandindo e multiplicando os caminhos que levam das redes estruturais e funcionais às redes digitais, que são, mais do que sociais, “uma rede de ideias ou de modos de pensar e agir conectados virtualmente à distância, mas capazes de gerar imaginários sociais difusos” (*idem, ibidem*).

Um dos elementos que cultiva e influencia esses imaginários sociais é a presença da imagem na cidade aberta. As imagens de arte urbana, que povoam esses imaginários, nos permitem perceber a cidade por meio das paisagens reproduzidas em fotos, vídeos, *prints* e *selfies* compartilhados no mundo digital. Considerando essa referência contemporânea, recorremos a Massimo Di Felice (2009) para lembrar como a presença digital transforma nossa maneira de habitar e experimentar o espaço. O autor relembra o uso do telescópio por Galileu para descobrir o movimento de rotação da Terra, um marco que alterou a forma de conceber o espaço — antes estático e, a partir de então, dinâmico e em movimento.

É essa nova forma visual e espetacular do habitar que se caracteriza o ambiente metropolitano industrial. Neste, o sujeito atravessa as paisagens arquitetônicas comunicativas, mas também é continuamente deslocado por extensões de aço pelas quais transita de um andar, de uma superfície, ou de um bairro para outro, constantemente atraído por imagens que o transportam de uma geografia, de uma espacialidade e de um mundo para o outro (Di Felice, 2009, p. 120).

É nesse contexto que “o espaço e o habitar tornam-se o resultado de uma observação técnica, que introduz uma nova forma de habitar, baseada na reprodução tecnológica da paisagem” (Di Felice, 2009, p. 119). De forma semelhante, em diferentes períodos históricos, surgem as experiências industriais com a fotografia, a luz elétrica, o cinema e a mídia de massa. Esses elementos, ao se inserirem cada vez mais intensamente na vida cotidiana, levam Di Felice a definir o conceito de *habitar exotópico*: uma nova maneira de “estar no mundo”, refletindo a interação dinâmica entre sujeito, tecnologia e paisagem, como uma forma eletrônica de apropriação do espaço.

Assim, o espaço deixa de ser algo dado ou simplesmente manipulável pelo sujeito e passa a ser algo que precisa ser “adquirido e dotado de significado por meio de uma mediação técnico-comunicativa, que nos impõe uma perspectiva” (Di Felice, 2009, p. 122). Portanto, o habitar, segundo Di Felice (2009), torna-

-se uma experiência de deslocamento, tanto em termos geográficos quanto com o advento da mídia de massa.

O habitar contemporâneo seria, portanto, um habitar exótico não somente no sentido de que as deslocamentos propostas pelas imagens publicitárias e as paisagens informativas acabam conduzindo o sujeito em metapaisagens e em ecossistemas informativos, onde ele se encontra não como arquiteto-político, e sim como parte de umas e de outros, mas, muito mais, no sentido de que o habitar contemporâneo é exótico porque nos propõe a deslocamento contínua em espaços-imagens e em paisagens artificiais, em metageografias reais e sintéticas ao mesmo tempo (Di Felice, 2009, p. 122).

A própria ideia de fazer *check-in* ao se deparar com uma imagem grafitada nas ruas da cidade é um exemplo desse habitar contemporâneo, que nos proporciona uma experiência de “cidade-mundo” que se estende “para além do território e na direção de metageografias eletrônicas flutuantes” (*idem, ibidem*). Essa experiência surge justamente da intensa relação entre o concreto da cidade – com seus muros, praças e edifícios – e as estruturas elétricas e telemáticas, cada vez mais presentes na dinâmica da vida cotidiana.

O filósofo Vilém Flusser, ao refletir sobre uma filosofia da fotografia e as distinções entre imagens tradicionais e técnicas

cas, também encontrou uma maneira de expressar as novas experiências do homem ao ver, experimentar e habitar o mundo. “Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente” (Flusser, 2002, p. 10). No entanto, afirma Flusser, as imagens técnicas não necessitam ser decifradas, pois são elas que decifram o mundo: “as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (*idem, ibidem*).

Ao refletir sobre o caráter revolucionário das imagens técnicas, que passaram a dominar a atenção dos sujeitos, Flusser (2002, p.14) sustentava que o mundo representado é a própria causa dessas imagens, uma vez que “imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real”. Assim, estão sempre em uma relação contínua de causa e efeito, o que dispensa a necessidade de decifração.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo. Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas (Flusser, 2002, p. 10).

Essa relação imagem-janela parece ser a própria natureza viva das imagens grafitadas nas ruas, já que neste trabalho a entendemos como potencializadoras de narrativas político-poéticas. Portanto, o compartilhamento de imagens via redes sociais nos possibilita distintas experiências de interação, refletindo ainda numa relação homem-máquina. Tempo e espaço são então encarados sob novas perspectivas pelos indivíduos conectados. É quando essa relação entre homem e máquina se posta diante do dinamismo que é o ir e vir de informações, de troca de experiência, de interpretação de dados. Muda, por exemplo, a forma como o artista urbano expõe e divulga sua arte e a forma como os transeuntes interagem com ela (ou por meio dela), porque as plataformas se multiplicam, porque a união das multiplicidades, tanto do homem como da máquina, se impõe ante a interatividade, alterando práticas sociais e os resultados produzidos de seus significados.

O conceito de interatividade pode assumir diferentes sentidos. Às vezes a interatividade é uma resposta programada dentro de um sistema; e nesse caso a mensagem que recebemos faz referência imediata à anterior ou a uma série de mensagens trocadas antes. Há interatividades nas comunicações sujeito-sujeito, mas também nas trocas entre um sujeito e um dispositivo tecnológico. Nesse segundo exemplo, a interatividade se desenvolve na interface, que se pode

definir como o lugar da interação (Scolari, 2008, p. 94, tradução livre).

A imagem como protagonista dessa travessia rua-redes cumpre esse papel diante do sujeito porque é a partir dela que novas formas de socialização se erguem perante as paisagens urbanas, e delas se deslocam. É a partir dela que o homem resgata suas memórias, as suas próprias revoluções, antes de tudo internas, e as vontades que rotineiramente se deslocam dentro de si antes de partirem para as experiências coletivas que vivenciam no seio social, seja ele urbano, seja ele digital – se é que temos podido separar esses espaços em categorias tão distintas quando nos deparamos com os reflexos dessas práticas sociais e seus amplos sentidos experimentados e partilhados.

Muros – Territórios de Identidades e Culturas de Mundo Afora

Dimensionar o caráter material e simbólico da cultura é construir diálogos extensos entre sujeitos e grupos, organizados ou não, inseridos nas dinâmicas sociais ao redor do mundo. Ao pensar na cultura dentro dos processos civilizatórios e dos marcos ideológicos, é preciso considerar mudanças que, em alguns momentos, representam avanços, e, em outros, recuos. Isso se aplica à política, à economia, à tecnologia. Tudo pode ser causa e tudo pode ser efeito quando o tema é cultura. O fortalecimento da arte urbana em vá-

rias cidades do mundo tem influenciado esses processos culturais e subjetivos, transformando o muro, essa superfície fixa, em espaço de mobilidade, ao disseminar estéticas que tanto geram quanto resultam de novas expressões identitárias de coletivos.

Pensar a arte urbana em sua essência estética, como expressão de demandas e afetos, é reconhecê-la como uma das vozes coletivas em meio às transformações da sociedade. “Transformações que não são meras transformações de uma instituição, mas transformações dos seres humanos que nascem e se desenvolvem nessa sociedade” (Martín-Barbero, 2015, p. 15, tradução nossa). Visualizar a arte urbana nesse contexto é perceber a potência do graffiti e das poesias urbanas, que se tornam expressões de protesto, portadores de demandas, urgências, e vozes de grupos inteiros que, embora diversos, partilham reivindicações, orientações e desejos. “Habitamos uma sociedade que já não é aquela sociedade histórica, homogênea, progressiva. Habitamos uma sociedade diluída em tempos e espaços” (Martín-Barbero, 2015, p. 14, tradução nossa).

Além de ser uma voz coletiva em meio às transformações sociais mencionadas por Martín-Barbero (2015), a arte urbana faz parte das produções sociais, materiais, subjetivas e simbólicas, refletindo a construção ou a manutenção de crenças, valores e costumes. Ela se insere na vida cotidiana dos sujeitos, que interpretam as intervenções a partir de suas próprias vivências e contextos sociais e culturais. Assim, é importante considerar não apenas o valor estrutural, mas também a perspectiva simbólica do que essas intervenções representam – as heranças culturais e

as transformações impulsionadas por grupos, coletivos de arte e outros agentes que fazem parte desse processo.

O que entendo com isso é que as formas simbólicas são expressões de um sujeito e para um sujeito (ou sujeitos). Isto é, as formas simbólicas são produzidas, construídas e empregadas por um sujeito que, ao produzir e empregar tais formas, está buscando certos objetivos e propósitos e tentando expressar aquilo que ele “quer dizer” ou “tenciona” nas e pelas formas assim produzidas. O sujeito-produtor também tenta expressar-se para um sujeito ou sujeitos que, ao perceber e interpretar as formas simbólicas, percebem-na como a expressão de um sujeito, como uma mensagem a ser recebida (Thompson, 1998, p. 183).

Os fenômenos sociais são oriundos das expressões individuais de sujeitos inseridos em grupos, ora dominantes, ora dominados, e que constroem em torno da sociedade sistemas vivos para expor ao mundo seus dilemas, sejam eles nascidos em espaços públicos ou privados. É a construção de convenções, estratégias, práticas sociais que, novamente, reverberam em longas listas de efeitos culturais e vão além de concretos, como reflete Thompson (1998, p. 165):

[...] a vida social não é, simplesmente, uma questão de objetos e fatos que ocorrem como fenômenos de um mundo natural: ela é, também, uma questão de ações e expressões significativas, de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos, e de sujeitos que se expressam através desses artefatos e que procuram entender a si mesmos e aos outros pela interpretação das expressões que produzem e recebem.

O uso de símbolos na rotina dos sujeitos perpassa a fronteira entre o individual e o coletivo, alcançando novos espaços nos quais a cultura é desenvolvida, erguida frente às paredes que ora separam, ora unem indivíduos com ideologias semelhantes, com hábitos históricos. Quando defende o valor das formas simbólicas da cultura, Thompson destaca o quanto aquela tem estruturas significativas, o quanto os símbolos e os sinais por parte das pessoas colaboram na construção de sistemas sociais.

A cultura é uma 'hierarquia estratificada de estruturas significativas'; consiste de ações, símbolos e sinais, de 'trejeitos, lampejos, falsos lampejos, paródias', assim como de manifestações verbais, conversas e solilóquios (Thompson, 1998, p. 175).

Quando se avalia essa potencialidade da arte urbana, de ser uma engajadora de processos e indivíduos, remonta-se, então, ao caráter da “concepção simbólica da cultura” proposta por Thompson (1998, p. 176):

Cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças.

Embora discuta o conceito, Thompson reflete sobre as falhas na concepção simbólica de Geertz ao não considerar “os contextos sociais em que os fenômenos culturais são produzidos, transmitidos e recebidos” (Thompson, 1998, p. 180). Assim, Thompson propõe uma concepção estrutural que “ênfatize tanto o caráter simbólico dos fenômenos culturais quanto o fato de estarem sempre inseridos em contextos sociais estruturados” (Thompson, 1998, p. 183).

A potencialidade da arte urbana reflete essa criatividade cultural, evidenciando como os indivíduos materializam suas expectativas, desejos e afetos na construção social da cultura. Em sua experiência na Nova Guiné, Roy Wagner (2010) ressalta a importância que os moradores atribuem aos seres humanos e ao legado cultural deixado por eles. “As pessoas é que são importantes” (Wagner, 2010, p. 60), destaca o autor ao comentar

a valorização cultural das tribos que estudou e ao associar suas observações à ideia de que “o pesquisador é obrigado a inventar uma cultura” (*op. cit.*, p. 61).

Considerando essa valorização do que é deixado pelos indivíduos, a imagem do cantor cearense Belchior – falecido em abril de 2017 – grafitada em um muro de Fortaleza exemplifica como intervenções urbanas preservam não apenas as ideias de figuras que já partiram, mas mantêm vivos elementos simbólicos da cultura de um povo. Assim como a imagem de Belchior, muitas outras intervenções urbanas mencionam, de forma explícita, personalidades que exerceram forte influência em momentos históricos e memoráveis da sociedade.

São as pessoas, e as experiências e significados a elas associados, que não se quer perder, mais do que as ideias e coisas. Meus amigos da Nova Guiné transferem os nomes dos mortos recentes para os recém-nascidos e também consideram imprescindível inventar os mortos sob a forma de fantasmas, de modo a não perdê-los por completo. Fazemos algo muito semelhante com os livros, que são nossos fantasmas, nosso passado, onde vive boa parte daquilo que chamamos de “Cultura” (Wagner, 2010, p. 60).

Ao avaliar a construção da cultura sob essa vertente, o autor define que, é a partir dessas metaforizações, e até de ambiguidades, que se oriunda o termo “cultura” e que se dá a construção de processos simbólicos a partir de experiências vividas por sujeitos. “Quando identificamos um conjunto de observações ou experiências como uma ‘cultura’, estendemos nossa ideia de cultura para englobar novos detalhes e ampliar suas possibilidades tanto quanto sua ambiguidade” (Wagner, 2010, p. 61). Tudo conforme invenções – de pesquisadores – generalizadas de experiências e impressões acerca de outros indivíduos e outros grupos sociais.

A Arte Urbana entre Lugares e Memórias no Meio da Rua

O avanço da arte urbana nas cidades exemplifica práticas interativas e interpretativas pelas quais cidade e cidadão dialogam, construindo para o concreto da cidade e para os indivíduos espaços e tempos de memória. Nas metrópoles, os percursos diários têm sido enriquecidos pela presença de expressões artísticas como o graffiti, que não só transformam o aproveitamento do espaço público, mas também impactam as experiências individuais e coletivas dos sujeitos que se deparam com estruturas complexas que transmitem mensagens de política, afeto e resistência. Mais do que em ruas e avenidas, essas expressões transcendem a efemeridade do concreto ao serem difundidas no ambiente digital, especialmente por meio das redes sociais.

Essa conexão entre ambiências e indivíduos pode se desdobrar em uma narrativa descentralizada e até desterritorializada, na qual a memória ocupa um lugar de destaque. Mas que tipo de protagonismo é esse? Assim como há muitas rotas em uma cidade, também existem múltiplos sentidos e significados atribuídos aos espaços de convivência, os quais se tornam lugares de referência tanto para o desenvolvimento da cidade enquanto espaço social quanto para a construção da identidade dos sujeitos, que se consolida a partir da memória pessoal e coletiva. É nesse contexto que surgem os lugares de memória, conceito desenvolvido por Pierre Nora (1984).

A essência do trabalho de Pierre Nora é baseada em prédios e monumentos franceses, através dos quais ele elabora uma vasta reflexão sobre história e memória, chegando ao conceito de lugares de memória. Embora sua obra, dividida em diferentes volumes, tenha milhares de páginas, é na introdução que ele destaca, de forma ampla, como “a memória se prende aos lugares” (Nora, 1984, p. 25) e demonstra o quanto “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1984, p. 9).

Ao escrever sobre memória, Pierre Nora estabelece uma relação com o conceito de história, mas deixa clara a distinção entre os dois termos, que, embora interligados, precisam ser diferenciados. Para o autor, a história é “uma reconstrução sempre problemática [...] pertence a todos e a ninguém” (*idem, ibidem*), o que a torna um fenômeno universal e, ao mesmo tempo, incompleto. Neste trabalho, refletimos sobre a

memória coletiva, que perpassa lugares e pessoas, considerando suas nuances e representações sociais e subjetivas. Como lembra Nora (1984, p. 24), “é a memória que dita e a história escreve”, por isso tomamos a memória como um espaço de passagem, um ponto de referência e de múltiplas histórias de vida real.

Não é possível viver apenas com o que se narra na história oficial. A história pertence a todos, mas suas versões formais deixam de lado as sensações, os cheiros, as particularidades que certos olhares jamais deixariam escapar: olhares, escutas, toques, cores e sabores que compõem uma memória viva. Essa memória permanece, mesmo que um monumento, uma data ou um prédio específico não esteja no registro histórico oficial. É o caso dos muros grafitados. Esses painéis a céu aberto fazem parte da construção das grandes cidades e ajudam a contar suas histórias, mas suas essências residem nas memórias individuais e coletivas — de quem os pintou, de quem os contempla, de um povo e de sua identidade. Esses muros são lugares de memória para aqueles que constroem seus trajetos, trajetos que muitas vezes começam, antes de mais nada, em nossas mentes, porque já fazem parte das nossas memórias.

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes. Particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções (Nora, 1984, p. 9).

Se é verdade que a arte urbana é efêmera, por que, então, discorrer sobre a memória, um fenômeno contemplado entre tempos e espaços definidos? O ponto central é compreender que aqui abordamos a memória como um fenômeno também subjetivo. Embora essencial para a construção do tecido social e a formação de grupos e comunidades, a dimensão subjetiva, pessoal e individual da memória serve de gatilho para discutir como a arte urbana ocupa o espaço, não apenas enquanto concretude de tintas e *sprays* sobre muros, mas enquanto narrativa política e poética nas ruas. Essas narrativas surgem e evoluem dentro dos indivíduos e participam ativamente da construção da memória social.

A memória aqui discutida é aquela capaz de transcender o esquecimento, inclusive o que se refere às mudanças constantes da urbe: muros que ganham e perdem imagens, significados, memórias e graffitis. Os lugares de memória existem justamente porque a memória se ancora em um tempo e um espaço específicos. É possível, então, falar de memória no contexto da arte urbana (mesmo com sua efemeridade) como uma referência na sociedade pós-moderna? Esse papel se ajusta precisamente à liquidez das relações sociais (Bauman, 2001), das sensações e das (in)certezas dessa sociedade. Assim, por que falar de memória? Por que considerar os muros impregnados de arte urbana como autênticos lugares de memória da sociedade contemporânea?

Esses muros são mais do que referências geográficas; são também referências políticas e afetivas, em meio às inúmeras transformações vivenciadas por tantos sujeitos. Em nossa sociedade, vivemos a constante liquidez das certezas e, no

entanto, delas precisamos. A arte urbana não apenas assegura à cidade a latência essencial das grandes metrópoles, como também confere aos muros o poder de serem vozes que ecoam em nosso interior. Discutir a memória tendo em vista a efemeridade das intervenções urbanas é, portanto, entender que a memória se constrói entre muros e mundos que transcendem o passado, mas que dele dependem para se manifestarem não só no presente, mas de forma marcante. Embora efêmeros, esses graffiti deixam marcas que permanecem e reverberam nas ruas e nas redes sociais digitais.

Essas intervenções são poéticas e, por isso, atraem atenção, mas, sendo também políticas, geram repercussão. Suas mensagens reverberam entre paredes e janelas, podendo ser vistas a longas distâncias, tanto físicas quanto digitais. Para alguns, podem passar despercebidas, mas para outros, despertam vozes frequentemente silenciadas pelo paradoxo entre liquidez e certezas de uma sociedade que, em muitos aspectos, é mais efêmera do que a pintura do muro da esquina. Indiscutivelmente, essas imagens-mensagens são rastros do tempo, tanto social quanto individual (Nora, 1984; Halbwachs, 1990).

“O tempo não existe sem o homem,” pronunciou Heidegger ao refletir sobre a temporalidade, sua transitoriedade e a condição existencial. Isso nos lembra que também não há memória sem o tempo e, portanto, não existe memória sem o homem. Assim, compreendemos a necessidade de considerar o tempo, seu papel, seus desdobramentos e significados ao tratar da memória. A memória pertence ao tempo e aos indivíduos, às mulheres e aos homens que transcendem tempos e espaços porque suas

histórias deixam rastros, cruzam fronteiras e rompem cidades para se fazerem presentes, seja em ideias, legados, concretudes ou imagens. São uma continuidade justamente porque o tempo os carrega consigo.

Na realidade, a paisagem é toda ela passado, porque o presente que escapa de nossas mãos, já é passado também. Então, a cidade nos traz, através de sua materialidade, que é um dado fundamental da compreensão do espaço, essa presença dos tempos que se foram e que permanecem através das formas e objetos que são também representativos de técnicas (Santos, 2001, p. 1).

Tempo e espaço se inter-relacionam em cada construção social debatida ao longo dos anos – uma discussão amplamente consolidada entre teóricos do mundo todo. O que muitas vezes passa despercebido, é que existe um tempo comandado pelo espaço. Essa reflexão, proposta por Milton Santos, revela que a imagem concreta de espaço, que aprendemos a formar dentro de nós, frequentemente nos distancia das referências simbólicas, sociais e subjetivas que os lugares urbanos representam. Esses lugares não são apenas palcos de narrativas; muitas vezes, eles se transformam na própria narrativa à medida que transcendem para evidenciar – ou não – rastros e experiências humanas no mundo, como a arte urbana e as histórias que protagoniza no tecido social e na mente individual.

Em meio a variados cenários, os muros da cidade narram muitas histórias, inclusive a memória coletiva de diversos grupos sociais. São espaços construídos com base nas vivências presentes, mas também moldados pelas histórias de vida dos povos. As imagens funcionam como memórias coletivas, erguidas a partir de experiências compartilhadas em grupos sociais. Elas narram o que as cerca, ao mesmo tempo em que compõem narrativas que ultrapassam os muros, atravessam o espaço digital e se entrelaçam com a memória social e as lembranças individuais de muitos.

Ecléa Bosi (2003) aborda a memória a partir de uma perspectiva distinta da de Pierre Nora, concentrando-se na memória oral e, mais precisamente, nas pessoas mais velhas. Para Bosi, a memória contribui para as construções sociais e a identidade coletiva. E entre as histórias de vida, a história dos lugares também é tecida e até reconstruída pelas lembranças, um dos elementos centrais da memória. “As lembranças se apóiam nas pedras da cidade” (Bosi, 2003, p. 200).

