



FA

CARRI

OM

TO C

BI C

,00

526 L

Projeto RUA

Arte e Cidade: proposições, práticas e montagem

Priscila Bellotti

Priscila Bellotti

Projeto RUA
Arte e Cidade: proposições, práticas e montagem

São Paulo / 2024

Priscila Bellotti

Projeto RUA
Arte e Cidade: proposições, práticas e montagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa:
Práticas e procedimentos artísticos

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo / 2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pela autora.

B446p Bellotti, Priscila, 1971-
Projeto RUA : arte e cidade : proposições, práticas e montagem /
Priscila Bellotti. -- São Paulo, 2024.
170 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.
Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Luis Silva.
Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Cidades e vilas. 3. Arte de rua. 4. Criação (Literária, artística, etc.) I. Spaniol, José Paiani. II. Silva, Ricardo Luis. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 751.73

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Priscila Bellotti

Projeto RUA
Arte e Cidade: proposições, práticas e montagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em 27.setembro.2024

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Instituto de Artes / UNESP – Orientador

Profª. Drª. Renata Pedrosa
Instituto de Artes / UNESP

Prof. Dr. Ronaldo Entler
Faap

Suplentes:

Profª. Drª. Carlos Eduardo
Instituto de Artes/UNESP

Profª. Drª. Lilian Bado
Centro Universitário Belas Artes

Agradecimentos:

Como o Projeto RUA começou faz tempo, tenho muitos agradecimentos a fazer. Muita gente somou com ideias, reflexões e inspirações, alargou os caminhos e lançou faíscas para novos desvios. Obrigada a Cristina Pescuma, Daniel Freire, Eliane Arenas e Sonia Borges, integrantes do Grupo Devir. Bons encontros, obrigada!

Agradeço aos que colaboraram mais especificamente durante o mestrado. Amigos, família, os funcionários da Secretaria de Pós-graduação e da Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, ao meu orientador Prof. José Spaniol, aos membros da banca, Profa. Renata Pedrosa e o Prof. Ronaldo Entler, e também aos suplentes, Profa. Lilian Bado e Prof. Carlos Eduardo Riccioppo. Obrigada pela disponibilidade e comentários.

E um agradecimento especial a minha mãe.

Que a pesquisa siga, há muito a caminhar, viva a RUA!



“Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis e léxico de todas as palavras trocadas.”

(Michel Comolli, 2008, p.180)

RESUMO

Essa pesquisa toma a cidade como um espaço esquadrinhado, complexo e inventivo em constante devir que inspira artistas e pesquisadores a produzirem e refletirem a partir de suas experiências urbanas. A metodologia utilizada é o caminhar como modo de apreensão da cidade, aliada ao princípio da montagem como método de conhecimento e processo de criação abertos ao entendimento da cidade e sua multiplicidade vertiginosa de imagens polifônicas e polissêmicas. Metodologias utilizadas no Projeto RUA, desenvolvido pela autora dessa dissertação, que parte da fotografia e se desdobra em pôsteres, lambes e publicações a partir de diversas técnicas gráficas, e inspirado por filósofos e artistas como Aby Warburg, Walter Benjamin, Robert Rauschenberg, Kurt Schwitters, Jem Cohen e George Perec.

Palavras-chave: arte; cidade; montagem; imagem; multiplicidade.

ABSTRACT

This research considers the city as a scanned, complex and inventive space in constant becoming that inspires artists and researchers to produce and reflect on their urban experiences. The methodology used is walking as a way of apprehending the city, combined with the principle of montage as a method of knowledge and a creative process open to understanding the city and its dizzying multiplicity of polyphonic and polysemic images. Methodologies used in the RUA Project, developed by the author of this dissertation, which starts from photography and unfolds into posters, posters and publications using various graphic techniques, inspired by philosophers and artists such as Aby Warburg, Walter Benjamin, Robert Rauschenberg, Kurt Schwitters, Jem Cohen and George Perec.

Keywords: art; city; montage; image; multiplicity.

SUMÁRIO

21	1. Introdução
39	2. Projeto RUA
99	3. ROBERT RAUSCHENBERG e KURT SCHWITTERS e a cidade
127	4. WALTER BENJAMIN e ABY WARBURG princípio de montagem e a remontagem da história
145	5. Considerações finais
161	6. Referências bibliográficas
169	7. Bibliografia complementar



Projeto RUA - PLACAS - Série PELE / 2019
50 x 65 cm / placa
Fonte: Priscila Bellotti

1. Introdução

A oito passos da escada da padaria, um rato e um gato mortos, quem matou quem?
Atropelamento, chumbinho, suicídio duplo?
Na outra calçada, um homem passa correndo carregando um ramalhete de flores
envolto em papel pardo fino. Sapatos engraxados.
Segurança de prédio corporativo estático na calçada.
O estofador da esquina retira todos os móveis de dentro da oficina e coloca-os na
calçada para liberar área de trabalho na parte interna. E quando chover?
Novos apartamentos com banheiros sem janelas.
Nos bairros periféricos, as casas ganham cores mais vibrantes, um rosa shock,
verde acinzentado, ou uma mistura das sobras de tintas.
Lambe informa: calopsita desaparecida. Família oferece recompensa.
Ladeiras acentuadas. Isso explica o comércio passando de porta em porta.
Vassoura, produtos de limpeza, pamonhas de Arujá, ovos selecionados.
“Não vendemos gato no saco” diz o vendedor de pamonhas.
As raízes de um ficus gigante levantam a calçada de uma rua movimentada.
Gelinho e geladinho a um real.
Um corpo dormindo, enrolado em um cobertor.
Carro elétrico, silencioso.
Cinco casas demolidas.
Luminoso com letra queimada _OTEL.
Poema pixado no poste. “Meu corpo arde por ti, Suzana”.
Ciclovias interrompidas.
35 graus e as capivaras mergulham no Rio Pinheiros.
Um edifício com as janelas e portas bloqueadas. O temor de que se torne moradia.
Mercadão da Penha. Pão boliviano e coca-cola.
Uma horta no canteiro da avenida. Boldo, alecrim e salsa.
Lixo revirado.
A loja de ferragens fechou. “Desde 1984”.
Carro velho abandonado.
Uma garagem com pneus organizados como uma trama de crochê.

pipipipi, uma garagem abrindo. É preciso avisar os passantes.
“Não deixe seu cachorro fazer as necessidades aqui, perigo de veneno”
Futebol de várzea, uniformes, juízes, poeira marrom.
Toca o sino. Hora da missa.
Xanadu. Restaurante de cozinha baiana.
A cidade em obras.
A cidade trovão.
Roupas e cabelos multicoloridos.
Compro, vendo, troco e financio.
Resolvo seus problemas amorosos.
Faço frete.
Marido de aluguel.
Caixa de som na janela. Pagofunk.
Semáforo quebrado. Fluxo comprometido e milhares de reais deixam de ser negociados.
Pintor de prédio no balancin. Frio na barriga.
Buraqueira.
Trânsito intenso e três prédios sendo construídos nesse quarteirão.
Meio-dia, nublado e chuveiro. Grama seca agradece.
Dia de feira. “Mulher bonita não paga mas também não leva”.
Motoqueiro estático no chão. O motorista do ônibus chamou o SAMU.
“Servir bem para servir sempre”. Pastel de palmito, carne e pizza.
Ela é do Congo e o marido de Nairóbi. Rainha, Adidas e Puma.
Câmeras e cerca eletrificada.
Coral, rubi, diamante, esmeralda, jade, prata, safira, turquesa.
Cptm paralisada por roubo de fiação.

A cidade em seus micro acontecimentos, passo após passo, complexa e ordinária. Milhares de ações simultâneas e estímulos visuais e sonoros reverberam no corpo e alteram o ritmo do passo. Acelera, desacelera, para, escuta, segue e observa, como diz Francesco Careri (2017), com o olho estrábico, um olho no trajeto e outro no que te distrai dele. O olho estrábico e o ouvido *surround* atento aos sons da cidade em uma espécie de mixagem de vários canais em tempo real. Conversas, motores, alto-falantes, animais, buzinas, sons ruidosos e harmônicos, próximos ou distantes, se tornam música.

¹ Em 2020, a pandemia do Covid, e a necessidade de isolamento para evitar o contágio, paralisaram, por um curto período, as atividades da maioria dos setores produtivos da sociedade.

² Inusitado é um termo relacionado a algo que nos surpreende, algo incomum ou singular, e que pode estar relacionado a um encontro alegre ou triste. Porém, gosto de pensar o inusitado menos pelo objeto do encontro do que pela nossa capacidade de nos surpreender. Deparar-se com o inusitado está diretamente relacionado a nossa capacidade de percebê-lo e de ser afetado por ele.

³ O agenciamento é o cofuncionamento, é a “simpatia”, a simbiose, é a unidade real mínima, sempre coletivo em que entram em jogo multiplicidades, territórios, afetos, acontecimentos e populações onde não há o sujeito, nunca uno, n-1. Segundo Deleuze: “O escritor inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventaram, ele faz passar uma multiplicidade para a outra. [...] é preciso falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas.” (Deleuze, Parnet, 1998, p. 43)

Uma caminhante artista observadora entre uma infinidade de corpos que passam perto, rente, entretidos em seus afazeres, telas e pensamentos. Uma solidão imensa em uma paisagem quase indomável. Fluxos de violência e poesia, de imagens, mensagens, ordens e regulamentos a serem cumpridos por corpos apressados se cruzam em gentilezas, olhares trocados e amores de cinco minutos.

A cidade é múltipla e experimentada de diferentes maneiras. Existem fronteiras invisíveis que dividem a cidade e questionam a ideia de espaço público e comum. Não se trata de um lugar neutro, sem gênero, sem classe social e sem cor. Mulheres, refugiados, moradores de rua, negros, lgbtqia+, ciganos e trabalhadores informais, quando abordados, recebem tratamento diferente do dado aos homens brancos escancarando os diferentes tratamentos dados aos corpos e aos territórios. A cidade não é uma só.

Vista do alto, aparece como uma massa informe que se rearranja incessantemente e se move conforme fluxos de investimentos, projetos urbanísticos, deslocamentos populacionais e desvios imprevistos que revelam uma espécie de coreografia em um espaço esquadrinhado e controlado. Observar o ritmo de uma grande cidade, orquestrado entre a velocidade dos corpos e a mudança de cores dos semáforos, levanta uma questão: o que mantém esse movimento ativo? E o que o faria parar? ¹

Há uma vertigem, uma orquestração acelerada de movimentos, uma força centrípeta, um redemoinho, que parece absorver o que está ao redor e impor um ritmo. Porém, é nesse mesmo espaço controlado, complexo e acelerado que acontece uma série de encontros inusitados², agenciamentos³ improváveis, insurgências momentâneas e proposições artísticas que, à revelia desse espaço normativo, regulamentado e controlado, abrem brechas para o poético e o inventivo, e para novos tipos de relações que possam refletir, de modo crítico e ético, sobre as forças que compõe e decompõe o campo social.

Ocorre aqui uma vertigem dupla, pois se por um lado o espaço urbano compartilhado se apresenta perverso, por outro aparece também como um campo de possíveis experiências desviantes e criativas. A cidade se reorganiza incessantemente. Fluxos normativos e inventivos se esfregam, cutucam, irritam e adotam uns aos outros em um constante processo de composição,

⁴ Cabe aqui um parêntesis sobre o Projeto RUA.

O ano de 2016 marca o início do trabalho gráfico e da produção em ateliê, e é o ano em que o projeto foi nomeado. Porém, o hábito de caminhar e fotografar as cidades existe desde os anos 90. Desde então, a rua se tornou tema de interesse e reflexão alimentada pela vivência em outras cidades e países. As fotografias produzidas entre os anos 90 e 2016, analógicas e digitais, são eventualmente incorporadas aos trabalhos.

decomposição e recomposição. A vida em movimento, pequenas e grandes histórias, projetos monumentais, ações mínimas e práticas pontuais acontecem simultaneamente nesse caldo intenso e inspirador.

É nessa dupla vertigem de horror e deslumbramento, que por um lado vê o redemoinho neoliberal absorvendo a tudo, e por outro vê um campo intenso de possíveis acasos e encontros potencializadores, que segue o Projeto RUA, trabalho que desenvolvo desde 2016 em São Paulo⁴ e que é o tema desse mestrado.

É nesse caldo urbano de fluxos simultâneos que o Projeto RUA literalmente caminha. Caminhar como uma prática estimuladora da percepção e da produção artística, aliada a pesquisadores, pensadores e artistas que lançam seus corpos no espaço urbano interessados em explorá-lo e compreendê-lo. Robert Rauschenberg (1925-2008), Kurt Schwitters (1887-1948), George Perec (1936-1982), Jem Cohen (1962), entre outros, todos arqueólogos-escavadores desse palimpsesto urbano, que recolhem seus fragmentos, seus materiais de trabalho, sejam eles imagens, textos, dejetos urbanos ou experiências ordinárias, e os transformam em arte.

O caminhar é o ponto de partida metodológico desta pesquisa, é da rua que saem os elementos que compõe e inspiram os trabalhos artísticos apresentados. Trabalhos que serão expostos segundo o princípio de montagem, praticado e desenvolvido por Walter Benjamin (1892-1940), Paola Berenstein Jacques (1968), Aby Warburg (1866-1929) e Georges Didi Huberman (1953). Com eles, a montagem funciona como uma metodologia, um método de criação e de conhecimento a partir da justaposição de imagens e de textos realizados e coletados durante a experiência urbana. Um procedimento que pode gerar diferentes modos de pensar a cidade e até mesmo como vivemos, nos organizamos e montamos nossa própria história. Um modo de elaborar a diversidade de fluxos vertiginosos que nos atravessam e nos compõe.

Um corpo caminhante e artista que avança como uma membrana permeável ao entorno e, enquanto se modifica e se afeta, altera o espaço urbano. Uma via de mão dupla em que se modificam território e subjetividade, e que entra em jogo a abordagem da própria caminhante-pesquisadora, suas problematizações, percepções, experiências, sua capacidade e incapacidade de ver, e a própria habilidade de questioná-las.

⁵ Paola Berenstein Jacques é arquiteta e urbanista, professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA) e coordenadora do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG AU/ UFBA). Investiga o urbanismo a partir das práticas artísticas e das experiências do corpo na cidade.

⁶ Entre os artistas que trabalham com cartografias, Jorge Macchi e seu *Buenos Aires Tour* (2004), trabalho que apresenta oito itinerários, fotos, postais, selos e objetos recolhidos na cidade criando um guia, uma proposição do artista para conhecer a cidade portenha. E, na cartografia sonora, vale destacar o trabalho *Electric Walks* (2004) da artista Christina Kubisch. Tratam-se de caminhadas eletro-auditivas em que os participantes usam fones de ouvido ultra sensíveis, desenvolvidos pela própria artista, que captam os campos magnéticos através de sensores e amplificam esses sinais tornando-os audíveis. Conforme andam pela cidade, acompanhados de uma pequena cartografia com alguns lugares apontados, vão descobrindo novos sons e se dão conta do emaranhado eletromagnético em que estamos imersos. *Electric Walks* é um convite à prática exploratória e reflexiva do espaço urbano através de experiências auditivas. A artista capta esses sons e ruídos, cria partituras e utiliza-os em trilhas sonoras.

Um corpo que carrega a memória de sua experiência urbana, de seus enfrentamentos, táticas, assujeitamentos, adequações e acordos que tramam o espaço urbano. Um corpo-arquivo, um corpo-montagem, que traz a grafia de seus trajetos impressos na carne. Segundo Paola Berenstein Jacques⁵ (2012), uma corpografia urbana, uma cartografia realizada pelo corpo e no corpo.

Os caminhantes acreditam que é preciso ir ver, ver com o corpo. Escolhem trajetos, desviam as rotas e traçam suas próprias cartografias. Desenhar uma cartografia é estabelecer relações geográficas e afetivas, marcar distâncias e proximidades, lançar luz em determinadas áreas e ofuscar outras, é dar a dimensão exata ou inexata a um território. Cartografias oficiais legitimam espaços e relações históricas de dominação, privilegiam destinos e orientam as bússolas. Já as cartografias experimentais, elaboradas por caminhantes, geógrafos rebeldes, cartógrafos do cotidiano, viajantes e alguns artistas⁶, são desenhos de territórios feitos a partir de experiências urbanas. Uma maneira bi(tri)dimensional (e também sonora) produzida a partir das abstrações criativas e das apreensões subjetivas da realidade. Um instrumento criativo que pode servir tanto para orientar como para desorientar, provocar desvios, ignorar distâncias, e subverter a demarcação normativa proposta, por exemplo, pelos instrumentos de geolocalização disponíveis e super utilizados com obediência. Ferramentas que de um lado facilitam o cotidiano, por outro diminuem as chances de encontro com o inesperado levando-nos a trilhar caminhos predeterminados por recombinações algorítmicas articuladas entre empresas de capital privado.

Caminhantes escapam dos mapas e dos rastreadores e contribuem para a constituição de um método de conhecimento nômade que se dá em movimento, entre multiplicidades e devires, e que tem a rua como o espaço de conflito mas também aberto à alteridade.

Investigações sobre o espaço urbano a partir do caminhar remetem às proposições das vanguardas européias dos séculos XIX e XX que criavam micropolíticas e práticas de resistência com a intenção de contrariar a obsessão produtiva utilitarista da vida moderna, questionar as transformações urbanísticas que aconteciam na Europa, criticar o belicismo e as consequências

⁷ Na entrevista *Cidade é espaço de conflito*, concedida ao Jornal da USP, a professora Ana Fani Carlos comenta que a presença de corpos no espaço público é proporcional a quantidade de políticas públicas destinadas à cidade.

das guerras, e ainda reinventar o cotidiano a partir do desanestesiamento da experiência urbana. Tomavam a cidade como um campo de investigação a partir do corpo, instigando práticas sensoriais e perceptivas, e novas maneiras de entender e ocupar o espaço urbano. Segundo Paola Berenstein Jacques, as experiências vanguardistas podem ser divididas em três momentos e tem a cidade de Paris, e suas intensas transformações urbanísticas no século XIX, como ponto de partida, mas reverberaram e influenciaram artistas do mundo todo, como Kurt Schwitters em Berlim, e artistas brasileiros como Flávio de Carvalho (1899-1973), Helio Oiticica (1937-1980), e o escritor João do Rio (1881-1921), caminhante e cronista da vida carioca.

O primeiro momento, de meados do século XIX até início do século XX, é o da investigação do espaço urbano pelas flanêries, inspirado na figura de Charles Baudelaire (1821-1867), e que criticava a primeira modernização da cidade tal qual Walter Benjamin em seu projeto das *Passagens* parisienses. O segundo momento, dos anos 1910 a 1930, é o das deambulações dadaístas e surrealistas por lugares banais, de forma aleatória e ao acaso, organizadas por Louis Aragon, André Breton, Francis Picabia e Tristan Tzara, e que inspiraram os manifestos surrealistas. E o terceiro momento, entre 1950 e 1970, que corresponde à crítica ao urbanismo moderno realizada pelo situacionistas através das derivas e errâncias pelas ruas, e que tem os textos e ações de Guy Debord e Constant como referência contra o que chamavam de vulgarização do modernismo do pós-guerra. Três momentos diferentes mas com afinidades errantes que ressoaram em outros grupos e países inspirando práticas e proposições artísticas e políticas.

A presença do corpo na cidade é um método de investigação e pode fomentar um debate crítico sobre os espaços urbanos e seus aspectos público e comum, como local de reivindicações e manifestações onde os dissensos se evidenciam, e como espaço aberto ao encontro, ao inusitado e ao criativo⁷.

Em 2020, em São Paulo, em plena pandemia do Covid 19, o Teatro da Vertigem e o artista Nuno Ramos realizaram uma performance-filme chamada *Marcha à ré*, comissionada pela 11ª Bienal de Berlim e filmada pelo cineasta Eryk Rocha. Em plena Avenida Paulista, área movimentada da cidade, realizaram um cortejo fúnebre com cento e vinte carros se deslocando em marcha à ré rumo ao Cemitério da Consolação (trajeto de aproximadamente 2km), onde foi hasteada

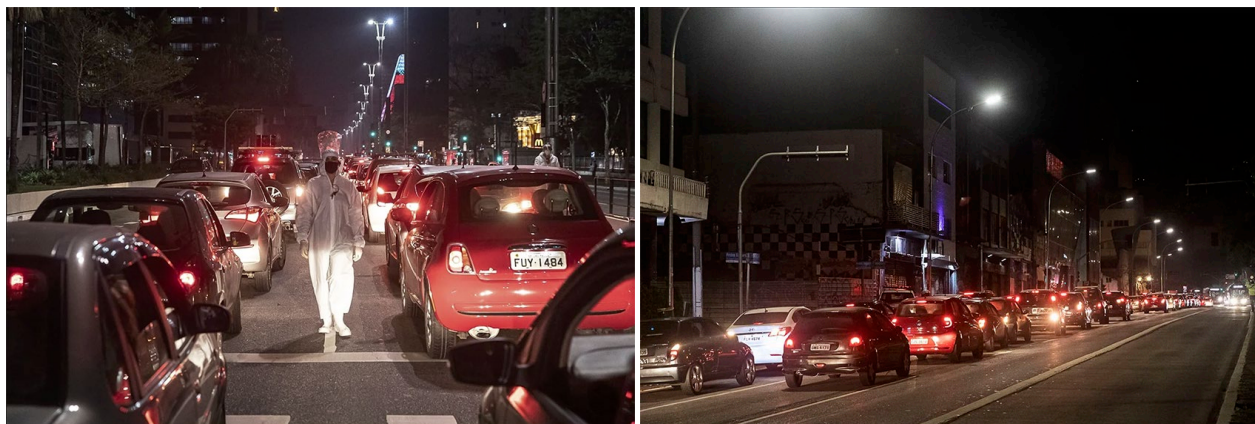


Figura 1: Performance *Marcha à ré* - Teatro da Vertigem e Nuno Ramos
Fonte: Matheus José M. (Teatro da Vertigem)



Figura2: Espetáculo *Bom Retiro, 958 metros* - Teatro da Vertigem
Fonte: Priscila Bellotti

uma bandeira com uma das imagens da *Série Trágica* de Flávio de Carvalho, e com a presença do trompetista Richard Fermino tocando o Hino Nacional Brasileiro de traz pra frente. Durante o percurso, escutava-se uma dramaturgia sonora, criada por Érico Theobaldo, com o som de respiradores de ventilação mecânica utilizados em unidades de terapia intensiva (UTI) no tratamento de pacientes com coronavírus.

Cento e vinte carros, mais quatro carros funerários, andando em marcha à ré com a intenção de demonstrar contrariedade em relação às diretrizes da política pública de saúde que, naquele momento, negligenciavam a assistência necessária à população e o acesso à vacina. Mesmo com a necessidade de isolamento, os manifestantes foram para a rua para posicionarem-se contra a política genocida praticada pelo governo federal. Na rua, a céu aberto, cada um em seu carro, resistindo coletivamente e demonstrando solidariedade (Figura 1).

O Teatro da Vertigem é uma companhia de teatro que tem por característica a escolha de espaços inusitados de encenação. Já realizou espetáculos em uma igreja, no Rio Pinheiros, em um corredor subterrâneo da cidade, dentro de um *shopping*, percorrendo um trajeto na rua, em um hospital, em um presídio e em um teatro desativado, entre outros. O jogo cênico que acontece nesses lugares funciona para evidenciar e exacerbar as relações de poder que acontecem ou aconteceram ali a ponto do público se perguntar como foi possível a liberação do local para o espetáculo. Por exemplo: como é possível um espetáculo falar sobre exploração de mão de obra ilegal dentro de um *shopping* onde as roupas à venda foram costuradas por esses trabalhadores? É o caso do espetáculo *Bom Retiro, 958 metros*, que aconteceu em 2012 no bairro do Bom Retiro em São Paulo, ocupando as ruas e alguns espaços privados, onde a atividade comercial está relacionada à indústria da moda e o processo de produção é realizado por trabalhadores clandestinos em sua grande maioria (Figura 2).

