

NAÏF URBANO:
**PERCEPÇÃO VISUAL NO TRÂNSITO DE BRAGANÇA,
CASTANHAL E BELÉM**

Daniely Meireles do Rosário

**MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

NAÏF URBANO:
**PERCEPÇÃO VISUAL NO TRÂNSITO DE BRAGANÇA,
CASTANHAL E BELÉM**

Daniely Meireles do Rosário

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

Belém
2012

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Belém/PA

Rosário, Daniely Meireles do, 1978 –

Naïf urbano: percepção visual no trânsito de Bragança, Castanhal e Belém / Daniely Meireles do Rosário; orientador, Luizan Pinheiro da Costa. – 2012.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2012.

1. Primitivismo na arte. 2. Cidades e vilas na arte. 3. Percepção visual.
I. Título.

CDD - 22. ed. 759.06

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa
(orientador, presidente)

Prof. Dr. Joel Cardoso
(membro titular)

Profª Drª Mariza Mokarzel
(membro titular)

Profª. Drª. Valzeli Sampaio
(membro suplente)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data _____

RESUMO

Esta pesquisa está centrada em uma construção estético-poético-visual da cidade contemporânea a partir da percepção de *naïfs urbanos* – pinturas feitas à mão – presentes no trânsito de três cidades: Bragança, Castanhal e Belém. As pinturas percebidas são apresentadas como manifestações de uma estética popular e caracterizadas pelo seu aspecto artesanal. A captura e a compreensão destas manifestações aconteceram por meio de registros fotográficos, utilizados como instrumentos de coleta para uma construção visual das cidades, a partir dos *naïfs* que as compõem e sustentados por um método fenomenológico de percepção no qual o corpo é agente no mundo e o olho é o principal instrumento na construção da memória.

Palavras-chave: Arte. Cidade. Percepção visual. *Naïf urbano*.

ABSTRACT

This research is focused on a aesthetic-poetic-visual construction of the contemporary city from the perception of *urban naïve* – handmade painting – present in the transit of three cities: Bragança, Castanhal and Belém. Just do is presented as a manifestation of a popular aesthetic, characterized handmade by their appearance. Capturing and understanding of these events happened through photographic records, used as tools for collecting a visual construction of the city from the objects that comprise *naïve* and supported by a phenomenological method of awareness in which the body is an agent in the world and the eye is the main instrument in the construction of memory.

Keywords: Art. City. Visual perception. Urban naïve.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará, que através do Instituto de Ciências da Arte possibilitou a criação do Curso de Mestrado em Artes.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luizan Pinheiro, presença certa em todos os meus caminhos na academia e influência direta no meu modo de ver, sentir e interferir na cidade. Agradeço às palavras que sempre valeram à pena.

Ao Prof. Dr. Afonso Medeiros, por sua imagem que inspira sabedoria e segurança. Pelo carinho e respeito durante as aulas.

A todos aqueles que, involuntariamente, compreenderam o objetivo desta pesquisa e permitiram o registro fotográfico de seus muros, paredes e placas.

A todos os que, direta ou indiretamente, tornam possível a existência deste curso.

À minha família e aos meus amigos.
À Joana Sena, amável e fiel companheira.
Às várias cidades que meu corpo carrega.

O tempo é a minha matéria, do tempo
presente, os homens presentes, a vida
presente.

(Carlos Drummond de Andrade)

A cidade não para, a cidade só cresce (...)