Não se constrói uma cidade, nem suas histórias, sem seus lugares. Esses lugares estão impregnados de memórias, ora sociais, ora coletivas, pois contam suas próprias histórias, mas também refletem os dilemas urbanos, sejam físicos, estruturais ou ideológicos. Os muros da cidade narram e recontam o que nela existe, e, por vezes, o que nela falta. Não existem cidades sem pessoas, e, portanto, não há cidade sem memória. Cada espaço é carregado de significados – subjetivos e coletivos. A rua, a praça, o portão, o café, a esquina são extensões do que somos, do que vivemos e do que nos circunda. São, ao mesmo tempo, causa e efeito.

[...] a memória escolhe lugares privilegiados de onde retira sua seiva. Em primeiro lugar, a casa materna; tal como aparece nas biografias, é o centro geométrico do mundo e a cidade cresce a partir dela em todas as direções. Dela partem as ruas, as calçadas onde se desenrolou nossa vida, o bairro (Bosi, 2003, p. 200).

Em longos anos de pesquisas pautadas nas lembranças dos velhos, a autora construiu uma base teórica que mistura subjetividade e construções sociais nas discussões que destacam a importância da memória dos velhos para a continuidade das heranças sociais. E destaca ainda o quanto essas lembranças acabam ficando esquecidas em uma sociedade que torna cada vez maiores as distâncias concretas entre ruas, bairros e cidades, o que acaba resultando na distância entre as pessoas, assim como na falta de respeito com o que há de memória nos sujeitos, tanto a memória individual quanto a social.

ENTRE PAISAGENS, CAMPOS E CONCEITOS

“Jogando meu corpo no mundo
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto”

Novos baianos

Descrição Densa de Artes e seus Cenários Urbanos Físicos-Digitais

As pesquisas que fundamentam este livro misturam elementos variados e incessantes: teorias, práticas, sentimentos, ideologias e, sim, diferentes métodos e técnicas de pesquisa, numa travessia entre as ciências sociais, a comunicação e a sociologia. No entanto, seria impossível estabelecer uma ordem cronológica de quando este trabalho começou a ser concebido, pois, anos antes de dar início à pesquisa formal de doutorado, ele já nascia em mim, de múltiplas maneiras e sentidos.

Não sei ao certo quando comecei a refletir sobre arte urbana, mas minha memória guarda com nitidez um conjunto de vivências do ano de 1993. Na terceira série do ensino fundamental, aos nove anos de idade, estudava em uma escola no Centro de Fortaleza e fazia diariamente o trajeto de ônibus entre casa e colégio, passando por um muro completamente pintado de

branco no meio do caminho. No muro, uma frase que me intrigava dia após dia: “espaço reservado para a arte dos pixadores.” Em silêncio, eu me perguntava:

- Mas, pixar é arte ou é crime?

Por muito tempo, não encontrei respostas; mas, a cada novo dia, buscava identificar quais partes do muro branco haviam sido ocupadas por mais uma intervenção desde a última vez que o vi. E assim foi durante muitos meses. Naquela época, talvez eu já ensaiasse, ainda que de forma absolutamente inconsciente – e certamente inconsistente –, uma espécie de inquietação etnográfica. Essa inquietação adormeceu por um período, mas renasceu anos mais tarde, quando comecei a me deparar, com mais frequência, com intensos e vastos painéis de arte urbana ao longo dos meus caminhos de vida.

Tudo que nos surpreende, que nos intriga, tudo que estranhemos nos leva a refletir e a imediatamente nos conectar com outras situações semelhantes que conhecemos ou vivemos (ou mesmo opostas), e a nos alertar para o fato de que muitas vezes a vida repete a teoria (Peirano, 2014, p. 379).

Assim, ao transitar entre caminhos de vida e rastros urbanos, iniciei uma pesquisa formal que, anos mais tarde, resultaria neste trabalho. Nele, estudei como painéis de arte urbana interagem com a cidade, espaço que transcende o con-

creto para se posicionar entre passado, presente e futuro, assumindo-se como um lugar físico e simbólico, de existência humana, de poder e de território estratégico para a construção e representação de culturas.

Para tanto, desenvolvi uma reflexão que considera o aspecto físico da presença dos painéis na cidade, inseridos em paisagens naturais e construídas pelo ser humano, mas sempre entendendo a urbe como um espaço territorial onde as pessoas vivenciam lugares na intensidade de suas vidas cotidianas. Embora o foco do estudo não tenha sido investigar as percepções das pessoas nas ruas ou suas análises sobre as obras de arte, levei em conta o quanto essas expressões artísticas estão intrinsecamente ligadas ao comportamento e às inúmeras demandas sociais presentes em nosso meio.

Ao enfatizar a presença dos painéis nas ruas, abordei diferentes temas em seus contextos políticos e poéticos: os corpos tradicionalmente invisibilizados; a resistência do gênero feminino em diversos níveis sociais; as questões raciais, enquanto discurso muitas vezes marginalizado; e os espaços públicos frequentemente negligenciados, conforme o poder simbólico de seus territórios e de seus habitantes. Desse modo, o embasamento teórico-metodológico construído para dialogar com esses conceitos e campos passa pela etnografia, como meio de estudo social de culturas e comportamentos. De pessoas. Porque falar de arte e de cidade é, também, falar de indivíduos que se expressam e são impactados por aquilo que nem sempre conseguem externar, seja pelas limitações de representação, seja pela falta de visibilidade.

[...] a etnografia é a ideia-mãe da antropologia, ou seja, não há antropologia sem pesquisa empírica. A empiria – eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos – é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fonte de renovação (Peirano, 2014, p.380).

A ideia de amparar a pesquisa em um viés etnográfico também se justifica diante do que propõe Mariza Peirano (2014) sobre o que pode ser encarada como uma *boa etnografia*:

consideram a comunicação no contexto da situação (cf. Malinowski); transformam, de maneira feliz, para a linguagem escrita o que foi vivo e intenso na pesquisa de campo, transformando experiência em texto; e detectam a eficácia social das ações de forma analítica (Peirano, 2014, p. 386).

Junto ao estudo da rua, as pesquisas em rede social fortaleceram o caráter comportamental presente nesta pesquisa, já que lidamos com dezenas de perfis no Instagram, levando em conta, não de forma quantitativa, os discursos criados a partir da *travessia imaginária* criada entre a rua e a rede social potencializada pela arte urbana. Em meio a perfis e *hashtags* encontrados nos trajetos da pesquisadora, seria

impossível não levar em conta algumas das narrativas de afeto presentes no ciberespaço. Ainda mais quando, em plena pesquisa de campo, nos deparamos com a necessidade de um isolamento social em que a rede digital foi, para muitos de nós, a chance de experimentar a rua.

[...] palavras fazem coisas, trazem consequências, realizam tarefas, comunicam e produzem resultados. E palavras não são o único meio de comunicação: silêncios comunicam. Da mesma maneira, os outros sentidos (olfato, visão, espaço, tato) têm implicações que é necessário avaliar e analisar (Peirano, 2014, p. 386).

Assim, apresentamos neste texto nossas observações fundamentadas na pesquisa teórica desenvolvida para a construção conceitual aqui proposta, além de análises sobre o campo e sobre a experiência de estar na rua. Incluímos, também, reflexões acerca dos afetos, sensações e percepções que vivenciamos, bem como da ausência que sentimos da rua durante o período de isolamento social, quando o distanciamento nos manteve em casa e nos deu apenas a rede social para explorar o mundo além. Como sugere Peirano (2014, p. 386), transpomos aqui “o que foi ação vivida”, mas também as muitas lacunas que acreditamos terem ficado ao nos propormos a estudar processos latentes, como a arte urbana e a cidade, em relação à vida cotidiana de seus indivíduos.

Diante da multiplicidade de tempos, espaços e formatos que a arte de riscar muros assume, optamos, em diferentes momentos, por chamá-la de arte urbana. Embora este trabalho se detenha nas imagens grafitadas nos muros da cidade, enxergamos essas intervenções como parte de um fenômeno social paradoxal, em meio a rupturas e construções que se desenvolvem ao seu redor – seja nas ruas, nas redes sociais, nas interações entre indivíduos ou nas suas mentes. Trata-se de um percurso com muitas rotas e marcas (Nora, 1984; Flusser, 2002), sem um início ou fim que a defina como algo homogêneo. Talvez por isso, a efemeridade dessas narrativas se torna infinita ao ecoar em discursos e mesmo em transformações sociais.

Enquanto “espaço de representação”, a obra de arte é também um agente na produção do espaço, adentrando-se nas contradições e conflitos aí presentes. Tomando-se o território urbano como campo de processos sociais, a arte urbana, nesses termos, pode alinhar-se com interesses destacadamente distintos na produção da cidade (Pallamin, 2000, p. 46).

Portanto, a nossa proposta visa compreender esses tantos diálogos por meio de uma descrição densa, que tem como caráter norteador trajetórias referenciadas por intervenções urbanas em ruas de Fortaleza. Buscamos retirar de contextos mais extensos pontos microscópicos, como sugere Geertz

(2014), ao nos propormos levantar diálogos científicos de caráter amplificado.

O ponto a enfocar agora é somente que a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato [...], é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras [...] (Geertz, 2014, p. 7).

A nossa estratégia, ao longo do estudo, é a de abordar, dentro de uma descrição densa, cinco intervenções urbanas, inserindo-as numa paisagem que vai além de um concreto urbano de prédios e lugares físicos, mas enquanto espaço de construções sociais, onde estão vívidos discursos que podem estar ligados a milhares de enunciados de transeuntes junto aos cenários e aos trajetos realizados pela pesquisadora nas ruas da cidade. Buscamos, assim, compreender de que maneira o que chamamos de narrativas político-poéticas se constrói a partir dessa teia de personagens e cenários.

Assim, há três características da descrição etnográfica: ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em salvar o 'dito' num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis (Geertz, 2014, p. 15).

Dessa forma, na tentativa de estabelecer uma metodologia que traga à pesquisa científica resultados inéditos e relevantes para a sociedade, mapeamos trajetos e discursos relacionados às paisagens urbanas. Essa escolha se fundamenta na compreensão de que pesquisar as expressões artísticas urbanas vai além de traçar rotas concretas dentro de uma cidade. Trata-se, também, de encontrar, nesses percursos, significados que refletem construções individuais e coletivas da sociedade, além de revelar resultados na forma de atos e sentimentos, sempre interligados. “[...] praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (Geertz, 2014, p. 4).

Para orientar nossa compreensão e os passos metodológicos desta pesquisa, elaboramos uma estratégia inicial na qual os elementos dessa descrição densa não devem ser hierarquizados. Trabalhamos com lugares geográficos da cidade, a partir dos quais extraímos elementos práticos e simbólicos, vinculados tanto à materialidade do espaço quanto às potencialidades das relações sociais em torno do fenômeno da arte urbana.

Procedimentos da Travessia-Pesquisa

Dentro dessa estrutura, construímos uma descrição dos contextos sociais, individuais e discursivos com o auxílio da observação de intervenções, paisagens, territórios e movimentações em torno desses espaços. Esses elementos funcionam como marcas

que transcendem o espaço físico, os tempos, as propostas e os discursos padronizados. Esse trabalho descritivo não apenas problematiza algumas linguagens afetivas, mas também abre um diálogo sobre essas expressões, considerando os aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos da cidade, além das experiências individuais dos transeuntes que ora contemplam, ora compartilham, ora são provocados pelas intervenções urbanas. Assim, para a realização desta pesquisa, conduzimos uma extensa coleta de dados baseada nos seguintes procedimentos:

a) Catalogamos, ao longo de quatro anos, imagens de dezenas de intervenções urbanas em quatro bairros de Fortaleza (Benfica, Centro, Otávio Bonfim e Conjunto Ceará). O arquivo é composto por mais de 100 imagens;

b) Após uma seleção de imagens, com base na potência das narrativas encontradas nos diferentes painéis, decidimos separar para o corpus da análise acadêmica um total de cinco painéis, com imagens grafitadas, localizados em três bairros diferentes (Centro, Benfica e Conjunto Ceará):

Figura 1 - Relação dos painéis estudados na pesquisa de campo.

	Painel	Artistas autores	Descrição sintética da obra	Ano de criação	Bairro	Perfil
1.	Dandara correndo em seus campos de girassóis	Ingra Rabelo	O mural foi pintado em homenagem e alusão à travesti Dandara dos Santos, que foi assassinada em Fortaleza, um crime filmado e veiculado via rede social digital.	2018	Rua 1.140, Conjunto Ceará	https://www.instagram.com/p/BiNpti-vAxKm/

2.	Iracemas	Acidum Project	O painel retrata a Iracema, personagem do escritor cearense José de Alencar, em três idades: criança, jovem e idosa, como uma referência aos traços e símbolos que representam a mulher cearense.	2017	Av. Alberto Nepomuceno, Centro	https://www.instagram.com/p/BeJB1gqF-vWF/
3.	Eva	Acidum Project	O mural retrata a imagem de uma negra, símbolo da mulher africana, e também faz referência àquele continente como uma matriz universal presente neste território Ceará-Brasil.	2015	Av. Domingos Olímpio, Benfica	https://www.instagram.com/p/B-8IsTFA-bx2/
4.	Pachamama	Geórgia Cardoso, Leo BDSS e Narcélio Grud, e os assistentes Miranda e Armando Siba	Erguido em plena pandemia, a intervenção faz referência à divindade Pachamama, como uma forma de atentar para as comunidades tradicionais, pensando na relação da preservação histórica do território como garantia para a preservação ambiental.	2021	Rua Senador Pompeu, Centro	https://www.instagram.com/p/CPTGC0i-D0px/

5	Fortaleza Cansada	Magrela	O painel Fortaleza Cansada está na paisagem de Fortaleza com a estética mórbida feminina, uma experiência da artista em outras cidades do mundo.	2018	Rua Pedro Borges, Centro	https://instagram.com/mag-magrela?utm_medium=-copy_link
---	-------------------	---------	--	------	--------------------------	---

Fonte: Autora

c) Após identificar na rua as dezenas de painéis fotografados, identificamos na rede social Instagram, a partir de perfis e também de *hashtags*, como forma de avaliar o que nesta pesquisa chamamos de travessia rua-rede. Foram eles:

1. Perfis:

@festivalconcreto; @acidumproject; @speto;
@georgia.cardoso;

2. *Hashtags*:

#festivalconcreto #arturbana #urbanoartefortaleza #arturbanafortaleza #muralismo #streetart

d) Também identificamos, por meio de ferramenta de localização do Google Maps, os locais onde foram grafitados os cinco painéis analisados nesta pesquisa, como uma forma de entender como eram os lugares antes, durante e após a presença das intervenções;

e) Criamos um diário de campo, entre cadernos e ferramentas de celular, onde há inúmeras observações detalhadas sobre o espaço territorial e histórico dos locais onde estão os painéis, assim como dinâmicas cotidianas ao redor de paisagens onde estão inseridas intervenções urbanas, percebendo o cenário físico e subjetivo desses espaços, considerando-os lugares de memória da cidade;

f) Chegamos a entrevistar um coletivo autor de painéis, mas depois compreendemos que as respostas poderiam interferir na construção do referencial narrativo erguido por nós. Portanto, não usamos a entrevista para fins analíticos da pesquisa, apenas como citações referenciais sobre obras;

j) No meio da escrita, sentimos, então, a necessidade de trabalharmos com abordagens que acabaram resultando na elaboração de dois conceitos: narrativas político-poéticas (1) e travessias imaginárias (2).

O Campo: entre Diários, Conceitos e Afetos

Um dos dilemas deste estudo foi o retorno do campo. No meio da rua, via-me cercada por inúmeras artes e significados, e, a cada retorno para casa, sentia o quanto o trabalho de campo dificultava a delimitação do recorte de pesquisa. Isso porque a cidade, aberta a mim, iluminava-se a cada passo, entrelaçando-se no vaivém da pesquisadora-moradora, sempre pronta no meio do mundo. Enquanto deambulava pela cidade, vi e revi painéis de arte que me capturaram para sempre ou me conduziram a cenários incontáveis e indescritíveis dentro de mim e de outros.

22 de janeiro de 2019. Cheguei às 14 horas no Centro da Cidade. Me senti livre por estar na rua. Sentei-me, de modo talvez subversivo, no muro baixo da 10^a Região Militar de Fortaleza, de onde fiquei a observar a imensidão do painel *Iracemas*, erguido na caixa d'água do Mercado Central. Parada observei o movimento da rua. Das avenidas, canteiro, calçadas. Transeuntes, taxistas, vendedores se misturavam à paisagem híbrida, composta por elementos tradicionais da cultura (o prédio do Exército, a Igreja da Sé) e contemporâneo (o painel grafitado). (Diário de campo da autora).

Inicialmente, comecei a delimitar meu objeto de estudo no bairro do Centro da Cidade. Desisti. Em seguida, fiz um recorte de gênero. Fui além. Tentei romper barreiras, apesar da necessidade de definir um, dois, três, diversos recortes de pesquisa, até chegar ao corpus final: cinco painéis grafitados na cidade de Fortaleza, cujas imagens fazem referência a gênero, raça, sexualidade, trabalho, território, literatura e religião. Política e poética em múltiplos sentidos. Todos possuem algum tipo de referência em ambiente digital. Foquei no Instagram por entendê-lo como uma rede social voltada predominantemente à imagem técnica, contemporânea como centro de discursos visuais.

Diante da vastidão da cidade e de sua referência enquanto habitat de artistas urbanos, é sabido o quanto esse recorte é ínfimo e, paradoxalmente, o quanto se torna infinito ao observá-lo com olhos, corpo e mente dispostos a enxergar muito além de

seus traços. Assim, reforço os motivos para optar pela descrição densa, fundamentada em Geertz (2008, p. 14):

[...] o etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente.

Com base nessa descrição densa, levantamos informações ancoradas em fenômenos relacionados a processos culturais, considerando a atuação humana como uma espécie de ação simbólica (Geertz, 2008). Identificamos que as expressões nos painéis ultrapassam suas cores e formatos, apresentando códigos que refletem diversas demandas sociais dos transeuntes – e até mesmo daqueles que não transitam pelas ruas. Optamos pela descrição por acreditarmos que a comunicação não se dá apenas por meio de verbos, mas também através de inúmeras expressões: cores, tamanhos, formatos, espessuras e códigos variados, capazes de comunicar intenções a ponto de conectar pessoas por pensamentos, sentimentos e ideologias, como ocorre ao nos depararmos com a arte urbana nas ruas.

[...] aquilo que liga a cultura humana, em nós incorporada pelas palavras ou pelas técnicas, e a natureza, a animalidade, a bestialidade que pode

ser expressa pelas pulsões, a biologia e os hormônios ou mesmo o ‘código genético’, e se este não seria, até um certo ponto, parte do verbo (Gleyse, 2007, p. 3).

O campo de pesquisa transcendeu a rua física, estendendo-se ao ambiente digital como espaço de análise, observação e interpretação. Para isso, investiguei no Instagram, por meio de perfis e *hashtags*, os painéis que selecionamos para a pesquisa. A ideia foi identificar a forma como estavam expostos no ambiente digital, quais demandas suscitavam na rede e como nos possibilitavam atravessar o percurso entre rua e rede, por meio das imagens e das interações que elas geravam. Ainda que tenha optado por incluir a análise das rotinas digitais, consideramos essa etapa parte dos processos inerentes à etnografia, mesmo que o campo digital traga neologismos que a associam ao meio virtual.

No início da pesquisa, também explorei referências a painéis de arte urbana utilizando a ferramenta Crowdtangle, que permite pesquisar onde certos termos são citados nas redes sociais, fornecendo acesso à postagem original, ao número de menções e à dinâmica das interações sobre determinado tema. No caso, o interesse estava nos painéis pesquisados. Contudo, optamos por abandonar a ferramenta, dado que o foco desta pesquisa não é quantitativo; assim, não nos interessava o volume de vezes que cada imagem ou painel aparecia na rede. A ferramenta, entretanto, foi útil para localizar algumas referências relevantes aos painéis escolhidos.

As visitas presenciais aos painéis ocorreram em momentos diversos. No total, aproximadamente vinte intervenções urbanas foram visitadas em Fortaleza ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Inicialmente, realizei essas visitas sozinha, acompanhada do diário de campo e de um celular, onde registrava a localização dos painéis, as estruturas ou intervenções circundantes, sob diferentes ângulos. Durante as visitas, observava também a presença de pessoas ao redor das intervenções e se havia algum tipo de interação entre obra e transeunte.

Com o passar do tempo, passei a registrar no diário de campo algumas das sensações que surgiam enquanto eu estava nas intervenções ou me deslocava até elas. Um exemplo foi a experiência na Avenida Duque de Caxias, onde a violência do trânsito se tornou perceptível: enquanto fotografava do canteiro central, sentia o vento gerado pela velocidade dos carros que passavam a toda. Semáforos, faixas de pedestres e o canteiro central não bastavam para proporcionar uma sensação de segurança diante de tamanha rapidez e do fluxo intenso dos veículos. “De fato, à medida que as vias são cada vez mais expressas e bem sinalizadas, o motorista precisa cada vez menos se dar conta das pessoas e das construções para prosseguir no seu movimento” (Sennett, 2010, p. 17).

Frequentemente, ao retornar para casa, eu reconstituía o percurso em minha memória, e novas sensações e associações surgiam ao revisitar mentalmente os trajetos. Essas associações, posteriormente ampliadas em diálogo com autores, estão presentes nos capítulos finais. Outras vezes, perdia-me em reflexões que, para mim, são tanto políticas quanto poéticas:

As paredes falam. O mundo mostra, o coração explica. A alma tenta (se) renovar. A nossa humanidade nem sempre se sobressai, porque não sabemos explicar. Não sabemos entender o que se passa no coração alheio. Nossos códigos são insuficientes quando o assunto é amor ou dor. Uns e outros misturam seus signos, seus símbolos. Procuram saídas, verdadeiras brechas para encaixar a alma na rotina de tantos (de nós) que não param, não entendem, não sentem. Muitas vezes, não respeitamos a alma, a mente, o coração de quem está ao nosso lado, ao nosso redor. E é preciso ficar atenta/o mesmo. A informação está em toda parte. A comunicação também precisa estar. Porque... as paredes falam e, quando a gente não entende, o coração pode tentar explicar. #muros #artebana #entardecer (Diário de campo da autora.)