A arte ocupa a cidade e reflete sobre o campo social. Permite ao público acessar outros mundos, fazer novos agenciamentos, escutar outras reivindicações, deparar-se com as diferenças, estranhar suas próprias impressões, e experimentar os espaços normativos através de proposições

⁸ Francesco Careri (1966) é docente do Departamento de Arquitetura da Università degli Studi Roma Tre e dá aulas exclusivamente de forma peripatética para interagir com os fenômenos urbanos por onde caminha com seus alunos. É também criador do Stalker / Observatório Nômade que reúne interessados em ações de arte pública informal e em estudos relacionados às microtransformações e iniciativas realizadas pelos próprios habitantes das cidades. O livro *Caminhar e parar* (2017) reúne textos de vinte anos de pesquisas e caminhadas que, segundo o autor, “pode ser lido como uma reflexão quanto ao tomar seu lugar, ou tomar uma posição, quanto ao cuidar de um lugar e assumir uma responsabilidade ética e estética do momento de parar.” (2017).

criativas que alteram o seu uso habitual. Dessa forma, ocupar a cidade torna-se uma maneira propositiva para a criação de espaços opacos, o que, para Milton Santos (1996), são espaços criativos produzidos por homens lentos, por corpos que negam, ou lhes é negado, o ritmo veloz imposto pela modernidade (e também pela vida contemporânea). Um contraponto aos parâmetros de velocidade, eficiência, performance e aceleração produtivista que condicionam e anestesiam os corpos.

Espaços opacos são espaços que driblam e alteram as regras e convenções de um espaço normativo. São espaços que favorecem a experiência pelo desconhecido, pelo novo, pelo erro e pelo jogo, funcionando no descondicionamento dos automatismos sociais e como gatilho para transformações cognitivas.

No livro *Caminhar e parar* (2017), Francesco Careri⁸, em uma passagem por Santiago do Chile, conta sobre seu encontro com um rapaz franzino, El Kike, que havia realizado uma obra de arte urbana em uma grande praça onde diariamente era instalado um mercado, uma espécie de feira de rua. El Kike relatou a Careri que entrou nesse espaço em uma noite escura, sem que ninguém o visse, e, com giz, desenhou linhas brancas compridas que partiam de forma oblíqua do portão de entrada até o outro extremo da praça criando um desenho, uma espécie de traçado. Para a surpresa do rapaz, ao retornar no dia seguinte, as barracas haviam se instalado segundo as linhas que ele havia desenhado e não mais conforme as fileiras paralelas costumeiras. Todos os feirantes ficaram indignados com essa “nova demarcação” realizada de última hora, e sem serem consultados, mas obedeceram.

Essa experiência inusitada demonstra os condicionamentos e automatismos a que as populações estão submetidas no espaço urbano, concebido e tramado por códigos e dispositivos normativos. Para Michel de Certeau (1998) “[...] tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada”, uma cegueira do campo social que avaliza a regulamentação do espaço urbano ignorando o seu aspecto coletivo. Porém, é possível que a nova disposição das mesas agrade, ou não, os feirantes e faça-os vislumbrar novas configurações e colocá-las em debate.

⁹ Com Deleuze e Guattari, o devir pode ser pensado como o tornar-se, um estado de variação contínua em que não importa uma filiação, uma origem, um princípio, mas os agenciamentos, contágios e misturas que se dão entre corpos e que estão fora deles. O devir acontece nesse limiar, nesse entre, nesse intervalo em que estamos sempre deixando de ser algo e nos tornando outra coisa.

¹⁰ O rizoma é um modo relacional que se dá por agenciamentos transversais, de modo acentrado, não hierárquico, sem princípio nem fim, sempre no meio, com associações e ramificações que funcionam por diversificação e contágio. Segundo o filósofo Franco Berardi: “Rizoma é um modelo relacional que se prolifera no qual cada agente comunicativo pode entrar em relação com qualquer outro agente comunicativo sem passar por um centro e sem se submeter a qualquer tipo de hierarquia”. (Berardi, 2009, p.92).

O espaço em questão aqui é a rua, a cidade, o espaço entrecruzado por forças díspares, simultaneamente regulamentado e nômade, em constante devir⁹, composto por fragmentos que se reorganizam a todo momento como um caleidoscópio. Aquele brinquedo que possui um jogo de espelhos e milhares de caquinhos coloridos que se recompõe de infinitas maneiras a cada giro, desmontando qualquer ideia de unidade fixa e isolada. Um monta-desmonta-remonta, sempre singular, que se apresenta como um modo de ver e compreender a complexidade da cidade, e que se torna também um modo de criar a partir dos fragmentos urbanos que nos atravessam. A cidade remontada por artistas que tomam seus caquinhos, recombina seus elementos de trabalho, e expressam modos de pensar e agir sobre esse espaço compartilhado mas também sobre o seu tempo.

Além do Projeto RUA, estão aqui reunidos artistas inseridos no seu tempo, observadores das transformações urbanas e sociais em curso, cujas obras podem ser pensadas pelo conceito de montagem, uma metodologia de trabalho entre fragmentos, no intervalo entre eles, nesse campo rizomático¹⁰ infinito de possibilidades. Uma zona limiar extensa, turbulenta, vertiginosa e indefinível que abriga devires latentes, aberta à invenção, à criação e à multiplicidade.

O intervalo pensado como o connect/cut, a brecha sináptica, a faísca cognitiva, o entre corpos, o n-1, o e+e+e+e. Um espaço de conjunção de caráter híbrido, incompleto e aberto, sempre em relação com, que conecta uma polifonia de vozes em disputa ou comunhão. Um caldo de tudo aquilo que nos compõe e decompõe.

2. Projeto RUA

Caminhar é colocar-se em movimento, passar por, passar entre. É tática de desanestesiamento e prática com alerta de perigo e encantamento. Percorrer o concreto, olhar o rosto das pessoas, tentar conhecer a cidade e suas tramas, saber como se deslocar, e refletir sobre as suas transformações no decorrer da história.

Desde 2016, desenvolvo o Projeto RUA que parte do corpo a corpo nas ruas, da produção fotográfica (analógica e digital) nas cidades, da experimentação de diversas técnicas gráficas como serigrafia, monotipia, cianotipia, tipografia e intervenção digital, e transforma-se em pôsteres, lambes, publicações, livros-objeto e montagens sonoras. Acompanhado de referências bibliográficas e artísticas, o Projeto RUA reflete sobre a cidade e sobre as múltiplas interações que compõem esse espaço normativo, caótico, mas também inventivo. Trata-se aqui da vida cotidiana entrecruzada pelas dinâmicas urbanas que podem anestesiar a nossa percepção ou serem estimuladoras de produções imagéticas e textuais.

O Projeto RUA inicia seus trabalhos na rua, nos deslocamentos do cotidiano, nas longas caminhadas, solitárias ou não, e nos percursos sem destino certo, com dois ou três pontos de referência que podem facilmente ser ignorados e o trajeto se dar completamente à deriva.

É eleito um ponto de partida, uma estação de metrô, um local de referência no bairro escolhido, mais dois ou três locais próximos assinalados no *Google Maps* e o resto é o chão que vai dizer. O geolocalizador é apenas acessado antes do trajeto, em caso de perda total de referência espacial, ou ao final da caminhada, se necessário, com a intenção de buscar um caminho de volta pra casa. A ideia é não utilizá-lo, não orientar-se, não utilizar um mapa, e sim produzir uma cartografia a partir do que chama a atenção ou de algum ponto de

¹¹ Já participei de caminhadas coletivas e conduzidas como as organizadas pelo Estudio Ceda el paso, pelo andarilho Renato Hofer, e pelo coletivo Cartografia Negra que conta a história da formação da cidade a partir da escravidão, além das caminhadas performáticas do Coletivo Dodecafônico que misturam performance e intervenção urbana.

¹² A obra do quadrinista estadunidense Wil Eisner é referência na produção gráfica sobre o tema dos grandes centros urbanos. Seus livros *New York, a vida na grande cidade* e *O edifício*, entre outros, abordam o tema da solidão, dos desencontros, da vizinhança, das transformações urbanísticas, os tipos urbanos, suas astúcias e ingenuidades, e o cotidiano ingrato impresso nos corpos. Em vários de seus personagens, seus pensamentos aparecem em balões desenhados que revelam preocupações, aflições, cansaços e desejos. “Vistas de longe, as grandes cidades são um acúmulo de grandes edifícios, grandes populações e grandes áreas. Para mim isso não é “real”. O real é a cidade tal como ela é vista por seus habitantes. O verdadeiro retrato está nas frestas do chão e em torno de menores pedaços de arquitetura, onde se faz a vida do dia a dia” (Eisner, 2011, p.19) (Figura 3). Will Eisner já tinha esboçado uma história sobre São Paulo que infelizmente não foi finalizada.

¹³ O filme *Lost book found* de Jem Cohen foi filmado predominantemente nas ruas de Nova York e lançado em 1996 de maneira independente.

¹⁴ O termo peripatético está relacionado aos discípulos de Aristóteles que transmitia seus ensinamentos caminhando, em movimento e ao ar livre. Por isso, peripatético está geralmente associado a itinerante e ambulante.

referência previamente selecionado, e seguir. Claro, investigar o percurso antes da partida ajuda a evitar destinos arriscados e é necessário entender que certos territórios possuem seus códigos.

Como caminhante artista mulher branca de 52 anos e com uma câmera na mão, experimento os extremos da cidade com certos privilégios. No geral, passo despercebida e não exponho o equipamento desnecessariamente. Na grande maioria das vezes, não fotografo com o celular pois são mais visados que uma câmera e produzem imagens de baixa qualidade (no caso, o meu celular). Atenta e não intrusiva, entendo que algumas fotografias não precisam ser feitas.

Pode ser longe, pode ser perto, a partir de casa ou do próprio bairro, solitária ou com mais uma ou duas pessoas¹¹ que topem a dinâmica pretendida, sapato confortável, algumas castanhas no bolso, água, câmera e bateria.

Além das caminhadas programadas, há os deslocamentos do dia-a-dia, a pé ou de metrô, às vezes com pressa, às vezes ralentando o passo. É preciso parar, observar, ver de novo, abrir os ouvidos e se dar conta da vastidão de gente e de mundos que habitam a cidade¹². Ali coexistem o legal e o ilegal, o formal e o informal, o lícito e ilícito, o clandestino e o xenófobo, a intolerância e a gentileza, misturados e tolerados desde que “mantenham a roda girar” ou até que saia a primeira faísca e incendeie o entorno.

A câmera que carrego, digital ou analógica, é de tamanho discreto e com uma única lente flexível (18 - 55mm para a digital ou 28 - 80mm para a analógica) para que não chame muita atenção nas ruas. É ali onde se constitui um arquivo visual (Figura 4) com fotografias de elementos arquitetônicos, corpos, grafismos, textos, objetos aleatórios, pequenas histórias e rastros de diferentes tempos que serão montados e remontados em diferentes superfícies e nas mais diversas técnicas gráficas.

Nessa prática, há uma referência ao filme/documentário *Lost book found*¹³ de Jem Cohen, cineasta, autor, realizador, produtor, câmera e montador que andava (e ainda anda) pela cidade com uma câmera de 16mm ligada como “um *cameraman* “peripatético”¹⁴ filmando a cidade de Nova York na medida em que a trilhava e conhecia, com os olhos e com os pés.” (Mesquita, 2006, p.135).



Figura 3 - New York, a vida na grande cidade (Eisner, 2011, p. 45)

Fonte: Priscila Bellotti (foto do livro)



Figura 4: Arquivo de imagens do Projeto RUA
Fonte: Priscila Bellotti

¹⁵ Em entrevista concedida a *BOMB Magazine* (revista eletrônica) em 11 de dezembro de 2015.

¹⁶ *Lost book found* é também dedicado a Ben Katchor, quadrinista da vida urbana e do cotidiano, conhecido, entre outros trabalhos, por seu personagem Julius Knipl, um fotógrafo imobiliário que percorre edifícios abandonados e encontra tipos excêntricos em Nova York. <https://katchor.com/index.html>.

Durante parte da sua trajetória, o uso de uma câmera pequena (também utilizava Super 8) fez com que Cohen filmasse as ruas com certa tranquilidade, independente de um projeto específico e criasse um arquivo de imagens que eram remontadas em trabalhos posteriores. Segundo ele: “O que chamamos documentário tem a ver com mapear o mundo enquanto ele está em pleno fluxo, para depois reanimá-lo na montagem”¹⁵.

Para Cohen, a cidade aparece como uma polifonia de milhares de vozes e de pequenas histórias muitas vezes esquecidas sem nunca virem à tona ou serem contadas. Como os vários acontecimentos, apontamentos, lugares e objetos relacionados à cidade e listados no livro a que o título do filme faz referência. Um livro encontrado na rua por um “pescador de objetos urbanos” que procurava objetos perdidos na cidade para revendê-los a quem se interessar.

Lost book found retoma constantemente a lembrança das listas do livro e as transforma em uma sequência de fragmentos sonoros e de planos aleatórios da cidade. Como listas de coisas que não param de passar na tela: um cadeado, uma bandeira, cartazes religiosos ou de protesto, brinquedos à venda na calçada, uma boneca que se espreguiça, bijouterias, sapatos, rádios AM-FM, malas de segunda mão, homens de terno parados na esquina, lojas de perucas, um corpo ao relento, corrida de cavalos, alguém que varre a rua... A cidade em movimento perpétuo e uma câmera rente ao chão mapeando o espaço, filmando pessoas dormindo, os plásticos voando, os camelôs com suas banquinhas montadas no chão da calçada, ambulantes arrastando seus carrinhos... Em *Lost book found* há uma contradição evidente entre as vitrines cheias de jóias e os camelôs vendendo sapatos usados, e entre os projetos de prédios corporativos tomando quarteirões enquanto pessoas moram na rua.

No cinema de Jem Cohen ressoam ideias de Walter Benjamin e é a ele que *Lost book found* é dedicado¹⁶. Há ali a crítica ao capitalismo, a inspiração caminhante, a cidade como uma coleção de pequenas histórias invisibilizadas, a atenção aos “farrapos” da história, o tempo não linear e a montagem como prática recombinação de fragmentos.

Modos de percorrer e narrar a cidade que inspiram o Projeto RUA e são referência para a produção fotográfica. Os territórios percorridos são centrais

¹⁷ Félix Guattari (1930-1992) foi filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês, e se dedicou ao pensamento nos campos da esquizoanálise e ecosofia, uma filosofia que se move em três dimensões da ecologia: a ambiental, a social e a da subjetividade.

ou periféricos, com diferentes índices de ocupação e presença do poder público. Se em zonas de prédios corporativos chama à atenção a quantidade de câmeras de vigilância, em bairros residenciais mais periféricos, é interessante notar a liberdade no uso das cores das tintas das fachadas das casas. Cores chamativas ou restos de tintas misturadas dão o tom nas paredes ignorando qualquer paleta cromática da moda.

Em áreas residenciais de classe alta, convém não ficar parada muito tempo em um mesmo lugar, e menos ainda se for para fotografar. Já nas periferias, é maior a possibilidade de encontrar um morador e “puxar papo”. Mas, é claro que essas percepções podem mudar entre os caminhantes. A ideia de estranhamento e o “saber chegar” variam.

O Projeto RUA lança suas lentes para inúmeros elementos urbanos, mas realmente há muitas fotos de edificações: antigas ou novas, em construção ou ruínas, térreas ou com 30 andares, com ornamentação barroca ou vidros espelhados, sem portão ou com alarme (Figura 5). O modo como habitamos condiz com nossos medos, modos de socialização, pretensões sociais, condiz com o que é absolutamente possível, e com as transformações arquitetônicas e urbanísticas que são chave para o entendimento de uma formação social e de suas forças políticas e econômicas.

Segundo Félix Guattari¹⁷, após sua passagem por São Paulo em 1982:

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciantes, elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. (Guattari, 1992, p.157).

As arquiteturas, com seu aspecto ordenador e autoritário, estabelecem relações corporais e sociais. No entanto, percorrer a cidade, conhecê-la e entender as forças que a compõe são maneiras de ocupá-la e de fazer parte da composição de forças que estão em jogo quando “se faz cidade”.

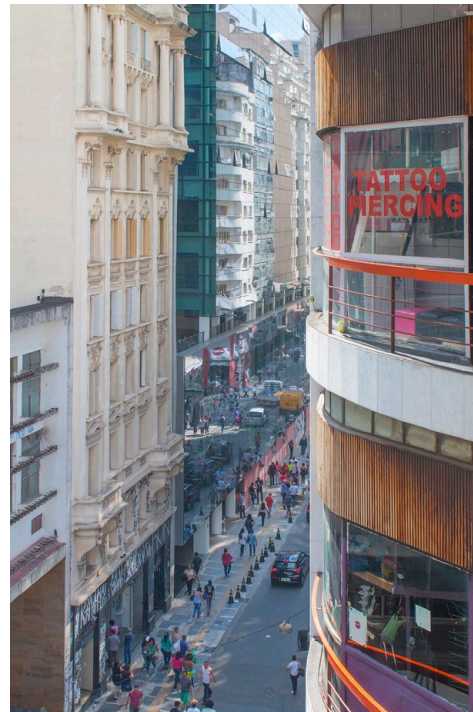
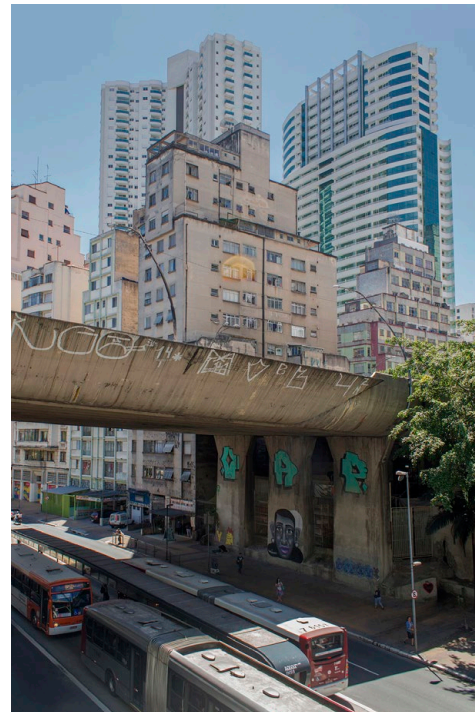
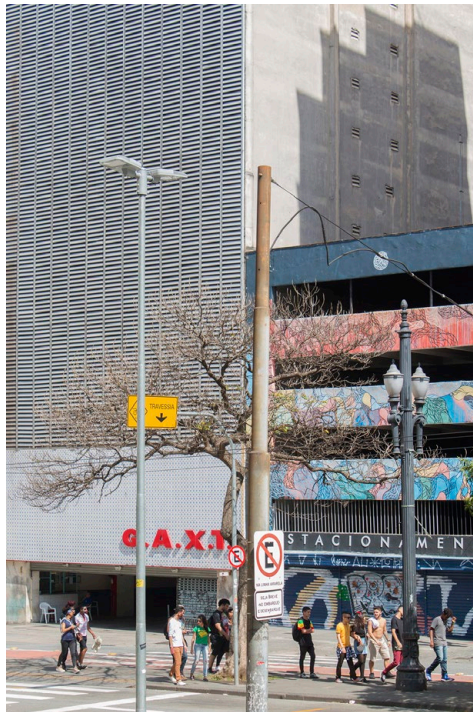


Figura 5: Projeto RUA - Construção-Destruição-Reconstrução / 2017
 Fonte: Priscila Bellotti

Além das fotografias, o Projeto RUA percorre as ruas atento a elementos gráficos, textos, objetos, cartazes, grafites, pixação, placas de sinalização, arquiteturas públicas e espaços vivos de compartilhamento.

Entre os elementos que compõem a produção artística, estão os lambes comerciais colados nos muros e postes da cidade: compro ouro, resolvo problemas amorosos, mãe Bruna, tarô, vendo, compro, troco e financio, faço frete, entre outros. São artefatos urbanos que funcionam dentro de um sistema de informalidade e ilegalidade. Trata-se de um serviço informal de produção dessa mídia, produzida de forma manual e distribuída ilegalmente já que a Lei da Cidade Limpa (Lei nº 14.223, Prefeitura de São Paulo, 2006) não permite qualquer espécie de publicidade no espaço urbano. Ainda assim, semanalmente, esses lambes são colados nos muros e postes e cumprem sua tarefa até que o serviço de limpeza urbana os retire. Um “põe e tira” que se repete indefinidamente.

Os lambes comerciais são composições gráficas que comunicam por persuasão. Poste após poste suas mensagens se repetem com características gráficas simples: cores primárias, fontes de leitura clara em tamanho chamativo, e impressas em papel branco e barato. Sua distribuição na cidade funciona conforme as características dos bairros e a demanda. Um lambe anunciando COMPRO OURO é mais facilmente encontrado em bairros de classe média e média-alta, RESOLVO PROBLEMAS AMOROSOS costuma ocupar os postes dos bairros com maior número de jovens de classe-média, o FAÇO FRETE predomina nas periferias, e nos bairros ricos dificilmente existem lambes já que há pouca circulação de pessoas a pé.

A retirada dos lambes para a produção das obras do Projeto RUA acontece durante os dias de intervalo entre a aplicação dos lambes e a chegada da limpeza urbana. Ao retirá-los, saem não só lambes sobrepostos mas também camadas de cola, tinta, mensagens gráficas, poeira e reboco arrancados da superfície arquitetônica onde estavam aplicados. Uma verdadeira arqueologia que revela a sobreposição de diversos materiais pertencentes a momentos diferentes da sua história. Um palimpsesto de fricções entre arquiteturas e corpos, produtoras de ações e inscrições que se arranham e se transformam mutuamente.

¹⁸ Placa é uma denominação dada por mim não só para o material retirado das ruas mas também para o trabalho final realizado a partir deles.



Figura 6: Projeto RUA - PLACA
30 x 35cm - 2019
Fonte: Priscila Bellotti

Apropriar-se dos lambes comerciais e experimentar o seu potencial artístico subverte o sentido e a efemeridade a que são condenados, além de produzir um ruído na mensagem que emitem. Já não interessa a mensagem que comunica e anuncia mas a superfície do lambe, e sobretudo o seu verso, que funciona como uma espécie de epiderme da cidade.

Após a retirada dos postes e muros, os lambes são lavados - uma lavagem rápida para evitar a decomposição do papel e retirar o excesso de reboco e areia encrustrados -, secos e prensados. A partir desses lambes isolados é produzida uma placa¹⁸, uma superfície compacta com vários lambes colados, onde são aplicadas cianotipias realizadas em papel de seda ou papel de arroz japonês. São imagens de rostos ou composições arquitetônicas impressas em papéis com transparência e baixa gramatura para que, coladas à placa, fiquem totalmente aderentes à epiderme. Eventualmente, as mensagens dos anúncios aparecem nas placas, junto às imagens, tomando as letras e números como imagens gráficas muitas vezes abstratas (Figuras 6 a 10).

A cianotipia é um processo de transferência de imagem realizado com dois químicos, ferrocianeto de potássio e citrato férrico amoniacal, misturados em quantidades iguais, sob uma luz tênue, e aplicados na superfície para onde deseja-se transferir a imagem; pode ser papel, madeira, vidro e até metal, cada uma com suas particularidades e processos.