(Chico Science)

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01	Placa de papelão (aluguel) - Bairro da Cidade Velha - Belém (PA), 2002	18
Fig. 02	Placa de madeira (construção civil) - Bairro da Marambaia - Belém (PA), 2006	19
Fig. 03	Cabine de “jogo-do-bicho” - Bairro da Marambaia - Belém (PA), 2005	20
Fig. 04	Placa de metal (salão de beleza) - Bairro da Cidade Velha - Belém (PA)	21
Fig. 05	Imagens das obras: “Clubinho” (Interferência s/ tabela de lanchonete); “Léo” (Esmalte sintético s/ bagun); “Tainá” (Pintura s/ cavalete) – Daniely Meireles, 2003	22
Fig. 06	Imagem da obra: “Setor para Interessados” (Instalação com lençol serigrafado) – Daniely Meireles, 2004	22
Fig. 07	Detalhes de placa e fachada de salão de beleza - Belém (PA), bairro do Telégrafo, 2005	24
Fig. 08	Imagens das obras: “Anunciação” (Djanira Silva, 1963) e “Lavando Roupas” (Heitor dos Prazeres, 1965)	25
Fig. 09	Pintura sobre carro de lanche - Bairro da Aldeia - Bragança (PA)	28
Fig. 10	Imagem da obra: “Antes e Depois” (pintura s/ papelão – matriz para plotagem em <i>busdoor</i>) – Daniely Meireles, 2005	30
Fig. 11	Imagem da série “Looks Metalizados” (plotagem em <i>busdoor</i>) – Daniely Meireles, 2005	30
Fig. 12	Recorte da cidade de Belém (PA) - Feira do Entrocamento, bairro da Marambaia, 2005	40
Fig. 13	Parte da matéria urbana de Belém (PA) - Fachada de prédio, bairro do Guamá, 2005	45
Fig. 14	Recorte da cidade de Bragança (PA) - Coreto pintado - Bairro da Aldeia, 2011	54
Fig. 15	Rua General Gurjão - Bairro do Riozinho - Bragança (PA), 2011	64
Fig. 16	Cais do Porto, às margens do Rio Caeté - Bairro da Aldeia - Bragança (PA), 2011	66

Fig. 17	Cais do Porto, às margens do Rio Caeté (barcos) - Bairro da Aldeia - Bragança (PA), 2011	67
Fig. 18	Av. Nazeazeno Ferreira (Muro do Hospital Santo Antonio Maria Zacarias) - Bairro do Perpétuo Socorro - Bragança (PA), 2010	68
Fig. 19	Imagens do Cristo Redentor, em Castanhal (PA) e no Rio de Janeiro	71
Fig. 20	Rua Benjamim Constant, centro comercial de Castanhal (PA), 2011	74
Fig. 21	Praça da Igreja Matriz (Paróquia de São José) - Bairro do Centro, Castanhal (PA)	75
Fig. 22	Pintura sobre parede, Trav. Riachuelo, Bairro do Comércio, Belém (PA), 2011	78
Fig. 23	Recorte da cidade de Belém-PA (desenho sobre parede), Trav. Riachuelo, Bairro do Comércio (2011)	79
Fig. 24	Imagens das praças da República, Batista Campos e D. Pedro II – Belém (PA)	81
Fig. 25	“Autorretrato com paisagem ao fundo” – Henri Rousseau (1890)	89
Fig. 26	Imagens das obras: “Samba em Terreiro” - Heitor dos Prazeres (sem data) e “Escola Naval em Angra dos Reis” - Cardosinho (1940)	90
Fig. 27	Imagem da obra : “Curral” - José Antônio da Silva (1951)	91
Fig. 28	Pintura sobre tampa de bueiro, bairro do Centro - Castanhal (PA), 2011	94
Fig. 29	Pintura sobre parede (fachada de bar/lanchonete) - Bairro do Milagre - Castanhal (PA), 2011	96
Fig. 30	Pintura sobre parede (fachada de salão de beleza) - Bairro do Centro - Bragança (PA), 2010	97
Fig. 31	Pintura sobre parede (residência particular em balneário) - Vila de Camutá - Bragança (PA), 2010	99
Fig. 32	“Paisagem com represa de água” - José Antônio da Silva (1949)	99
Fig. 33	Pintura sobre parede (Venda de açaí) - Bairro da Altamira - Castanhal (PA), 2011	101
Fig. 34	Detalhe da Fig. 33 - Castanhal (PA) e imagem da obra “Na praia” – acrílico sobre cartão, do artista Waldomiro de Deus (2005)	102
Fig. 35	Pintura sobre parede (fachada de restaurante) - Bairro do Tenoné - Belém (PA), 2011	104