Muitas das reflexões suscitadas pelos murais ao longo da pesquisa de campo retornavam ao rever as imagens, muitas vezes já visitadas meses e até anos antes. Após explorar todos os painéis, tanto os analisados nesta pesquisa quanto outros preservados no acervo da autora, chegou o momento de retornar ao campo acompanhada de um fotógrafo profissional, a fim de captar, com melhores condições técnicas, cada um dos cinco painéis estudados. Essa etapa de registro fotográfico abrangeu dois dias

de trabalho em campo, durante os quais dialoguei com o fotógrafo sobre a forma ideal de capturar as imagens, para que elas se integrassem a este trabalho não apenas como análises visuais, mas como componentes da paisagem urbana — incluindo estruturas, obras de arte, pessoas, veículos e vias, além das latências de processos culturais que se movem de maneira constante no espaço público.

Essa última saída para fotografar com câmera profissional ocorreu durante a pandemia. Após meses de isolamento social, em que o foco do campo se voltou muito para a presença das imagens nas redes sociais, encontrei uma rua ocupada por pessoas usando máscaras e com um trânsito mais ameno, visto que escolas e universidades ainda estavam fechadas, assim como outros serviços não essenciais. Além das imagens, era possível perceber, entre os olhares curiosos direcionados às nossas câmeras e celulares apontados para aqueles murais — alguns já desgastados pelo tempo —, conversas que convergiam para um tema dominante: a pandemia.

Foi justamente durante a pandemia que encontrei um dos últimos painéis que integram esta pesquisa, o mural *Pachamama*. Sua presença, tanto na rua quanto na rede, provocou reflexões sobre a pandemia e as inúmeras provações pelas quais o universo como um todo estava — e ainda está — atravessando enquanto escrevo estas linhas. A visita ao mural ocorreu em um período de flexibilização das medidas sanitárias, conforme anunciado pelo governo estadual, após três meses de restrições no Ceará. No entorno do painel, além dos elementos da paisagem, foi inevitável registrar

no diário de campo, as sensações de estar novamente em campo, após meses de confinamento entre as paredes do meu apartamento – um privilégio de quem pode estar vivo para narrar histórias.

É a Fortaleza abrigo que me faz falta. Vago lentamente pelas ruas do Centro, pelas galerias que cortam o bairro feito brechas, no entra e sai de tantas memórias, tantas histórias. Meus passos atravessam as vias, mas transpassam também minha alma, enquanto, apenas, sinto saudade. Penso em Fortaleza como uma fortaleza. Resiste entre silêncios até que mais um choro rompa também a paisagem, que nos guarda, diante da saudade que temos das ruas (Diário de campo da autora).

Em um dos dias, perdi-me pelas ruas em busca de um dos painéis – *Fortaleza Cansada*, da artista urbana Magrela. Lembrei-me dos trechos de Michel de Certeau (1998), nos quais ele disserta sobre o ato de perder-se nas ruas, e percebi o quanto estar perdido nos ensina a atentar não apenas para a travessia, mas para os elementos da paisagem que, muitas vezes, nos passam despercebidos: as cores dos muros, janelas, quiosques e detalhes arquitetônicos que servem de referência ao nosso caminhar e marcam na memória os traços de nossas jornadas.

Durante o processo, realizamos também uma entrevista com um dos coletivos responsáveis por dois dos painéis es-

tudados, o Acidum Project, representado por Robézio e Tereza. Posteriormente, decidimos não entrevistar outros grafiteiros, a fim de evitar que suas explicações interferissem na análise realizada ao longo da pesquisa de campo. Essa escolha fundamentou-se no entendimento de que a maioria das pessoas que se deparam com os painéis nas ruas não têm acesso às explicações de seus autores, e de que a arte não precisa ser definida, mas sim apreciada conforme a história de vida de cada um.

Como parte do processo de pesquisa, participei, em 2018, de um dos principais eventos de arte urbana do Brasil, o Festival Concreto, edição #5, realizado em Fortaleza. O evento, idealizado pelo artista Narcélio Grud, reúne artistas urbanos de várias partes do mundo e, além de proporcionar a criação de diversos painéis e inúmeras intervenções urbanas, promove discussões e oficinas de arte. Acompanhei tanto a criação de alguns painéis quanto as oficinas, com o propósito de vivenciar o ambiente de criação artística. Durante o evento, eu ministrava disciplinas no curso de Jornalismo, como professora temporária na Universidade Federal do Ceará (UFC), e aproveitei a oportunidade para realizar uma aula de campo com os alunos, incentivando-os a participar das atividades do Festival Concreto e, em seguida, produzir uma cobertura jornalística – em formato impresso, digital, rádio ou TV – sobre a experiência no local.

Essas experiências integram o processo teórico-metodológico e prático que constitui a base para a exploração e observação dos fenômenos, envolvendo as rotinas socioculturais em torno da arte no cenário urbano e as diversas vertentes associadas a essas

paisagens, tanto em seus aspectos concretos quanto simbólicos. Por meio dessas etapas, foi possível construir uma análise detalhada – exemplificada a partir do recorte de cinco painéis – sobre as narrativas político-poéticas protagonizadas pela arte urbana, um viés que transcende nosso campo de análise e ultrapassa fronteiras, reverberando nas intervenções urbanas mundo afora.

NARRATIVAS POLÍTICO-POÉTICAS ENTRE IMAGENS, PALAVRAS E LUGARES

“Era disso que eu tinha
medo, do que não ficava
para sempre.”

A. Bivar

Narrativas Político-Poéticas

A cidade é uma tela. Acolhe imagens em si e sobre si diariamente. É protagonista de narrativas e também cenário. As paisagens que se erguem e reerguem noite e dia afetam os indivíduos, e ainda as ações sociais e pessoais dos sujeitos que habitam e experimentam a cidade influenciam a construção da imagem urbana (Lynch, 1997). Trocas materiais e simbólicas movimentam-se no tempo e no espaço, fazendo nascer e desaparecer lugares de memória (Nora, 1984) na frente e por trás dessa tela que é o espaço urbano. E o que se constrói sobre ela? O que se pinta, o que se narra? Quais códigos tentam decifrar a cidade e traduzir a individualidade, a socialização dos sujeitos e a materialidade dos espaços públicos (e vice-versa)? Os contextos e cenários com os quais nos deparamos ao refletir sobre essas questões apontam para construções que, neste trabalho, chamaremos de narrativas político-poéticas.

Neste estudo, não defendemos que a arte urbana seja a narrativa político-poética em si, mas, sim, que, ao ser inserida na rua, a arte urbana protagoniza a criação de narrativas político-poéticas. Essas narrativas possuem características heterogêneas (cumulativas e não alternativas), levando em consideração o contexto paisagístico de um lugar, com seus reflexos históricos, sociais, econômicos e culturais. Dinâmicas por natureza, essas narrativas, embora dotadas de aspectos em comum, modificam-se conforme as circunstâncias materiais e ideológicas do espaço onde se encontra a arte urbana e os conteúdos subjetivos dos agentes envolvidos em sua concepção e apreciação.

A narrativa político-poética protagonizada pela arte urbana ultrapassa os limites dos muros e da interação entre os seres humanos sobre a arte e a cidade, desenvolvendo-se em uma espécie de percurso imaterial. É uma construção que une linguagens diferenciadas, agentes distintos e inúmeras paisagens, permanecendo tanto no espaço físico quanto no imaterial (simbólico). Essa narrativa é possível apenas porque une os sujeitos, os espaços e a transcendência da arte urbana. Ela nasce na mente dos indivíduos, em suas interações sociais e projeções sobre o que representa a arte dentro de um conjunto paisagístico e simbólico da cidade. É uma construção fenomenológica, uma narrativa em constante transformação (Ricoeur, 2007).

Essas narrativas podem ser entendidas como enunciados contínuos centralizados em qualquer intervenção urbana. Um exemplo disso ocorre quando há mediação da arte de rua. Os processos intersubjetivos transcendem o contexto loca-

lizado da intervenção, abrindo espaço para a participação de outros sujeitos que imprimem suas marcas subjetivas nos discursos midiáticos — sejam estes massivos ou pós-massivos. Assim, em uma reportagem focada na arte urbana em Fortaleza, ou quando as imagens alcançam as redes sociais digitais, o processo intersubjetivo é ampliado pelo viés do jornalista, do fotógrafo, dos entrevistados e dos usuários de plataformas como Instagram, Facebook e Twitter. Cada um insere em sua narrativa (verbal ou não verbal) suas experiências subjetivas, expandindo o trajeto imaterial da arte urbana.

Diante desse cenário, em que comunicação, arte urbana e cidade constituem a materialidade dos fluxos da vida cotidiana, surgem questionamentos sobre processos midiáticos, políticos e afetivos na urbe. Em quais contextos a arte urbana compõe o cenário midiático da cidade? Como intervenções de caráter político-poético são incorporadas aos dispositivos midiáticos e entram em circulação, passando a integrar a dinâmica cotidiana de uma metrópole?

[...] a sociedade contemporânea está estruturada em uma lógica midiática que dá sustentação à consciência e à construção de identidades do indivíduo e do grupo. A midiatização, portanto, vai além da mídia, em sua dimensão técnica. Ela se espalha e se entranha na estrutura social, na construção de uma cultura midiatizada (Barros, 2012, p. 85-86).

Stig Hjarvard (2012) propõe uma teoria da midiaticização e apresenta uma extensa contextualização do conceito, descrevendo o papel central que, segundo ele, a mídia assume na cultura e na sociedade. “Por midiaticização da sociedade entendemos o processo pelo qual a sociedade, em um grau cada vez maior, está submetida ou torna-se dependente da mídia e de sua lógica” (Hjarvard, 2012, p. 64). De acordo com o autor, os meios de comunicação estão integrados ao funcionamento de diferentes instituições, e a consequência disso é que a interação social ocorre por meio desses meios. Hjarvard (2012) também descreve a lógica da mídia, sugerindo que essa lógica influencia a natureza e a função das relações sociais, assim como os próprios emissores, conteúdos e receptores da comunicação. Contudo, o autor esclarece: “a midiaticização não é um processo universal que caracteriza todas as sociedades” (Hjarvard, 2012, p. 65), mas sim uma tendência que se intensificou no século XX.

Entendemos que, também dentro dessa lógica da mídia, as cidades são compostas por lugares de existência, de conflitos e de espera, os quais são transformados e transformam os sujeitos que fazem das ruas, muros, trilhos e calçadas espaços de fluxos contínuos e recíprocos de informações, interações, mediações e midiaticizações. Em cada uma dessas ambiências, ações políticas diversas emergem diariamente. São ações intersubjetivas, pois a política existe entre os indivíduos (Arendt, 2002). Nesse contexto, as imagens ocupam papel de destaque, sendo protagonistas dos processos de interação social e midiáticos. “Imagens são mediações entre o homem e o mundo” (Flusser, 2002, p. 23).

Pensar a inserção de imagens na rua como ação política de luta e resistência nos diversos setores da sociedade é compreender que a política é sempre fundamentada na pluralidade dos seres humanos (Arendt, 2002). O reflexo disso nas ruas surge ao entendermos a arte urbana tanto como ponto territorial quanto como material simbólico e midiaticizado na vida cotidiana. “A política trata da convivência entre diferentes. Os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum, essenciais num caos absoluto, ou a partir do caos absoluto das diferenças” (Arendt, 2002, p. 7).

Quando nos referimos às narrativas em seu caráter político, entendemos, neste trabalho, a política como ação, como uma iniciativa que ultrapassa as conceituações da Antiguidade – de Aristóteles e Platão, que a viam como uma espécie de organização da pólis. Dissertamos sobre política no sentido das ideias e iniciativas plurais dos seres humanos diante de suas relações sociais e das consciências que vivenciam ao reconhecerem seu papel na sociedade, assim como os reflexos de suas atuações para o bem-estar coletivo, inclusive no que tange à participação política em um cenário social mais amplo. Aqui, abordamos política com base no pensamento de Hannah Arendt (2002, p. 14), que afirma que “o sentido da política é a liberdade”.

Antes de chegar às suas reflexões sobre a política enquanto carente de sentido – em vista das experiências dos regimes totalitários nos campos de concentração, que testemunhou no século XX –, Hannah Arendt tratou da política como algo que ocorre entre os homens, mas que é externo a eles, com um sentido de

liberdade e de ação diante do reconhecimento de seu papel social. Para a filósofa, a política é um resultado da ação humana diante de sua pluralidade, respeitando a singularidade de cada ser. A mediação entre homens e o mundo, segundo Arendt, ocorre se a política for entendida como sinônimo de liberdade. Em outras palavras, a política está entre os homens, mas só faz sentido se houver liberdade.

A política, assim aprendemos, é algo como uma necessidade imperiosa para a vida humana e, na verdade, tanto para a vida do indivíduo como da sociedade. Como o homem não é autárquico, porém depende de outros em sua existência, precisa haver um provimento da vida relativo a todos, sem o qual não seria possível justamente o convívio. Tarefa e objetivo da política é a garantia da vida no sentido mais amplo. Ela possibilita ao indivíduo buscar seus objetivos, em paz e tranqüilidade [...] (Arendt, 2002, p. 17).

Os trabalhos de Arendt oferecem uma profunda contextualização dos conceitos e sentidos – e também das lacunas de sentido – da política, tecendo relações com situações de violência provocadas pelas tiranias dos regimes totalitários da época na Alemanha. A própria Arendt, pensadora alemã de origem judaica, precisou fugir para sobreviver após ser detida em razão de sua ligação com políticas e movimentos judaicos. Em sua reflexão sobre a política, a autora identifica o afastamento dos homens

e mulheres da esfera política como um fator que possibilitou o avanço desses regimes, culminando na aniquilação da liberdade humana. Nesta pesquisa, adotamos a visão de Arendt da política como uma expressão de liberdade e uma necessidade fundamental de presença dos sujeitos na esfera política da sociedade pós-massiva (Lemos, 2000), entendendo que “a política surge no intra-espço e se estabelece como relação” (Arendt, 2002, p. 8).

Ao considerar o graffiti em sua trajetória histórica - de expressão marginal a forma de arte reconhecida - observamos a presença daquele sentido de liberdade inerente à política abordada por Arendt. Para a autora, “o sentido da coisa política aqui, mas não seu objetivo, é os homens terem relações entre si em liberdade, para além da força, da coação e do domínio” (Arendt, 2002, p. 18). Embora reconheçamos que estamos num contexto político em que nossos direitos são frequentemente restringidos pelo viés ideológico-partidário dos três poderes, especialmente do Executivo Federal, o graffiti emerge aqui como uma manifestação livre e emancipadora. Livre, porque fortalece vozes muitas vezes reprimidas; emancipadora, porque se encontra nas ruas, disponível a todos que o queiram contemplar, e também no ciber-espço, ampliando seu alcance.

É por meio dessas expressões que nossas próprias narrativas encontram apoio. Nossas narrativas falam de nós mesmos, dos nossos e do contexto social em que estamos inseridos; refletem o que vemos e sentimos, nossos medos e anseios diante das expectativas que temos para nós e para o mundo. O caráter político das narrativas explorado nesta pesquisa se refere precisamente ao sentido de liberdade do qual fala Arendt,

à necessidade de ação e à disposição para lutar pelo bem-estar coletivo. São narrativas de nós para o mundo, construídas a partir das nossas vivências no universo das relações intersubjetivas, da construção coletiva de identidades e até das nossas memórias.

Coragem é a mais antiga das virtudes políticas e ainda hoje pertence às poucas virtudes cardeais da política, porque só podemos chegar no mundo público comum a todos nós – que, no fundo, é o espaço político – se nos distanciarmos de nossa existência privada e da conexão familiar com a qual nossa vida está ligada (Arendt, 2002, p. 20).

Na perspectiva de Arendt, a maioria dos homens e mulheres da sociedade contemporânea se afastou da vida política, realidade que persiste nos dias atuais. No entanto, mesmo distantes da política enquanto ação, ainda somos, conforme defende a autora, homens e mulheres, e a política continua entre nós. Se, como afirmou Hannah Arendt (2002), a esfera política é fundamental para a dignificação da condição humana, refletir sobre as narrativas políticas que se erguem em nós, com base nos significados dos atos políticos, é também uma condição necessária para o avanço social e coletivo.

Nesse sentido, propomos o conceito de narrativas político-poéticas: narrativas que se formam na presença constante da política na vida cotidiana, nas ruas, nas redes sociais, nos discursos

sos, nas ausências e nos vazios que ainda precisamos preencher, com subsídios políticos que emanam de nós e dos frutos que ainda precisamos colher do Estado Democrático de Direito. A falta de ação política, inclusive, contribui para esses vazios, acarretando dilemas e carências – individuais, coletivas e institucionais. Diante desses vazios que o homem enfrenta enquanto sujeito e ator social, buscamos, entre outras questões, códigos capazes de traduzir o que precisa ser preenchido no seio social da humanidade. Um dos nossos achados é a forma como sentimos a realidade cotidiana e como a interpretamos, tanto para nós quanto para a sociedade, utilizando as muitas ferramentas que nos são ofertadas para elaborar nossas próprias narrativas – uma delas, de natureza poética.

Nesta pesquisa, abordamos a poética das narrativas com base nas reflexões do filósofo Gaston Bachelard, em sua obra *A Poética do Espaço*. A partir dela, compreendemos as construções subjetivas como expressões do que trazemos de onírico e íntimo, originado do vasto leque de possibilidades e pluralidades do sujeito em seu cerne. Bachelard explora o espaço com base, inicialmente, na noção de lar, sugerindo que nosso entendimento do espaço está sempre ligado ao que há de passado e presente em relação aos lares que habitamos. São espaços concretos que guardam nossas lembranças mais íntimas e preciosas, memórias que se erguem como narrativas e que integram elementos profundamente enraizados em nós. É uma forma de relacionar espaço e inconsciente, a partir das nossas próprias trajetórias.

Os valores de abrigo são tão simples, tão profundamente enraizados no inconsciente, que os encontramos mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa. Nesse caso o matiz exprime a cor. A palavra de um poeta, já que ele toca o ponto exato, sacode as camadas profundas de nosso ser (Bachelard, 1978, p. 205).

A poética de que tratamos é aquela que reside em nós, nas imagens construídas a partir de lembranças, sonhos, projetos, vivências. Provém do nosso interior e das profundezas dos nossos devaneios. “No interior do ser, no ser interior, um calor acolhe o ser, envolve o ser. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada” (Bachelard, 1978, p. 202). Essas narrativas são frutos também de nossas paixões – não apenas as de cunho romântico, mas todas as paixões entendidas como vontades, potências, ideais e interesses vívidos por algo, alguém ou alguma ideia. É a paixão pelas nossas próprias paixões, a força que nos leva a preparar as nossas “explosões ou suas façanhas” (Bachelard, 1978, p. 203).

Na obra de Bachelard, a casa é trazida como metáfora de abrigo, proteção e equilíbrio, pois, na maioria das vezes, seja na nossa casa natal ou na casa da infância, lembramos cenas familiares, no sentido de grupo social, mas também naquilo que é conhecido e, portanto, seguro para nós. Essa alusão à casa nos remete à essência do que somos e do que realmente sentimos, ainda que acessemos todo esse material humano apenas por meio

da memória individual de cada sujeito. A poética, então, nasce da forma como, no íntimo do ser, observamos nossas lembranças dos nossos abrigos. Imagens profundamente pessoais, tão nossas.

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço” (Bachelard, 1978, p. 200).

Bachelard considera a imagem como um produto da imaginação que surge na consciência. Mas, e se pensarmos nas imagens transportadas para as superfícies – como no graffiti de rua? Essas também emergem da imaginação poética dos artistas. Assim, com base em Bachelard, podemos pensar que, assim como a imagem do poeta “enraíza-se de imediato em mim” (Bachelard, 1978, p. 184), a imagem do artista urbano se enraíza no espaço que ocupa: o muro, o concreto, que pode ser encarado como abrigo, equilíbrio e segurança para a arte – antes marginalizada, agora reconhecida e até institucionalizada como manifestação artística, voz política e afetiva. Por ser voz política e poética, ela também se enraíza nas pessoas, transcende e percorre os caminhos próprios

da arte. “É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo” (Bachelard, 1978, p. 200).

À luz da poética do espaço de Bachelard, entendemos que as narrativas, políticas e poéticas, potencializadas pela arte urbana, consideram tanto o contexto espacial, geográfico e abstrato em que as intervenções se posicionam, quanto os contextos mais íntimos dos indivíduos, que, ao se depararem com essas intervenções, interagem e as reelaboram nas redes sociais digitais. Cada um desses espaços tem sua poética própria, inclusive os espaços de devaneio dos sujeitos, enquanto indivíduos e enquanto atores em suas redes e relações. “O espaço compreendido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente, abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (Bachelard, 1978, p. 196).

A maneira como apreendemos os espaços liga-se aos sentidos oníricos e aos devaneios do passado. Assim, pensar os espaços no meio da rua é revesti-los de nossos sentidos. Transmitti-los, porém, requer esforço constante, pois “são avessos a qualquer descrição”, como afirma Bachelard (1978, p. 205) ao falar sobre a imagem do lar (espaço) natal. No entanto, ao investigar as narrativas que se formam em nós, como as suscitadas pela arte urbana, reconhecemos que tais traços narrativos acessam nosso eu de forma que nem sempre conseguimos expressar verbalmente. A imagem, então, poderia ser um caminho para externar essas sensações que escapam à verbalização?