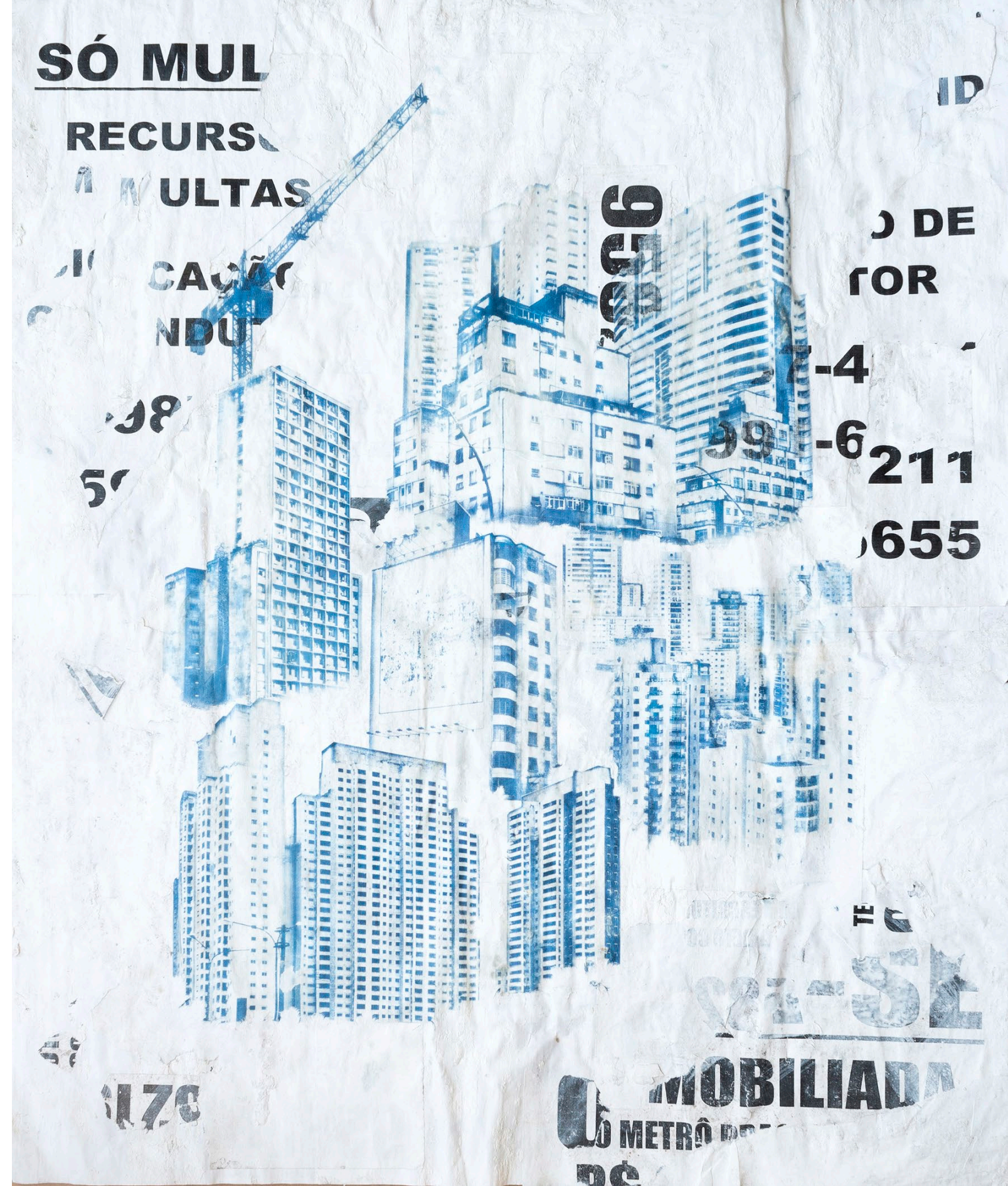
Com a superfície emulsionada seca, coloca-se uma impressão em papel vegetal com a imagem negativada sobre a superfície e a expõe a qualquer fonte de luz. Pode ser o sol ou uma mesa de luz controlada, o que ajuda na constância do resultado no caso de cianotipias em série (Figura 11).

As PLACAS do Projeto RUA são trabalhos com várias camadas. Lambes, restos de cimento, cola, tinta, imagens e intervenções gráficas se sobrepõem formando uma superfície áspera e densa. Uma montagem de elementos que se atritam, arranham e compõem uma paisagem urbana.

Outro trabalho do Projeto RUA com lambes é o LAMBE FRASES. Dessa vez, a ação não é de arrancar mas de colar lambes nos muros abandonados da



Figuras 7 e 8: Projeto RUA - PLACA 1 e PLACA 2
40 x 55cm e 50 x 60cm / 2023
Fonte: Priscila Bellotti





Figuras 9 e 10: Projeto RUA - PLACA 3 e PLACA 4
 25 x 30cm / 2019 e 50 x 60cm / 2024
 Fonte: Priscila Bellotti





Figura 11: Projeto RUA - Cianotipia - processo, emulsões e secagem
Fonte: Priscila Bellotti

cidade. São lambes impressos em *plotter* de impressão de plantas arquitetônicas que levam frases curtas, algum pensamento ou, às vezes, alguma provocação. Colados em lugares com grande trânsito de pedestres, são inseridos em uma rede de fluxos preexistente e se transformam em um trabalho que dialoga com os passantes.

Desde 2023, a série LAMBE FRASES (Figuras 12 e 13) tem sido colada repetidamente em um mesmo muro da antiga Telesp na Av. Jabaquara, zona sul de São Paulo. Um muro que recebe lambes de divulgação de shows, de propaganda e contra-propaganda política, e intervenções de pixo e grafite. Os lambe frases não têm passado despercebidos pelos transeuntes que escrevem, intervêm e comentam as frases impressas.

Sem intenção, o design do lambe favoreceu as intervenções dos transeuntes. Os lambes medem 0,90 x 0,90m (largura da máquina de plotter) com o texto ao centro e uma área branca em volta onde eles intervêm. Infelizmente, nem sempre os comentários são legíveis e, algumas vezes, são logo rasgados dando a entender que já havia se estabelecido um diálogo ou uma contrariedade.

O lambe é uma mídia de comunicação de massa, efêmera e sem valor de venda. Um artefato gráfico inserido na dinâmica urbana seja no aspecto poético, político ou conflitivo. Trata-se de um trabalho artístico em trânsito que dispara ideias e provoca questionamentos revelando um jogo estético e semântico entre lambe e cidade, e entre lambe e outras ações artísticas. Uma trama composta por multiplicidades de forças em constante processo de composição-decomposição-recomposição.

Certa vez, fazendo uma colagem em um dia de ventania, um dos lambe frases sobrepôs um pequeníssimo pedaço de um grafite grande que ocupava o muro. No dia seguinte, o lambe frase já tinha uma intervenção escrita que reclamava o fato do lambe ter “coberto” o grafite, e ainda outra intervenção posterior que contrariava a primeira. Aparentemente, deu-se ali um jogo, uma disputa pelo espaço urbano que deixa claro o conflito existente entre as proposições artísticas no uso dos territórios (Figuras 14 e 15). Um diálogo entre proposições e corpos que podem experimentar a cidade de maneiras diferentes revelando um campo de forças heterogêneo.



Figura 12: Projeto RUA - Sequência LAMBE FRASES
Intervenção Lambe 90 x 90cm - 2023
Fonte: Priscila Bellotti



Figura 13: Projeto RUA - LAMBE FRASES
Intervenção Lambe 90 x 90cm - 2023
Fonte: Priscila Bellotti



Figuras 14 e 15: Projeto RUA - Sequência LAMBE FRASES
Intervenção Lambe 90 x 90cm - 2024
Fonte: Priscila Bellotti

¹⁹ Cabe esclarecer que o muro em questão é um muro privado de um prédio inativo cujo proprietário nunca interviu para impedir essas ações, e tampouco é um muro destinado ao grafite como muitos outros na cidade.



Figura 16: Projeto RUA - LAMBE FRASES
Intervenção Lambe 90 x 90cm - 2024
Fonte: Priscila Bellotti

Os lambe frases colados posteriormente seguiram com a intenção de estabelecer diálogos. Um dos lambes que continha a frase “O que é espaço público?” também recebeu uma intervenção de um grafiteiro, e o lambe com um jogo da velha foi “jogado” por passantes assim que a cola secou (Figuras 16 e 17). Maneiras diferentes de dialogar indagando sobre o espaço compartilhado e chamando para o lúdico além de transformar o próprio lambe em uma área de ação comum.

Alguns dias depois, uma área equivalente a aproximadamente 25 x 3m do mesmo muro foi coberta, de cabo a rabo, por cartazes tamanho A4 que divulgavam uma manifestação pró-Palestina que aconteceria no sábado seguinte. Impressionante a quantidade de cartazes, o alinhamento entre eles e o tempo que deve ter levado para preencher todo o muro. Tudo foi coberto, todos os grafites, lambes e pixações, explicitando a efemeridade das proposições artísticas em um espaço “sem dono” ¹⁹.

No entanto, o dia seguinte amanheceu com uma pixação imensa contrariada com os cartazes da manifestação: “APAGAR A ARTE É APAGAR A CULTURA” (Figura 18).

Mas a história segue e, em vários muros e espaços da cidade, os embates por uso e posse dos territórios estão em andamento entre diferentes agentes urbanos. Vale destacar a ação dos pixadores, à margem de qualquer território da cidade, que inventam seus próprios alfabetos em uma linguagem gráfica original e quase indecifrável e as escrevem nas empenas e estruturas mais arriscadas da cidade deixando claro que não há área delimitada pelo poder privado ou policial que não possa ser acessada e marcada. E quanto mais difícil o acesso, mais desafiadora a estratégia.

Não é preciso ir longe. Os atritos entre desejos de posse, expressão, poder e por territórios acontecem em todos os bairros, em cada esquina; milhares de histórias invisíveis e invisibilizadas faiscando diante de nós.

Ao invés de caminhar longas distâncias para fotografar, resolvi fazer um exercício diário de registro de um mesmo local, uma mesma esquina, um bar com portas grandes, voltado para duas ruas, e que tem uma mesa de sinuca grande, bonita e raramente utilizada. Me intrigava o andar superior da edificação

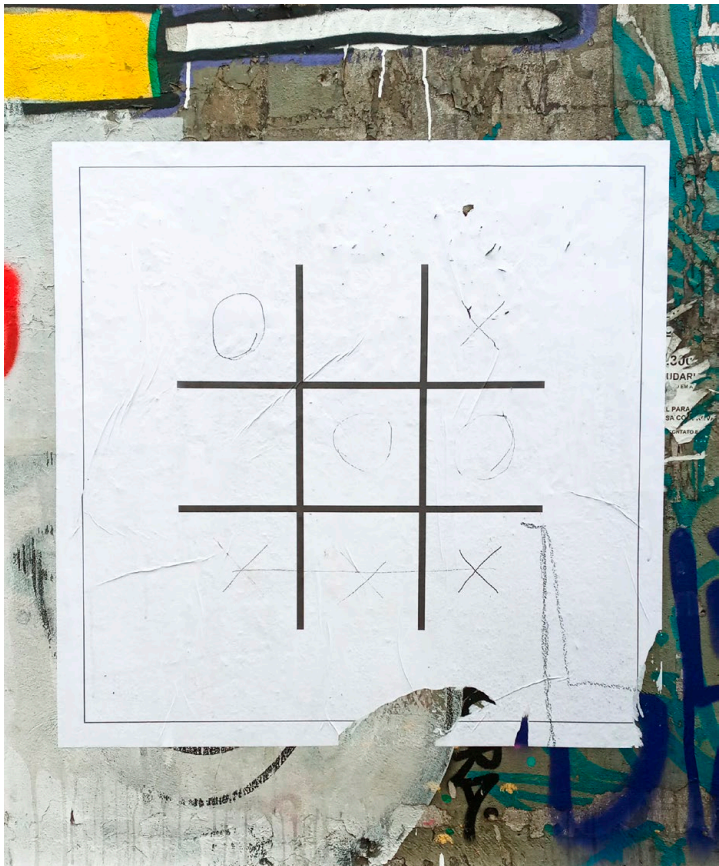


Figura 17: Projeto RUA - Sequência LAMBE FRASES
Intervenção Lambe 90 x 90cm - 2024
Fonte: Priscila Bellotti

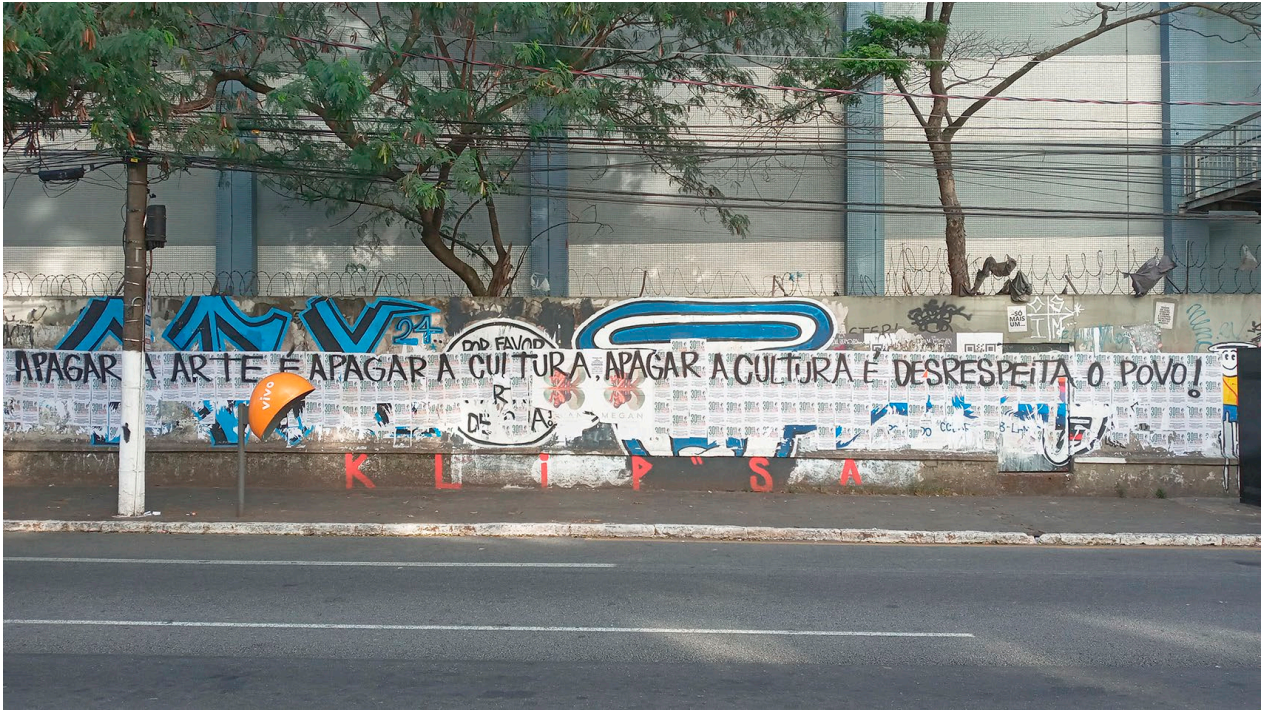


Figura 18: Projeto RUA - Muro do LAMBE FRASES / 2024
Fonte: Priscila Bellotti

²⁰ Exercício realizado no [GRUPO] de estudos, em junho de 2024, orientado pela artista Letícia Lampert, para criar um trabalho fotográfico inspirado no texto “O mundo contempla o mundo” do livro *Palomar* de Italo Calvino.

²¹ O “olhar vernáculo” de Brian O’Doherty faz referência ao modo como o espectador poderia olhar o trabalho de Robert Rauschenberg e será melhor apresentado no próximo capítulo.

pois, apesar de pequena, apresentava quatro janelas pertencentes a quatro estabelecimentos ou moradores diferentes, dispostas cada uma para uma angulação em relação à rua. Quatro janelas, quatro ângulos diferentes e cada um deles pintado de uma cor.

Fotografei essa esquina, próxima a minha casa, diariamente, durante 42 dias, predominantemente no período da manhã, lá pelas 10hs, com raras exceções²⁰ (Figuras 19 e 20). Não fui tão restrita quanto Auggie fotografando a fachada da sua tabacaria, todos os dias às 8hs da manhã, impreterivelmente, de domingo a domingo, com tripé e a sua câmera Canon AE-1 analógica. Esse era o ritual cotidiano realizado pelo personagem do ator Harvey Keitel no filme *Smoke* (denominado Cortina de fumaça no Brasil), dirigido por Wayne Wang em 1995, e que conta com roteiro de Paul Auster. Auggie tinha mais de 4000 fotos tiradas do mesmo local, no mesmo horário, 365 dias por ano, durante mais de 10 anos. “É a minha esquina, é apenas uma parte do mundo mas as coisas também acontecem ali, como em qualquer lugar. A terra gira em torno do sol e todo dia a luz do sol ilumina a terra de um ângulo diferente.”

Um experimento que lançou a minha atenção para um determinado ponto no mundo, um ponto qualquer, uma esquina por onde passo todos os dias sem notá-la, sem observá-la com profundidade, com o “olhar vernáculo”²¹, segundo o crítico de arte Brian O’Doherty, que é como uma varredura rápida e desinteressada do morador apressado da cidade.

Vidas com suas pequenas e grandes histórias diante dos nossos olhos. Projetos monumentais e ações diminutas acontecem simultaneamente nesse caldo intenso e complexo das cidades.

Esse exercício fotográfico realizado durante 42 dias seguidos é inspirado em Auggie, o personagem do filme Cortina de fumaça, e em seu desejo de ver e rever o seu estabelecimento, cada dia de maneira diferente, nunca igual. Em cada uma das 4.000 fotos, há uma luz diferente, um dia de sol, outro de chuva, neve, pessoas diferentes se cruzam, um ônibus interrompe a visão, um acidente, nunca igual...



Figura 19: Projeto RUA - 1 esquina em 42 dias
Fonte: Priscila Bellotti



Figura 20: Projeto RUA - Sequência - Uma esquina em quarenta e dois dias
 Fonte: Priscila Bellotti

Uma vertigem polifônica que remete a George Perec (2016) sentado em um café de Paris, diante de uma janela, durante vários dias, olhando para o exterior: ônibus, pombas, o vai e vem dos corpos, mais um café, o engarrafamento, as nuvens... O cotidiano banal em toda sua multiplicidade plasmado no vidro da janela, emoldurado, como uma tela de cinema, que Perec organizou/montou em um livro-inventário sobre aquilo que acontece enquanto nada demais parece acontecer.

A data: 18 de outubro de 1974

A hora: 12:40

O local: Café de la Mairie

várias dezenas, várias centenas de ações simultâneas, de microacontecimentos, cada um dos quais implicando posturas, atos, motores, dispêndio de energia específicos: discussões de dois, de três, discussões de vários: o movimento dos lábios, os gestos, as mímicas expressivas modos de locomoção: caminhando, em veículos de duas rodas (sem motor, a motor), automóveis (carros particulares, carros empresariais, carros de aluguel, autoescolas), veículos utilitários, do serviço público, transporte comunitário, ônibus de turismo maneiras de carregar (na mão, embaixo do braço, às costas) modos de tração (carrinho de compras). (Perec, 2016, p.23).

Perec narra para o leitor uma esquina da cidade em detalhes. Se propõe a observar, a passar o tempo atento ao que a maioria não nota de tão mergulhada em seu dia a dia acelerado. O cotidiano banal, inútil como ele mesmo diz. As histórias não notadas e não contadas, tudo aquilo que faz o nosso cotidiano e não nos damos conta pois, segundo o próprio Perec, perdemos a capacidade de ver.

Observar a rua, de tempos em tempos, talvez com uma preocupação um pouco sistemática.

Aplicar-se. Não ter pressa. [...]

Anotar aquilo que se vê. O que acontece de notável. Será que sabemos ver o que é notável? Tem alguma coisa que nos impressiona? Nada nos impressiona. Não sabemos ver.

(Perec, 2001, p.84).

²² Referência ao título do livro citado *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* de Georges Perec (2016).

²³ Todas as imagens, experimentos e composições utilizadas em todas as obras do Projeto RUA, com todas as técnicas gráficas, são de minha autoria.

Perec literalmente se propõe a “esgotar”²² um local, esmiuçar a cidade, narrar o que passa diante dele. Uma sucessão inesgotável de vidas e acontecimentos que passam em um recorte temporal em meio a uma infinidade de momentos, com milhares de fragmentos se justapondo e interferindo uns nos outros. Uma multiplicidade que se organiza em seu texto mas não se esgota.

Pode ser um livro, um poema, um pôster, uma música, um filme, uma *assemblage*. Cada um, um modo de colecionar o cotidiano e recombinar fragmentos sejam eles fotografia, palavra, conceito, plano cinematográfico, objetos ou tinta. Com cada artista, uma nova cidade é montada.

Esse princípio é o que move a produção do Projeto RUA. A partir do arquivo de imagens fotográficas, há uma seleção para compor placas, publicações e pôsteres. No caso dos pôsteres, ocorre não só uma montagem de imagens mas também uma composição com técnicas diferentes. Cianotipia, serigrafia, tipografia e monotipia se justapõem em papéis com características adequadas para acolher cada uma delas (Figuras 21 e 22)²³.

A serigrafia é uma técnica gráfica de transferência de imagens através de uma tela de poliéster com a imagem revelada em negativo. A tela é entintada e a imagem é transferida com “uma passada” de rodo. No Projeto Rua são utilizadas tintas a base d’água preparadas com uma mistura de cores (raramente é utilizada a cor pronta da embalagem) e o papel é o Canson Montval 300g, papel encorpado, apto para aquarelas, para o uso de tintas serigráficas a base d’água e também para cianotipias, técnica muitas vezes combinada com a serigrafia.

Cada foto é revelada sozinha em uma tela e sua impressão pode ser recombinada com várias outras imagens. São montagens de imagens urbanas que se recombina a cada pôster criando novas paisagens e relações entre as imagens. Uma ideia de acúmulo, de palimpsesto, de simultaneidade de fluxos e camadas sedimentadas tal qual a dinâmica das grandes cidades.

A serigrafia com *stencil* também é utilizada para produzir manchas de cores, fundos, que receberão as camadas subsequentes. Assim, cada pôster é uma montagem de camadas de imagens e técnicas sobrepostas que são realizadas em sequência respeitando as necessidades de cada processo. Por

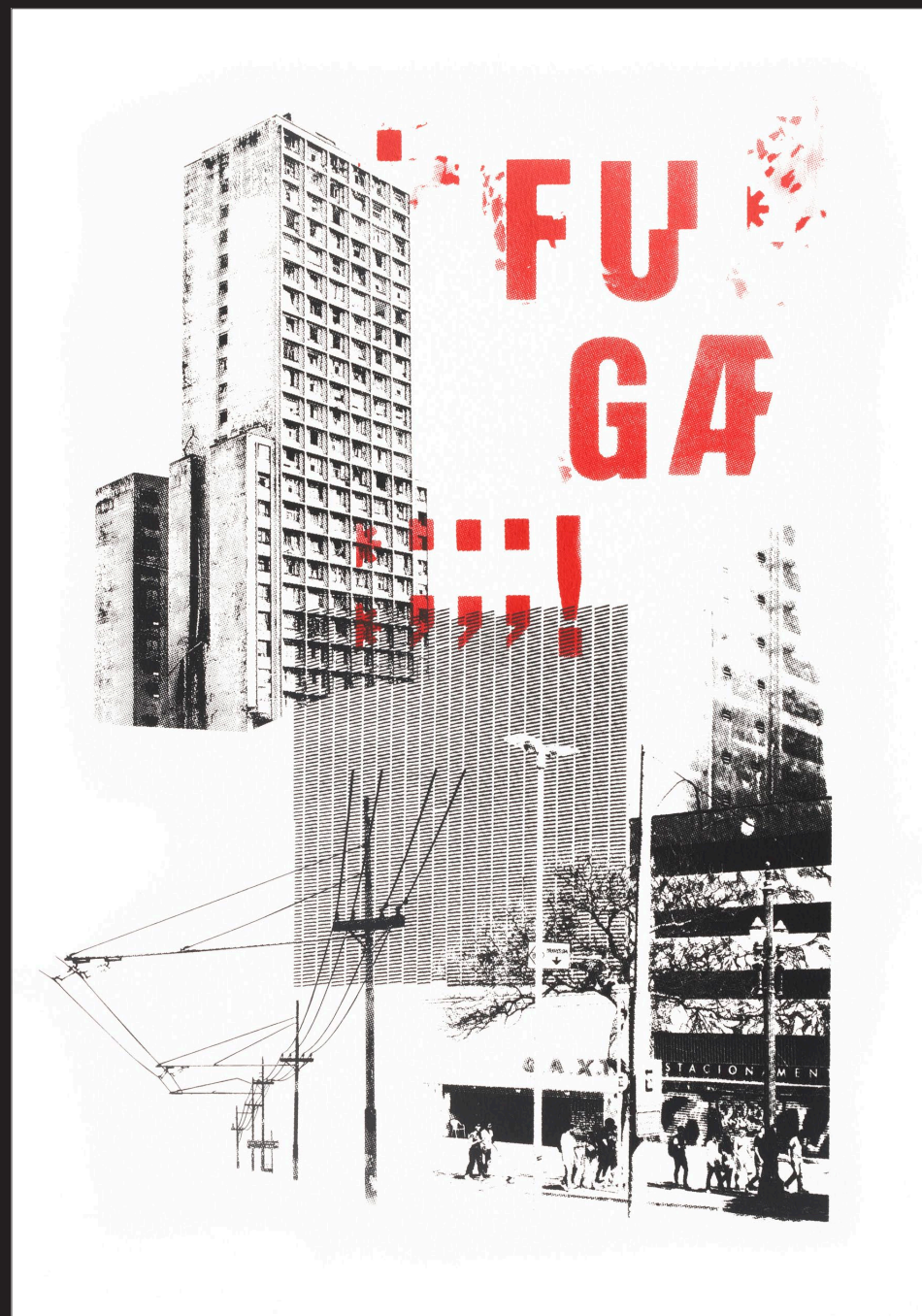


Figura 21: Sequência *Pôsteres* - Projeto RUA
Serigrafia e cianotipia - 30 x 42 cm / 2023 e 2024
Fonte: Priscila Bellotti



Figura 22: Sequência Pôsteres - Projeto RUA
 Serigrafia, cianotipia e tinta acrílica - 30 x 42 cm / 2017 a 2019
 Fonte: Priscila Bellotti

exemplo, se a cianotipia entra em uma composição, geralmente ela é a primeira técnica aplicada pois o papel é lavado para retirar o restante do químico não sensibilizado.