Fig. 36	Pintura sobre parede (fachada de loja de móveis) - Bairro Tenoné - Belém (PA) e pintura sobre parede (bar desativado) - Bairro do Estrela - Castanhal (PA), 2011	105
Fig. 37	Pintura sobre parede (venda de açaí) - Bairro do Perpétuo Socorro - Bragança (PA), 2011 e imagem da obra “Colheita de cocos e abacaxis” - óleo s/ tela de Dirceu Carvalho, 2003	106
Fig. 38	<i>Naiífs urbanos</i> recortados em Belém (fachada de <i>petshop</i>) e Castanhal (fachada de salão de beleza)	107
Fig. 39	Pintura sobre parede (interior de bar/lanchonete) - Bairro Tenoné - Belém (PA), 2011	108
Fig. 40	Pintura sobre parede (interior de bar) - Vila do Apeú - Castanhal (PA), 2011	109
Fig. 41	Pintura sobre muro - Bairro do Centro - Castanhal (PA), 2010	111
Fig. 42	Pintura sobre muro (Hospital Santo Antonio Maria Zacarias) - Bairro do Perpétuo Socorro Bragança (PA), 2010	112
Fig. 43	Pinturas sobre muro - Bairros da Cabanagem (Av. Augusto Montenegro) e Marco (Av. João Paulo II). Belém (PA), 2011	114
Fig. 44	Pintura sobre muro (anúncio de água mineral) - Bairro da Cabanagem - Belém (PA), 2011	115
Fig. 45	Pintura sobre muro (residência particular) - Bairro da Aldeia - Bragança (PA), 2010	116
Fig. 46	Placas (açougue e cimento) - Bairro do Perpétuo Socorro - Bragança (PA), 2011	118
Fig. 47	Placas (frango assado) - Bragança e Castanhal (PA), 2011	119
Fig. 48	Placa (venda de chopp) - Castanhal (PA), 2010	120
Fig. 49	Placa (venda de peixe) - Bairro de Nova Olinda - Castanhal (PA), 2011	121
Fig. 50	Placa (salão de beleza) - Bairro da Sacramenta - Belém (PA), 2004	122
Fig. 51	Pintura sobre balcão - Bairro do Marco (Feira da 25 de setembro) - Belém (PA), 2010	123
Fig. 52	Pintura sobre porta - Bairro do Tenoné - Belém (PA), 2010	127

SUMÁRIO

A CHEGADA : Primeiras impressões e primeiras histórias	15
Primeira parada: sobre a escolha do termo <i>naïf</i>	23
Segunda parada: sobre a construção da pesquisa e escritura	30
1. O LUGAR: A construção visual da cidade	38
1.1 Do corpo e da matéria urbana	44
1.2 Das partes que a retina guarda	50
2. PASSAGENS: Sinceros momentos de estranhamento e contemplação	59
2.1 Bragança	63
2.2 Castanhal	70
2.3 Belém	76
3. NAÏF URBANO: Liberdade e valor na visualidade contemporânea	84
3.1 Do <i>naïf</i>	89
3.2 Das casas e paredes	95
3.3 Das ruas e dos muros	110
3.4 Das placas	118
A RETIRADA: Derradeiros ajustes na bússola e na ampulheta	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
APÊNDICE: Sobre a experiência com Percepção Visual no PARFOR/Castanhal	135
ANEXOS	144

A CHEGADA: Primeiras impressões e primeiras histórias

Amarelo-quente. Duas e meia da tarde. Bicicletas e carros, árvores e gente. Substantivos multiplicados pelo ar rarefeito que preenche os espaços em movimento e sobrecarrega toda a cidade, tomando-a por todos os pedaços. As pisadas abrem vincos. As portas estão abertas também. O corpo habita o acontecimento cotidiano e as horas apresentam uma tontura iminente. Nas mãos, quatro objetos de estima. Uma bússola. Uma ampulheta. Uma lupa. Um olho. Um olho de vidro que pisca todas as vezes que a poeira lhe incomoda.