Sensações e sentimentos que nos afetam; atos de política e paixões traduzidos em traços e cores. “Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo” (Bachelard, 1978, p. 206). É preciso imaginação para transmitir o que está dentro de cada um. Talvez por isso não buscamos entender literalmente os sentidos do graffiti, mas defendemos que narrativas proliferam em nós ao entrar em contato com a arte de rua. Não nos interessa analisar essas narrativas: interessa-nos apenas as aceitar como parte de nós e dessa travessia contínua e sem começo ou fim entre rua e redes, ou vice-versa.

Na visão de Bachelard, mantemos relações afetivas com os lugares. Esse afeto se conecta ao que há de sonho, realidade e devaneio em nós, às nossas paixões e incontáveis e distintas sensações, sentimentos e pensamentos que emergem ao recordar um lugar, ou ao habitá-lo, experimentá-lo e refletir sobre o que significa sermos parte dele, seja por alguns minutos ou por longos anos. Essa relação com os lugares constitui, neste estudo, um dos pilares para o surgimento, transcendência e difusão das narrativas poéticas que se erguem de nossas vivências e das experiências que nos levam a pausar, refletir, recordar, sentir, sonhar e, até mesmo, indignar-nos.

Por que usar Bachelard para tratar de espaços públicos, de passagem coletiva, se o filósofo examina os espaços íntimos do ser – como a casa – em sua análise da vida íntima do sujeito,

a topoanálise? Explico: porque as narrativas político-poéticas nascem no íntimo do ser, em nossa história pessoal, uma história que ninguém poderá contar em sua totalidade, com todas as nossas sensações, pensamentos, cheiros, dores, dilemas, vazios e satisfações. Assim como as metáforas que o autor utiliza, as narrativas também fazem parte do abrigo que somos para nós mesmos, enquanto corpo e alma, enquanto indivíduos e seres sociais. “Cada pessoa então, deveria falar de suas estradas, de seus entroncamentos, de seus bancos. Cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos” (Bachelard, 1978, p. 204-5). Tal como Bachelard, nossa abordagem da relação entre indivíduo e espaço começa com as considerações que levam em conta, antes de tudo, nossas estruturas íntimas.

Narrativas político-poéticas, origens, contextos e perspectivas

A narrativa político-poética protagonizada pela arte urbana possui três características marcantes: é (a) coletiva, (b) referencial e (c) metafísica. Ao longo desta pesquisa, tanto teórica quanto empírica, desenvolvemos o conceito de narrativa político-poética, que entendemos surgir da ação política e poética de inserir arte nas ruas da cidade. Para aprofundar sua compreensão e fundamentá-lo com base nas observações de campo, decidimos complementar esse conceito, destacando essas três características que emergiram das inúmeras interações com o ambiente urbano e o digital.

Uma narrativa político-poética é sempre uma construção coletiva (a). Ela nasce de múltiplos olhares, sujeitos e experiências. A

própria possibilidade de o observador apreciar a arte na rua já lhe permite interagir, ainda que de maneira indireta, com o sujeito que criou a intervenção. Ao apreciar, comentar, criticar ou fotografar essas obras, estabelece-se uma forma de interação social que transcende o espaço físico. Nessa experiência, ocorre uma convergência de subjetividades, uma construção intersubjetiva em que os pensamentos e sentimentos de quem observa se entrelaçam com os de quem criou, em um processo de troca que Schutz (1979) descreve como intersubjetividade. Esse fenômeno ocorre também com outras formas de arte, mas, na narrativa político-poética da arte urbana, essas construções coletivas estão intrinsecamente vinculadas à política e à poética, sempre em um contexto paisagístico urbano.

O mundo da minha vida diária não é de forma alguma meu mundo privado, mas é, desde o início, um mundo intersubjetivo compartilhado com meus semelhantes, vivenciado e interpretado por outros: em suma, é um mundo comum a todos nós (Schutz, 1979, p. 159).

Ainda neste cenário de interação de sujeitos, Maurice Halbwachs (1990) defendeu a ideia de que, para lembrar-se de algo, o sujeito precisa de outrem. Ou seja, a memória individual está sempre ligada a memórias vividas em grupos sociais, o que se caracteriza como memória coletiva. O autor destaca a necessidade de atentar para os contextos sociais de onde se retiram os traços das recordações às quais se recorre na construção desta memória coletiva.

É difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações fossem apenas o reflexo dos objetos exteriores, no qual não misturávamos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos prendiam aos homens e aos grupos que nos rodeavam (Halbwachs, 1990, p. 38).

Ao atrelarmos o conceito de Halbwachs às construções possibilitadas pela arte urbana, reforçamos a ideia de que a narrativa se liga à ação política de grafitar e à capacidade de suscitar reflexões sobre os locais. A percepção de narrativas político-poéticas protagonizadas pela arte urbana possui esse caráter coletivo porque envolve sempre mais de um sujeito relacionado ao que está inscrito na rua: quem grafita, quem observa, quem inspira, quem compartilha as imagens nas redes sociais. São percepções que surgem a partir de uma coletividade.

Um exemplo disso ocorre ao se dirigir ou caminhar por uma rua estreita do bairro Conjunto Ceará, área periférica de Fortaleza. Ali, um painel, criado com técnicas simples de muralismo, mas carregado de intensos efeitos sociais e subjetivos, decora o muro da Vila Olímpica. O mural *Dandaras Correndo em Seus Campos de Girassóis* (ver Capítulo 5) expressa tanto poética quanto política, ao evocar a agonia e o horror que fundamentaram sua existência. Em um contexto físico e simbólico, envolto em cores marcantes e expressões de liberdade, essa arte inscrita no muro constitui, por si só, uma narrativa. No entanto, não há no local

nenhuma inscrição que explique o que representa a intervenção: uma homenagem à travesti Dandara dos Santos, apedrejada e morta em Fortaleza, em 2017, em um crime filmado e amplamente divulgado nas redes sociais. A história teve repercussão nacional na mídia, em *sites*, jornais impressos, televisão e rádio, e permaneceu em pauta nas redes sociais por vários dias. Trata-se de um fato que hoje faz parte da memória coletiva da cidade, transcendeu fronteiras e integra também a memória coletiva nacional e de um grupo identitário específico.

Ao observarmos o espaço onde está o mural e a comunidade ao redor da Vila Olímpica, novos elementos complementam nossa construção de uma narrativa que, desde o início, se forma sob perspectivas políticas e poéticas. Ao expandirmos nossa análise para as referências jornalísticas, por exemplo, reforçamos os fundamentos que corporificam a narrativa político-poética, que comunica sobre a cidade, a violência, a cultura e até a religião.

O painel de Dandara exemplifica ainda a natureza referencial da narrativa político-poética (b). Ele funciona como uma orientação geográfica no espaço público e como uma referência simbólica na construção de memórias e experiências subjetivas. A presença de uma intervenção artística urbana constitui uma marca territorial que contribui para o caráter legível da urbe para os atores sociais, considerando que “a legibilidade é crucial na estrutura cidadina” (Lynch, 1997, p. 13). Essa marca territorial se torna parte da imagem que os cidadãos constroem do espaço físico da cidade e do espaço simbólico que ela ocupa na memória dos sujeitos. “Todo cidadão possui numerosas relações com algumas partes de sua cidade, e

sua imagem está impregnada de memórias e significações” (Lynch, 1997, p. 11). Para Kevin Lynch, os cidadãos formam uma “imagem mental” de suas cidades.

Tal como esta página impressa, sendo legível, pode ser compreendida visualmente como uma estrutura de símbolos reconhecíveis, assim também uma cidade legível seria aquela cujas freguesias, sinais de delimitação ou vias são facilmente identificáveis e passíveis de agrupamento em estruturas globais (Lynch, 1997, p. 13).

Em um primeiro momento, um graffiti recente, inscrito no muro de um bairro por onde cotidianamente passamos, pode nos dar a sensação de estarmos perdidos, pois as referências de orientação que o meio ambiente nos dá se transformam quando o espaço recebe uma nova imagem de destaque. No entanto, em meio à dinâmica da vida cotidiana (Schutz, 1979; Certeau, 1998), esse mesmo graffiti pode passar a integrar o que Lynch (1997, p. 14) chama de “planos especiais de orientação” dentro da cidade. Essa imagem acaba se transformando também em um ponto de referência para se orientar nas ruas. No entanto, as narrativas político-poéticas por ela protagonizadas atuam como a referência matriz, já que unem imagem, espaço e processos intersubjetivos.

Somos apoiados pela presença de outros e por planos especiais de orientações: mapas, nomes de ruas, sinais de rotas, cartazes de autocarros [...] no processo de orientação o elo estratégico é a imagem do meio ambiente, a imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém. Esta imagem é o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada e ela está habituada a interpretar informações e comandar ações (Lynch, 1997, p. 14).

A narrativa político-poética é também metafísica (c). Trata-se de uma construção transcendental, pois combina memória, ideologias, afetos e imagens advindas de imaginários diversos – dos que criam, dos que apreciam, criticam e interagem com a arte urbana. “O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” (Flusser, 2002, p. 23). Para refletir sobre a transcendência da narrativa político-poética, recorreremos ao conceito de vazio de Didi-Huberman (1998).

Em diferentes passagens, o autor explora a necessidade de refletir sobre o vazio que reside entre a imagem e seu observador. Esse vazio é como um “nada” que, paradoxalmente, muito gera no observador. Didi-Huberman utiliza como exemplo os vazios na iconografia cristã, que remetem à crença genuína no invisível, naquilo que não pode ser visto, mas cuja

presença é real e perceptível. “Nada ver, para crer em tudo” (Didi-Huberman, 1998, p. 42). É precisamente nesse vazio, nesse intervalo entre imagem e sujeito, que se abrem espaços para a criação de percursos subjetivos (e, por que não, intersubjetivos?). “Seja como for, o homem da crença verá sempre alguma coisa além do que se vê [...]” (*op. cit.*, p. 48).

Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, dentro de mim, diz respeito ao inevitável por excelência [...] (Didi-Huberman, 1998, p. 37).

A manifestação por meio da arte urbana é, em si, uma ação política de diversos indivíduos que expressam ao mundo suas inúmeras demandas. “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (Benjamin, 1987, p. 169). Walter Benjamin (1987) descreveu essa experiência no século passado, mas o contexto sociopolítico (e partidário) em que o Brasil se encontra atualmente também permite que vejamos a arte urbana inscrita nos muros das cidades como reflexo dessas mudanças nas formas de percepção e expressão das coletividades.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (Benjamin, 1987, p. 170).

São as novas formas de atuação dos corpos em público para expressar, por meio de imagens, o que é difícil de verbalizar, seja pelas dores da humanidade, seja pela falta de palavras que abarquem as vontades e necessidades dos sujeitos envolvidos nessa teia protagonizada pela arte de rua. Uma intervenção urbana que ilustra e potencializa a construção de narrativas político-poéticas é o painel *Iracemas*. O grafite encontra-se em uma das principais e mais antigas áreas do Centro de Fortaleza, e, em um dos ângulos registrados, a fotografia foi tirada do Passeio Público, a praça mais antiga da cidade, tombada como patrimônio histórico, que resiste entre restaurações desde o século XIX. De lá, é possível ver apenas uma parte da intervenção urbana, erguida em formato vertical no coração da cidade.

Refletindo sobre este aspecto, é provável que surjam questionamentos como: a narrativa político-poética pode surgir ao observar as fotos nas redes sociais? Entendemos, então, que o próprio fato de as pessoas perguntarem constantemente, via redes,

onde fica cada uma das intervenções que, ocasionalmente, não são identificadas nas fotos, comprova o quanto os indivíduos precisam localizar a imagem dentro de um espaço territorial para construir suas narrativas político-poéticas.

Neste sentido, retomamos os apontamentos de Vilém Flusser (2002) sobre o caráter das imagens. “Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (Flusser, 2002, p. 21). E, ao refletir sobre as imagens com base em Flusser, avançamos no entendimento das narrativas político-poéticas em seu caráter metafísico, podendo associar a apreciação e a percepção dessas imagens por meio de fotografias ao conceito de *punctum* de Roland Barthes (1984): “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver [...]” (Barthes, 1984, p. 89). O termo representa, para Barthes, a parte da fotografia que toca emocionalmente e de forma individual cada observador; é o elemento que “punge” o espectador, variando de pessoa a pessoa.

Ao observar fotografias, Barthes (1984) faz um extenso desabafo sobre o que as imagens e as experiências sensoriais causadas por elas representam. Ele destaca essa apreciação em contextos culturais, considerando também a subjetividade do observador, independentemente da intenção do operador da câmera. O autor revela, com o conceito de *punctum*, uma força expansiva, que parte da apreciação interior, individual e subjetiva da fotografia. “Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica” (Barthes, 1984, p. 46).

Assim, tomando como exemplo o recorte imagético deste trabalho, compreendemos que a arte urbana ora compõe a paisagem urbana, ora leva essa paisagem para outros ambientes e suportes midiáticos, potencializando constantes construções de narrativas, sejam elas palpáveis ou abstratas.

Lugares Imaginados: Travessias e Fluxos Ruas-Redes na Sociedade Pós-Massiva

Atravessamos o tempo. Traçamos rotas dinâmicas. Cruzamos histórias. Desconstruímos o significado e o sentido da noção de espaço, pois agora “estar” não implica necessariamente a presença física. Hoje, falamos à multidão no silêncio de nossas noites solitárias e permanecemos calados no metrô lotado, ocupados em registrar o pôr do sol que mal conseguimos apreciar, para não perder o *timing* da postagem. Os agentes da sociedade pós-moderna acreditam estar no controle de si mesmos, mas são atravessados pelo tempo e pelos espaços que tendem a deixar vazios, diante de suas ausências no mundo físico.

Quando os meios de comunicação começaram a se fortalecer na sociedade industrial, tempo e espaço também foram ressignificados, pois a TV, o rádio e o jornal impresso cruzavam fronteiras para chegar a multidões, ultrapassando distâncias. Com o advento da era digital, porém, os meios de comunicação não apenas passaram a cruzar os lugares com mais agilidade e fluidez, mas também se fixaram entre os sujeitos, permitindo que ideias e ideais atravessassem fronteiras. Não bastava mais ouvir ou sentir-se representado;

tornou-se essencial fazer com que as vozes ecoassem mais longe, com maior frequência. Esse cenário reflete uma sociedade onde a mídia passou por transformações, adquirindo uma função pós-massiva. Segundo André Lemos (2000), a mídia contemporânea agora oferece também as condições — técnicas e sociais — para liberar os polos de emissão, permitindo que qualquer pessoa produza informação.

Não se trata de que a mídia tenha perdido sua função de comunicação massiva, mas de que, com as transformações nas formas e usos da internet, novos caminhos começaram a ser percorridos, e a mídia os seguiu. Ao analisar as novas características da mídia na era moderna, André Lemos (2000) introduz o conceito de mídia de função pós-massiva, destacando como as redes telemáticas reconfiguram as relações sociais. “Temos agora, neste começo de século XXI, um sistema infocomunicacional mais complexo, onde convivem formatos massivos e pós-massivos” (Lemos, 2009, p. 2). Para enfatizar que a função pós-massiva da mídia não substitui a massiva, o autor lista uma série de distinções entre as duas, apontando que ambas podem coexistir tanto no meio analógico quanto no digital.

Funções massivas existem na internet e nas novas mídias digitais, como nos grandes portais jornalísticos, nos grandes hubs que concentram o acesso na rede (BARABÁSI, 2003), nos rádios, nos jornais e na TV que veiculam seus programas (massivos) pela grande rede. Da mesma forma, funções «pós-massivas» já aparecem nos rádios, na TV e nas publicações impressas com as

ações para «nichos», como as rádios por satélite, a TV paga, as publicações impressas para públicos específicos, embora a estrutura empresarial, nesses casos, continue a mesma das mídias de funções unicamente massivas (Lemos, 2010, p.158).

Embora reconheçamos que as relações sociais e as reflexões subjetivas baseadas nos cenários públicos de arte urbana possam também ser influenciadas pelas funções massivas da mídia, este trabalho concentra-se na sociedade sob a ambiência pós-massiva que a internet sustenta. É nesse ambiente que as travessias entre a rua e as redes sociais, povoadas por narrativas político-poéticas da arte urbana, encontram terreno fértil para trocas, vínculos e até formas de controle sobre os corpos que interagem com essa arte. No cenário da mídia pós-massiva, as vozes afetivas e políticas da arte urbana não apenas alcançam maiores distâncias, mas chegam a públicos diversos, ainda que permeiem nichos – ou mesmo bolhas – formados entre perfis nas redes sociais digitais, como no Instagram. “O produto é personalizável e, na maioria das vezes, se sustenta em fluxos comunicacionais bidirecionais (todos-todos), diferindo do fluxo unidirecional (um-todos) das mídias de função massiva” (Lemos, 2010, p. 125).

Lemos (2009) explica que “as novas mídias de função pós-massiva são mídias de comunicação, de diálogo, de conversação”. No século XXI, as interações ocorrem predominantemente por meio de trocas informacionais, individuais ou coletivas, em que todos têm a oportunidade de participar

de algum tipo de produção, contribuindo e interagindo. Essa é a “esfera conversacional pós-massiva” (Lemos, 2009, p. 2). Nesse contexto, especialmente em uma comunicação com origem contra-hegemônica, como a da arte de rua, a possibilidade de se fazer presente nas funções pós-massivas influencia até mesmo na criação dos códigos visuais. Esses códigos, por sua vez, são interpretados e ressignificados por diversos públicos e nichos, permitindo que sejam sentidos e ecoados a partir de qualquer lugar.

A sociedade imersa nessa configuração de mídias de função pós-massiva agora constrói suas próprias rotas, ampliando possibilidades de travessias e experimentando um fluxo constante entre a rua e as redes sociais. O uso de redes sociais digitais tornou-se habitual entre gerações de jovens, adultos e idosos. Nos últimos anos, entretanto, intensificou-se a necessidade de fortalecer esse fluxo entre a rua e as redes, não mais como experiência, mas como uma forma de existência social. A vida cotidiana passa, assim, por transformações, e a apreensão da realidade de cada sujeito se torna moldada pelos parâmetros subjetivos de cada um. Emergiram, então, novas formas de interpretar o mundo (Berger; Luckmann, 1985), em que as subjetividades servem de base para construir internamente uma realidade coerente, apesar das mudanças propiciadas (ou limitadas) pelas redes telemáticas. Assim, as realidades sociais são moldadas, muitas vezes sem que os sujeitos percebam o papel que desempenham na sociedade, da qual fazem parte como corpo físico, ideias e teorias.

Para realizar a travessia rua-redes, tão frequente no cotidiano do século XXI, o indivíduo percorre o caminho delineado por

Berger e Luckmann em sua obra. Ao segui-lo, externamos pensamentos e sensações por meio da linguagem e, em um processo de objetificação, criamos não apenas hábitos, mas também novos formatos, como instituições. Dessa forma, a sociedade, ancorada em seus hábitos e instituições, experimenta processos de internalização que sustentam a concepção de realidade (Berger; Luckmann, 1985). Trata-se de um esquema consolidado há muito tempo e que, aplicado à sociedade de mídia pós-massiva, permanece pertinente. A travessia proposta neste trabalho passa, assim, pelo mesmo viés de construção social estabelecido pelos pesquisadores.

O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles (Berger; Luckmann, 1985, p. 36).

Nesse aspecto tendemos a nos questionar se a nossa construção da realidade agora precisa estar diferenciada entre os ambientes físicos e digitais. Confundimo-nos não apenas ao interpretar o que ocorre no mundo, mas com o que nasce dentro de nós a partir do momento em que compreendemos estar cada vez mais presentes e atuantes nesta travessia entre a rua e o ciberespaço. É nesse aspecto que, embora nem sempre possamos parar para pensar, estamos, há algumas décadas, imersos numa realidade em

que essa travessia rua-redes sociais alimenta nossos laços sociais e interfere de forma contínua na construção do que somos como atores sociais, mas também como indivíduos. Isso porque nossas memórias e a nossa própria identidade estão totalmente atreladas a essa realidade erguida frente a essa travessia.

Atravessamos o tempo, ponte que liga a rua às redes sociais, e atravessamos usando os nossos elementos individuais, mas também por meio do que é construído na sociedade e se faz também presente nesse percurso. “A realidade da vida cotidiana, além disso, apresenta-se a mim como um mundo intersubjetivo, um mundo de que participo juntamente com outros homens” (Berger; Luckmann, 1985, p. 39). Portanto, essa construção social da realidade citada pelos dois autores austro-americanos está ligada às percepções e às interações dos sujeitos, mas precisa estar ligada a uma experiência objetivamente vivida.

A travessia proposta neste trabalho faz parte de experiências objetivas do sujeito e as próprias narrativas político-poéticas que povoam esses percursos se formam a partir do modo como os sujeitos habitam o mundo e da forma como internalizam e constroem os processos que também são sociais. Esses fluxos entre a rua e o ciberespaço têm muitos protagonistas. No entanto, quando se fala de cidade contemporânea, num cenário em que política e afetos norteiam a latência do dia a dia, a arte urbana surge como uma das principais referências.

Se já nos fizemos compreender ao construirmos neste trabalho o conceito de *narrativas político-poéticas*, protagonizadas pela arte urbana, agora vamos um pouco além ao postarmos

essa noção frente a uma sociedade pós-massiva; ao propor que as travessias rua-redes fazem parte de um cenário da vida cotidiana físico-digital e nelas existem espécies de *lugares imaginados*, que são povoados pelas narrativas político-poéticas, num processo de construção social em que a arte de rua tem sido a protagonista, diante das transformações espaço-temporais – de cunho político, cultural, econômico e afetivo – por quais passam as grandes cidades do mundo desde a compreensão, cada vez mais democrática, da noção de sociedade e indivíduo que tivemos desde as décadas de 1980/1990.