Essas técnicas são realizadas em diversos ateliês públicos e privados como o ateliê de gravura do Sesc Pompéia, a Folhetaria do Centro Cultural São Paulo, e o ateliê de serigrafia do Instituto de Artes da Unesp onde sou artista-residente desde agosto de 2023. Uma experimentação gráfica em camadas justapostas que tem como referência a produção de pôsteres de Robert Rauschenberg.

Em março de 2023, comecei a frequentar semanalmente a Oficina Tipográfica São Paulo, coordenada pelo artista e tipógrafo Marcos Mello, situada no Senai Theobaldo De Nigris em São Paulo, onde aprendo e experimento a técnica tipográfica que, pouco a pouco, está sendo incluída na produção do Projeto RUA. Um processo de impressão antigo que está sendo retomado por algumas editoras independentes e também por artistas contemporâneos que exploram seu potencial artístico (Figuras 23 a 25).

Os tipos passam a fazer parte das composições e funcionam como imagem, sem a intenção de escrever algo. Seus contornos também podem ser recortados ou parcialmente encobertos e impressos com tinta *offset*.

As montagens de imagens nos pôsteres acontecem também no processo digital e aqui se somam, além das fotografias analógicas e digitais, muitas imagens escaneadas de monotipias, lambes, serigrafias, *letraset*, aguadas de aquarela, tinta acrílica, carvão, papel quadriculado e tipos impressos.

O processo de composição digital foi iniciado durante a pandemia devido ao fechamento dos ateliês. Todo esse material foi fotografado e transferido para o computador, e trabalhado no mesmo princípio de composição por camadas justapostas que cria uma paisagem urbana meio caótica, meio futurista, em plena construção e já em obsolescência (Figuras 26 a 33).

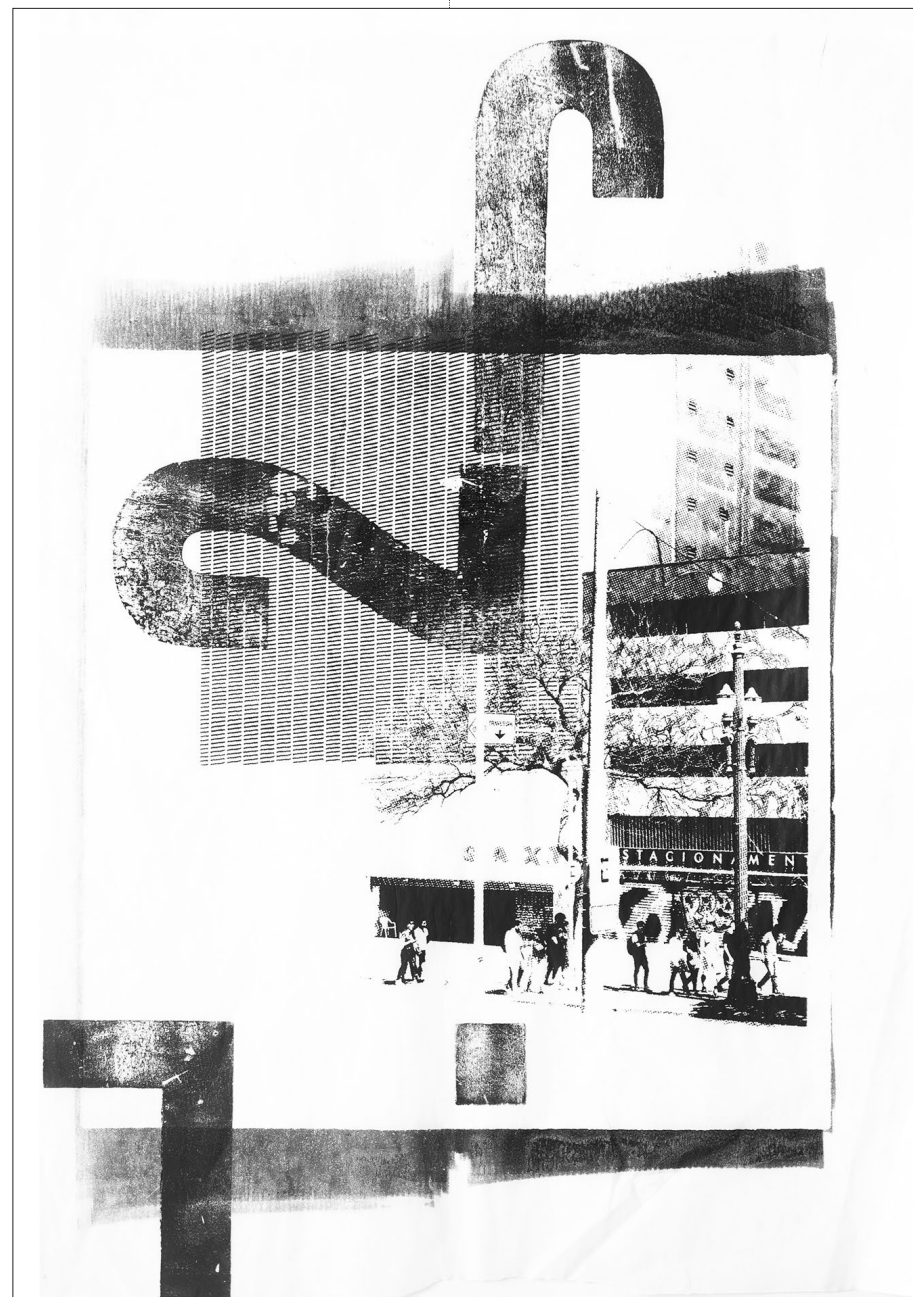
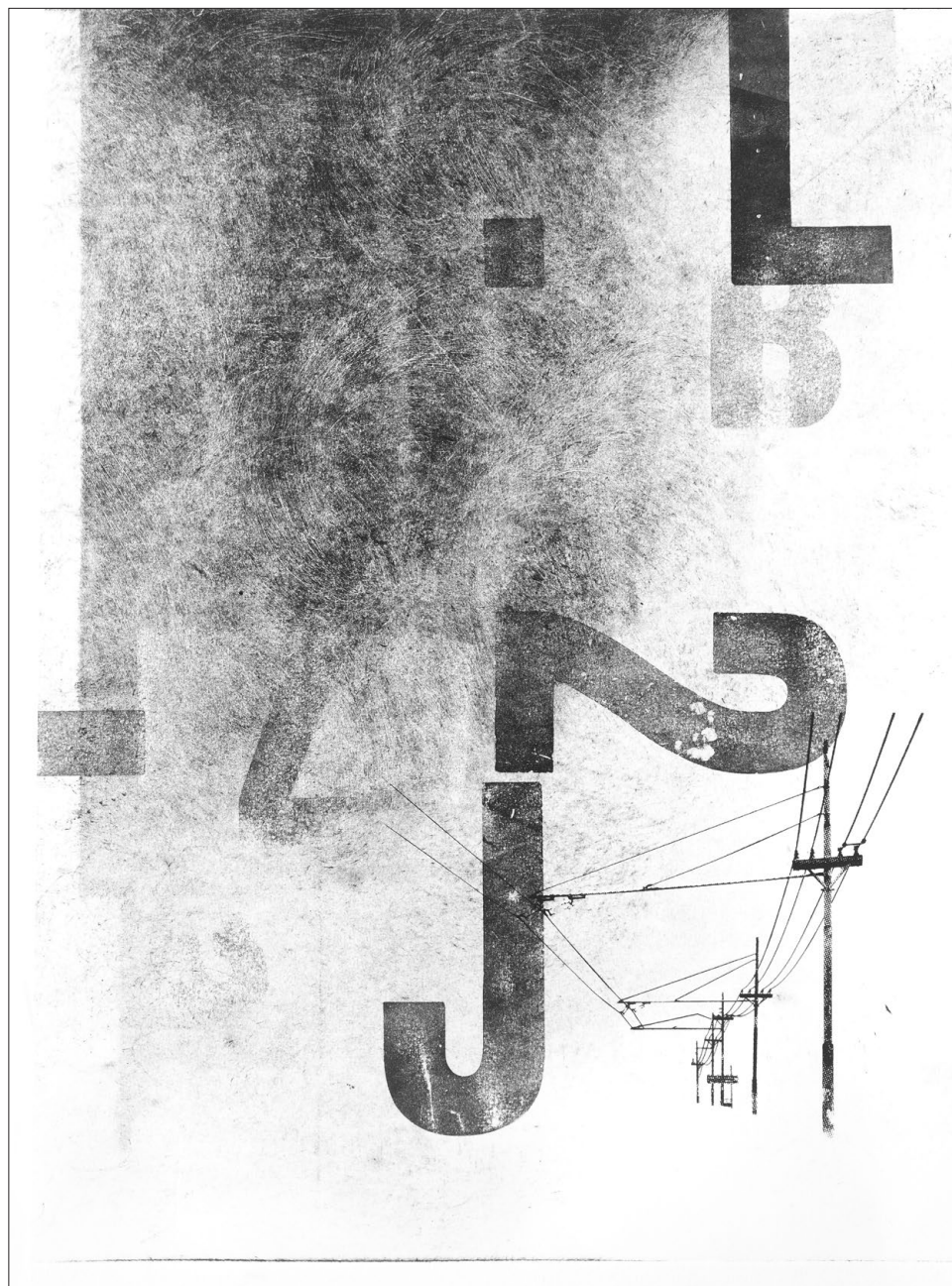


Figura 23: Projeto RUA - Sequência *Pôsteres Tipografia*
 Serigrafia, monotipia e tipografia - 30 x 42 cm / 2024
 Fonte: Priscila Bellotti



Figura 24: Projeto RUA - *Pôster Tipografia*
Serigrafia, monotipia e tipografia - 30 x 42 cm / 2024
Fonte: Priscila Bellotti

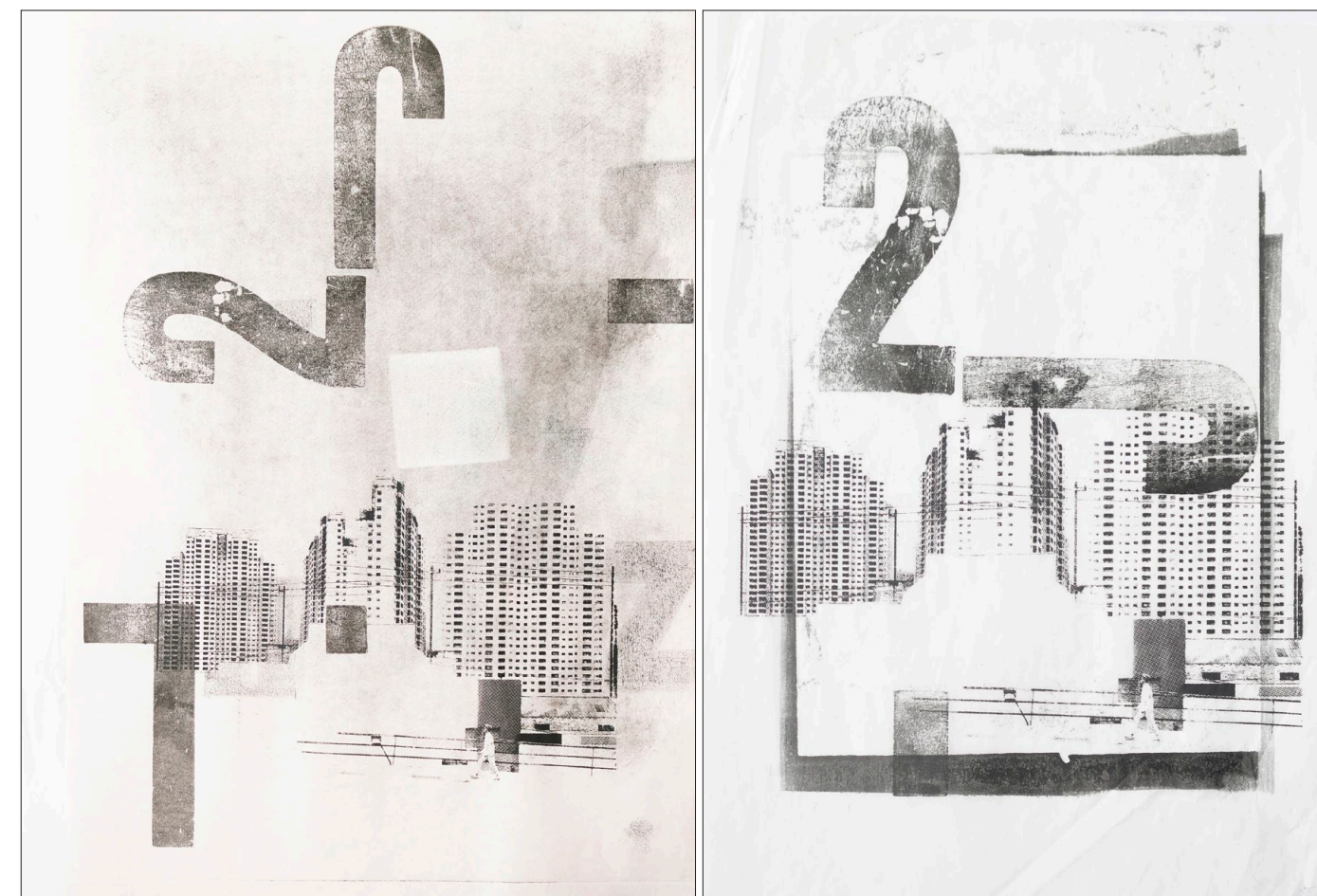


Figura 25: Projeto RUA - *Pôsteres Tipografia*
Serigrafia, monotipia e tipografia - 30 x 42 cm / 2024
Fonte: Priscila Bellotti



Figura 26: Projeto RUA
Montagem digital
2024

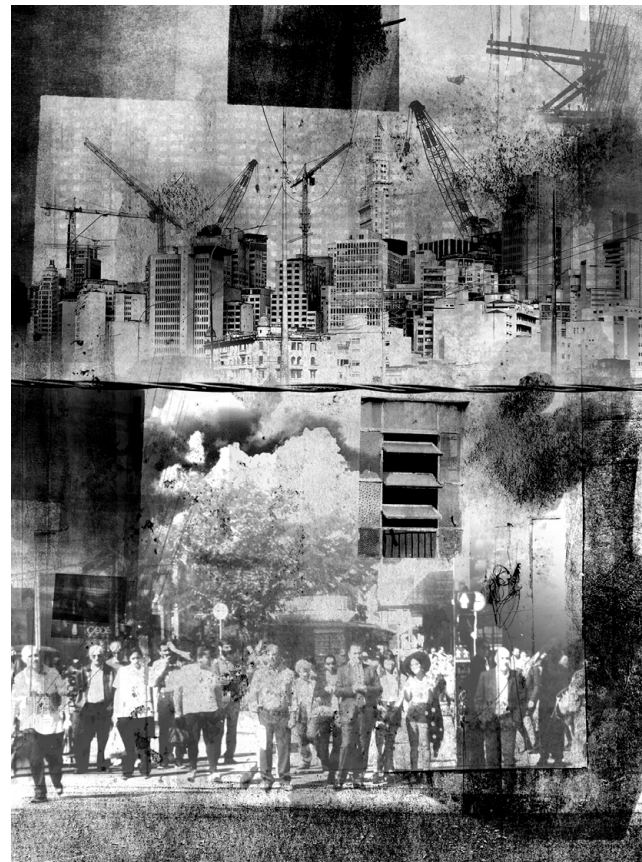


Figura 27: Projeto RUA
Montagem digital
2024

Figuras 28 a 30: Projeto RUA (p. 87 a 89)
Montagem digital
2024

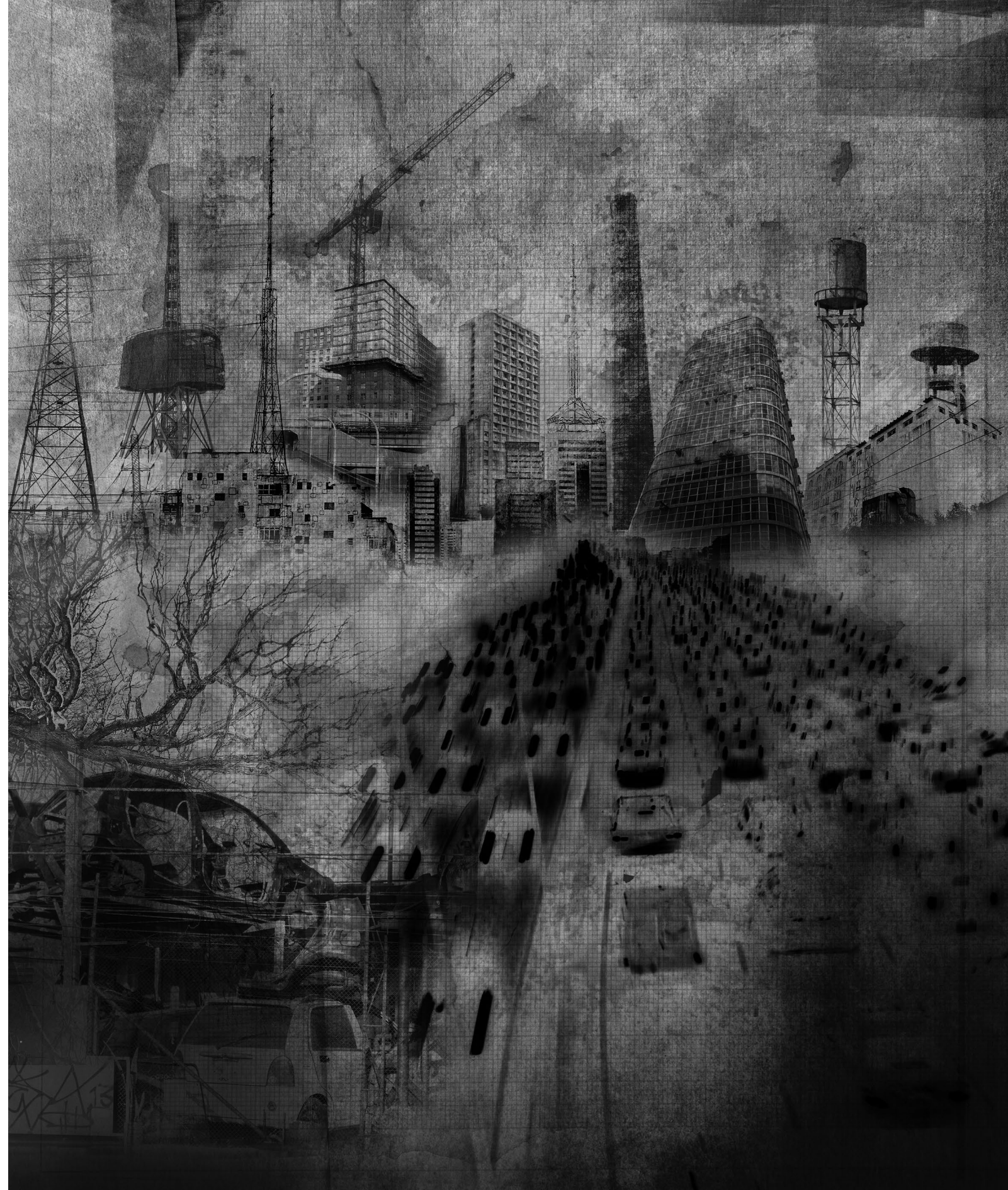






Figura 32: Projeto RUA
Montagem digital
2024

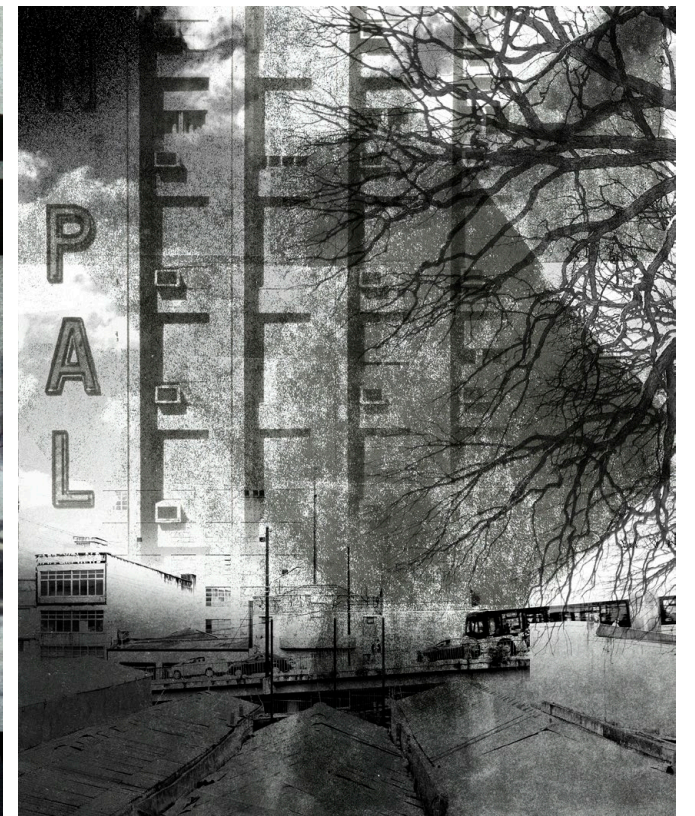


Figura 33: Projeto RUA
Montagem digital
2024

Figura 31: Projeto RUA (p. 90)
Montagem digital
2024

²⁴ Rapa é o carro da Prefeitura que conduz fiscais e policiais pelas ruas para apreender mercadorias de vendedores ambulantes não licenciados.

A ideia de tantas imagens reunidas, meio nubladas e até indefinidas, corresponde à sensação de vertigem, de simultaneidade, de excesso, de fluxos entrecruzados e de uma percepção atônita de quem perambula pela cidade com os olhos interessados em refletir sobre os modos de vida que compartilham esse espaço, ainda que ciente da parcialidade do seu ponto de vista. A cidade não é uma só. Há muitas maneiras de percorrê-la, experimentá-la e deixar seus rastros.

Apesar de um espaço esquadrinhado e mapeado, a cidade pode ser traçada por muitas cartografias que escapam ao mapeamento oficial. Cartografias traçadas por rastros deixados por cada um que percorre suas ruas, como os camelôs de origem africana que montam seus pontos de venda no chão das ruas do bairro do Brás, região central de São Paulo. Um tecido esticado com ilhoses e cordões nas pontas, onde eles dispõem seus produtos à venda, e que funciona como uma espécie de artefato tático de fuga. Em caso de aproximação do Rapa²⁴, esse tecido se transforma em uma bolsa, como o saco com brinquedos do Papai Noel que faz parte do imaginário infantil, que o camelô põe nas costas e se desloca rapidamente fugindo do controle policial à procura de outro pedaço de calçada onde possa vender seus produtos. Uma cartografia traçada por corpos que entendem as fronteiras da cidade e se deslocam constantemente em busca de um ponto temporário de venda.

Um *modus operandi* semelhante pode ser visto na Ladeira Porto Geral, também no centro da cidade de São Paulo, onde lojas e camelôs, em sua grande maioria, comercializam produtos de procedência ilegal e sem taxaço de impostos.

Entre agosto e outubro de 2017, passei as manhãs de sábado nessa ladeira com a intenção de fotografar e observar a dinâmica do local. Me posicionava na parte de baixo da ladeira e clicava, muitas vezes, sem olhar pelo visor da câmera. Voltava para casa com fotos de pessoas que riam para a câmera, outras que desviavam ou encobriam o rosto, e de algumas que se aproximavam para perguntar se eu trabalhava na TV e se ia aparecer em algum canal. Me apresentava como artista fazendo um trabalho autoral sem finalidades comerciais, mas havia os que não se importavam em serem fotografados e também aqueles que pediam seus direitos de imagem. Entre esses, a maioria era de trabalhadores ambulantes que tentavam atrair os clientes para as lojas e

²⁵ O Projeto RUA tem montagens sonoras em fase de experimentação, gravação de audios e montagem.

outros que tinham a sua própria barraquinha. Com o tempo, passei a fotografar menos e comecei a conversar com eles, escutar suas histórias de vida, seus perrengues e o desejo de que o dia de trabalho acabasse porque “sabadou e é dia de cerveja”. Jovens entre 18 e 30 anos, maioria de homens, com passagens pela universidade e pela “vida loka”, que passavam os dias na Ladeira Porto Geral anunciando seus produtos e tentando escapar da aproximação policial.

Algumas vezes presenciei a polícia na ladeira insinuando uma ofensiva e recuando em seguida. Uma espécie de coreografia em que policiais e ambulantes observam seus movimentos, seus olhares e trocam de lugar em um jogo corporal em que todos estão preparados para correr. Assisti a esses movimentos recebendo as coordenadas e a proteção dos ambulantes e percebi que a intenção policial era manter todos alertas e não apreender mercadorias (pelo menos não naqueles dias), embora, às vezes, os policiais escolhessem levar os produtos de qualquer um deles, apenas um em meio a vários. Uma maneira de estabelecer poder e deixar o entorno constantemente acuado.

Não tenho muitas fotos daqueles sábados, e quanto menos eu fotografava mais os jovens se reuniam e pediam para que eu tirasse uma foto. Passei a usar a câmera do celular deles mesmos e assim a foto ficaria para eles. Cheguei até a fazer fotos das vendedoras da loja de turbantes para *posts* no Instagram do estabelecimento. Só não ganhei o crédito mas ganhei um paninho amarelo com grafismos africanos.

Além das fotografias, o Projeto RUA também lança seus sentidos para os sons da rua. Com a atenção voltada para outro campo que não o visual, a cidade se mostra como um novo lugar conectado com o invisível e o quase inaudível²⁵.

A experiência de gravar sons e editá-los em uma mixagem aleatória produz uma espécie de desautomatização da percepção do espaço. Diálogos, sirenes, sons de pássaros, alarmes, o tom das vozes, caixas registradoras, abertura de portas, e todos os outros sons que compõe o espaço por onde passamos ganham protagonismo e revelam novas camadas muitas vezes deixadas em segundo plano devido a predominância da visão sobre os outros sentidos. Volúmes, graves, agudos, estridências e vibração de ondas passam a ser referenciais de distâncias e proximidades.

²⁶ Maryanne Amacher também estudou piano e colaborou com muitos artistas como John Cage, Merce Cunningham, John Zorn e Thurston Moore da banda Sonic Youth. Tinha especial interesse em pesquisar a experiência e a percepção sonora através dos altos volúmenes de suas instalações.

²⁷ Floriano Romana vive e trabalha no Rio de Janeiro e já desenvolveu trabalhos com proposições sonoras em deslocamento por cidades como São Paulo, Fortaleza. Entre eles: *Sapatos sonoros* (2011), *RadioMochilas* (2007) e *Falante, São Paulo* (2007).

Uma das referências nesse campo é Maryanne Amacher (1938-2009). Compositora e artista sonora, destacou-se na criação de instalações sonoras e ambientes multimídia de grande escala²⁶. A partir de 1967, Maryanne iniciou uma série de trabalhos chamada *CITY-LINKS* em que distribuía microfones em diversos pontos da cidade (estádio de futebol, lojas de departamento, aeroportos, indústrias, prédios abandonados, ruas, praias, entre outros) e os sons eram encaminhados via linha telefônica para uma central, que podia ser o próprio atelier da artista, uma galeria ou ainda uma estação de rádio, onde Maryanne mixava esses sons em tempo real e em performances que duravam muitas horas. Ela foi uma das pioneiras no uso das telecomunicações em instalações artísticas sonoras.

Outra referência, o artista visual e sonoro Floriano Romano (1969)²⁷, trabalha com intervenções e instalações sonoras desde o início dos anos 2000. Em 2016, realizou a exposição *A CIDADE SONORA*, no Centro de Artes Visuais da Funarte no Rio de Janeiro, em que o artista pediu a quinze amigos, artistas e não artistas, que estavam em quinze países diferentes, para que gravassem áudios das cidades onde estavam. Romano produziu colagens sonoras com misturas de sotaques, culturas e vivências, escutadas pelo público em quinze orelhões distribuídos pelo espaço expositivo. Em cada orelhão, escutava-se uma mistura de ruídos de ruas, metrô e conversas que se somavam às percepções e memórias do ouvinte. Em cada orelhão, um mergulho em uma profusão de sons urbanos que produzia uma cidade imaginária.

Com uma metodologia construída durante o caminhar na cidade e na prática de ateliê, o Projeto RUA incorpora todas essas camadas de imagens, de superfícies, de sons e de ações que se esfregam, cutucam, irritam e adotam umas às outras, “mixando-as” em placas, pôsteres, lambes e sons com a intenção de criar mais uma camada, deixar rastros, adentrar os fluxos, produzir agenciamentos e incorporar o devir.

²⁸ Entrevistas com Helen Molesworth, Megan R. Luke, Harry Dodge em vídeo sobre Robert Rauschenberg.

²⁹ Rauschenberg colaborou com Merce Cunningham em diversos espetáculos de dança tendo atuado como cenógrafo, figurinista, iluminador, artista gráfico e também como coreógrafo.

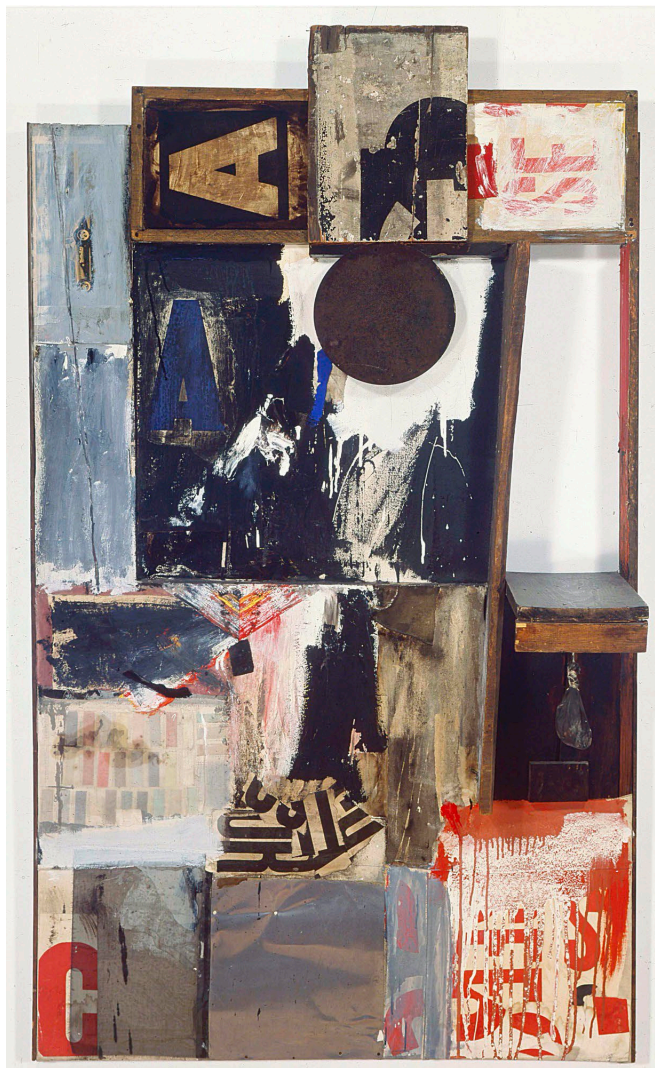


Figura 34: Robert Rauschenberg - *Combine: Magician* / 1959
166.1 x 96.8 x 41 cm
Fonte: Rauschenberg Foundation

3. ROBERT RAUSCHENBERG e KURT SCHWITTERS e a cidade

“Tudo está na rua” (Robert, 2016, 10:30min) declarou Robert Rauschenberg referindo-se ao material encontrado e recolhido nas ruas que utilizava nos *Combines*, nome dado por ele mesmo ao trabalho que realizou a partir dos anos 50 e que reunia pintura e escultura (Figuras 34 a 37).

Rauschenberg colocou os objetos comuns provenientes do desperdício do consumo excessivo da sociedade moderna em suportes de pintura tradicionais. São objetos provenientes de uma sociedade urbana industrializada e em constante obsolescência. Placas de trânsito, tecidos, caixas de papelão, animais empalhados, pedaços de madeira, outras imagens, guarda-chuvas quebrados, tudo que já não cumpria uma função em seu viés utilitário, passava a fazer parte de suas composições. “Rauschenberg se interessava pela tensão que surgiria entre os objetos reunidos pensando no modo como colidiriam e as suas possibilidades [...] e depois deixava-os fazer o que podem considerando que não há uma hierarquia entre eles.” (Robert, 2015, 1:30min)²⁸.

Desenvolveu um método de trabalho: percorreria um único quarteirão por dia e, caso não conseguisse material de trabalho suficiente, poderia percorrer mais um quarteirão.

Ele tirava os objetos do mundo real e os trazia para a arte porque estava interessado no mundo, lhe interessava exatamente a brecha entre arte e vida, ou ainda, o ponto onde são indissociáveis. Seus *Combines* desfazem as distinções entre os materiais da arte e as coisas comuns, entre pintura e escultura, e entre os domínios da arte e da vida cotidiana.

Merce Cunningham, coreógrafo e parceiro de Rauschenberg em muitos trabalhos, dizia que “não é apenas o fato de ele usar objetos comuns ou coisas com as quais estamos familiarizados em nossas vidas, mas é que ele as coloca de tal maneira que você as veja” (Robert, 2023, 0:56min)²⁹. Há um espaço compartilhado entre a obra e quem a vê, e ainda é possível que, após o encontro com o trabalho de Rauschenberg, o mundo seja visto de outra forma.

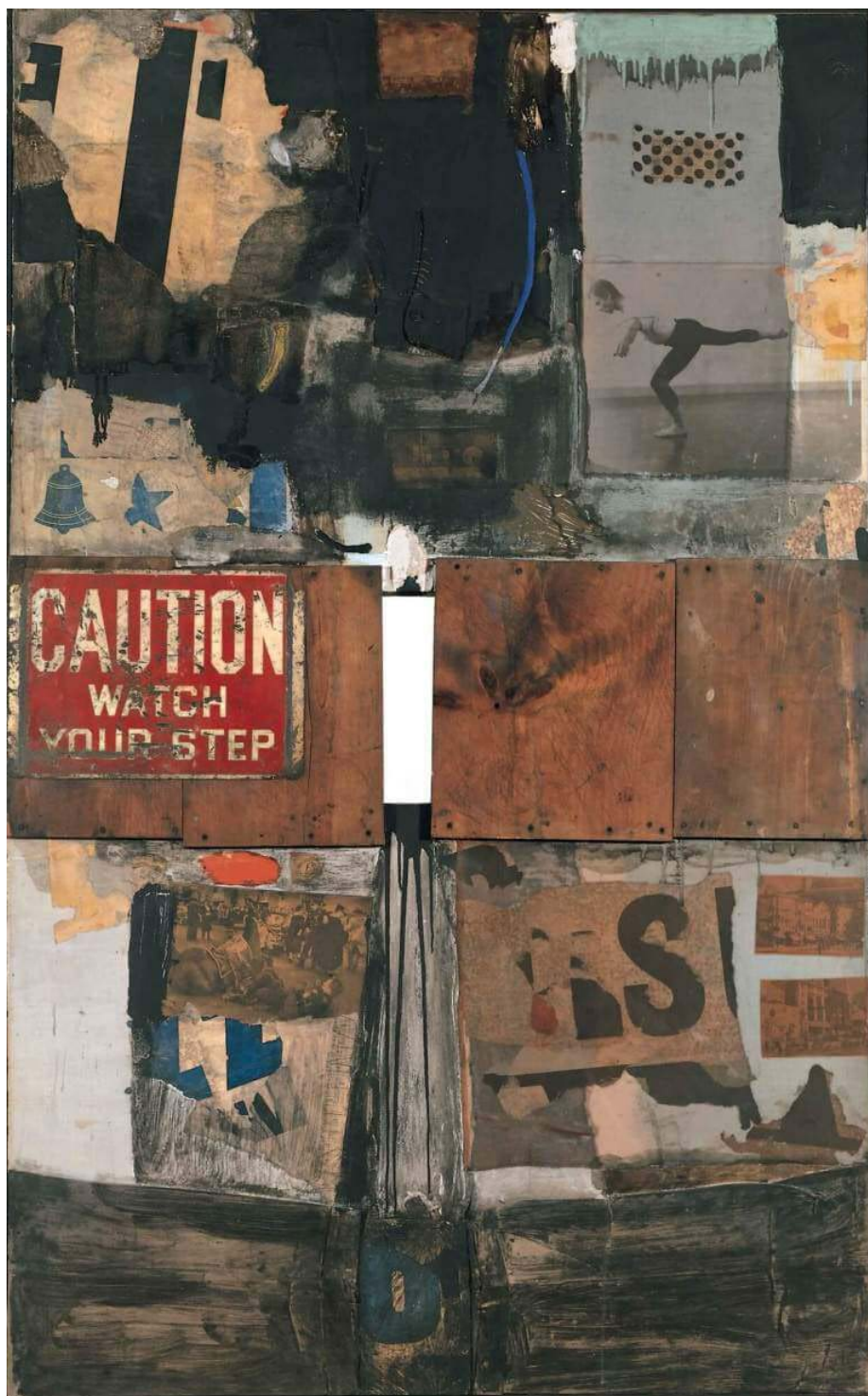


Figura 35: Robert Rauschenberg - *Combine: Trophy I (for Merce Cunningham)* / 1959
 167.6 x 104.1 x 5.1 cm
 Fonte: Rauschenberg Foundation



Figura 36: Robert Rauschenberg - *Combine: Monogram* / 1955-59
 106.7 x 160.7 x 163.8 cm
 Fonte: Rauschenberg Foundation



Figura 37: Robert Rauschenberg - *Combine: Allegory* / 1959-60
 182.9 x 304.8 x 29.8 cm
 Fonte: Rauschenberg Foundation

³⁰ Em 1965, foi produzida uma edição fac-similar em off-set com tiragem de 250 exemplares assinados. Essa edição foi exposta em São Paulo no Centro Cultural dos Correios em 2015.



Figura 38: Robert Rauschenberg - série *L'Inferno di Dante* / 1958-1960.
36,5 x 29 cm
Fonte: MutualArt

Se a princípio eram dispostos verticalmente nas paredes, logo o peso e o tamanho dos materiais utilizados fez com que os *Combines* fossem para o chão transformando-se em instalações.

Realizou pinturas, desenhos, esculturas, fotografias, *Combines*, cenografias, figurinos, instalações, montagens sonoras, iluminação para espetáculos, fez coreografias, performances, happenings, colagens, e desenvolveu uma vasta produção de arte impressa a partir da experimentação de diversas técnicas de transferência de imagem e impressão. Da cianotipia a impressões em equipamentos de alta tecnologia, Rauschenberg trabalhou em parceria com impressores, técnicos e desenvolvedores tecnológicos ligados às artes gráficas.

No final dos anos 50, iniciou a série *L'Inferno di Dante* (1958-1960) em que recriou, gráfica e pictoricamente os trinta e quatro cantos da primeira parte da *Divina comédia* escrita no século XIV por Dante Alighieri (1265-1321). Trata-se de uma narrativa clássica ilustrada com uma iconografia contemporânea através do processo de transferência de imagens de revista. O solvente era aplicado sobre uma imagem que era decalcada em um papel com o auxílio de uma ponta dura de caneta. Entre os solventes utilizados: água, aguarrás, fluido de isqueiro e thinner³⁰ (Figura 38).

Tal qual nos *Combines*, o artista manteve a justaposição de imagens e a ideia de colisão entre elas. As transferências realizadas apresentavam opacidades variadas de acordo com o solvente ou com as características gráficas da imagem a ser transferida (tipos de pigmento, impressão ou papel).

As imagens utilizadas misturavam política contemporânea, figuras emblemáticas da cultura estadunidense, desenhos, fotos realizadas pelo próprio artista, fotos que eram enviadas para ele ou retiradas de jornais e revistas. Nos anos 90, Rauschenberg passaria a trabalhar exclusivamente com fotografias clicadas por ele devido ao problema com direitos autorais. Ia para as ruas com a câmera para fotografar aquilo que geralmente passava despercebido ao senso comum e sem qualquer mérito artístico. Fotos de animais, esporte, natureza, eventos culturais, tecnologia, indústria, pessoas trabalhando, helicópteros, fotos do dia a dia da cidade. Evitava imagens de acontecimentos históricos ou com apelo emocional, optando por imagens com sentidos abertos a diferentes pontos de vista.



Figura 39: Robert Rauschenberg - *Scanning* / 1963

141.6 x 185.4 cm

Fonte: Rauschenberg Foundation

Foi um intenso experimentador de vários processos gráficos: litografia, *intaglio*, offset, cianotipia, fotogravura, serigrafia, impressão em gesso úmido, *plotter* jato de tinta, entre outros, onde se permitia improvisar, tornando-se um artista desbravador no uso de novas técnicas e materiais, como as tintas solúveis em água para impressão jato de tinta não provenientes do petróleo e não contaminantes ao meio ambiente.

A partir dos anos 60, surgiram alguns centros de impressão como a Gemini G.E.L. e Graphicstudio, ambos situados na Flórida (EUA), que realizavam as impressões de trabalhos de diversos artistas além de serem centros desenvolvedores e pesquisadores de processos gráficos. Robert Rauschenberg foi um dos primeiros artistas a utilizar esses centros e trabalhar em parcerias tecnológicas.

Em 1970, em companhia de Robert Petersen, artista e impressor assistente da Gemini G.E.L, criou o Untitled Press, estúdio que prestava serviços de impressão para outros artistas com opção por pequenas edições, uso de papéis artesanais especializados, e apoio ao desenvolvimento de novos processos gráficos em parceria com os artistas visitantes. Além de imprimir os próprios trabalhos de Rauschenberg e Petersen.

A serigrafia abriu a Rauschenberg a possibilidade de reutilizar e recontextualizar as imagens em diferentes trabalhos, além de permitir a impressão de grandes tiragens (Figuras 39 a 42). Realizou uma vasta produção de pôsteres de divulgação de exposições, de espetáculos de dança com os quais colaborou, e pôsteres relacionados às causas ecológicas, raciais, políticas, culturais e sociais que apoiava.

Também utilizou a serigrafia em trabalhos que apresentam uma diversidade de imagens emblemáticas da cultura estadunidense aliadas a imagens renascentistas, imagens de outras épocas e contextos, e ainda imagens do cotidiano que se relacionam sem qualquer sentido metafórico, discursivo, psicológico, narrativo ou do campo da representação. Cada trabalho funciona como um acúmulo de mídias visuais com temas aleatórios e justapostos sem qualquer conceito pré-estabelecido. Segundo John Cage, compositor, artista, pesquisador musical e parceiro de Rauschenberg:

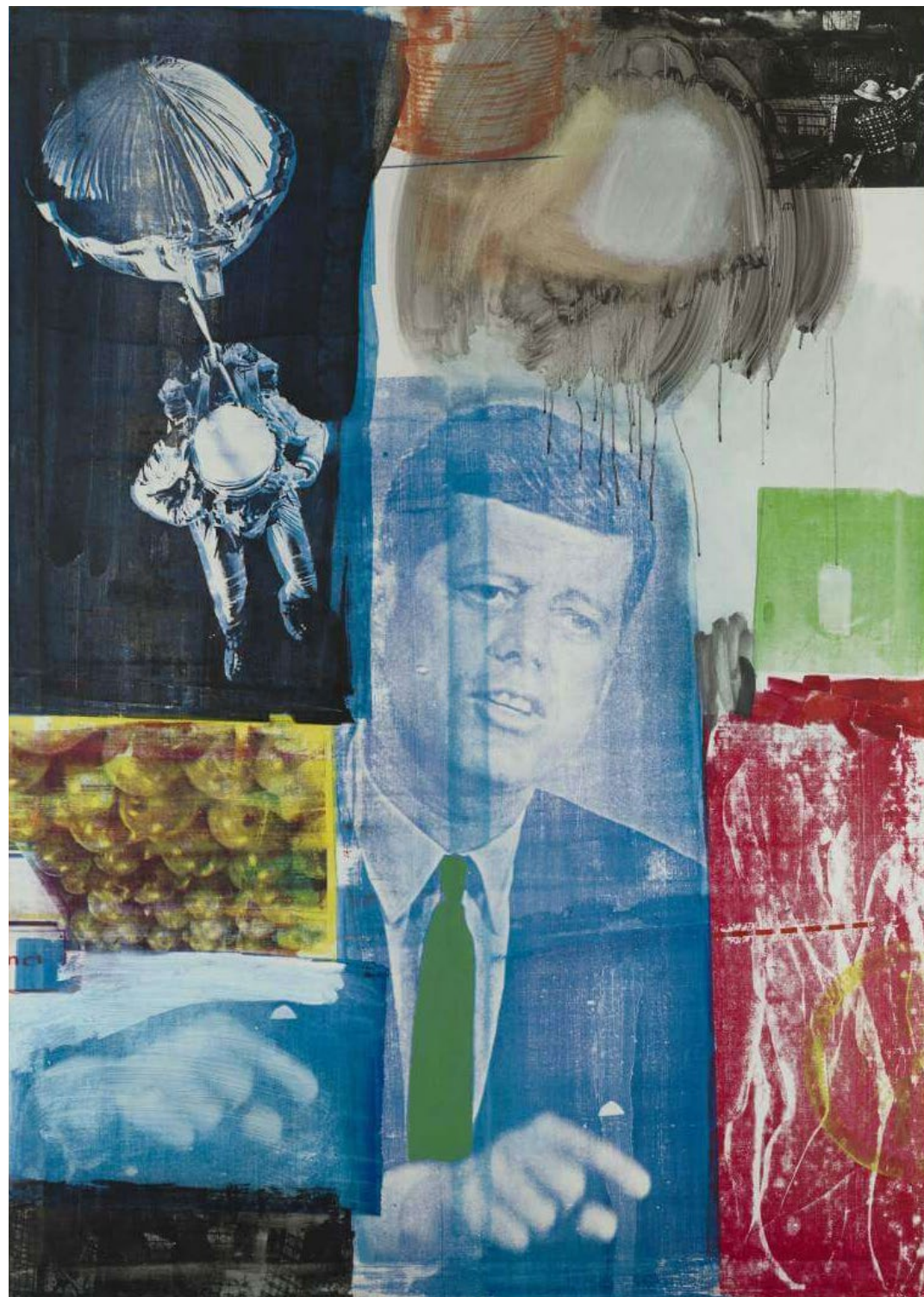


Figura 40: Robert Rauschenberg - *Retroactive I* /1963
213 cm x 152 cm
Fonte: Rauschenberg Foundation



Figura 41: Robert Rauschenberg - *Earth day* /1970
133,4 x 95,3 cm
Fonte: Rauschenberg Foundation



Figura 42: Robert Rauschenberg - *Poster for habitat II* /1996
99,7 x 63,2 cm
Fonte: Rauschenberg Foundation

³¹ No livro *Silence, lectures and writings* (1961), John Cage escreve sobre música, composição e dança, e dedica um capítulo a Rauschenberg.

³² Entrevista com Robert Rauschenberg no Programa *The Shock of the New, ep. 7 - Culture as Nature*, escrito e apresentado por Robert Hughes na BBC em 1980.

³³ “Olhar vernáculo” de Brian O’Doherty apresentado por Michelle Lynn Rinard em *The Vernacular Vision: Robert Rauschenberg and his Influences*.