As travessias que fazemos entre espaço físico e ciberespaço se iniciam antes de tudo nas nossas cabeças. É semelhante ao que disse Michel de Certeau (1998) quando escreveu sobre as rotas que fazemos ao cruzar ruas e bairros em meio à dinâmica da cidade. Quando pensamos em nos deslocar – se não estamos perdidos em nossos caminhos destinos afora –, os trajetos despontam antes de tudo em nossas mentes. Antes, ainda, já estiveram nas mentes de outrem, aqueles que muitas vezes nos ensinaram rotas, desvios, destinos. Memórias que permanecem e se transformam em outros percursos no meio da rua. Se vamos à escola, ao bar, ao mercado, pontos já conhecidos e por nós visitados, construímos dentro de nós o percurso entre uma esquina e outra, a loja de calçados no meio da avenida principal e a ciclofaixa que corta a via de uma ponta à outra.

Em meio a essas tantas travessias – aprendidas e ensinadas –, a presença da arte urbana na sociedade hodierna é mais do que uma constância física, passou a ser uma presença também digital.

Quem grafita tem sua rede social, onde localiza sua obra de arte. Quem aprecia ou convive com o painel grafitado muitas vezes marca sua presença física naquela via ao postar *selfies* em seus *feeds*, álbuns ou *stories*. Mais que isso: ao fazer *check-in* em espaços de arte urbana que, muitas vezes, já aparecem como pontos distintos nos mapas digitais – o Beco do Batman, em São Paulo, é um dos principais exemplos no Brasil –, tornaram-se lugares de referência porque se postam como lugares de memória (Nora, 1984). No meio da rua, no meio dos *feeds*, entre uma e outra *hashtag*. São os rastros dos quais fala Pierre Nora (1984), mas os rastros também da sociedade pós-massiva de André Lemos (2010): imagens-presentes, imagens-referências.

Já as lembranças são as imagens das nossas memórias. De tudo que vivemos em experiências sociais e subjetivas, as nossas lembranças fazem parte. Essas lembranças são construídas a partir das imagens que há em nós, do que experimentamos e das coisas as quais preferimos, muitas vezes, não mencionar. O fato é que, para erguermos as memórias dos nossos dias, a imaginação – essa “capacidade para compor e decifrar imagens” (Flusser, 2002, p. 5) –, é palavra-chave, efeito e causa. Impacta no que somos, naquilo que construímos, nas marcas que deixamos, em outrem, na sociedade. Há sempre algo guardado na mente – consciente ou não – e que eclode quando se misturam contextos, quando rememoramos experiências, quando criamos, quando apreciamos algo, a exemplo da arte na paisagem urbana. Justamente porque, para o filósofo Vilém Flusser (2002, p. 7), as “imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’”. Fazem parte desse processo de ima-

ginação as nossas informações e experiências, inclusive aquelas que são políticas e/ou poéticas.

As narrativas político-poéticas das quais trata este trabalho se criam na mente e ocupam os espaços “vazios” – as travessias rua-redes – que ligam lugares físicos e digitais. Nesta publicação, vamos chamar de *lugares imaginados* essas travessias, que são sociais e também subjetivas, e ocupadas pelas narrativas político-poéticas também conceituadas neste trabalho. São lugares construídos pela nossa capacidade de criar, mas também de decodificar informações, de imaginar. Habitamos esses *lugares imaginados* com praticamente tudo que há em nossa subjetividade, com o que absorvemos das nossas experiências e relações sociais, nossos processos intersubjetivos erguidos em meio à realidade de nossas vidas cotidianas. “Imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (Flusser, 2002, p. 7).

Esses lugares simbólicos são os vazios visitados por cada indivíduo de forma diferente, a partir da memória do sujeito, das suas expectativas, da sua relação com a mídia, da sua relação com o tempo e o espaço que habita e que ajuda a modificar cotidianamente. Esses lugares imaginados são espécies de intervalos, entre tempo e espaços definidos – experimentados a partir das nossas histórias, lembranças, identidades, heranças, paixões. São espaços que significamos também com base no tempo. Nesta pesquisa, tomamos como um dos potencializadores desses lugares imaginados – que são essas travessias ruas-redes –, as experiências de arte urbana, mais precisamente, imagens grafitadas

nos muros das cidades e que são presença constante nas redes sociais digitais. Os fluxos criados, no entanto, independem de quem grafitou, de quem contemplou ou de quem compartilhou nas redes. As travessias são erguidas com muitos itinerários e não nos cabe neste momento traçar quais são essas rotas, apenas defender que elas existem e fazem parte da vida cotidiana de qualquer pessoa que entra em contato com a arte urbana, nas ruas ou nas redes sociais digitais. São travessias aguçadas pelas imagens que entram e saem das nossas mentes, imagens que são nossas, ou imagens que absorvemos ao observar ou rememorar algo.

Entre os tantos sentidos e contextos da palavra “imagem”, o filósofo Vilém Flusser nos apresenta não apenas definições, mas divagações que nos levam a conceitos de imagens. Em sua obra *A Filosofia da Caixa Preta*, o autor diferencia imagens tradicionais de imagens técnicas, mas elabora também questões sobre os sentidos e significados das imagens, assim como as suas representações no mundo ao longo das civilizações. Então, embora o livro seja ainda do século passado, o autor disserta sobre o intenso diálogo entre homem, texto e imagens (tradicionais e técnicas) na sociedade, que chega com clareza e coerência aos dias de hoje e à intensa relação entre homem e máquina, na sociedade pós-massiva. Antes de chegar às rápidas, mas profundas reflexões sobre as imagens, a obra traz em seu glossário rápidas e diretas conceituações sobre a imagem, como a “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente” (Flusser, 2002, p. 5), e a imagem técnica, que, para ele, é uma “imagem produzida por aparelho” (*idem, ibidem*).

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação (Flusser, 2002, p. 7).

Nessas perspectivas das imagens aqui mencionadas, entre as tradicionais e as técnicas, atravessamos esses lugares imaginários ao nos depararmos com um graffiti em meio ao centro urbano enquanto utilizamos uma rede social. Sabemos que aquela imagem é um recorte da realidade e, seja refletindo sobre ela ou não, construímos pontes entre o espaço físico e o ciberespaço. Trata-se de uma travessia individual, muitas vezes solitária, mas capaz de nos revelar aspectos profundos sobre nós mesmos e sobre a sociedade em que estamos inseridos. Nossos devaneios poéticos e nossas inclinações políticas se entrelaçam nas narrativas que surgem na mente durante essa travessia por lugares imaginários. “Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo” (Flusser, 2002, p. 7).

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são

códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável.

Partindo desse cenário, a mobilidade informacional abordada por André Lemos (2010) manifesta-se no fluxo entre a cidade e as redes sociais, protagonizado pelas imagens de arte urbana, quando os agentes sociais trafegam entre a rua e o ciberespaço sem, necessariamente, deslocar-se entre dois lugares distintos. A intensa mobilidade característica da sociedade pós-massiva flexibiliza ainda mais esse fluxo, permitindo que os sujeitos alimentem suas subjetividades com elementos que, em um momento, estão na esquina grafitada e, em outro, na postagem de uma rede social, constantemente atualizada pelo avanço dos *feeds* e dos perfis.

Esse tráfego contínuo entre a rua e a *web* vai além da divulgação artística por meio de coletivos; ele molda a forma como se vivencia a cidade. No século passado, quando os grafiteiros ainda buscavam reconhecimento como artistas, bastava-lhes marcar presença em muros da cidade, em pontos altos ou em prédios nas avenidas de maior movimentação de pedestres e tráfego. Agora, é essencial estar presente na internet, especialmente nas redes sociais digitais. Tornou-se imprescindível ser localizado,

marcado, compartilhado, curtido e comentado, ainda que com poucas palavras. Estar nesse fluxo pós-massivo de todos para todos, atravessando nichos e bolhas, reverberando identidades, corpos e manifestações – políticas e poéticas – tornou-se fundamental. Assim, reconfiguram-se nossos códigos, nossos espaços, os significados atribuídos a eles e a compreensão que temos dos fenômenos sociais, como a arte de rua nos grandes centros urbanos.

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista) (Flusser, 2002, p. 10).

É nesse sentido que retornamos às proposições de Vilém Flusser (2002). Neste trabalho, posicionamos as imagens na travessia rua-redes como elementos que podem ser consideradas

tradicionais (no sentido flusseriano), mas que estão em constante diálogo com a criação de imagens técnicas, também explorada pelo filósofo tcheco. Essa interação caracteriza a sociedade de mídia de função pós-massiva e nos remete à construção social da realidade contemporânea. O meio da rua permanece como lugar de arte, mas já não é suficiente. Assim, as imagens tradicionais e técnicas se entrelaçam, refletindo a vivência físico-digital da nossa atualidade.

Figura 2 - Paineis Eva na paisagem urbana.



Fonte: Beatriz Rabelo

NOVOS OLHARES EM MUNDOS DE MUROS, GRAFFITI E NARRATIVAS

“Muitos se perderam no caminho/
Mesmo assim, não custa inventar.”

Ronaldo Bastos / Beto Guedes

As Cidades Abertas aos Nossos Olhos, aos Nossos Passos

Jerusalém, São Paulo, Nova York, Grécia, Fortaleza, Zaíra, Xanadu. As cidades visitadas (e também idealizadas) pelos autores com os quais dialogo ao longo desta pesquisa são distintas, diversas, híbridas e múltiplas, com espaços permeados por incontáveis identidades, culturas e paisagens. Os olhares lançados sobre cada uma dessas urbes – seus detalhes reais e metafóricos, suas existências ao longo da História – são imbuídos das subjetividades desses diversos autores. Traços e rastros que persistem e se disseminam por meio de memórias individuais e coletivas. As mesmas cidades, por vezes, absorvidas e descritas de formas distintas, sob a captação de detalhes que, embora ínfimos, revelam-se igualmente infinitos, transpostos em diários, poesias, pesquisas, em travessias físicas e simbólicas (Calvino, 2015; Sennett, 2010).

Diante disso, trago aqui muitos desses olhares. Ao vagar por anos na companhia de lápis, cadernos de campo e celular pelas ruas abertas de Fortaleza, veias pulsantes sob meus passos, reconstruí uma paisagem própria – e dinâmica – desta urbe que se refaz a cada dia a partir da latência de seus lugares e não lugares. Uma paisagem que ultrapassa os espaços físicos e digitais, possibilitando narrativas infinitas, protagonizadas por elementos como a arte de rua. Neste capítulo, apresento cinco painéis de arte urbana situados no Centro de Fortaleza, mas que também se entrelaçam com as redes sociais, alcançando lugares infinitos. “O próprio espaço urbano se encarrega de contar parte de sua história” (Rolnik, 1988, p. 9).

Experimentamos um espaço no qual formas, cheiros, odores e sensações (como tensão, satisfação, calor, frio e medo) foram naturalizados pelos sujeitos que compõem as metrópoles. Até as aberrações – rostos de fome, pobreza e violência – já não nos chocam ou removem a normalidade dos nossos olhares domesticados na rua. Acostumamo-nos com as paisagens desnaturais, como se fossem naturais. Talvez essa seja a verdadeira natureza da metrópole. “Por isso, além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (Rolnik, 1988, p. 9).

Contudo, o encontro com o graffiti – embora essas manifestações já não sejam novidade nas grandes metrópoles – desordena a naturalidade visual do cenário urbano, pois estamos acostumados ao concreto dos imóveis e às rotineiras colunas de fumaça que ligam carro e indústria ao céu. As cores e as formas inusita-

das dos graffiti contrastam com as imagens pré-estabelecidas e mentalmente desenhadas; por isso, capturam nossos olhares de maneira abrupta.

Ao se imporem diante de nossos olhos, esses painéis desencadeiam reflexões. Somos tomados pela imponência de sua presença. Quando a imagem surge, esquecemos momentaneamente que, por trás do painel, há um prédio, uma história, um elemento da paisagem. A figura se sobrepõe, mas não narra sozinha sua história: a rua é seu palco e os elementos da paisagem com ela contracenam. “A capacidade de imaginar o mundo e a nossa vida decorre, em grande medida, no campo de uma visualidade interna. Aquilo que observamos alimenta a nossa capacidade de produção de expectativas e projeções” (Campos, 2012, p. 17). Essas imagens não apenas narram acontecimentos, mas também as histórias e memórias das paisagens, pois, junto a materialidade da urbe, compõem um lugar de memória, que é, ao mesmo tempo, símbolo e referência de tempos e espaços.

Figura 3 - Calçada com muro do Painei Dandara.



Fonte:Dahiana Araújo

Dandara, a Dor e a Memória da Rua

Quando se dirige ou se caminha em uma ruela no bairro pobre da cidade de Fortaleza, Conjunto Ceará, um painel, elaborado com técnicas simples de muralismo, mas de intensos efeitos sociais e subjetivos, ilustra o muro da Vila Olímpica do lugar. O mural *Dandara correndo em seus campos de girassóis*, de autoria da artista urbana Ingra Rabelo, expressa um tanto de poética e de política, diante da agonia e do horror que são os motivos da existência da intervenção, em um contexto físico e simbólico, em meio a cores marcantes e manifestações de liberdade. A arte inscrita no muro também já é em si uma narrativa, embora não apresente inscrições no local sobre o que representa a intervenção: uma homenagem à travesti Dandara dos Santos, apedrejada e assassinada na cidade de Fortaleza, Ceará, em 2017, em um crime filmado e disponibilizado via redes sociais digitais.

Dandara foi atacada por homens. A tragédia ganhou repercussão nacional na mídia massiva, *sites*, jornais impressos, televisões, rádios, mas também esteve nas agendas das redes sociais digitais por muitos dias. Tornou-se especial jornalístico⁵ e também em discursos inflamados, entre lideranças comunitárias e políticas. Desde então, passou a fazer parte da memória da cidade, cruzou fronteiras e se faz também presente na memória coletiva de uma nação, de um grupo iden-

5 Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/dandara/2017/03/09/noticia-especial-dandara,852956/travesti-dandara-morre-em-fortaleza-video-mostra-execucao.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2020

titário, ao mesmo tempo que se faz referência geográfica no meio da rua.

No mural e na comunidade em volta da Vila Olímpica, mais elementos complementam a nossa construção de uma narrativa que, desde o início, se ergue sob perspectivas políticas e poéticas. Se formos além, reparando nas referências da imprensa, por exemplo, aumentamos os fundamentos que corporificam a narrativa político-poética, que muito tem a dizer sobre a cidade, a violência, a cultura, a religião. Os afetos, as injustiças sociais. Os silêncios de minorias, a dor de não poder ser quem, realmente, se é.

Como trazer a reflexão sobre o assunto ao público de estudantes, frequentadores da Vila Olímpica e moradores do bairro, sem tratar a violência com violência? Não só retratar uma Dandara, mas várias. Em sinal de resistência do movimento LGBTQ frente ao preconceito, que mata. Um campo, não de concentração, mas de girassóis. Flores em uma visão otimista do futuro, em que o direito de viver quem somos é assegurado a todos⁶.

6 A citação é da artista Ingra Rabelo em matéria veiculada na edição do dia 30 de junho de 2017 no jornal Diário do Nordeste.

De pequenas proporções, sem técnicas avançadas ou cores intensas, o painel de Dandara poderia passar despercebido, não fosse a força da narrativa visual e o próprio traçado da rua onde se encontra. A Vila Olímpica localiza-se numa esquina que conecta duas pequenas vias: a sinuosa Rua 1.140 e uma outra rua, cujo nome nem consta no mapa – talvez invisibilizada geograficamente, assim como Dandara foi socialmente. É precisamente nessa via sem nome, diante de um muro alto que parece as costas de um grande imóvel, que está situado o painel em homenagem a Dandara. O bairro ao redor é constituído por casas simples, com uma diversidade de formatos e tamanhos.

Figura 4 – Painel *Dandara correndo em seus campos de girassóis*, da artista Ingra.



Foto: Dahiana Araújo

O painel pouco se impõe, e as próprias marcas do tempo já revelam sua efemeridade. Uma calçada estreita, com mato

crescendo e terra batida, completa a paisagem entre os girassóis surreais de Dandara. É ali que ela se faz presente de forma quase arbitrária, pois a ausência de portas, janelas ou outros atrativos naquele entorno direciona o olhar para o painel. Quando saem de casa, da Vila Olímpica, da escola ao lado, ou ao transitarem pelas ruas, homens, mulheres, meninos e meninas encontram-se com Dandara, presa na paisagem de suas vidas cotidianas, em rotinas que se repetem, enquanto ela já não está mais ali nem aqui.

Levamos a reflexão de Richard Sennett (2010) sobre a relação entre corpo e cidade para a imagem de Dandara no muro do Conjunto Ceará: carne e pedra que se entrelaçam, numa dialética, por vezes, silenciosa, mas repleta de brechas que deixam em dúvida - e em dívida - uma troca que frequentemente é impossível, pois a igualdade entre os seres não é respeitada. Assim, a própria construção da cidade muitas vezes vira as costas para seus habitantes, que ficam à margem, invisibilizados - seus corpos e as ideias que trazem de si e da sociedade. "A civilização ocidental não tem respeitado a dignidade dos corpos e sua diversidade" (Sennett, 2010, p. 13).

Dandara está na paisagem, sem travestimentos. Está seminua. Natural? Seu corpo, que não mais se encontra fisicamente entre os grupos sociais da vida cotidiana, permanece, ainda que de forma efêmera, fixo no meio da rua. Suas ideias, ausentes na latência dos cidadãos, foram reavivadas pela narrativa que seu painel inscreve na paisagem e na rotina do bairro, transpondo limites geográficos pela mídia, que a levou a quilômetros de distância, potencializando debates, ideias e novas iniciativas. Nada trará Dandara de volta, certamente, mas a narrativa disse-

minada nas ruas e nas redes digitais desperta diálogos políticos sobre os direitos dos nossos corpos e das nossas ideias.

Dandara, antes invisível por sua condição de ser quem era e pela forma como seu corpo se apresentava – distante dos padrões de beleza, normalidade e conformidade aceitos por parte da sociedade –, agora está seminua no meio da rua, exposta a olhares, reflexões e indagações. Sua presença, outrora silenciada e agredida, está agora expressa, arbitrária? Justamente por ter partido, Dandara permanece, como memória da dor, da revolta e da opressão. E o paradoxo da arte e das redes sociais digitais a faz sumir e voltar: presa ao muro, traz-nos narrativas; ao desaparecer da rua, frente à efemeridade da arte urbana, Dandara permanece nas redes, suscitando reflexões sobre sua existência e resistência, transpondo espaços físicos e movendo-se entre lugares.

Nesse fluxo de mobilidade, as artes urbanas “desmaterializam-se” de sua forma *concreta* e multiplicam-se nos meios digitais. Escapam *da solidão e passividade de obras dispostas* nos espaços dos museus, tal qual o exemplo de Rancière, assim como dos critérios de valor, certificação e validação dos peritos e curadores concernentes ao campo artístico (Diógenes, 2015b, p. 687).

Figura 5 – Painei Dandara correndo em seus campos de girassóis.



Fonte: Dahiana Araújo

No Instagram, Dandara, entre seus girassóis, pode ser encontrada no perfil @urbanoartebr, que posta imagens de arte urbana pelo Brasil e que se define como: “consideramos a história, as pessoas, os afetos e as memórias”. Na legenda das imagens do painei, todas postadas em 2018, aparece a seguinte legenda:

O Conjunto Ceará recebeu a intervenção da artista @ingrarabelo (Dandaras Correndo em Seus Campos de Girassóis) faz referência a Travesti Dandara que morreu de forma brutal na região. As cores e a liberdade expressadas na intervenção retrata (sic) um ambiente onde Dandara poderia descansar e florir em Paz (Urbanoartebr, 2018).

A legenda da postagem, embora curta, não se dedica a descrever o painel, mas mistura em suas palavras sensações poéticas junto a referências políticas de como a Dandara morreu e que a intervenção é uma expressão social diante do crime, e do desejo de que a travesti, talvez, finalmente, tenha paz. E, além disso, possa florir, o que metaforicamente pode ser entendido como desabrochar o seu natural, sem as amarras sociais de sua história, e das histórias de tantos outros.

Figura 6 – Print do painel em homenagem a Dandara dos Santos.



Fonte: Perfil Urbanoartebr no Instagram

Neste perfil, são publicadas 18 fotos, cada uma capturada com recortes e ângulos variados, mostrando não apenas momentos da execução do trabalho, mas também os detalhes da imagem grafitada: o corpo, suas expressões, vestimentas, cores, traços e palavras. Entre as frases que complementam o sentido do pai-

nel, destaca-se a que sugere, em vez de jogar lixo, plantar flores. E, embora a postagem não apresente um número expressivo de comentários, entendemos que cada uma das dezenas de curtidas representa, de alguma forma, uma reflexão, ainda que mínima, sobre o que ocorreu com Dandara. Diferentemente do painel físico, que não traz descrições, a postagem permite uma compreensão mais profunda do mural exposto naquele bairro.

Na legenda, os autores do perfil incluem uma série de *hashtags* que ampliam a narrativa da obra, projetando o painel como uma voz que ecoa demandas sociais e políticas relacionadas à arte pública, como #leirouanet e #governofederal. Outras *hashtags*, como #urbanoarte, #fortaleza, #ceara, #arteurbana, #muralismo, #streetart, #ecofor, #ecocidadao, #tudodecor, #urbanoartefortaleza e #grupomarquise fazem referência a parcerias e posicionam o painel em meio a temas afins, promovendo-o no universo digital.

Figura 7 - Painel *Iracemas* no Mercado Central de Fortaleza.