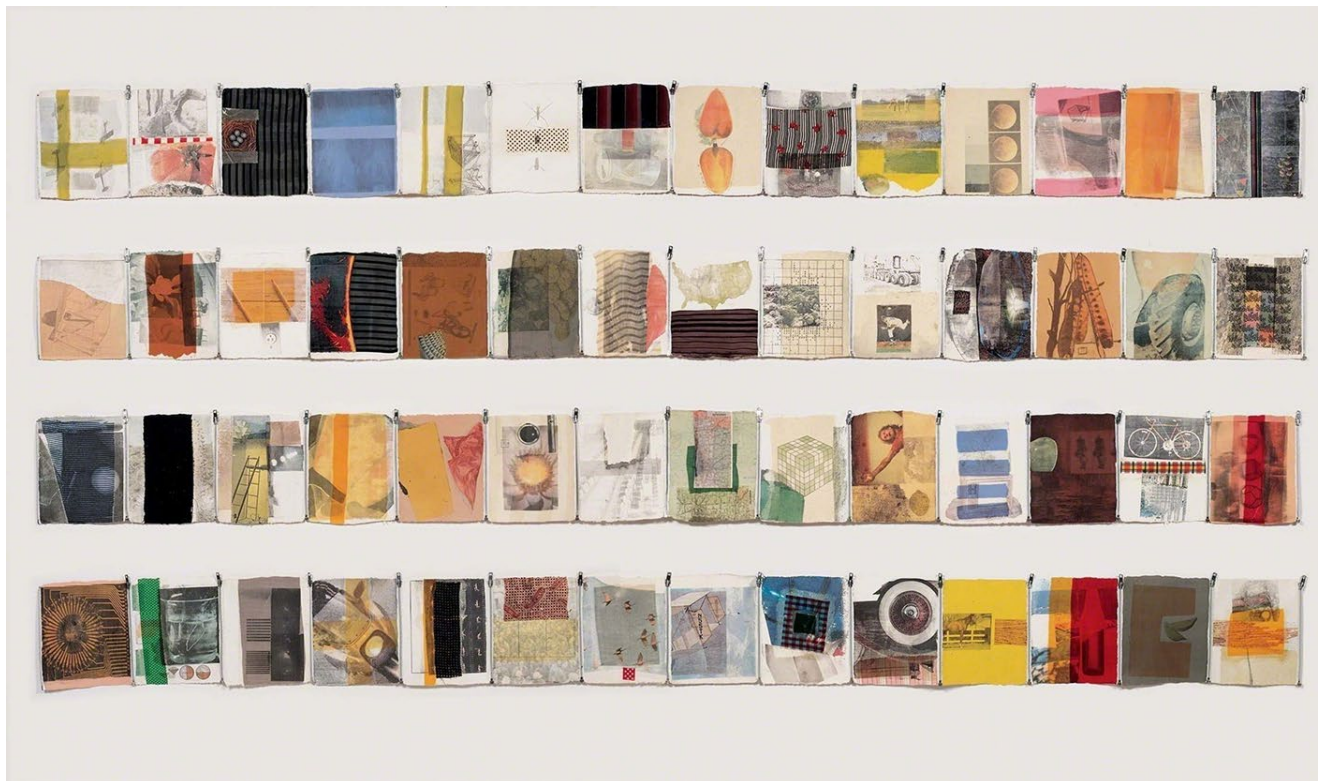


Figura 43: Robert Rauschenberg - *Hiccups* / 1978
22.9 x 1926.6 cm (em montagem linear)
Fonte: Rauschenberg Foundation

[...] parece que muitos aparelhos de televisão estão funcionando simultaneamente, todos sintonizados de maneira diferente. [...] Há tantos assuntos num *Combine* quanto em uma página de jornal. Cada elemento do trabalho é um assunto. É uma situação que envolve multiplicidade.³¹ (Cage, 1961, p.101).

Tal declaração diz respeito à conexão de Rauschenberg com o mundo ao redor. “Fui bombardeado por televisores e revistas, pelo lixo, pelo excesso do mundo [...] Pensei que se pudesse pintar ou fazer um trabalho honesto, deveria incorporar todos esses elementos que eram e são uma realidade.” declarou o próprio artista³². (*Shock*, 2014, 28:45min).

Para o crítico de arte Brian O’Doherty, a maneira de olhar para a arte de Rauschenberg é a do “olhar vernáculo”, relacionado à percepção do espectador com o ambiente urbano cotidiano, “um modo de ver itinerante, agitado e reativo forjado a partir da influência da televisão, do cinema e da publicidade. [...] Como uma varredura rápida e desinteressada do morador da cidade.” (Rinard *apud* O’Doherty, 2014)³³.

Há uma aproximação aqui com o conceito de montagem organizado e experimentado por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne*, e por Walter Benjamin nas *Passagens*, projetos dos anos 1920 que trabalhavam o conceito de montagem como um método de criação formal e um modo de conhecimento. Juntamente com as vanguardas européias, tomavam o arquivo como uma estratégia artística acumulativa, descontínua e remanejável. Com Warburg e Benjamin, o arquivo é trabalhado como uma coleção de imagens que, justapostas e recombinaíveis, são passíveis de relações críticas que problematizam o entendimento histórico entre passado e presente. Em Rauschenberg, a atualidade e o presente da obra são preponderantes e expressam os conflitos de seu tempo.

A obra *Hiccups* (Figura 43), de 1978, nos ajuda a pensar a obra de Rauschenberg do ponto de vista da montagem formal. São noventa e sete painéis de 24 x 19cm, em papel artesanal, com imagens transferidas com solvente e prensa de gravura, e com zíperes laterais que articulam os painéis e funcionam como suporte para colocá-los na parede.

São imagens de mapas, paisagens, atletas, fotos da lua e de pneus, tecidos, frutas e diversas ilustrações que faziam parte de um grande arquivo fotográfico de procedência diversa. A sequência das imagens é aberta e variável e pode ser disposta em uma única linha, totalizando dezoito metros, ou em fileiras. Os zíperes funcionam como zonas de articulação, intervalos, entre as imagens e permitem que várias sequências sejam articuladas e desarticuladas produzindo novos sentidos e conexões entre as imagens.

Um princípio de montagem utilizado pelas vanguardas européias, sobretudo pelos dadaístas, que preconizavam uma ruptura com os valores estéticos, sociais e políticos vigentes. Se posicionaram contra as guerras, contras as convenções sociais, religiosas e artísticas e acreditavam em uma arte próxima da vida cotidiana que fosse a expressão de seu tempo desordenado e nervoso.

Embora Rauschenberg se aproximasse do dadaísmo em seu uso de materiais reutilizados e em sua produção conectada com seu tempo, possuía uma preocupação estética na composição de suas obras e não adotava a aleatoriedade no processo de criação tal qual os Dadá.

Nesse ponto, Rauschenberg se aproxima de Kurt Schwitters, artista alemão que conviveu com os dadaístas mas nunca aderiu ao movimento de forma irrestrita. Foi influenciado pelos dadaístas, cubistas, pelos artistas da Bauhaus e pelo construtivismo russo, mas criou uma arte original que denominou de *Arte Merz*. O nome *Merz* não tem um sentido específico e há diferentes versões para a origem desse nome. Uma das versões é inspirada em um fragmento de papel com a palavra *Commerz*, traduzida como ‘comercial’ em português, que fazia parte de uma de suas colagens.

A Alemanha da primeira guerra mundial era um país destruído, em ruínas, e os artistas dadaístas possuíam uma postura combativa contra o regime político, contra o estímulo armamentista, contra a fome, mas também contra a arte burguesa. Em seus manifestos, na intenção de aproximar a arte da vida cotidiana, os artistas se distanciavam dos parâmetros estéticos e da arte institucionalizada, e produziam o que denominavam de antiarte. O artista seria a expressão, o grito contestatório, de sua época colapsada.

³⁴ Veronica Stigger (1973) é escritora, professora e crítica de arte brasileira. Em 2005, finalizou sua tese de doutorado pela Universidade de São Paulo com o título *Arte, mito e rito na modernidade - A dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*.

³⁵ John Elderfield (1943) é um historiador e curador, atuou como curador-chefe do departamento de pintura e escultura do The Museum of Modern Art, New York de 2003 a 2008, e curador do departamento de Arte e Arqueologia do Princeton University Art Museum de 2012 a 2019.

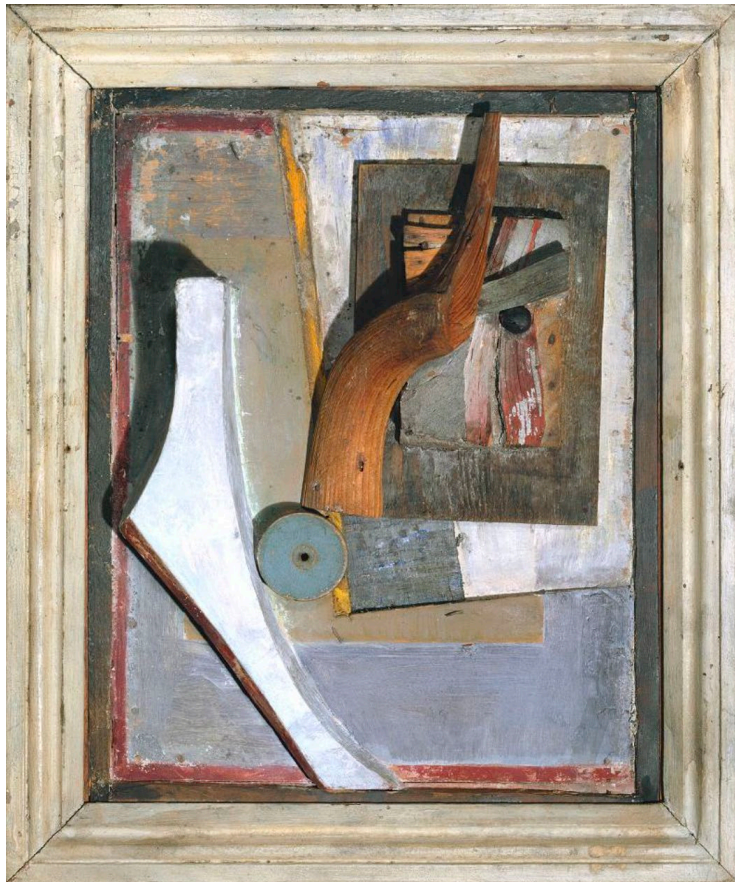


Figura 44: Kurt Schwitters - *(Relief in Relief)* / 1942–1945
49,5 × 41,3 × 10,2 cm
Fonte: TATE Modern

Embora Schwitters compartilhasse da indignação Dadá, na Arte *Merz* não havia protesto político no sentido restrito do termo. Sua maneira de romper com o comodismo e profanar a tacanhice burguesa foi cometendo a “blasfêmia” de utilizar lixo para fazer arte com a intenção de construir uma nova realidade a partir dos escombros (Figuras 44 a 47).

Schwitters foi poeta, prosador, dramaturgo, crítico, ensaísta, pintor, escultor, arquiteto, editor, publicitário, tipógrafo e agitador cultural. Contrário a todo consenso e às regras, escreveu manifestos, ensaios críticos e poemas que geravam discussões literárias e estéticas e eram publicados nos EUA e Europa. De 1923 a 1932, editou a Revista *Merz* que se tornou uma espécie de fórum que veiculava produções e polêmicas de diversas linhas artísticas fazendo de Schwitters uma figura de destaque entre os grupos de vanguarda.

Realizou pinturas, colagens e assemblages, abdicando do instrumental tradicional da arte para utilizar detritos urbanos descartados. Era comumente visto na rua com uma pasta de baixo do braço recolhendo bilhetes de bonde, pedaços de papel, clips de metal, arruelas, pregos, pedaços de madeira, metal e couro, engrenagens, parafusos e vários outros objetos jogados no chão que eram incorporados e reunidos em seus trabalhos. Segundo Veronica Stigger³⁴, pesquisadora da obra de Schwitters:

De pintor, Schwitters, com suas composições *Merz*, transformou-se, num primeiro momento, no que John Elderfield ³⁵ chamou de “coletor de anomalias”. Sua eterna procura por materiais, preferencialmente por pedaços e estilhaços de coisas do que por objetos inteiros, tornou-se uma obsessão e uma compulsão. Schwitters ficou conhecido por viajar com uma pasta cheia de recortes, detritos recolhidos e de trabalhos em andamento. (Stigger, 2008, p.98).

Tal qual Robert Rauschenberg, suas obras partiam da justaposição e combinação de diversos elementos recolhidos nas ruas e organizados de maneira consciente e intencional, diferente da prática aleatória e irracional dos dadaístas que utilizavam o acaso no processo de criação.

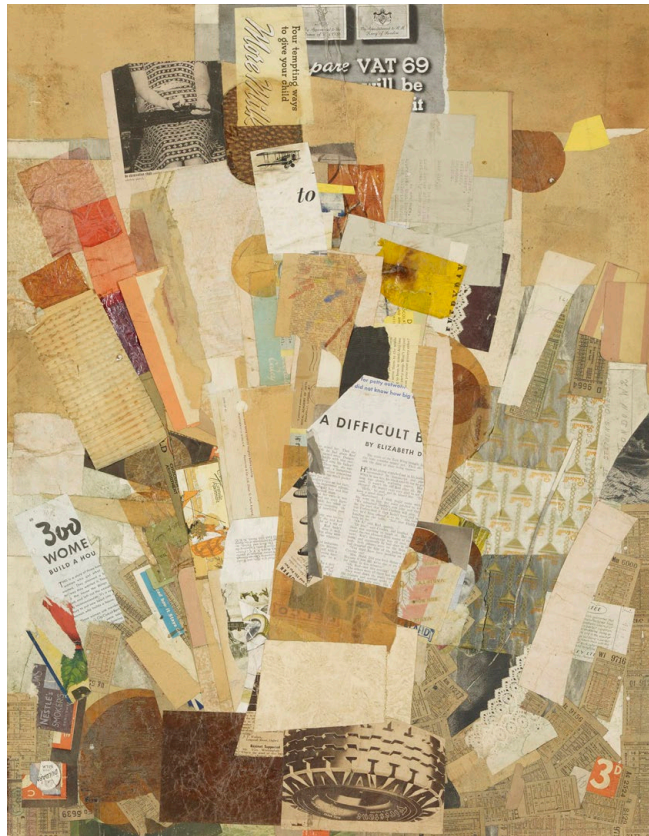


Figura 45: Kurt Schwitters - *Difficult*, 1942-1943
79.37 x 60.96 cm
Fonte: Buffalo AKG ART MUSEUM



Figura 46: Kurt Schwitters - *Das Unbild* / 1919
35.8 cm x 28 cm
Fonte: Wikipedia



Figura 47: Kurt Schwitters - *Cottage* / 1946
25.5 x 21.2 cm
Fonte: Artsy

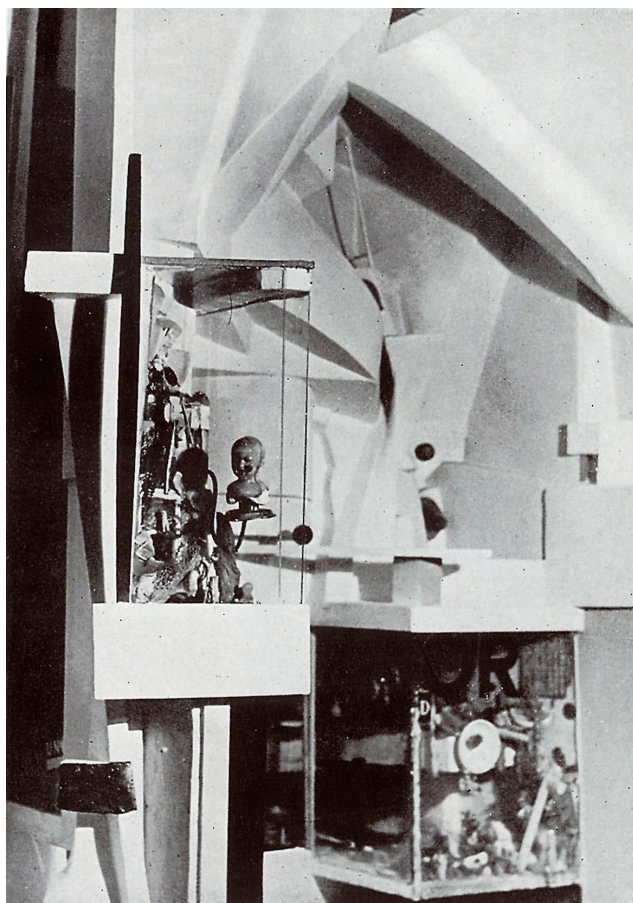


Figura 48: Kurt Schwitters - *Merzbau, Gold Grotto* / 1925
Fonte: *Merz Barn*

Schwitters levou ao extremo tal processo de aglutinação de fragmentos em *Merzbau*, uma obra realizada em sua própria casa, em Hannover, a partir de 1923. *Merzbau*, quer dizer “construção *Merz*”, “edifício *Merz*”, e foi realizada com materiais encontrados na rua, como restos arqueológicos do presente, e objetos doados por amigos e artistas que faziam parte do restrito grupo permitido de visitar o local (Figuras 48 a 50).

Segundo Schwitters, a *Merzbau* começou a partir de uma coluna construída com madeira, tinta e colagens que cresceu “tal qual o princípio de uma grande cidade” (Stigger *apud* Schwitters, 2005, p. 165) e tomou o espaço interno da casa. Passou a construir armações em madeira e gesso que cresciam e se subdividiam em pequenas grutas dedicadas a amigos ou a personalidades da história e da mitologia alemãs, ou ainda identificadas por temas. A *Merzbau* era rodeada de colagens e objetos, como um busto em gesso de sua esposa, a máscara mortuária de seu primeiro filho (morto antes de completar dois anos em situação desconhecida), um sutiã, uma mecha de cabelo, um pote com urina, um pedaço de gravata e uma dentadura desdentada, entre muitos outros objetos. A obra cresceu a ponto de tornar difícil o deslocamento dentro da própria casa, avançando para o piso superior e com fragmentos sendo continuamente agregados.

A *Merzbau* só foi interrompida em 1937 quando Schwitters precisou deixar a Alemanha fugindo do governo nazista que tirou suas obras dos museus e as queimou por considerá-las arte degenerada. Nessa data, a *Merzbau* já ocupava três andares e quatro cômodos da casa de Hannover. Em 1943, foi destruída durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial.

Exilou-se na Noruega até 1940 quando foi perseguido pela Gestapo, polícia política alemã, e no Reino Unido até 1948, data do seu falecimento. Tanto na Noruega como no Reino Unido, chegou a iniciar novos projetos de *Merzbau*, mas não alcançaram a dimensão do de Hannover pois eram interrompidos devido às fugas das perseguições nazistas.

Schwitters também a chamava de **Catedral da miséria erótica** e há nesse nome uma mistura entre o sagrado, relacionado ao termo Catedral, e o profano da miséria erótica e do caráter mundano, do mundo, dos elementos utilizados.



Figura 49: Kurt Schwitters *Archive - Merzbau* / 1923 - 1937
 Fonte: Lendo a história da arte



Figura 50: Kurt Schwitters - *Merzbau* / 1923 - 1937
 Fonte: Lendo a história da arte



Figura 51: Kurt Schwitters - *The Critic* (Rubber Stamp Drawing) / 1921
Fonte: Archive of Affinities

A ideia de Catedral como um templo, um espaço interno isolado do exterior, um mundo à parte, parece combinar com a *Merzbau* e um certo viés ritualístico com suas grutas, altares e redomas cheias de objetos. Foi considerada uma das primeiras instalações realizadas e inaugurou uma mudança na relação entre o objeto artístico e o espaço. Além disso, trata-se de uma obra de arte que não estava aberta à visualização do público pois Schwitters permitia que um número bem restrito de pessoas acompanhasse o processo de criação da *Merzbau*, o que explica a quantidade pequena de registros fotográficos da obra.

Em relação ao processo de criação, Schwitters criou o termo *Entformung* para designar todos os passos do trabalho desde a coleta de materiais, a seleção, a limpeza (realizada intensamente em todos os objetos recolhidos na rua), alguma reforma ou adaptação necessária, até a inclusão na obra e pintura. O termo alemão *Formung* quer dizer formação ou moldagem, o ato de dar forma ou moldar algo. Já o prefixo *Ent-* equivale ao de- ou des- em português, com sentido de negação, ou seja, *Entformung* dá uma ideia de deformação, ou ainda, dar uma nova forma a algo a partir da sua deformação. Talvez seja isso que acontece com todos os fragmentos recolhidos, preparados e incluídos na *Merzbau* assim como em suas colagens e assemblages. Nos poemas parece acontecer o mesmo, uma deformação da linguagem, uma montagem-desmontagem das palavras com interesse em uma sonoridade, uma gagueira, um ritmo, ou em produzir uma composição visual. Explorava os recursos tipográficos e utilizava as letras como personagens de pequenas histórias ou distribuídas na página de maneira livre e não linear. Na escrita dos poemas sonoros, utilizava letras maiúsculas e minúsculas como um sistema de notação musical inventando uma partitura própria³⁶ (Figuras 51 a 54).

Um processo de deformação-formação, decomposição-recomposição, desmontagem-remontagem que funcionava através da inclusão constante de fragmentos. Para Schwitters, era um processo de criação voluntariamente inacabado, “inacabado, e por princípio” (Stigger *apud* Schwitters, 2008, p. 100), que cresce como uma cidade.

No desenvolvimento de seus trabalhos, Schwitters e Rauschenberg compartilhavam da criação a partir dos dejetos urbanos desprezados, reunidos e justapostos. Um método de montagem formal, fragmentária e heterogênea que refletia sobre a época fragmentária em que viviam.

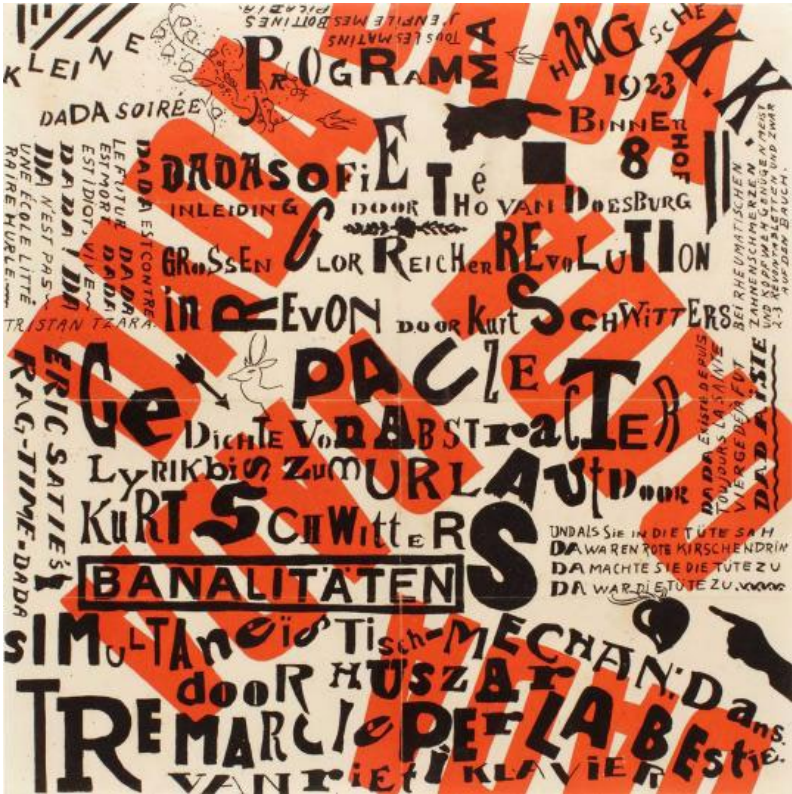


Figura 52: Kurt Schwitters e Theo van Doesburg - *Kleine DADA soiree* / 1923
Fonte: Art Gallery NSW

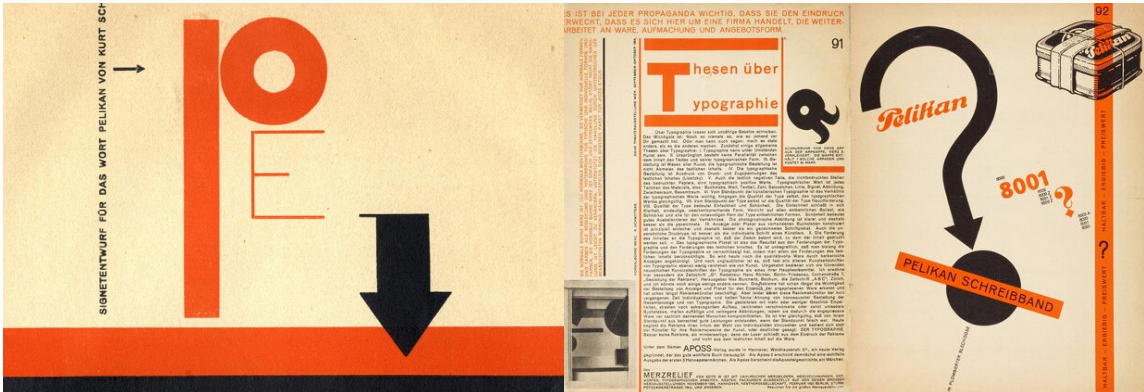


Figura 53: Kurt Schwitters - *Revista Merz* / 1923 - 1933
Fonte: Index Grafik

URSONATE de Kurt Schwitters		
Introducción:		
Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.	1	
Ooooooooooooooooooooooooooooo,	6	
dll rrrrr beeeee bö dll rrrrr beeeee bö fümms bö, rrrrr beeeee bö fümms bö wö, beeeee bö fümms bö wö tää, bö fümms bö wö tää zää, fümms bö wö tää zää Uu:	5	(A)
primera parte:		
tema 1: Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, Kwii Ee.	1	
tema 2: Dedesnn nn rrrrr, li Ee, mpiff tillff too, tillll, Jüü Kaa?	2	
tema 3: Rinnzekete bee bee nnz krr müü? ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü,	3	
rakete bee bee,	3a	
tema 4 Rrumpff tillff toooo?	4	
exposición:		
Ziiuu ennze ziiuu nnzkrmmüü, Ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmüü	ü3	
rakete bee bee? rakete bee zee.	ü3a	
desarrollo:		
Fümms bö wö tää zää Uu, Uu zee tee wee bee fümms.	ü1	
rakete rinnzekete	ü3+ 3a	

Figura 54: Kurt Schwitters - *Ursonate* / 1932
Fonte: MerzMail

³⁷ Georges Didi-Huberman é filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Investiga temas como imagem, memória e história, e dedica-se ao estudo sobre Aby Warburg.