Fonte: Ítalo Leite

Iracemas, Literatura que nos Atravessa, Mundos

Mulher, indígena, guerreira, jovem, apaixonada por um homem europeu. Uma descrição que, ao mesmo tempo, limita e expande. Iracema, personagem do clássico literário do escritor cearense José de Alencar, está profundamente enraizada no imaginário popular e, mais de um século após o lançamento da obra, sua imagem transcende a literatura, alcançando espaços variados, como as ruas de Fortaleza. A obra *Iracemas*, criada pelo Coletivo Acidum Project, é exemplo disso. No trânsito entre plataformas, superfícies e mídias, a representação da jovem ganha novas perspectivas que ultrapassam o âmbito da literatura romântica, influenciando a produção da subjetividade e as relações sociais e potencializando discussões sobre desigualdades de gênero, tradições populares e demandas contra os sistemas opressores que atingem as mulheres no cotidiano.

Não apenas Iracema, mas muitas outras mulheres são retratadas em intervenções de arte urbana nas ruas de diversas cidades, transformando os espaços públicos em locais de existência e resistência; de diálogos e embates; de interações pelas quais os sujeitos constroem trajetos geográficos, físicos e simbólicos, ao refletirem sobre os motivos dessas representações femininas nos muros da cidade. “Portanto, os saberes e fazeres humanos atribuem significados e organizam as paisagens e os símbolos presentes e fazem a mediação entre o mundo interior e o mundo exterior” (Costa, 2008, p. 150). Muros, textos e imagens integram narrativas que entrelaçam realidade, ficção, fantasia e discussões

políticas, culturais e ideológicas, refletindo sobre o papel da mulher, sua imagem e os signos e significados das intervenções urbanas nas ruas das metrópoles. Trata-se de uma oportunidade para questionar os múltiplos contextos nos quais a representação feminina tem sido trabalhada, como observa Michele Perrot (1988) ao abordar a trajetória de perdas e avanços das mulheres ao longo dos últimos séculos.

As mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam para contar a sua história. Elas estão presentes aqui e além. Elas são diferentes. Elas se afirmam por outras palavras, outros gestos. Na cidade, na própria fábrica, elas têm outras práticas cotidianas, formas concretas de resistência – à hierarquia, à disciplina – que derrotam a racionalidade do poder, enxertadas sobre seu uso próprio do tempo e do espaço. Elas traçam um caminho que é preciso reencontrar. Uma história outra. Uma outra história (Perrot, 2006, p. 212).

Figura 8 – Painei *Iracemas* visto em seu contexto urbano.



Fonte: Ítalo Leite

Iracemas é um mural de 30 metros de altura criado em outubro de 2017. Composto por três imagens, o trabalho retrata a jovem indígena do romance cearense, mas vai além: projeta uma interpretação de como teria sido Iracema em sua velhice – uma vez que a guerreira faleceu ainda jovem no romance –, e também na infância.

O painei *Iracemas* expressa-se de diversas maneiras, e as narrativas político-poéticas por ele protagonizadas atuam como referências simbólicas que remetem tanto ao Centro de Fortaleza quanto à memória social e histórica do lugar. Embora as três imagens componham o mesmo mural, a visualização de cada uma delas depende da direção geográfica de onde se observa a obra. É como se cada representação de Iracema estivesse levemente voltada para uma diferente área do centro da cidade, de modo que o que se vê varia conforme a perspectiva territorial do observador.

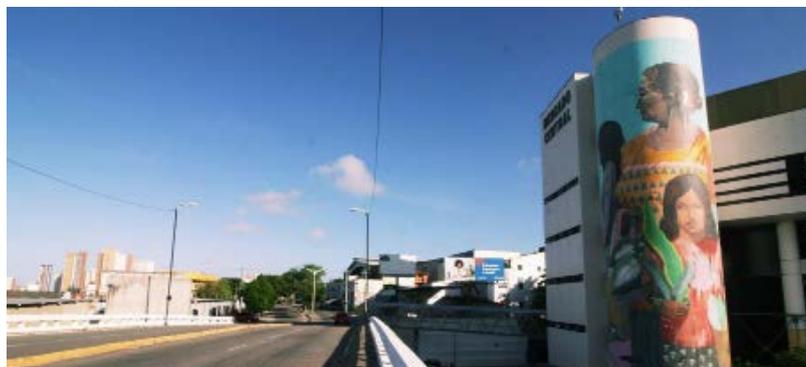
O mural Iracemas é muito mais notável a grandes distâncias, como quem passa pelo viaduto que se sobrepõe à Av. José Avelino, onde está a intervenção. Quem passa pelo viaduto, vê nascer as Iracemas de uma forma mais precisa, diferentemente de quando passamos pela calçada no mercado (Diário de campo da autora).

No contexto histórico, social e cultural da intervenção, a personagem Iracema ganha uma trajetória cronológica que se conecta com o presente. A ideia é construir, no imaginário de quem observa a obra, a figura de uma mulher com traços característicos das nordestinas, tanto físicos quanto simbólicos. Para isso, o Coletivo Acidum Project, responsável pela criação do painel, realizou uma espécie de cartografia em feiras da capital e produziu imagens relacionadas à obra, postadas nas redes sociais digitais do coletivo. Essas imagens buscam priorizar um diálogo entre os espaços físicos e simbólicos da cidade, considerando que o painel se encontra em uma das principais avenidas do Centro, onde convivem, junto ao caráter contemporâneo da obra, instituições históricas, como a Catedral da Sé e uma das sedes do Exército Brasileiro. Nesse local também está o Forte de Nossa Senhora de Assunção, onde, segundo as principais teses históricas sobre o Ceará, teria nascido a cidade de Fortaleza.

Nossa Iracema olha para o mar com olhos resignados e uma expressão forte de quem não tem

medo do destino, pois ela mesma reescreve sua história. Seus traços são facilmente encontrados em qualquer feira popular da cidade, pois a inspiração da obra foi a nossa gente, é o nosso rosto que se mostra em cada linha de expressão desta mulher tão multifacetada que tentamos mostrar neste trabalho (Acidum Project).

Figura 9 - O painel *Tracemas* revela diferentes visuais.



Fonte: Ítalo Leite

Na mídia, por exemplo, a combinação de textos de matérias, entrevistas e imagens ilustra como o Coletivo Acidum Project buscou retratar a imagem de uma mulher independente, corajosa, guerreira, popular, madura e autônoma, e como a imprensa abordou o tema, destacando também o processo de trabalho do grupo, que conta com a participação de uma mulher. Toda essa construção narrativa ocorre tanto em meios físicos quanto em plataformas digitais, como as redes sociais (Facebook

e Instagram) e *sites* jornalísticos que pautaram a intervenção artística na cidade.

O painel *Iracemas* é fonte e fruto de diversas expressões. As narrativas construídas e protagonizadas pela imagem grafitada no Mercado Central de Fortaleza foram ampliadas por matérias que procuram explicar a obra, criando pontes entre literatura, arte urbana e vida cotidiana. Além disso, o uso frequente das redes sociais para a divulgação do mural, tanto pela imprensa quanto por artistas urbanos e admiradores da obra, contribuiu para aprofundar o diálogo sobre a imagem da mulher.

No campo da representação feminina na sociedade, a intervenção pode ser interpretada como um verdadeiro relato histórico, remetendo a uma época em que a divisão de papéis entre homens e mulheres era ainda mais marcante. No século XIX, a Iracema literária já rompia com alguns estereótipos, sendo apresentada como uma guerreira – um papel de dimensão também política na sociedade daquela época. “Inexistente no nível político, forte, mas contido dentro da família, o lugar das mulheres no século XIX é extremo, quase delirante no imaginário público e privado, seja no nível político, religioso ou poético” (Perrot, 1988, p. 182).

Em Fortaleza, a imagem de Iracema já se fazia presente em outras intervenções artísticas, como estátuas. A cidade conta com dezenas de representações da guerreira em diferentes locais, e a personagem criada por José de Alencar dá nome a um dos bairros mais movimentados da cidade, a Praia de Iracema. Assim, Iracema se configura como um marco territorial e simbólico, presente

e expressivo na vida da cidade, tanto para seus moradores quanto para visitantes.

A obra reflete a construção histórica da imagem feminina na sociedade, considerando que “econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos” (Perrot, 1988, p. 185).

O desenho não é exatamente da pessoa que a gente encontrou na feira, mas é um representativo, vai de cada um querer achar uma identidade para essa personagem, mas ela é tão comum quanto a gente. Todo mundo pergunta o motivo de ser uma velha e é esse questionamento que queremos trazer, como a gente lida com a beleza na velhice. Trouxemos uma figura super potente, forte, mas que às vezes é vista como uma figura frágil, quando na verdade ela é a base da família toda e isso tem muito a ver com nossa história⁷.

Por meio do graffiti e da poesia inscrita nos espaços urbanos, novos diálogos se constroem entre a cidade e seus habitantes. No entanto, questões antigas também retornam ao debate, estimuladas por provocações artísticas. “Nem todas as manifestações [do graffiti] assumem a natureza transgressiva da

⁷ Declaração do artista Robézio Marques – que com Tereza Dequinta forma o Acidum Project, coletivo autor do Painel Iracemas – veiculada no site jornalístico Vós, acessado em 1º de dezembro de 2017 e disponível no endereço <http://www.somosvos.com.br/mercado-central-galeria-ceu>.

ação, desenvolvendo em alternativa um modelo ideológico e uma prática que remetem para outros horizontes” (Campos, 2012, p. 548). Certos temas, constantemente presentes na sociedade e nem sempre abertamente discutidos, ganham destaque por meio da arte, incluindo debates políticos, afetivos e culturais, como os relacionados ao feminismo.

Diferentemente do painel de Dandara, o mural *Iracemas* aparece em diversos perfis do Instagram, nos quais diferentes narrativas se constroem e até se desfazem em função dos debates em torno da obra na rede social. Neste estudo, focamos no perfil do coletivo criador da obra, o Acidum Project, no @acidumproject. Ali, uma série de postagens revela aspectos técnicos e estruturais que tornaram possível a grafiteagem das três Iracemas gigantes no Centro de Fortaleza, como a montagem de estruturas para escalar o prédio e a variedade de ferramentas utilizadas na criação.

Somente na semana da criação, o perfil publicou dezenas de fotos da obra, em andamento e finalizada. As fotografias, capturadas de inúmeros ângulos, destacam a integração do painel com as ruas da cidade, já que, como mencionado, o *Iracemas* é visível de várias vias do Centro de Fortaleza, devido à estrutura cilíndrica onde foi grafitado. Além disso, as imagens no Instagram⁸ revelam detalhes minuciosos da obra, como os olhares das Iracemas e suas tonalidades de pele e cabelo. É como se o fotógrafo buscasse mostrar as Iracemas por dentro, como se cada uma delas tivesse uma alma vívida por trás da imagem, evocando uma sensação semelhante à que muitos experimentam diante da *Monalisa de Da Vinci*.

8 Disponível em: <https://www.instagram.com/acidumproject/> Acesso em: 13 fev. 2020

No perfil do coletivo, há uma série de comentários que destacam as sensações dos usuários em relação à obra, bem como referências aos autores e à localização geográfica das Iracemas no coração da cidade. As discussões giram em torno de elogios à intervenção artística; alguns comentários revelam que os observadores já haviam se deparado com o mural, mas só agora, ao acessar o perfil do coletivo na rede social, descobriram a autoria do projeto. Há também agradecimentos pela presença da arte na rua e indicações dos pontos de onde o painel pode ser visualizado.

São inúmeras as postagens em que o Acidum Project exhibe as Iracemas e compartilha o processo de criação. Em uma dessas postagens, os autores destacam o esforço envolvido na execução da obra e mencionam como a narrativa visual passou a fazer parte da vida cotidiana de algumas pessoas, que enxergaram nas Iracemas não apenas uma personagem literária, mas uma figura presente em suas próprias histórias de vida.

Amigos, queremos convidar a todos para olharem o álbum atualizado na nossa fanpage ACIDUM Project no Facebook do nosso novo Mural “Iracemas” no Mercado Central de Fortaleza. Como já tinha escrito anteriormente tivemos sim alguns dias a mais de pintura por conta do vento e da chuva em outubro. Como sempre as pinceladas foram até o último minuto, até o corpo não aguenta (sic) mais. Porém, todo esforço é recompensado. Nesse caso, a alegria de ver

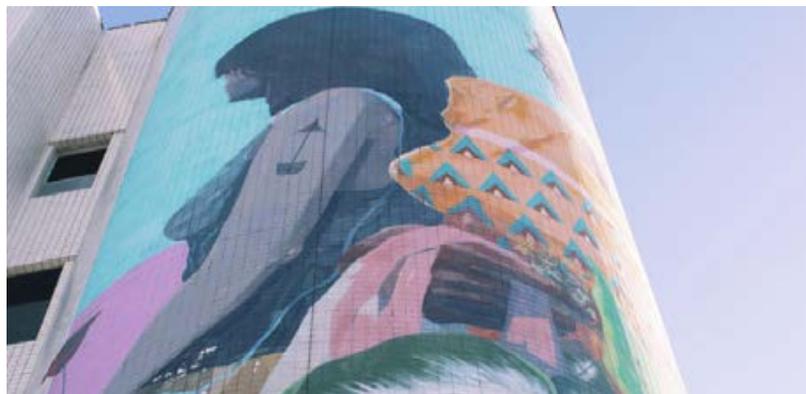
tantos comentários lindos sobre a identificação com as mulheres cearenses. No início do traço todos chegavam pra nos perguntar se a personagem principal era Raquel de Queiroz, o que nos deixa feliz com essa referência, mas não era ela. O que mais nos surpreendeu depois do mural finalizado é que às (sic) pessoas chegavam e essa mulher que antes era a Raquel, virou a tia de alguém, a avó, a vizinha, a amiga da mãe. Algumas até tiraram foto pra mostrar pra pessoa que ela achavam parecida. Isso foi o mais importante que aconteceu: chegar num traço de identidade do nosso povo. Na mosca!⁹

A presença do painel na rede, assim como as interações que se referem não apenas à cidade e a seus lugares de memórias, mas às memórias coletivas de quem interage com a arte nos relembram o que Ricardo Campos nos coloca quando fala sobre a arte urbana para além dos muros físicos da rua, quando assume protagonismos em outros meios, como os digitais. Para o autor, um cenário é reflexo do outro e, agora, diante do que encontramos na pesquisa de campo, entendemos o quanto essa dinâmica se faz viva entre ruas, entre telas, entre ambas.

9 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BawKxTGF4eT/> . Acesso em: 20 fev. 2010.

Em complemento ao terreno metropolitano ocupado por pessoas que se olham e tocam, partilham latas de *spray* e muros, desenha-se um outro território de transmissão de dados e informações diversas, uma extensa cadeia de troca entre pessoas que não está desligada, antes pelo contrário, do mundo físico que os actores pisam. Os fluxos quotidianos, marcados pelas deambulações citadinas com os seus lugares privilegiados e agentes alimentam um outro circuito, mobilizado pela tecnologia digital, dando suporte à edificação de novas arenas onde a cultura graffiti se constrói e transforma (Campos, 2009, p. 97).

Figura 10 – Detalhe do painel *Iracemas*.



Fonte: Ítalo Leite

Figura 11 – Painei *Eva* sendo observado na rua.



Fonte: Beatriz Rabelo

Eva, a Fortaleza dos Corpos na Rua

O painel *Eva*, também do Coletivo Acidum Project, retrata uma mulher negra, com um dos seios à mostra e cabelos presos em um coque, carregando várias crianças misturadas a uma espécie de trouxa de roupas em suas costas. Muitas cores, texturas e formatos se misturam na obra, que traz em seu cenário de fundo um sutil entardecer, além de estampas semelhantes aos tecidos muitas vezes encontrados em trajes africanos femininos e masculinos. A obra está em um painel de 11 m de altura e 25 m de comprimento, localizado na Avenida Domingos Olímpio.

A iniciativa retrata a mulher em diferentes aspectos e é tratada neste trabalho enquanto traços de narrativas midiáticas acerca da mulher. Isso porque, junto a matérias jornalísticas, imagens compartilhadas em redes sociais e à própria estrutura física e simbólica da cidade, protagonizam narrativas que envolvem perspectivas sociais, culturais, poéticas e políticas proporcionadas pela arte urbana. São traços de expressões capazes de fortalecer a discussão sobre as demandas relacionadas à mulher, dentro de discursos de raça e gênero.

Os traços do desenho de *Eva* evocam aspectos da mulher em suas muitas vertentes, trazendo ao debate discussões que podem ser ligadas aos muitos papéis e cenários nos quais a mulher pode, sim, estar inserida, apesar dos muitos embates aos quais precisa se expor caso queira (ou não) seguir cada um. Ou nenhum deles. Maternidade, sensualidade, descendência, trabalho. Opressão, desigualdade. Força, poder.

Leva uma imensidão em suas costas, seu mundo, o mundo de muitos outros.

Uma imagem que reflete, dentre outros aspectos, o poder da mulher. O próprio nome do painel já traz à mente uma mistura de metáforas e de desconstrução em relação ao gênero. Eva, na Bíblia, dificilmente entra no imaginário como uma mulher negra. Embora seja metaforicamente considerada mãe de uma humanidade. “Elas correm, as mulheres, e como correm. Já com paradas obrigatórias cuja lista aumentará ao longo do século, com o maior peso dos deveres maternos [...], e a complicação dos equipamentos urbanos” (Perrot, 2006, p. 202).

Michelle Perrot discorre uma linha do tempo sobre o poder da mulher ao longo dos últimos séculos, tanto em eventos históricos relevantes na França, como no cotidiano da luta pela igualdade de gêneros. Um dos destaques do século XIX é uma “potência civilizatória atribuída à mãe” (Perrot, 2006, p. 175), o que, no painel *Eva*, assim como na sociedade, é uma metáfora das demandas sociais, culturais e políticas da mulher. “Esposa, mãe, ‘divindade do santuário doméstico’, como dizia Chaumette, a mulher seria igualmente investida de um imenso poder social, para melhor e para o pior” (Perrot, 2006, p. 179).

As expressões ligadas ao painel *Eva* evocam narrativas em que o caráter político e poético da arte urbana tem o poder de potencializar discussões, a partir do que é visto nas ruas da cidade ou ainda com o deslocamento de expressões a outros ambientes, a exemplo das redes sociais digitais. O *Eva* foi escolhido como um dos 30 melhores murais de arte urbana do Brasil (única obra cearense da lista) em 2016. “[...] a arte está inserida no chão, está dentro

da paisagem, e por isso seu impacto é bem maior. Aqui, o pedestre, o passante, o carro estão quase dentro do nosso trabalho”¹⁰.

Figura 12 – Painel *Eva*, na Av. Domingos Olímpio.



Fonte: Dahiana Araújo

Além de estar presente na Avenida Domingos Olímpio e amplamente divulgado em *sites* e redes sociais – seja em publicações feitas à época de sua conclusão ou no momento em que foi eleito um dos melhores murais do país –, o painel *Eva*, com outras 40 obras, integrou uma mostra no Espaço Cultural Correios, em Fortaleza. Esse espaço adicional proporcionou uma nova oportunidade para a problematização de temas relacionados à mulher e para a subjetivação e objetivação dos significados atribuídos ao trabalho artístico.

10 Definição do painel veiculada em matéria do Diário do Nordeste, edição do dia 14 de outubro de 2017. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/grafite-embeleza-mercado-central-1.1835632>.

Figura 13 – Detalhe do painel *Eva*.



Fonte: Beatriz Rabelo

Na rua, o painel *Eva* revela-se também como um corpo feminino que carrega outros corpos. Sua relação com a avenida é ampla e vívida, apresentando-se como uma tela viva àqueles que transitam por ela ou aguardam na parada de ônibus posicionada bem em frente à obra. A avenida, uma das mais movimentadas de Fortaleza, conecta áreas periféricas aos bairros mais abastados, como Aldeota e Dionísio Torres, transportando pessoas da periferia aos seus empregos - ou subempregos.

Esses são corpos e trajetos invisibilizados pela dinâmica social, tão presente e constante em centenas de cidades do Brasil e milhares pelo mundo. Enquanto os corpos seguem no trânsito, espremidos em ônibus que trafegam em vias segregadas, a imagem de *Eva* coloca esses corpos em evidência, bem no centro da rua, com suas cores, seus pesos, e a realidade das dinâmicas que preferimos ignorar ao passar de carro pela avenida. Vivemos em uma arquitetura de distâncias, onde a individualidade do corpo torna-se uma presença constante, até mesmo nos ônibus,

quando colocamos nossos fones de ouvido ou voltamos o olhar para a janela, buscando espiar horizontes.

Na internet, *Eva* está em muitos perfis, principalmente o @acidumproject, no qual, um dos principais *posts* traz um vídeo em *timelapse* que mostra a realização da obra. Por meio de vários ângulos e alturas, a própria criação do vídeo nos mostra o quanto *Eva* é rua, vista por entre avenidas, sob luzes do sol ou da lua, a pintura do painel aparece em efeito acelerado, com detalhes da cidade, do muro com e sem intervenção, dos artistas e seus aparatos para concretização da obra. Na rua, um ipê compõe a paisagem de quem olha a obra por determinados ângulos.

Figura 14 – Postagem sobre o painel *Eva*.



Fonte: Perfil *Acidum* no Instagram

Figura 15 – Painel *Eva* em seu contexto urbano.



Fonte: Beatriz Rabelo

A interação via Instagram volta-se aos efeitos que a obra causa em quem por ela já passou, ou ainda não, assim como em elogios pela iniciativa de postar na rua uma verdadeira obra de arte, que muito agrada aos olhos. Não existe na rede grandes discussões sobre o que poderia significar a obra, mas a própria sensação de sentir-se afetado pelo painel ressalta o quanto intervenções como *Eva* perpassam as nossas tão constantes e latentes *travessias imaginárias*. Em um dos comentários, uma usuária do Instagram chega a citar: “Às vezes mudo minha rota de trânsito só para passar na frente e ver essa lindeza de obra”. Em outro momento, um dos comentários ressalta a presença do ipê no entorno do painel. O vídeo, postado em meio ao isolamento da pandemia, abril de 2020, traz ainda comentários de saudades da obra e do momento de sua realização.