Ambos fizeram parte da exposição *Atlas ¿Como llevar el mundo auestas?* realizada no Museu Reina Sofia (Madri, Espanha) em 2010, com curadoria de Georges Didi-Huberman³⁷, e que reuniu o pensamento e as obras de diversos artistas dos séculos XX e XXI. Trata-se de uma exposição que teve o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg como ponto de partida, cujo método experimental de montagem de imagens heterogêneas é compartilhada com outros artistas em uma espécie de “afinidade visual operatória” (Didi-Huberman, 2011). As obras apresentadas traziam composições de imagens, coleções, recortes de arquivos, inventários, séries e planos de montagem, apresentadas por uma curadoria que lançava luz aos processos de criação ao invés de expor grandes obras finalizadas. De Rauschenberg, por exemplo, foi exposta uma série de fotografias de objetos modestos e singulares. Schwitters foi representado com algumas colagens, e ainda estavam lá: Jacques Villeglé, Glauber Rocha, Gerhard Richter, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Dziga Vertov, Michel Foucault, Robert Smithson, e mais uma centena de artistas que, segundo Didi-Huberman (2011), “transformam a montagem entre as imagens em uma potência de ver os tempos: para observar a história [...] e para poder desmontá-la na intenção de imaginar novas alternativas”.

³⁸ A frase “espero conseguir, assim, deixar falar a criatura” faz parte da carta enviada ao editor Martin Buber, que tinha encomendado a Benjamin um artigo sobre sua experiência em Moscou para a revista alemã *Die Kreatur* (A criatura), publicado em 1927. Benjamin utilizou o termo criatura referindo-se à cidade, mas pareceu tomá-lo emprestado do nome da revista que publicaria o artigo e, que, faria, ela também, ecoar as notícias da Moscou que passava por intensas transformações após a Revolução Socialista Russa iniciada em 1917.

³⁹ Segundo o *Dicionário Michaelis*, criatura refere-se a “pessoa ou coisa resultante de uma criação, ou pessoa ou coisa monstruosa”.

4. BENJAMIN E WARBURG

princípio de montagem e a remontagem da história

Walter Benjamin também estava presente na exposição *Atlas ¿Como llevar el mundo auestas?* com narrativas literárias que apresentam fragmentos urbanos, reflexões, anotações, comentários, notas, pequenas histórias e acontecimentos escritos e colecionados a partir das suas experiências urbanas, das suas errâncias, e da ideia de que as cidades falam uma língua própria e é preciso ouvi-las, compreendê-las e narrá-las.

Entender a cidade em transformação, perder o seu caminho numa cidade, exercitar a arte de errar, requer uma formação completamente diferente, pois aquele que erra pela cidade, que pratica seus desvios, aprende a ouvir o que a própria cidade fala, sua “língua” singular. Como explica Benjamin, “os letreiros das lojas, os nomes das ruas, passantes, telhados, quiosques ou tabernas” passam a falar ao errante, desviante ou viajante, da mesma forma que essa outra “língua” urbana já é devidamente ouvida pelas crianças (que nem mesmo sabem ler), e ainda, pelos vários outros errantes urbanos, como os flâneurs, trapeiros ou colecionadores. (Benjamin *apud* Jacques ; Velloso, 2023, p. 19).

Em sua viagem a Moscou, entre 1926 e 1927, Benjamin experimentou a cidade, com total desconhecimento da língua russa, a partir do caminhar, da experiência corpórea, da observação dos gestos e de uma singularidade rítmica e sonora que contribuíram para assimilar uma língua nova e deixá-la falar através de seus escritos: “espero conseguir, assim, deixar falar a criatura”³⁸. (Benjamin *apud* Jacques; Velloso, 2023, p.21)

Moscou, a cidade-criatura, como um ser resultante de uma criação, uma cria, e um ser monstruoso³⁹, monumental, o que remete à imagem de uma massa

⁴⁰ Em *Passagens* (2009), a introdução do editor Rolf Tiedemann traz uma nota que evidencia diferentes modos de pensar o projeto entre Theodor Adorno (1903-1969), filósofo alemão que se correspondeu com Benjamin entre 1928 e 1940, e o próprio editor: “Segundo Adorno, a intenção de Benjamin foi a de “abrir mão de todo e qualquer comentário explícito e deixar vir à tona os significados através da montagem do material na forma do choque. (...) Para coroar seu anti-subjetivismo, a obra principal deveria constituir-se apenas de citações.” (Benjamin apud Adorno, 2009) Por genuinamente benjaminiana que seja esta concepção, o editor está convicto de que Benjamin não queria proceder desta forma. Não há nada explícito sobre isso nas cartas.”

informe que avança segundo uma complexidade de forças sociais e políticas que geraram intensas transformações desde a Revolução Socialista Russa iniciada em 1917, e que, em 1924, presenciaram a morte de Lenin e a chegada de Stalin ao poder.

Além de Moscou, Benjamin relatou suas experiências em cidades como Berlim, Nápoles e Paris, cidade onde, segundo ele, “estas artes de errar foram-me ensinadas, que realizou o sonho cujos primeiros vestígios foram labirintos nas folhas dos meus cadernos.” (Benjamin *apud* Jacques; Velloso, 2023, p.19)

O projeto das *Passagens*, desenvolvido de 1927 até sua morte em 1940, fugindo das perseguições nazistas, apresenta fragmentos reunidos a partir de suas experiências parisienses. São textos, reflexões, notas e comentários que eram escritos e reescritos muitas vezes e que deram origem a outros textos escritos no mesmo período. Criava arquivos separados por temas onde adicionava, além dos seus escritos, citações de outros autores. No livro *Passagens* (2009), publicado no Brasil pela Universidade Federal de Minas Gerais, o editor da edição alemã de 1982, Rolf Tiedemann, escreve sobre a árdua tarefa realizada a partir dos anos 1960, quando o material reunido por Benjamin e suas intenções em relação ao projeto das *Passagens* vieram à tona. Uma quantidade imensa de material organizado segundo critérios subjetivos e com abreviaturas quase indecifráveis, passível de diversos modos de organização. Um projeto inacabado e aberto a muitas possibilidades de montagem que poderiam variar segundo os pontos de vista dos editores e dos pesquisadores da obra de Walter Benjamin⁴⁰.

Tiedemann faz uma analogia da organização do projeto das *Passagens* à construção de uma casa onde só temos a planta arquitetônica e os alicerces, e que poderia ter tantos andares quanto capítulos. Os fragmentos funcionariam como material de construção, as citações fariam parte da fundação e as reflexões de Benjamin seriam a argamassa. “A primeira etapa seria a de retomar na história o princípio da montagem. Portanto, edificar as grandes construções a partir de elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão.” (Benjamin, 2009, p.503)

No livro, Benjamin apresenta uma espécie de coleção da vida urbana moderna. Ali estão expostos os “trapos” e “restos” da história, as catacumbas, demolições, a monotonia urbana, os anúncios, a prostituição, o jogo, as ruas de Paris, os movimentos sociais, o flâneur, as implicações marxistas, a fotografia, as revoluções técnicas, o uso arquitetônico do ferro e do vidro, o fetiche da mercadoria, entre outros temas. Sua escrita é a de um narrador-arqueólogo que faz emergir diferentes camadas da Paris que passava por processos violentos de reurbanização e transformações sociais.

Seu pensamento é atravessado por imagens, imagens que emergem das ruas, imagens polifônicas e polissêmicas. “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” (Benjamin, 2009, p. 502), através dessa frase, Benjamin expõe sua metodologia de montagem literária: escavar as camadas, trazer os fragmentos à tona e produzir uma obra aberta, passível de outras montagens, onde o leitor possa flunar sobre sua coleção de imagens, textos, notas e reflexões sobre as transformações da vida urbana moderna. Fragmentos que se recombina com outros fragmentos criando novas maneiras de ver a cidade e pensar a história. Uma montagem que justapõe, aproxima e confronta fragmentos heterogêneos capazes de desmontar uma narrativa sedimentada enquanto remontam a outros pontos de vista abertos a novas reflexões. Uma montagem que pensa a história a partir dos elementos mínimos que a compõe, dos pequenos acontecimentos, das pequenas histórias muitas vezes invisibilizadas por uma história hegemônica e oficial que nos é contada e legitimada pelos “vencedores”. (Jacques, 2020, p.40)

A vida e a obra de Walter Benjamin são testemunhos de uma época marcada pelo trauma do entreguerras da primeira metade do século XX, pela ascensão dos regimes totalitários e pelas transformações sociais e urbanas que aconteciam na Europa naquele período. Produziu uma filosofia crítica a uma ideia hegemônica da história em favor de uma outra “menor”, contada a partir de pequenas histórias; uma história que recontar o passado, capaz de criar novas possibilidades de futuro.

Foi influenciado pelas vanguardas artísticas modernas do final do século XIX e início do século XX que tomavam a montagem como uma maneira caleidoscópica de entender a “desordem” do mundo, o trauma das guerras, o

⁴¹ Para pensar a montagem como processo de criação e também como um novo alinhamento de fragmentos pode produzir um modo diferente de perceber a história, vale lembrar a montagem teatral de *Romeu e Julieta* realizada pelo diretor italiano Carmelo Bene em 1976.

Carmelo Bene intervém no texto de William Shakespeare excluindo um personagem. Logo no início do espetáculo, Romeu sai de cena e não retorna mais. Com sua ausência, outras personagens aparecem, Mercúcio ganha destaque e a trama passa a funcionar de maneira diferente. Retirá-lo da engrenagem coloca Julieta em jogo com outros personagens e novas relações se estabelecem. Não se trata de uma paródia ou uma crítica ao texto original mas de um teatro de experimentação em que Carmelo Bene se torna, segundo Gilles Deleuze (2010), um operador. Não mais um diretor, encenador ou ator, mas um operador que maneja os fragmentos que compõe aquela encenação e que, ao retirar um deles, revela um outro modo de funcionamento, uma nova montagem a partir de uma mesma história. Na verdade, as relações já existem mas ganham maior ou menor intensidade.

A exclusão de Romeu, homem do poder do Estado e o representante da virilidade masculina, significa abrir a possibilidade para virem à tona outras histórias não-oficiais que acontecem simultaneamente. Infinitudes de pequenas histórias que suscitam uma infinidade de interpretações e possibilidades muitas vezes invisibilizadas por “feitos heróicos” e figuras de poder.

⁴² Para Benjamin, a constelação era uma imagem com diversos fragmentos interligados entre si, criando uma configuração sem a existência de um centro e de uma hierarquia, como uma constelação estelar em que o desenho criado pelo cruzamento entre as estrelas está em constante movimento. (Jacques; Velloso, 2023, p.133)

“progresso” a qualquer custo, e as transformações urbanísticas das grandes cidades para além de uma história linear e homogênea⁴¹. Artistas que viam a cidade como um campo de investigações artísticas e de apreensões do urbano a partir do corpo.

Benjamin considerava a cidade o local privilegiado da experiência moderna e da apreensão da história. Lançou-se à investigação urbana e ao caminhar com a intenção de observar e examinar a cidade nos detalhes, em suas relações, e encontrar suas pequenas histórias cotidianas escondidas ou ocultadas por uma sociedade moderna que incorporou a meta fáustica do “progresso”, tornando a violência o motor da sua história.

Sua escrita da metrópole funcionava como um pensamento crítico das contradições do capitalismo e da vida urbana sob um viés materialista, e a considerava o local da experiência da simultaneidade e da multiplicidade como expressou em: “Eu sentia, ao caminhar, meus pensamentos se movimentarem como um caleidoscópio, a cada passo uma nova constelação⁴². Antigos elementos desaparecendo, outros surgindo, muitas figuras.” (Benjamin *apud* Jacques; Drummond, 2015, p.11). Uma espécie de vertigem de um mundo inabarcável em que a cidade funcionava como uma espécie de enigma, um enigma em constante transformação, e portanto sem decifração possível, onde seus fragmentos se reorganizam e sua história é remontada a cada giro do caleidoscópio sem nunca chegar a uma configuração definitiva.

A montagem entendida como procedimento formal de criação e organização entre fragmentos mas também como forma de conhecimento, como forma de pensar e problematizar as mudanças urbanas e a própria história. Uma metodologia incorporada por artistas e pensadores mais interessados em processos abertos de criação e nas relações entre as ideias do que na produção de uma obra finalizada e fechada.

Esse modo de pensar a arte a partir da montagem conduziu Georges Didi-Huberman na curadoria da exposição *Atlas ¿Como llevar el mundo auestas?* que tem o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg como ponto de partida. O princípio da montagem pensado como uma forma de conhecimento processual construído

⁴³ A partir do século XIX, o atlas como modo de organização do conhecimento também foi utilizado por outras disciplinas como a antropologia, psicologia, arqueologia, história, biologia, entre outras, com as mais diversas finalidades. Entre as execráveis, para tentar legitimar modos autoritários de pensar, o *Atlas do homem criminal* (1895) do médico Cesare Lombroso (1835-1909) que defendia a predisposição à criminalidade de determinados traços faciais e características corporais (Jacques, 2020, p.179).

⁴⁴ Warburg iniciou o *Atlas Mnemosyne* em 1924 e ficou inacabado após sua morte em 1929.

pela prática, por um processo de criação que se lança em um campo aberto de agenciamentos entre iconografias, memórias e afetos, potentes em constituir uma singularidade e um estilo.

O nome *Atlas Mnemosyne* tem sua origem na mitologia grega; Mnemosyne, casada com Zeus, é a deusa da memória, e Atlas é o titã que, junto a seu irmão Prometeu, enfrentou os deuses do Olimpo e foi condenado por Zeus a carregar a abóboda celeste em suas costas. Por carregar todo esse peso nos ombros, Atlas teria se tornado um sábio, grande conhecedor da geografia do mundo e dos céus. Deu seu nome a um oceano (Atlântico), a uma cordilheira (Atlas, no norte da África), a uma coluna arquitetônica antropomórfica (Atlante), a uma cidade subaquática lendária (Atlântida) e a uma forma de conhecimento cartográfico organizado, desde o Renascimento, a partir de mapas e de representações gráficas de territórios⁴³.

O atlas é uma configuração arbitrária cujas fronteiras são incertas e móveis. Um instrumento, ao mesmo tempo, utilitário e errático, onde se pode obter índices populacionais, geográficos, políticos e econômicos, dados sobre a natureza selvagem ou sobre as localidades mais povoadas do planeta, mas há também mapeamentos artísticos e experimentais realizados por qualquer pessoa interessada em pensar um território e reorganizá-lo. Com Aby Warburg, podemos pensar o atlas como um espaço labiríntico com múltiplos percursos e agenciamentos capazes de colocar o pensamento em movimento e onde estão em jogo as imagens, a cultura, a história e a memória.

Ainda que um atlas pareça querer cristalizar um território ou funcionar como uma imagem conclusiva de determinada área, é sabido que suas linhas limítrofes se movem e às vezes até desaparecem fazendo dele um registro temporário do espaço. Afinal, como pretender uma imagem definitiva de algo em constante devir? “Se o Atlas aparece como um trabalho de recomposição incessante do mundo, é, em primeiro lugar, porque o próprio mundo sofre decomposições, constantemente, uma atrás da outra.” (Didi-Huberman, 2010)

O *Atlas Mnemosyne*⁴⁴ foi um projeto metodológico de exposição visual das imagens que embaralhou a metodologia usada até então na História da Arte desenvolvida de forma cronológica e linear. Apresentava um modo de ler e desler

⁴⁵ “A questão principal de Warburg em seu atlas de imagens (*Bilderatlas*), como na grande maioria de seus trabalhos, era aquilo que ele chamou de *Nachleben der Antike*, um tipo de sobrevivência (*Nachleben*) - um tipo de “vida” que ressurgiu em outra época, algo que permanece vivo, principalmente na memória, e “assombra” épocas posteriores como a ideia do relâmpago benjaminiano - da Antiguidade (*Antike*), no Renascimento. Procurava entender os percursos, as perambulações, os caminhos das diferentes sobrevivências. Para Warburg, a “Idade das Luzes”, como era conhecido o Renascimento em oposição à Idade Média, considerada sombria (“Idade das trevas”), ainda trazia traços e gestos sobreviventes da Antiguidade.” (Jacques, 2020, p.125).

⁴⁶ Entre as pesquisas de campo warburguanas que expressam essa sobrevivência na iconografia, vale citar a vivência junto aos indígenas do Novo México, Colorado e Arizona, em 1895, onde identificou elementos da cultura florentina do *Quattrocento*. Warburg chamava de *pathosformel* esse ressurgimento de características artísticas antigas, armazenadas na memória coletiva, na expressão de outros povos e culturas posteriores.

⁴⁷ A opção de Didi-Huberman pela palavra mesa em detrimento de painel ou quadro é que esses lhe parecem algo único, encerrados em si mesmos como uma obra-de-arte, enquanto uma mesa aparece como um suporte de trabalho aberto, uma superfície de disposições temporárias, sem hierarquias e sempre renovada de possibilidades. Nesse sentido, o uso da palavra mesa nos lembra a palavra platô, utilizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari nos cinco volumes de *Mil platôs* (lançados no Brasil pela Editora 34). Mesa e/ou platô como um espaço nômade, “um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante (...). Já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua”. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 36) “Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 33).

⁴⁸ A própria biblioteca de Warburg não era organizada conforme um princípio catalográfico mas segundo o “princípio da boa vizinhança” que reunia os livros de acordo com as pesquisas que Warburg desenvolvia em dado momento. “(...) uma biblioteca é bem mais do que a soma de seus próprios livros. É um dispositivo de criação de ideias. É uma máquina de inventar saberes” (Didi-Huberman *apud* Jacques, 2020, p.288).

o mundo através da justaposição e cruzamento entre imagens com a motivação de desmontar convenções históricas e formalismos estéticos cristalizados por um historicismo hegemônico que ainda predomina na história da arte, na museologia e na academia.

As pesquisas de Warburg pretendiam, sobretudo, observar a sobrevivência⁴⁵ das culturas das civilizações antigas, pagãs e do renascimento em outros períodos artísticos. Examinar como os elementos pertencentes a essas culturas persistiam em diferentes manifestações artísticas posteriores, explicitando um complexo jogo de memórias que estabelecia relações entre épocas, estilos e culturas⁴⁶.

O *Atlas Mnemosyne* (Figuras 55 e 56) é uma montagem visual de painéis móveis que podem ser montados, desmontados e remontados, nos quais ocorre um diálogo entre fotografias, reproduções de imagens de obras de arte, recortes, ampliações, selos, etc. Um processo aberto que funciona como uma metodologia de conhecimento através das disposições recombinatórias entre imagens passíveis de infinitas interpretações.

Warburg dispunha todas as imagens da sua investigação sobre esses painéis, ou mesas⁴⁷, como prefere Georges Didi-Huberman, e as montava, desmontava e remontava criando um modo inesgotável de pensá-las e compreendê-las, próprio de uma história em constante devir. Guiado por princípios moventes e provisórios, emergiam da mesa novas relações inesperadas entre fragmentos, novas associações eram criadas, e aí então aquela montagem era fotografada, desmontada e seus elementos recombinados, como em um jogo conduzido por um “aventureiro princípio-atlas” (Didi-Huberman, 2018, p.21) ⁴⁸.

O atlas warburgiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade - ou melhor, o *recurso* inesgotável - de uma releitura do mundo. Rer ler o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação; um meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo, sem acreditar resumí-lo, nem esgotá-lo. (Didi-Huberman, 2018, p. 27).



Figura 55: *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg - Painéis 46, 47 e 48
 Fonte: A*DESK Critical Thinking

Figura 56: *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg - Painei 32
 Fonte: Arte!Brasileiros



Nas mesas, a disposição das imagens respeitava um intervalo entre elas de modo a serem deslocadas facilmente em um trabalho de experimentação e remontagem que alinhava e confrontava diferentes imagens. O intervalo funcionava como um espaço de reflexão e uma fenda de sentido onde dois ou mais fragmentos se encontravam. Uma zona limiar extensa, turbulenta, indefinível, aberta à criação e à multiplicidade.

Tanto o *Atlas Mnemosyne* de Warburg como o projeto das *Passagens* de Benjamin ficaram inacabados após a morte de seus autores. Mas, terminá-los não parecia ser exatamente uma finalidade, talvez até “inacabado, e por princípio” como dizia Kurt Schwitters em relação a sua obra *Merzbau*. Modos de criar e pensar com desdobramentos tão infinitos quanto as possíveis reorganizações de mundo movidas por histórias, experiências e afetos.

Outra afinidade entre as duas obras é a possibilidade de pensá-las como dispositivos abertos, como se Warburg e Benjamin tivessem apresentado uma forma de compor-decompor-recompor entre elementos de onde podem surgir diferentes sentidos e modos de pensar que reverberam dos processos de criação artística aos modos de reler a história em um campo aberto de experimentações, incertezas e inquietações. Didi-Huberman se refere ao *Atlas Mnemosyne* como “um dispositivo experimental, [...] algo como um laboratório capaz de inventar, constantemente, aparelhos para ver o tempo operando nas palavras, imagens e gestos humanos.” (Didi-Huberman, 2011, p. 263). O professor Willi Bolle, pesquisador da obra de Benjamin, também fez a analogia com a ideia de dispositivo:

Na medida em que atribuímos às *Passagens*, em termos de gênero e estatuto de texto, as características de um grande arquivo ou banco de dados, nós o valorizamos como um **dispositivo essencialmente móvel e dinâmico**, voltado para um trabalho produtivo de construção, desconstrução e nova construção, envolvendo a participação ativa dos leitores. (Benjamin *apud* Bolle, Benjamin, 2009, p.1152, grifo meu).

Trata-se de um convite para o “jogo”, um convite à criação e à reflexão em meio a um caos vertiginoso de possíveis encontros, afinidades e conflitos como

o encontrado nas grandes cidades. Um convite ao caminhar como “jogo”, como prática crítica e artística capaz de aguçar a percepção, o estranhamento e o espanto em relação ao mundo que vivemos.

5. Considerações Finais

A complexidade das cidades e o que há de mais ordinário nelas são o que move essa pesquisa. Desde seu princípio, que considero nos anos 90, a incapacidade de compreender a própria cidade e a sensação dúbia de pertencimento e não pertencimento a ela, despertaram a curiosidade de conhecê-la. Mas como? Nos anos 80, o caminhar já fazia parte do meu dia a dia e foi através dele que comecei a explorar e experimentar a cidade mais intensamente.

Caminhadas urbanas produzem um efeito estranho no corpo, quanto mais se anda, quanto mais a percepção para o entorno é aguçada, mais fácil vem o próximo passo e o corpo entra “no ritmo”. Um ritmo próprio mixado ao ritmo da cidade e a uma sensação vertiginosa de simultaneidade de acontecimentos, de vidas, singularidades, de encontros e desencontros.