Está viva na rua, *Eva*, assim como tantas outras expressões. Fica na rua, nas redes, na mente, por minutos, horas, dias, entre o movimento vivo que perpassa cenários tão diversos. “A arte urbana inscreve-se no espaço vivo das ruas, no frenesi do tráfego, no fluxo da energia vital das cidades, lugar de realização e, simultaneamente, de visualização da obra” (Diógenes, 2015, p. 46). Se está inscrito na rua, sua existência não sobrevive muito tempo sem estar presente na rede, tanto é que *Eva* está em muitos perfis, entre eles o do @festivalconcreto, que instiga a realização de grandes intervenções no meio do mundo. Em uma das postagens, o festival traz o painel *Eva* para mencionar a presença da dupla de autores em uma das edições do evento. Em outro momento, a imagem de *Eva* está no @opovonline, falando sobre o momento de sua escolha dentre os 30 melhores do Brasil. Lá, dentre os comentários, está o de uma leitora, que fala sobre como se deparou com a arte no cenário urbano diante de seu cotidiano e no reflexo de fotografá-la enquanto estava na rua, e menciona:

Bati várias fotos, achei linda e impactante. Estava na parada de ônibus e de repente me deparei com aquela obra de arte, exuberante. Fico feliz com a premiação e acho que esta iniciativa deveria se espalhar pela cidade. Parabéns aos artistas que produziram tão bela arte.

Figura 16 – *Pachamama* entre prédios da metrópole

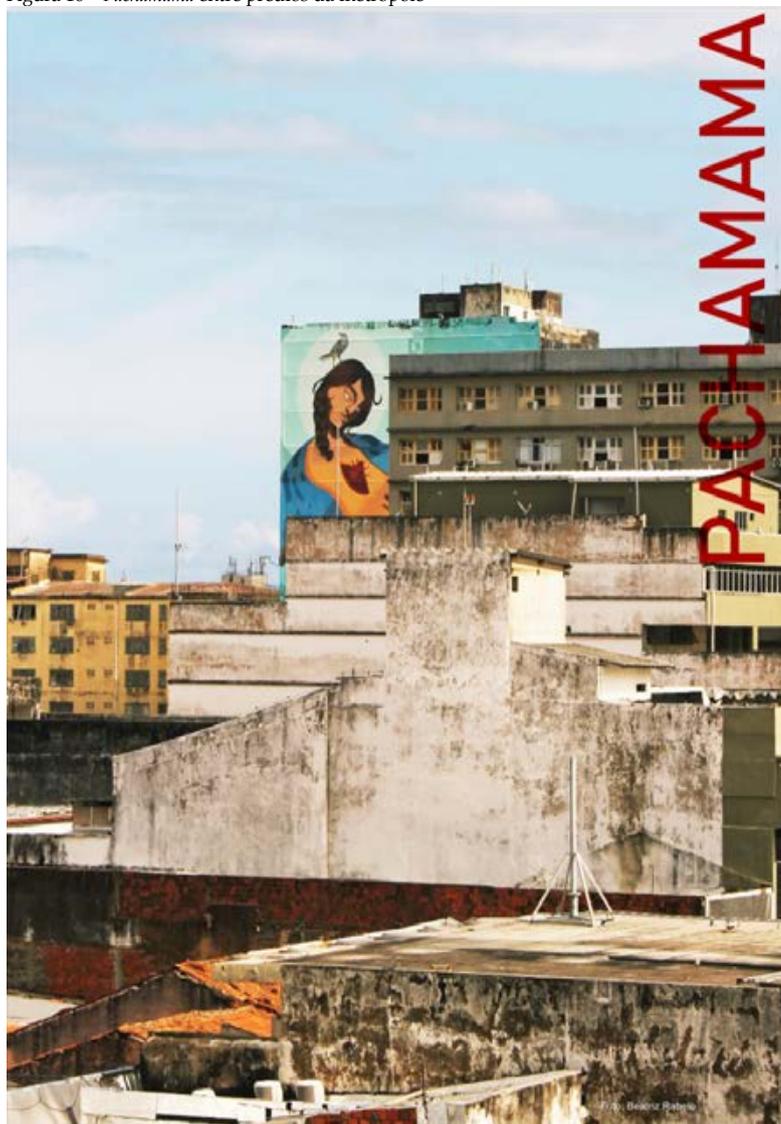


Foto: Beatriz Rabelo

Pachamama, entre o Mar e as Feridas da Terra

Dependendo do ângulo de observação, é possível contemplar o painel *Pachamama* em plena harmonia com a paisagem ao redor. Do alto de alguns prédios de Fortaleza, vê-se claramente o painel encontrar-se com o mar, sem obstáculos – seja na junção entre os dois elementos, seja na nossa própria visão do encontro. Ainda desse ponto elevado, embora frequentemente esquecido como patrimônio material e imaterial, *Pachamama* nos lembra a imponência do Centro da Cidade, mantendo-se como uma referência geográfica que conta a história e a memória da urbe.

O mito de *Pachamama* é uma metáfora para o espaço metropolitano contemporâneo, ferido pela pandemia do novo coronavírus. *Pachamama*, divindade máxima andina celebrada pelos povos indígenas, representa o sentido da vida, o nascimento, a própria Terra. O painel foi pintado durante a pandemia, um período que ceifou vidas, desestabilizou a natureza e perturbou os sentidos domesticados dos humanos, interferindo em nascimentos e abalando profundamente o sentido da vida para muitos que sucumbiram ao luto de perder entes, empregos, liberdade e, em alguns casos, a si mesmos.

A imagem representa *Pachamama* em um azul quase infinito, que transborda os limites do concreto do prédio onde foi pintada, encontrando-se ora com o céu, ora com o mar. O coração está à mostra – ferido? – e recebe uma espécie de oferenda em forma de barco com flores. Seu cabelo castanho está entrançado, com um pássaro altivo e sereno pousado suavemente sobre sua cabeça.

Seus olhos parecem fixos na imagem do coração, que exhibe um aspecto espinhoso. Não há sorriso. E talvez não pudesse haver.

Conheci *Pachamama* enquanto navegava pelas redes sociais, admirando artes urbanas ao redor do mundo. A travessia imaginária levou-me até a Rua Senador Pompeu, onde está o imponente painel. Vê-lo de perto é impactante, já que sua grandeza se impõe de forma a exigir que se olhe para cima, num misto de admiração e desconforto. Como a intervenção mais recente entre as que compõem este trabalho, é mais fácil encontrar informações sobre seu significado – se é que é possível traduzir em palavras a narrativa profunda e infinita que carrega em si e leva para dentro de nós.

Figura 17 – Painei Pachamama em seu contexto urbano.



Fonte: Beatriz Rabelo

O painel de 676 m², localizado na Rua Senador Pompeu no Edifício Palácio Senador, une os traços dos artistas Geórgia Cardoso, Leo BDSS e Narcélio Grud. Realizado durante o #Concreto7, o mural liga o azul do mar de Iracema com o caminhar de cada um que transita no centro da cidade, buscando atingir essa linha tênue que liga o ser humano com a natureza.¹¹

O post vai além. Diferentemente da maioria dos painéis catalogados ao longo desta pesquisa, *Pachamama* traz a definição da artista que o pintou, embora de forma sintética, com tom inspirador e profundo, revelando o quanto de poético e político essa intervenção pode pulsar em nossas mentes:

“Não é possível pensar em preservação ambiental sem pensar em preservar as comunidades tradicionais que vivem na natureza. Essa arte pode até ser uma homenagem, mas é também um lembrete, um aviso, um grito para essa cidade: respeite a história de quem veio antes de você, Fortaleza!”, diz Geórgia.¹²

11 Disponível em: <https://www.instagram.com/festivalconcreto/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

12 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CL7WVICjK9P/?utm_medium=copy_link Acesso: 12 dez. 2021.

Figura 18 – Painel *Pachamama* na paisagem.



Fonte: Coleção de imagens da autora.

Pachamama está em três postagens do @festivalconcreto, entre imagens e vídeos, e, entre as interações, uma delas revela-se no cotidiano de @fbfreiitas que comentou: “Trabalho perto todo dia Tou (*sic*) olhando. E lindo o trabalho de vcs”¹³. Quem trafega pelas redes sociais revela a forma como se afetou pelo painel por meio de elogios à obra. No perfil do Festival, um dos vídeos também traz uma construção das imagens colocando o painel no centro de grandes prédios, trazendo céu e mar entre cenário e composição da paisagem, tomada pelas cores que ora contrastam, ora combinam absolutamente com os recursos naturais. Concreto e natureza se misturam, no cenário, e na representação simbólica da obra, que se coloca como um desafio e um desabafo ao tanto de sensações misturadas e coletivas erguidas – ou tombadas – diante da pandemia, já que a obra foi grafitada em 2021.

13 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CLz6loVH_hY/?utm_medium=copy_link Acesso: 12 dez. 2021.

Nesse fluxo de mobilidade, as artes urbanas “desmaterializam-se” de sua forma concreta e multiplicam-se nos meios digitais. Escapam da solidão e passividade de obras dispostas nos espaços dos museus, tal qual o exemplo de Rancière, assim como dos critérios de valor, certificação e validação dos peritos e curadores concernentes ao campo artístico” (Diógenes, 2015b, p. 687).

A intervenção posta-se feito respiro, desabafo, alívio, alento para tudo que temos vivido, passado, transposto, ante as marcas que para sempre estarão nas nossas memórias, nos nossos corpos, mas também em paisagens como a do Centro de Fortaleza, que vê o aumento de moradores de rua a implorar por um alento da mãe terra frente às tantas fomes que passam, de comida, de afago, de alimentos que possam curar seus corpos, suas mentes e suas almas. No meio de um Centro em que, vazio, perdeu transeuntes, enquanto viu portas se fecharem para empregos e empregados. Viu-se abrir o abandono, o silêncio de um tempo em que nossos gritos já não conseguiam salvar.

Figura 19 – Detalhe do painel *Pachamama*.



Foto: Beatriz Rabelo

Pachamama é uma das intervenções que se coloca feito espelho, quando reflete a ferida em nosso peito, ante a beleza de cores que ainda guardamos nas mentes, à espera de que tudo mude. Nem tudo. Muito. Corações feridos, barco protegido à espera da calmaria do mar em nossos horizontes. *Pachamama* também nos volta para as construções do Centro que, tantas vezes esquecido, é um dos bairros mais visitados e que mais permanece no centro de narrativas de disputas de territórios e de narrativas de proteção. De memória a se aguardar. De lugar a se permanecer na memória, tal qual nos lembra Pierre Nora (1984) ao delatar seus lugares de memória. Qual é a nossa memória diante da Fortaleza de *Pachamama*?

Essa perspectiva contempla aqueles aspectos da subjetividade que são claramente culturais, fru-

tos de certas pressões e forças históricas nas quais intervêm vetores políticos, econômicos e sociais que impulsionam o surgimento de certas formas de ser e estar no mundo. [...] Esse tipo de análise é o mais adequado neste caso, pois permite examinar os “modos de ser” que se desenvolvem junto às novas práticas de expressão e comunicação via internet [...] (Sibilia, 2008, p. 15).

A representação do painel revela-nos que a nossa própria tendência de erguer narrativas enquanto atravessamos os ambientes rua e redes, a partir de graffiti de rua é uma forma de nos colocarmos no mundo a partir de expressões que não apenas nos acompanham, mas nos afetam, remexem em nossa subjetividade, já que somos, todos, um misto de questões e demandas com as quais lidamos, ou não, por meio de pensamentos, atos e esquecimentos. Tudo ou tanto se mistura em nós, e é por isso que ficamos nessa travessia aqui proposta. Porque precisamos remexer no que há em nós de modo que nos sintamos expostos, ainda que escondidos em cenários, narrativas e questões abertas em forma de obras de arte. É o nosso eu aberto ao mundo, feito painel aberto no meio da rua ou elogio exposto em rede social a tratar de uma arte em rua.

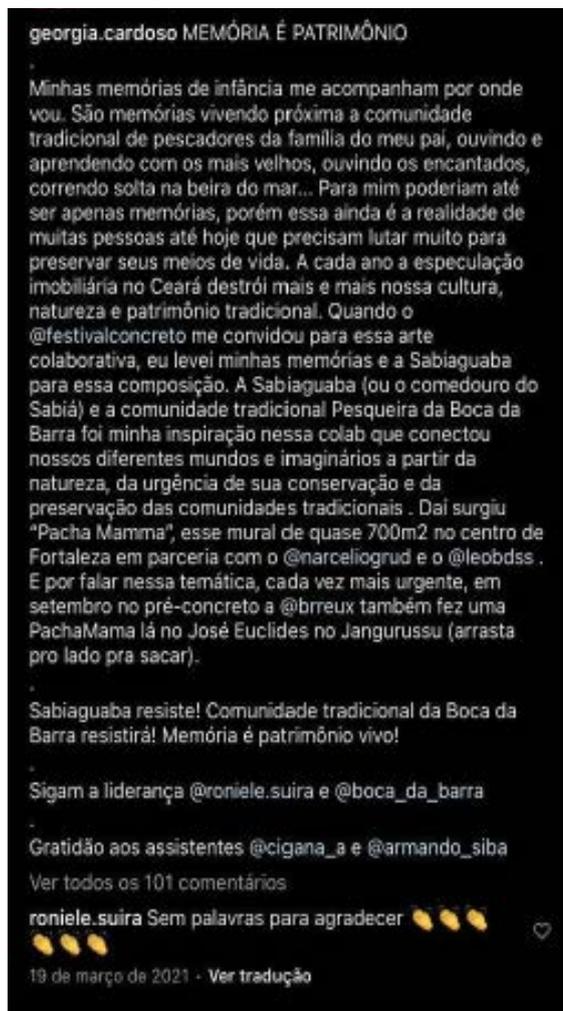
Figura 20 – Postagem falando sobre os sentidos do painel Pachamama.



Fonte: Perfil georgia.cardoso no Instagram¹⁴

14 Disponível em: <https://www.instagram.com/georgia.cardoso/> Acesso em: 13 dez. 2021.

Figura 21 – Postagem falando sobre os sentidos do painel *Pachamama*.



Fonte: Perfil georgia.cardoso no Instagram¹⁵

15 Disponível em: <https://www.instagram.com/georgia.cardoso/> Acesso em: 13 dez. 2021.

Figura 22 – Fortaleza cansada na paisagem do Centro.



Fonte: Foto de Ítalo Leite

Fortaleza Cansada, mas Desperta

A primeira vez que vi o painel *Fortaleza Cansada* foi enquanto caminhava pelo Centro de Fortaleza, em busca de um endereço. Parei em uma praça para olhar o celular e, ao levantar a cabeça, avistei uma imagem que me inquietou: um corpo feminino em postura apática, envolto em um muro que circundava seu pescoço e ombros, como se a envolvesse de forma sufocante. No edifício onde a imagem está, cercada por fios e altos prédios comerciais e residenciais, a intervenção pode ser contemplada entre os bancos de uma praça rodeada por variados comércios. Ali, pessoas visitam a banca de revista, passam apressadas, perguntam as horas, namoram, atravessam as vias ao redor do logradouro e, ao descansar das longas caminhadas, entre ângulos distintos, encontram como parte da paisagem a *Fortaleza Cansada*.

A imagem, criada em 2018 pela artista urbana Magrela, retrata uma mulher expressando melancolia e morbidez. No Instagram da artista, outras obras revelam mulheres em aspectos variados: além das figuras mais apáticas, há também corpos femininos libertos, em proporções agigantadas, como se dissessem ao mundo que existem muitas mulheres, cada uma com sua verdade, e que suas imagens são metáforas do que as rodeia. *Fortaleza Cansada*¹⁶ é um exemplo disso.

De modo semelhante à sua presença nas ruas, o painel aparece imponente no perfil de Magrela no Instagram, onde compõe

16 Disponível em: https://instagram.com/magmagrela?utm_medium=copy_link
Acesso em: 7 fev. 2020.

uma galeria de fragmentos da intervenção que, juntos, formam uma imagem gigante a preencher o feed da artista. Nos destaques, é possível ver a obra em andamento, entre andaimes e a paisagem urbana que se ergue, revelando um cenário no qual a memória social de um lugar se faz presente.

Um Centro formado por dilemas que vão desde a preservação de seu patrimônio histórico até as questões estruturais dos prédios comerciais que rodeiam a intervenção, além das centenas de trabalhadores que se acumulam ao seu redor no vaivém do fim de tarde, entre o término da jornada e o retorno para casa. Cansados da rotina, assim como cansada está a *Fortaleza Cansada* de Magrela. Homens e mulheres exaustos compõem essa paisagem entrecortada por fios de energia, internet e telefone, construindo um abrigo coletivo, apesar de seus muitos dilemas. Um abrigo que se faz constante, tanto em forma concreta quanto simbólica, ao acolher não apenas seus corpos (cansados), mas também suas histórias, rotinas e sustento.

São vários os ângulos pelos quais enxergamos a paisagem, seus personagens e o painel, que nem sempre, mas muitas vezes, se torna protagonista. Pela travessa ao lado da praça, sobressaem-se os olhos aflitos da mulher, grandes, mas em tons de exaustão. Dessa perspectiva, o muro que envolve *Fortaleza Cansada* parece estar mais alto, mais próximo ainda de seu pescoço, com uma inclinação de sufocar a mulher, intensificando a sensação de falta de fôlego provocada pelo cansaço. Uma imagem coletiva. Retornar ao local mais de um ano após a primeira vez que o vi, em plena pandemia, revela o quanto a rua, que antes assustava por tantos ou-

tros dilemas, agora assusta também pela multidão que se aglomera para reativar o comércio que tenta erguer-se após meses de portas fechadas. Mais uma vez, o protagonismo de *Fortaleza Cansada* se reflete nos corpos, nas mentes e nos silêncios daqueles que, sem o privilégio do *home office*, precisam estar presentes.

Ao contemplar o painel em relação à paisagem, o cansaço emerge como destaque. A imagem está em uma área movimentada, mas descuidada do Centro. Nos arredores, além de galerias de pedestres, galpões recebem caminhões que carregam e descarregam mercadorias, provocando uma espécie de caos em meio à desorganização do espaço urbano. Ao redor, trabalhadores, também exaustos, transportam cargas em idas e vindas pelos quarteirões. Lama, carrinhos de frutas e calçadas bloqueadas por pessoas, motocicletas e mercadorias compõem um dos incontáveis cenários de uma cidade cansada — em sua estrutura e em seus habitantes.

Figura 23 – Galeria com painel *Fortaleza Cansada*.



Fonte: Ítalo Leite

Apesar do concreto urbano que circunda o painel, destacam-se, em meio às diferentes perspectivas de observação, algumas plantas, como castanholas, que crescem quase desordenadamente, como se tentassem acompanhar a altura de *Fortaleza Cansada*. Um dos aspectos singulares deste painel é que, de todos os ângulos pelos quais se fotografa a imagem a partir do chão, não há um único em que ela se apresente sem obstáculos característicos da paisagem urbana: fios, janelas, postes, muros que se erguem ao redor e até outra intervenção artística que, às vezes, compete por nossa atenção, além dos letreiros.

Ainda assim, seja qual for o ângulo pelo qual se observe ou fotografe, os traços da mulher exausta permanecem nítidos. E, como tantas outras metáforas que encontramos ao nos depa-

rarmos com a arte de rua, vemos *Fortaleza Cansada* em uma paisagem também composta por mulheres que esperam à porta de lojas por clientes, em um bairro cuja vocação central é o comércio. Mais adiante, a imagem de uma mulher exausta, no coração da cidade, dialoga com a realidade de uma urbe onde os índices de violência, como o feminicídio, renovam-se diariamente, mesmo em meio a discursos e iniciativas que insistem em ecoar a narrativa de que as mulheres estão cansadas.

Há muito tempo estão. As de Fortaleza e as de tantos outros lugares.

Figura 24 –Painel *Fortaleza Cansada*.



Fonte: Ítalo Leite

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando comecei a elaborar este trabalho, anos atrás, residia em uma das ruas mais antigas de Fortaleza. Lá, uma moça parda de cabelos longos repousava no coração do mar. Nem sol, nem chuva, nem vento ou trânsito jamais a despertaram, mas a passagem de muitos pela via exigia olhos atentos: a jovem era a protagonista de um imenso painel grafitado pelo artista urbano Hudson, na Av. Duque de Caxias, no centro da cidade. Em um muro alto e de frente para uma calçada larga, ela adornava a parede de um estacionamento e, mesmo serena e adormecida, mexia com os olhares citadinos. Hoje, enquanto escrevo estas linhas, a mulher serena – já mencionada neste trabalho e que agora não está mais na rua, nem no muro – segue fixada na parede da minha sala, em forma de quadro. Entre as tantas metáforas da vida, ela se estabelece nas paredes da minha memória, entre o pessoal e o coletivo, mostrando-me, mais uma vez, o quanto a arte nos ergue em travessias da vida.

A moça e seu cenário imaginado foram arrancados da paisagem da vida real ao serem apagados do muro. Primeiro, deram lugar a uma grande e grosseira propaganda publicitária, com letras garrafais, convidando motoristas a estacionarem seus carros por R\$ 10. Depois, foram cobertos por uma forte tinta amarela. Tempos mais tarde, o espaço começou a receber pichações. Assim como esse painel, muitos outros se apagam ou são apagados diariamente em cidades pelo mundo afora. Alguns dão lugar a novas intervenções artísticas, enquanto outros

desaparecem gradualmente pelo desgaste natural ou pela tinta arbitrária que cala vozes.

Entretanto, a rua permanece paisagem e continua a ceder espaço à arte urbana, como se fosse solidária a tantos dos nossos discursos. Quantas vozes ecoam no meio da rua, entre caminhos perdidos e reencontrados na urbe? Quiçá, um dia saberemos quantas vozes há em nós mesmos quando nos deparamos com uma paisagem aviltada, cuja distorção nos conduz a expressões políticas e poéticas. Essas visões nos fazem atravessar mundos, inclusive os nossos próprios, levando-nos ao encontro de códigos pulsantes. O muro que ganha e perde arte, que recebe e abandona tinta, também é uma metáfora da dinâmica de uma cidade viva. Com o passar do tempo, muito do mundo muda, perde-se e encontra-se entre as expressões que nascem, morrem e se eternizam em nós.

Assim, a cidade sobrevive. A arte também. E, então, a urbe se coloca como leitura constante de si mesma. Seus mundos ganham sabores, sons e cheiros junto aos sujeitos que transitam pela cidade, experimentando-a por meio de seus elementos, construindo paisagens que, embora coletivas, são tantas vezes verdades individuais e subjetivas. Praia, rua, vegetação, tráfego. Os muros, de lados opostos, sustentam grande parte do concreto da urbe. Contudo, dentre as diversas perspectivas, tornam-se murais de imagens que penetram não apenas nas paisagens, mas também em mentes e mundos alheios, criando-se como narrativas a céu aberto, com a arte do meio da rua, cores de referência e expressões sem pertencimentos definidos, deixando-se ler como obras

de arte – ainda que sejam “apenas” imagens grafitadas.

Pesquisar, aprender, escrever sobre arte urbana ao longo dos anos de estudo colocou-me ante a muros os quais, em infindáveis momentos, viraram espelho, de mim, mas também da História e da memória social de lugares, sujeitos. As referências das paisagens vivenciadas misturaram-se entre *marcas* cujos significados literais e simbólicos transitam entre as geografias de Pierre Nora (1984), quando se refere ao termo para tratar dos lugares de memória, mas também às impressões que os indivíduos deixam uns nos outros, por meio de diversas expressões, tal qual cantou Gonzaguinha ao referenciar que “toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas”¹⁷. Como se tempo, território e memória estivessem alternando-se na pesquisa de campo, no trajeto conceitual de uma investigação acadêmica como é este trabalho.

O que quero ou tenho a dizer sobre essa trajetória de pesquisa? Escrever sobre essa experiência é reconhecer que a arte nos atravessa de forma inenarrável e incondicional quando suas expressões se instalam em nossas paisagens de vida. Ela se funde aos acontecimentos e aos sujeitos que habitam a própria realidade ou a imaginação que carregam. Ao nos depararmos com uma arte de rua, algo em nós se transforma, pois nossos corpos são tocados a partir do momento em que nossos olhos encontram o fio condutor que transporta a obra para dentro de nossas visões, fazendo-se canal até nossos pensamentos.

Lá dentro, no íntimo de nós, algo inevitavelmente muda. Seja porque nos sentimos expostos, como em um “livro aberto”, sujeitos a interpretações, indagações e comparações. Estamos ali,

17 Trecho da música de Gonzaguinha, “Caminhos do Coração”.

desprotegidos e vulneráveis aos ventos da natureza, às imposições do mundo ou aos anseios coletivos que circundam nosso ser. Por outro lado, essa ligação entre arte, paisagem e olhar pode nos ocultar, esconder muito do que pensamos, sentimos ou desejamos. As imagens em nós encontram terreno fértil, talvez mais fértil do que as palavras, porque a poética da imaginação é livre para se expressar quando o alvo somos nós mesmos, nossa mente, nossa imaginação.

Vivemos em um mundo onde a experiência é híbrida: *online* e *offline*, tudo se mistura. Imagens técnicas e tradicionais, digitais e analógicas, pinturas, grafites e fotografias – múltiplas formas de expressão que se colocam como códigos revolucionários, por meio dos quais os sujeitos se comunicam e se reconhecem. Ao relacionar as imagens às distâncias a partir das quais são observadas, o filósofo Vilém Flusser condicionou nosso olhar às nossas experiências de vida, criando uma infinidade de formas de ver as imagens técnicas ao nosso redor. “[...] as imagens técnicas são vistas como rastros de processos eletromagnéticos ou químicos em ambientes sensíveis” (Flusser, 2008, p. 16). É como se tudo fosse um amálgama, experimentado entre categorias, atravessando ruas e redes sociais, encontrando discursos nossos e alheios.

Nessa perspectiva de trajetória, deparamo-nos com incontáveis narrativas político-poéticas que nascem em nossas mentes durante as constantes travessias físico-digitais da vida cotidiana. As categorias desta pesquisa são infinitas, pois os lugares que ela alcança, tanto dentro de nós quanto nas paisagens urbano-digitais da rua contemporânea, são igualmente infinitos. Se estamos *online*, também vemos o mundo lá fora; se estamos no mundo físico,

precisamos estar *online* para interagir com nossos círculos ou com as redes de não nossos que se formam entre as calçadas e as redes digitais. A ponte entre tudo isso, neste trabalho, é a imagem e seus múltiplos modos de se fazer presente no mundo.

É por meio dessas imagens que, agora, ao escrever, faço e refaço as travessias imaginárias que concebi nesta pesquisa. Muitas delas já percorri, e tantas mais revisito nesses últimos dias em que concluo este trabalho. E por quê? Porque vivemos tempos de incertezas, tempos acentuados por uma pandemia que insistiu em nos isolar, afastando-nos do meio da rua e da vitalidade da cidade, aumentando a nossa necessidade de habitar o mundo via internet e redes sociais digitais. Isso nos remete a versos de Carlos Drummond de Andrade (2012), que, mesmo sem imaginar nosso presente, deixou rastros para os nossos dias ao escrever o poema “Nosso Tempo”, ainda na década de 1940:

Esse é tempo de partido, tempo de homens
partidos. [...]

Esse é tempo de divisas, tempo de gente cortada [...]

É tempo de silêncio.

Tempo de reclusão. Há exatos 10 dias, estou isolada em um quarto, após contrair a tão temida Covid-19. Vacinada com três doses, apresentando sintomas leves, com acesso à teleconsulta, plano de saúde, medicamentos e uma ampla janela no segundo andar do prédio – são alguns dos privilégios que me permitem ainda atravessar, com o olhar, a cidade física e suas paisagens, embora

não possa experimentá-la como tantas vezes fiz durante a pesquisa de campo. Permitem-me, também, transitar por cidades do mundo afora por meio da *internet*: habitar espaços, explorar painéis de arte urbana e acompanhar a repercussão de novas intervenções urbanas que surgem, difundidas pelas redes sociais digitais.

Em uma dessas travessias digitais, deparei-me com Greta Thunberg. A jovem ativista climática surgiu entre os perfis do Instagram que visito ao atualizar dados da pesquisa. Assim que me encontro com a imagem do painel na postagem, faço minha travessia da rede à rua ao recordar que, assim como a moça da Avenida Duque de Caxias, hoje Greta também já não está mais na paisagem. Esse painel foi um dos visitados durante a pesquisa de campo, mas depois invisibilizado. Durou menos de um ano, porém sua narrativa ainda reverbera mundo afora. Podemos analisá-lo apenas por fotografias, onde se percebem signos e sentidos híbridos, que se mesclam em uma paisagem polifônica, complexa e paradoxal – uma paisagem que a todo instante une tempos e estratégias em um mesmo espaço urbano.

E vai além: nos conduz a uma travessia que relaciona ambientes e discursos. A imagem parte da figura de Greta, ganha a mídia em meio a discursos ativistas pela defesa ambiental, e alcança um bairro concreto de uma metrópole, retratada por meio de uma técnica contemporânea de arte ancorada em uma expressão artística tradicional: é um painel inspirado na tradição folclórica do cordel nordestino e na estética da xilogravura¹⁸.

Enquanto escrevo estas linhas que concluem a pesqui-

18 Disponível em: <http://www.speto.com.br/about> . Acesso em: 12 jan. 2022.

sa, recorro os discursos de Greta em defesa do clima, sua imagem jovem e os ataques que sofreu na tentativa de silenciá-la. Lembro também da enorme tela que um dia ocupou o coração da cidade, próxima à Praça do Ferreira – uma das mais tradicionais de Fortaleza. A publicidade intensa que agora encobre a figura de Greta, com seus traços de xilogravura e tons de meditação, é um eco de expressão nordestina, uma mistura de política e poética em um grito artístico que confronta os silêncios forçados que somos obrigados a engolir.

É necessário registrar que a obra de arte urbana persiste, mesmo que não mais visível para os transeuntes. Resta-nos a imagem na memória e nos registros: “Fica-nos a história oficial”, como dizia Ecléa Bosi (2003, p. 200), referindo-se à memória das ruas. É preciso lembrar o que não será necessariamente esquecido, pois a travessia profunda que deu forma a este trabalho se propõe a mostrar que o encontro com a arte de rua nunca tem fim. Mesmo que sua expressão se apague, ou seja apagada, a maneira como nos impacta fixa-se entre nossos sentidos, dentro de um tempo e espaço únicos para cada ser. E assim, sobrevive em nossa memória para sempre, mesmo que, eventualmente, não consigamos identificar a origem dessa intensidade afetiva.

A arte nos completa, ainda que por instantes, e nos torna infinitos. Pois tudo se renova enquanto há vida pulsante, como nos lembra o Teatro Mágico na canção “Anjo Mais Velho”, de Fernando Eduardo Silva Anitelli: “e o fim é belo, incerto, depende de como você vê”. E, se agora chegássemos ao fim, poderíamos voltar ao início. De tudo. Outra vez.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. Companhia das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Editoria: Ursula Ludz. Tradução de: Reinaldo Guarany. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. 1^a. ed. francesa. Lisboa: 90 Graus, [1992] 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

BARROS, Laan Mendes. Recepção, mediação e midiatização: conexões entre teorias europeias e latino-americanas. *In*: MATTOS, Maria Angela; JANOTTI JUNIOR, Jader Janotti; and JACKS, Nil-da (orgs.) **Mediação & midiatização**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado da sociologia do conhecimento. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BOSI, Ecléa. Memória da cidade: lembranças paulistanas. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 47, p. 198-211, 2003.

BRANCO, Sheyla. Galeria Céu: arte até onde os olhos alcançam. **Revista Vós**. Fortaleza 31/out. 2017. Disponível em: <http://www.somosvos.com.br/mercado-central-galeria-ceu/>. Acesso em: 1 dez. 2017.

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. *In*: COLLING, Leandro (org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2 – Morar, cozinhar**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1996.

CAMPOS, Ricardo. **Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano**. 2007. Tese (doutorado) – Universidade Aberta, 2007.

CAMPOS, Ricardo *et al* (2011). Identidade, imagem e representação na metrópole. *In*: CAMPOS, R.; BRIGHENTI, A. e SPINELLI, L. (Org.) **Uma cidade de Imagens**. Produção e consumo visual na cidade, Lisboa: Mundos Sociais, pp. 1-12.

CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 543-566, maio/ago. 2012.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

COSTA, Otávio. Memória e paisagem: em busca do simbólico dos lugares. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 15, 2013.

DAVIS, Angela; KLEIN, Naomi. **Construindo movimentos: uma conversa em tempos de pandemia**. Tradução: Leonardo Marins, 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

DIÓGENES, Gloria. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. **Etnográfica**, Lisboa, v. 19, n. 3, p. 2015a.

DIÓGENES, Gloria. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. **Análise Social**, Lisboa, p. 682-707, 217, 2015b. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_217_a01.pdf. Acesso em: 10 abril. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIÓGENES, Glória. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 46, n. 1, p. 39-59, jan./jun. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/FhF4HRhNzQsRcpfzSZpGKfd/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 10 maio 2020.

DI FELICE, M. **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Anablume, 2009.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Comunicação mediações interações**. São Paulo: Paulus, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2008.

GITAHY, Celso. **O que é o graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GLEYSE, Jacques. A carne e o verbo. *In*: SOARES, Carmem (org.). **Pesquisas sobre o corpo**: ciências humanas e educação. Campinas, São Paulo: 2007.

GRAFITE embeleza Mercado Central. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 out. 2017. Caderno Metro. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/grafite-embeleza-mercado-central-1.1835632>. Acesso em: 20 fev. 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de: Laurent L. Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.

HJARVARD, Stig. Mdiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 53-91, jan./jun. 2012.

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec, 1993.

LEMOS, André. Celulares, funções pós-midiáticas, cidade e mobilidade. URBE. **Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management)**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 155-166, jul./dez. 2010.

LEMOS, André. Cibercidades. *In*: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos. **Janelas do Ciberespaço: Comunicação e Cibercultura**, Porto Alegre, Sulina, 2000.

LEMOS, André. Cidade-ciborgue. **Galaxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura**. n. 8. PUC-SP, São Paulo, EDUC: Brasília, 2004. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cidadeciborgue.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

LEMOS, André. Nova esfera conversacional. *In*: KÜNSCH, Dimas *et al.* **Esfera pública, redes e jornalismo**. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2009.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Hacia el Habla Social Ampliada [entrevista]. *In*: La Comunicación en Mutación [Remix de discursos]. Bogotá, n.15. 2015. p. 13-18.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de: Mario da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O crepúsculo dos ídolos:** ou a filosofia a golpes de martelo. Tradução de: Edison Bini e Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001. 102 p.

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

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: o problema dos lugares. *In:* Nora, Pierre. **O Lugar de Memória**. Editions Gallimard, 1984.

PENNACHIN, Deborah. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana [manuscrito]: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação na cidade de São Paulo (2002 a 2011)**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais Escola de Belas Artes Doutorado em Artes, 2012.

PERRROT, Michelle. **Os excluídos da história [recurso eletrônico]: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução de: Denise Bottmann. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de: Alain François et al. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 1997.

RINK, Anita. **Graffiti:** Intervenção urbana e a arte. Apropriações dos espaços urbanos com arte e sensibilidade. Curitiba: Appris, 2013.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. Coleção Documentos. Série Estudos sobre o Tempo. **Instituto de Estudos Avançados da USP**, nº 2, fevereiro de 2001, p. 21-22.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e Relações Sociais**. Textos escolhidos de Alfred Schutz. (Org.): WAGNER, Helmut T. R. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SCOLARI, Carlos. **Hipermediaciones**. Elementos para uma teoria de la Comunicación Digital Interactiva. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2010.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

URBANOARTEBR. O Conjunto Ceará..., Fortaleza, 30 abr. 2018. Instagram: @urbanoartebr. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BiNptivAxKm/>. Acesso em: 19 mar. 2019.

WAGNER, Roy. A cultura como criatividade. In: WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.49 - 72.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

A Nossa Senhora.

A todas as boas energias do Universo, independentemente de religiões ou crenças.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), por me abrir as portas do mestrado e doutorado, e ao meu orientador, Michael Manfred Hanke, por todos os ensinamentos.

À Secretaria da Cultura do Ceará (Secult) que, por meio do edital 2024 do projeto Territórios de Criação, está realizando os sonhos de muitos autores como eu.

A Thatiany Nascimento, minha alma gêmea de tantas vidas, pela casa-abrigo que começou dentro de nós e hoje é lar; por manter acesa a luz dos meus olhos e me ensinar tanto sobre educação, política, jornalismo, sobre o amor e a vida.

Aos amores da minha vida, Nahiana Araújo, Gerleon Filho, Emilly Sales Araújo e Esther Heilly, por serem e estarem – em todos os momentos.

Aos meus avós, mãezinha e paizinho, dois dos maiores incentivadores da minha educação desde o “maternal” e que, há quase 90 anos, me esperam de portas e braços abertos para comer pão com café (e amor) na calçada do Bairro Ellery.

Aos meus avós, José Gerardo e Leonísia Araújo (*in memoriam*), pela liberdade que nos deram na infância e pela família que ajudaram a construir.

Aos meus tios, Anady, Eliane, Eleina, Eliene (*in memoriam*) e Augusto, que me ajudaram a crescer e a me educar.

A Rafael Santos de Lima, Nátalie Nadine, Ágatha Nobre, Maria Júlia e Daniel Filho, porque muito me ensinam sobre o amor, no presente e no futuro.

Aos queridos Marília Clévia, Gabriela Santos, Miguel Santos, Raphaella Santos, Luciana Custódio, Vanessa Sales e Fabiana Nascimento, pelos gestos de amor e as risadas que há tempos compartilhamos na vida.

Aos amigos Ben-Hur Bernard, Tatiana Dutra, Andrielle Cristina e Jadson Maia, por nunca soltarem minha mão em “nossa terra natal” e por fazerem morada em meu coração.

À querida Karine Zaranza, por toda compreensão e acolhimento.

A todos que lutam, com atos, palavras e ensinamentos, por um Brasil democrático, antirracista e antimisógeno.

E a todas as pessoas com as quais cruzei nesses últimos anos, em momentos de dores ou de delícias, e que me ouviram falar ou fazer qualquer referência, por menor que fosse, ao meu trabalho de doutoramento, que fez nascer este livro, ainda que tenha sido apenas ao mencionar a palavra tese. A todos que partilharam esses diálogos em momentos de lágrimas ou de sorrisos. Muito obrigada se me aconselharam, orientaram, consolaram ou simplesmente ouviram. Se me sentiram.

Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m2, capa em
Cartão Triplex 250 g/m2. Impresso pela Gráfica LCR.

SOBRE A AUTORA

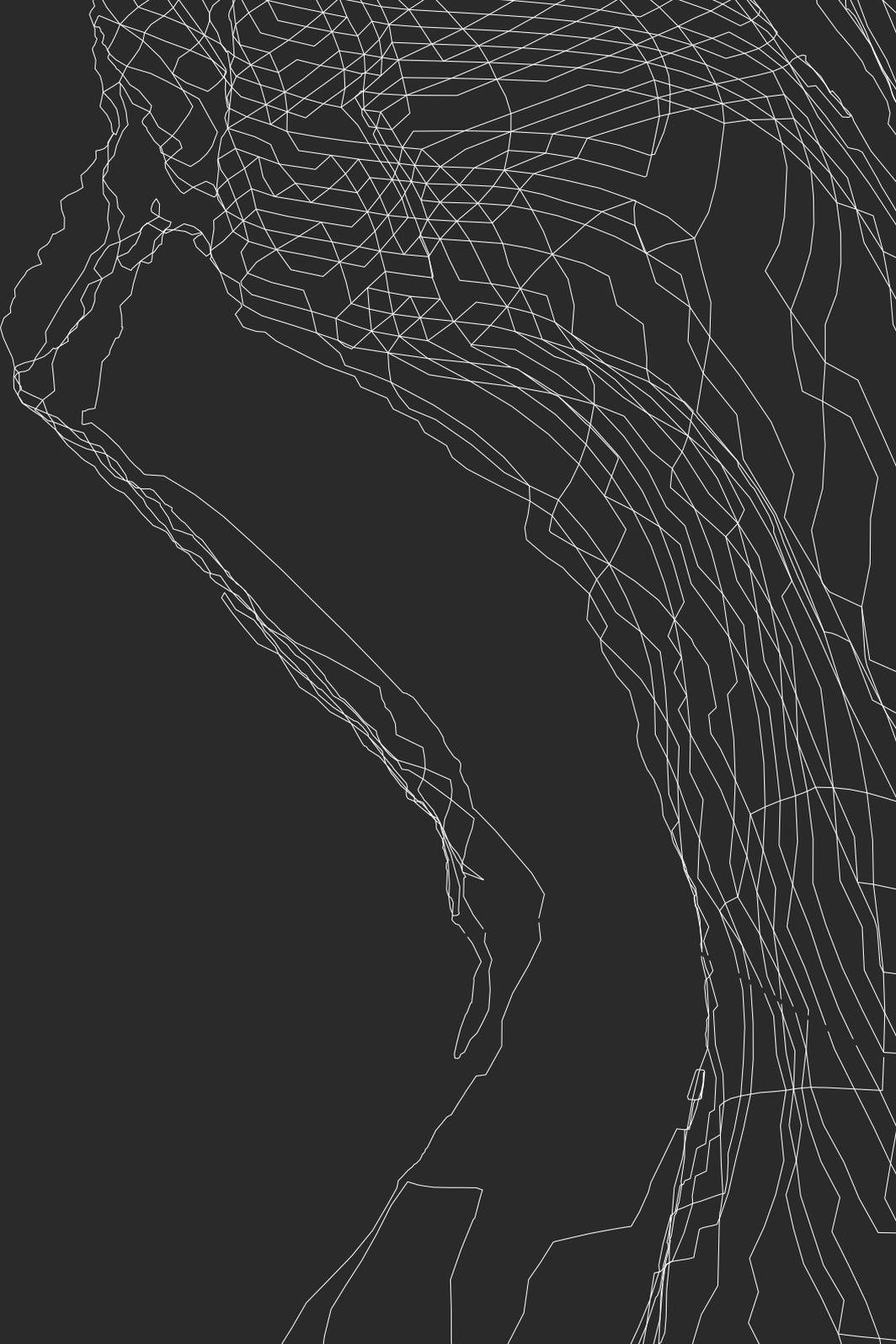
FOTO THATIANY NASCIMENTO



Dahiana Araújo é uma nordestina nascida em Fortaleza, em 1984.

É jornalista, professora, cronista e poetisa. Tem graduação pela Universidade de Fortaleza (Unifor), com mestrado e doutorado em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Foi repórter de redação e hoje, além de editora focada no tema Cidades, é colunista no Diário do Nordeste, onde escreve sobre a arte de sentir, viver, lembrar e sonhar.

Sua interação entre mercado e academia a levou às salas de aula da Universidade Federal do Ceará (UFC), desta vez como professora temporária, em 2018 e 2023. A memória é um dos principais temas de seus estudos, que também têm como categorias de análise: arte urbana, jornalismo e ambiente digital. Dentre outras questões, suas pesquisas tratam da relação entre a arte urbana e os sujeitos e de como as imagens os afetam – a partir de construções políticas e poéticas –, por meio de paisagens que se fazem espaços de legibilidade urbana e lugares de memória.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da Uece



PARCERIA

COM



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
Ministério da Cultura
Linha 1 e 2 (011) 3043-1000