Inspirada pelo cinema, logo a fotografia surgiu como uma maneira de apreender a paisagem urbana e enquadrar afetos e estranhamentos. Uma maneira de observar suas multiplicidades, o compartilhamento do espaço e a variedade de histórias de quem por ali perambula.

Junto à percepção da passagem do tempo, da duração dessas experiências no corpo e da observação das transformações urbanas, surge a imagem de um mapa que se compõe-decompõe-recompõe incessantemente, onde fluxos normativos e do campo das sensibilidades se esfregam, cutucam, irritam e adotam uns aos outros sem parar. A sensação é de uma vertigem polifônica.

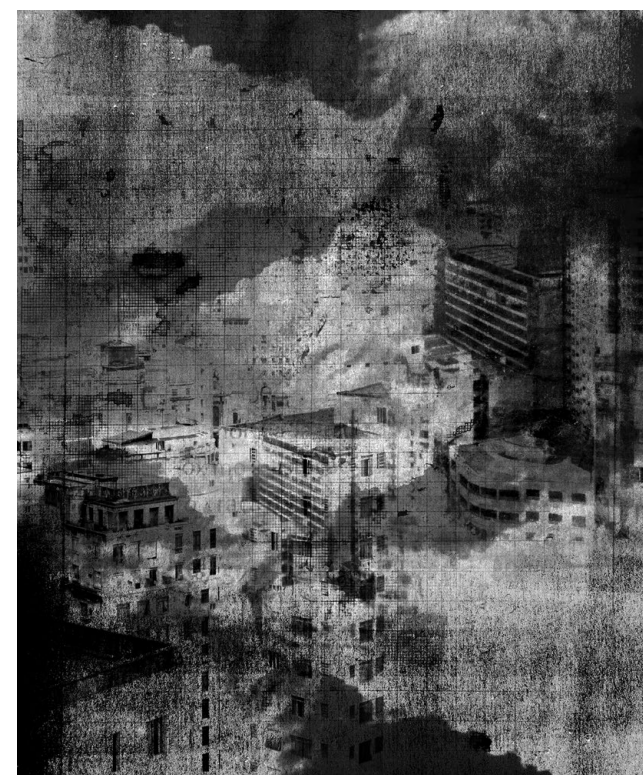
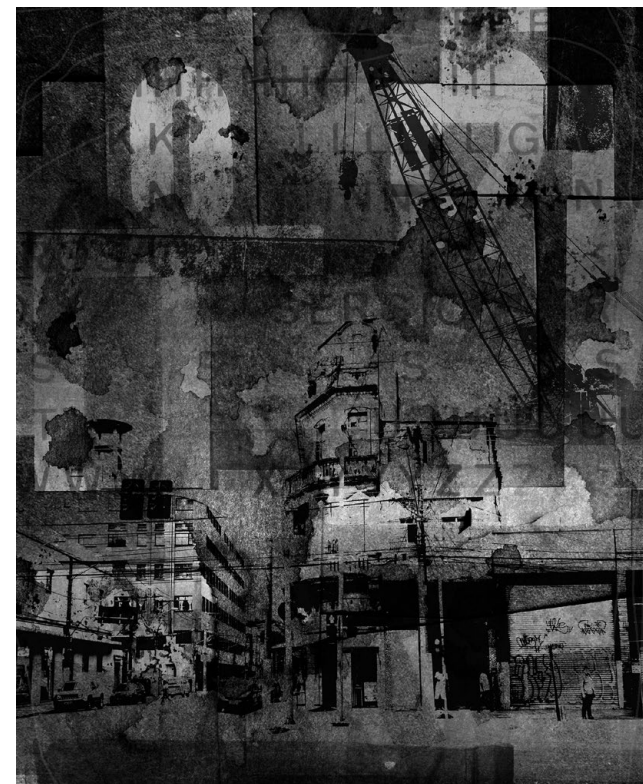
Em 2023, conheci o princípio da montagem em uma palestra com a Professora Paola Berenstein Jacques e o associei a dois processos que faziam parte do Projeto RUA. Primeiro, a montagem como forma de conhecimento funcionava como uma metodologia para compreender a composição do espaço urbano, e, em segundo, a montagem como processo de criação formal se assemelhava muito ao modo como as placas, serigrafias e pôsteres do Projeto RUA eram criados. Uma espécie de dispositivo operatório entre elementos do campo social mas também entre imagens, superfícies e técnicas artísticas. Uma

espécie de convite a ver e compreender a cidade como um espaço rizomático com muitos caminhos e recombinações possíveis, e também como um processo de criação aberto e incerto. Um modo de operar o mundo, conseguir manejar o excesso de tudo que nos rodeia, organizá-lo como produção artística, e passar a pensar por relações que nos permitam refletir sobre o passado e abrir novas perspectivas de futuro.

Tudo está na rua!



Projeto RUA - Montagens digitais / 2020 (págs. 148 a 151)
 Fonte: Priscila Bellotti





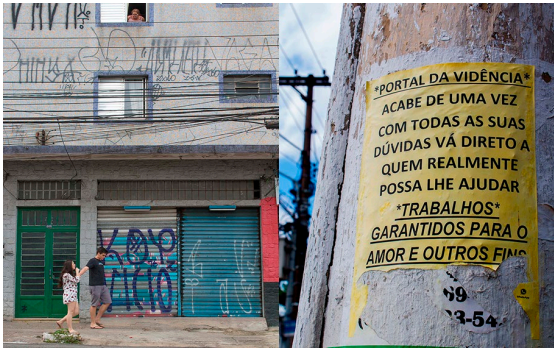
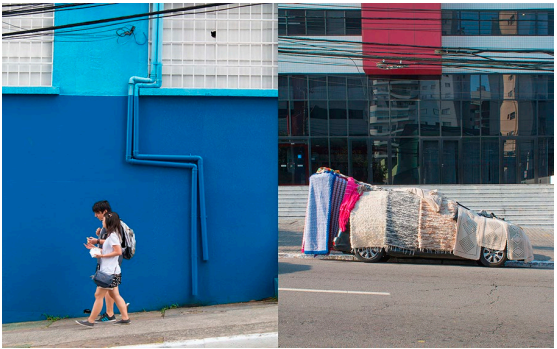
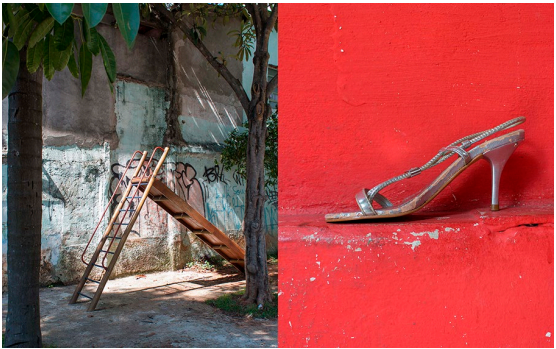


Projeto RUA - PLACA letras grafismos
25 x 30cm - 2020
Fonte: Priscila Bellotti



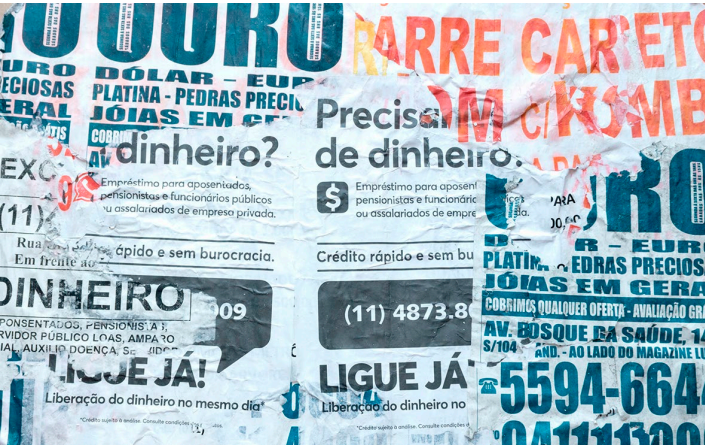
Projeto RUA - PLACAS - Lambes + cianotípia (pág. 151 a 153)
55 x 50cm / 2023 - 40 x 30cm / 2019
Fonte: Priscila Bellotti





SERGIO DY ZE
 AO SYL A SAN R
 OBERTO GILDETE
 PAULO MÍDIO EI
 ZA MARENE RU

Projeto RUA - TRATOR publicação independente
 20 x 25cm / 2018 - 36 páginas - tiragem única
 Fonte: Priscila Bellotti





Projeto RUA - MAPA em madeira (desgaste em corte a laser) / 2024
35 x 55cm
Fonte: Priscila Bellotti

6. Referências bibliográficas

- ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman. Geoges Didi-Huberman em entrevista [para o Museu Reina Sofia]. Publicada em 21 dez. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo&t=6s>. Acesso em 19 ago. 2024.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CAGE, John. **Silence** - Lectures and writings. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Editora G. Gili, 2017.
- CARLOS, Ana Fani. Cidade é espaço de conflito. Jornal da USP, São Paulo. [Entrevista com Ana Fani Carlos e Guilherme Wisnik, em 21 jul.2017]. Publicada em 21 jul. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/cidade-e-espaco-do-conflito/>. Acesso em 12 ago. 2024.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: artes do fazer**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Catálogo da exposição **Atlas ;Cómo llevar el mundo a cuestas?** Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010. Catálogo. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf. Acesso em 13 ago. 2024.
- EISNER, Will. **Nova York**: a vida na grande cidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EISNER, Will. **O edifício**. Série Graphic Novel nº 8 - Fevereiro 1989. Editora Abril.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Em: Revista do Instituto de Estudos Avançados - USP, 27 (79), 2013.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**, um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em 16 jan. 2024.

JACQUES, Paola Berenstein; DRUMMOND, Washington (Org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea** - Experiência, Apreensão e Urbanismo. Salvador: EDUFBA, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. **Fantasma modernos**: montagem de uma outra herança v.1. Salvador: EDUFBA, 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Errâncias urbanas**: a arte de andar pela cidade. In: Revista ARQTEXTO nº 7. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein; JUNIOR, Dilton Lopes de Almeida; QUEIROZ, Igor Gonçalves; IZELI, Rafaela Lino (Org.). **Laboratório Urbano**, pequeno léxico teórico-metodológico. Salvador: EDUFBA, 2022.

JACQUES, Paola Berenstein; VELLOSO, Rita. **Enigma das cidades**, ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin. Salvador: EDUFBA, 2023.

JOSÉ, Matheus. **Performance Marcha à ré** - Teatro da Vertigem e Nuno Ramos / 2021. Fotografia. Disponível em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/c%C3%B3pia-o-filho>. Acesso em 24 ago. 2024.

KLOSS, Anna. MERZ – Kurt Schwitters’ combination of art and life. Retrovanguarda [Blog], Varsóvia, 21 may. 2016. Disponível em: <https://www.retroavanguardia.com/merz-kurt-schwitters-2/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

KUBISCH, Christina. **Electric Walks**. [s.d. s.l.]. Disponível em: <https://christinakubisch.de/electrical-walks>. Acesso em: 21 ago. 2024.

LOST Book Found. Filme dirigido por Jem Cohen, Poopface Productions, NYC, 1996. Publicado em 12 maio.2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZN6sVhrLXsE>. Acesso em 17 ago. 2024.

MACCHI, Jorge. **Buenos Aires Tour**. [s.d. s.l.] Disponível em: <https://www.jorgemacchi.com/es/obras/30/buenos-aires-tour>. Acesso em: 21 ago. 2024.

MANARANCHE, Augustin. **Kurt Schwitters** em *Index Grafik* online. Publicado em 08 fev.2016. Disponível em <http://indexgrafik.fr/kurt-schwitters/>. Acesso em 21 ago. 2024.

Maryanne Amacher. [Artist Statement em Foundation for Contemporary Arts], 1998. [s.l.]. Disponível em: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/maryanne-amacher/> Acesso em: 21 ago. 2024.

MESQUITA, Cláudia. **Lost book found**: uma cidade ao rés-do-chão, In: Devires, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.132-149, jan-dez. 2006.

MICHAELIS. H. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa** online. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/criatura/>. Acesso em 21 ago. 2024.

ORCHARD, Karin. **Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau**. *Tate papers* n.8, *Autumn*, Londres: 2007. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>. Acesso em 16 ago. 2024.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. São Paulo: G. Gili, 2016.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Barcelona: Editora Montesinos, 2001.

PRIVATE view: Robert Rauschenberg. Robert Rauschenberg em vídeo do NOWNESS Canal de cultura online, [s.l.]. Publicada em 6 dez. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVfK8aaU4-Y>. Acesso em: 12 ago. 2024.

RAUSCHENBERG. **Robert Rauschenberg Foundation**. <https://www.rauschenbergfoundation.org/>

ROBERT Rauschenberg: *Gluts*. Dirigido por Josu Venero. [Robert Rauschenberg para o Museo Guggenheim Bilbao, Espanha] (25:01min). Publicado em 12 ago. 2011. Entrevista disponível em: <https://vimeo.com/27613804>. Acesso em 13 ago. 2024.

ROBERT Rauschenberg: Retrospective (1979). Direção de Michael Blackwood, produzido por Blackwood Films, publicado em 22 out. 2023 (44:51min). [s. l.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gJW9j231jv4>. Acesso em: 21 ago. 2024.

ROBERT Rauschenberg interview (1998). [Entrevista concedida a Charlie Rose] [s.l.], publicada em 29 jul. 2016 (23:19min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDUbPqBRpVY&t=5s> Acesso em: 22 ago. 2024.

ROBERT Rauschenberg. Direção de Andrew van Baal, publicado em 24 set.2015 (4:19min). [Entrevista com o artista Harry Dodge]. [s.l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n6RseaEqVQA>. Acesso em: 22 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Magician**. [1959]. Tinta a óleo, tecido, madeira, papel, metal, cordão sobre tela. Coleção privada. (166.1 x 96.8 x 41 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/magician>. Acesso em: 21 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Trophy I (for Merce Cunningham)** / 1959. Tinta a óleo, grafite, pintura metálica, papel, tecido, madeira, metal, jornal, impressões e fotografia sobre tela. Collection Kunsthaus Zürich, Switzerland. (167.6 x 104.1 x 5.1 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/trophy-i-merce-cunningham>.

RAUSCHENBERG, Robert. **Monogram** / 1955–59. Tinta a óleo, papel, tecido, papel impresso, metal, madeira, salto de sapato de borracha e bola de tênis sobre tela com óleo e pneu de borracha sobre cabra angorá em plataforma de madeira montada sobre quatro rodízios. Collection Moderna Museet, Stockholm. (106.7 x 160.7 x 163.8 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>. Acesso em: 21 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Allegory** / 1959–60. Tinta a óleo, papel, tecido, papel impresso, madeira, guarda-chuva, metal, areia, cola, tela e painel espelhado. Collection Museum Ludwig, Cologne. (182.9 x 304.8 x 29.8 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/allegory>. Acesso em 21 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Série L’Inferno di Dante** / 1958-1960. Impressão offset. (36,5 x 29 cm). Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/XXXIV-TAVOLE-PER-L-INFERN-DI-DANTE/4981BCF126EA00CFDBD02E5283E3560B>. Acesso em: 21 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Scanning** / 1963. Tinta a óleo e serigrafia sobre tela. Collection San Francisco Museum of Modern Art. (141.6 x 185.4 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/scanning>. Acesso em 21 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Retroactive I** / 1963. Serigrafia. Collection Wadsworth Atheneum. (2,13 m x 1,52 m). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/retroactive-i>. Acesso em: 22 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Earth day** / 1970. Litografia com chine-collé. Tiragem de 50 (Gemini G.E.L.). (133.4 x 95.3 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/posters>. Acesso em: 24 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Poster for habitat II** / 1996. Offset litográfico. Collection Aaron Siskind Foundation. (99.7 x 63.2 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/posters>. Acesso em: 24 ago. 2024.

RAUSCHENBERG, Robert. **Hiccups** / 1978. Transfer solvente e tecido com zíperes metálicos em noventa e sete folhas de papel artesanal. Collection San Francisco Museum of Modern Art. (22,9 x 1926,6 cm). Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/hiccups>. Acesso em: 21 ago. 2024.

RINARD, Michelle Lynn. **The Vernacular Vision: Robert Rauschenberg and his Influences**. Publicada em: 20 out. 2014. Disponível em: https://www.artsy.net/article/michelle_rinard-the-vernacular-vision-robert-rauschenberg-and-his. Acesso em 12 ago. 2024.

RUSSELL Mills: *the fascinating life of Kurt Schwitters*. [Entrevista com Russell Mills sobre Kurt Schwitters para Lakeland Arts online]. Publicado em 08 maio. 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cy7W1vXnl-0>. Acesso em 18 ago. 2024.

ROMANO, Floriano. Floriano Romano. Disponível em: [https://florianoromano.webnode.page/\[s.d.s.l.\]](https://florianoromano.webnode.page/[s.d.s.l.]). Acesso em: 21 ago. 2024.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**, do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Editora Record, 2001.

SMOKE. Filme dirigido por Wayne Wang. NYC: NDF International, Euro Space e Smoke Productions, 1995.

SOUSA, Pere. **Kurt Schwitters**. Em *La Revista MERZ* online [s.d.]. Disponível em <https://www.merzmail.net/merz.htm>. Acesso em 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Poemas sonoros** com Kurt Schwitters. MERZ Radio [s.d.s.l.]. Disponível em: <https://sites.google.com/site/factoriamerz/>. Acesso em 20 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **(Relief in Relief)** / 1942–1945. Tinta a óleo sobre madeira e gesso. Tate Collection. (49,5 × 41,3 × 10,2 cm). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-relief-in-relief-t01259>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Difficult** / 1942-1943. Colagem. Collection Buffalo AKG Art Museum. (79,37 x 60,96 cm). Disponível em: <https://buffaloakg.org/artworks/196514-difficult>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Das Unbild** / 1919. Guache e colagem. Collection Staatsgalerie Stuttgart. (35,8 cm x 28 cm). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters#/media/File:DasUnbild.jpg. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Cottage** / 1946. Desenho, colagem e trabalho em papel. Collection Nationalgalerie, Staatliche Museen. (25,5 × 21,2 cm). Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/kurt-schwitters-cottage>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Gold Grotto** / 1925. Fotografia em *Merz Barn online*. Publicado em 12 dez. 2015. Disponível em: <https://merzbarnlangdale.wordpress.com/the-merzbarn/influence-of-the-merz-barn/gold-grotto-1925/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Merzbau** / 1923 - 1937. Fotografia. Em: Kurt Schwitters *Archive*. Disponível em: <https://lendoahistoriadaarte.com/2021/05/24/merzbau-de-kurt-schwitters/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Merzbau** / 1923 - 1937. Fotografia. Em: Lendo a história da arte (*online*). Disponível em: <https://lendoahistoriadaarte.com/2021/05/24/merzbau-de-kurt-schwitters/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **The Critic (Rubber Stamp Drawing)** / 1921. Colagem e tipografia. Em: Archive of Affinities. Disponível em: www.tumblr.com/archiveofaffinities/24177924171/kurt-schwitters-the-critic-rubber-stamp. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt; VAN DOESBURG, Theo. **Kleine DADA soirée** / 1923. Litografia. (29.8 x 29.8 cm). Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/268.1984/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Revista Merz** / 1923 - 1933. Impressões tipográficas. Disponível em: <http://indexgrafik.fr/kurt-schwitters/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SCHWITTERS, Kurt. **Ursonate** / 1932. Ilustração de poema sonoro em arquivo Word - ursonate.doc. Disponível em: <https://www.merzmail.net/110.htm>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SHOCK of the New. Dirigido por Robert Hughes, ep. 7., 14 março. 2014 (59:17min). [Entrevista com Robert Rauschenberg]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgYDuA-fBLg&list=PLFtSvldL7Mh4ismj4BgH33pBR9hbtBkxz&index=8>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SNIAEDECKI, J. P. Interview [with] Jem Cohen. BOMB Magazine, s. l., 11 dez. 2015. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/2015/12/11/jem-cohen-by-j-p-sniadecki/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

STIGGER, Veronica. **A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna**. Revista Porto Arte Alegre, Porto Alegre, V. 14, nº 24, maio, 2008.

STIGGER, Veronica. **Arte, mito e rito na modernidade** - A dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. Orientadora: Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves. Tese de doutorado na Escola de comunicações e artes na Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/18542121/Arte_mito_e_rito_na_modernidade_A_dimens%C3%A3o_m%C3%ADtica_em_Piet_Mondrian_e_Kasimir_Malevitch_a_dimens%C3%A3o_ritual_em_Kurt_Schwitters_e_Marcel_Duchamp_Tese_de_doutorado. Acesso em 21 ago. 2024.

VERONICA Stigger: **O Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte** [Palestra realizada durante Mostra de Kurt Schwitters na Pinacoteca do Estado em 24 nov. 2007]. Publicada em 13 maio.2008. Disponível em <https://iptv.usp.br/portal/VMSResources/videos/images/video.action?idItem=4297>. Acesso em 17 ago. 2024.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne** - Painéis 46, 47 e 48. Londres: Warburg Institute. Em: A*Desk Critical Thinking. Publicado em 20 nov. 2020. Disponível em: <https://a-desk.org/en/spotlight/contr-el-historicismo-atlas-mnemosine-de-aby-warburg-en-haus-der-kulturen-der-welt/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne** - Paineis 32. Londres: Warburg Institute. Em: Arte!Brasileiros. Publicado em 27 out. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/aby-warburg/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

7. Bibliografia complementar:

AGRA, Lucio. Lucio Agra: Ursonate Sonata Primordial [Performance durante Mostra de Kurt Schwitters na Pinacoteca do Estado realizada em 10 nov.2007]. Publicada em: 13 maio.2008. Disponível em <https://iptv.usp.br/portal/VMSResources/videos/images/video.action?idItem=4464>. Acesso em 17.ago.2024.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: Vigilância e resistência na Dadosfera. São Paulo: UBU Editora, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: UBU Editora, 2019.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar** - Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto** - o olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GRACIA, Silvio De. **Insurgências urbanas, Estratégias artísticas subversivas y espacio público en el contexto sudamericano** [Document ART]. Buenos Aires: Loyola 32, 2013 [s.l.]. Disponível em <https://eternobisiesto.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/07/cat-03-insurgencia-urbanas.pdf>. Acesso em 19 ago.2024.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas (SP): Editora Papirus, 1990.

GUNDEL, Marc. **Rauschenberg posters**. München: Prestel Verlag, 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Catálogo da exposição **Daido Moryiama, uma retrospectiva**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2022. Catálogo.

LEPECKI, André. **Movimento na pausa**. ConTactos, 2020. Disponível em <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>. Acesso em 18.ago.2024.

PAOLA Berenstein Jacques e Rita Velloso - Cidade, Empiría e Montagem. Participação em Colóquio GT Histórias das Filosofias 6 nov.2020. Publicado em 6 nov.2020 [ao vivo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4TIIPHch7sU>. Acesso em 19.ago.2024.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI** - No loop da montanha-russa. São Paulo: Editora Schwarcz, 2004.

TEASER Marcha à Ré. Dirigido por Erik Rocha, Aruac Filmes, 2020. Publicado em 18 ago.2020. Disponível em: <https://vimeo.com/448997055>. Acesso em 19.ago.2024.

TREVISAN, Ricardo. **Pensar por Atlas**. In: Nebulosas do pensamento urbanístico, Tomo I, modos de pensar. Org.: Jacques, P. B. e Pereira, M. S.. Salvador: EDUFBA, 2018.

VERTOV, Dziga. **Textos**. Disponível em: <https://artecontemporaneaahc.files.wordpress.com/2016/10/textos-vertov.pdf>. Acesso em 14 ago.2024.

VIEIRA, Tuca. **Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e arredores**. São Paulo: AYO, 2020.

VIEIRA, Tuca. **Salto no escuro**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**, e as perspectivas do tempo real. São Paulo: Editora 34, 1993.

XAVIER, Ismael. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: UBU Editora, 2018.

WISNIK, Guilherme. **Passados recalçados, outros futuros possíveis** - Sobre os fantasmas modernos de Paola Berenstein Jacques. **Vitruvius**, ano 21, jan. 2022. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/21.241/8391>. Acesso em 18.ago.2024.

WISNIK, Guilherme. **O anjo da história e a queda do céu**. Entrevista com Paola Berenstein Jacques no Seminário de Cultura e Realidade Contemporânea da Escola da Cidade. Publicado em 19 ago.2020 [ao vivo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=g-Sco1Jnmcg>. Acesso em 18 ago.2024.