A bússola é tão somente uma tentativa de orientação, porque as cores me movem para lugares diversos, onde os números e os cálculos não modelam novos caminhos. A ampulheta tenta segurar o tempo com grãos de areia invisíveis. Mas o tempo não se movimenta pela contagem dos pontos que caem. O tempo não acaba na finalização da queda. Ele acelera com a alteração dos orifícios, da passagem. O tempo é proporcional aos espaços. Múltiplos e voláteis. Também é traiçoeiro, porque quebra as partes que demoramos tanto para entender.

A lupa, por sua vez, ajuda o olho com sua lente vermelha. O vermelho é a temperatura da contemporaneidade. Do calor, da complexidade, da mistura, do movimento. Do discurso inflamado que insiste em defender a beleza. A beleza das partes. Dos pedaços. O olho pega, a lupa amplia. O vermelho não está somente na paisagem. Está nos corpos. Na concretude. Num corpo que se chama cidade. Ela, enfim, se mostra. A entrada então é necessária.

Esta pesquisa será construída a partir dos pedaços recolhidos pelo vício de perceber a cidade. A cidade, aqui, apresentada como matéria, estabelecendo uma relação com o corpo e fazendo-se parte dele através de sua imagem, sua concretude: uma cidade-corpo. Uma cidade “conceituada como um organismo, dotada, portanto, de vida: uma estrutura complexa, suportando uma infinidade de atividades que a transformam constantemente”¹.

Sendo corpo, esta cidade engloba várias partes mutáveis, como decorrência da necessidade de criar espaços e neles determinar seus lugares. São rasgos visíveis, deixando sua pele coberta por várias substâncias que se interagem

¹ WILHEIM, Jorge. **Cidades: o substantivo e o adjetivo**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 73.

e produzem provocações. São os lugares que o homem constrói de acordo com seus desejos, movido pela interação com o espaço e o tempo.

Por isso, é sobretudo um trabalho de percepção que tem o olho como mecanismo supremo, conectado com as memórias e registros guardados desde o ano 2000, quando passei a adotar a cidade como engrenagem conceitual para a construção de poéticas visuais. Naqueles idos, descobria tudo e guardava. Tudo era novidade. O pensamento ficava confuso ante a grande variedade de prováveis portos e o contato sensitivo com as coisas que faziam parte do corpo urbano gerava cada vez mais ânsia e tontura.

Envolvida pela vertigem que as lembranças provocam, também revelo nesta pesquisa uma cidade que guardo na memória, que funciona como se fosse “uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar”². Uma cidade que não dorme e sempre nos atrai por suas mudanças repentinas, exigindo algum tipo de intervenção. Uma cidade que nos chama por sua visualidade³.

No grande emaranhado das possibilidades visuais, no ano 2000 meu olhar se maravilhava com as construções que a mão criava para anunciar as coisas e a saturação destas no comércio, nas feiras, e, principalmente, nos bairros periféricos ao centro urbano. Aquela cidade se mostrava de maneira incisiva, modificando o tempo em que a sentia. O cenário parecia às vezes diluído e havia sujeira e odores por toda parte. Não havia como fugir. Chamava-se Belém e era a primeira vez que algo tão grande me causava agonia e encanto.

Antes dela, trazia comigo pedaços de outras duas cidades. As duas um oposto uma da outra: No tempo. No cheiro. Na textura. Na gente. Na temperatura. Na imagem. As duas de tom azul-claro. Calmo. Apesar de o tempo fechar de vez em quando. A primeira chamava-se Bragança. Lugar de lembranças da infância. Das brincadeiras com pés descalços. Dos igarapés. Das marés.

² CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. (Trad.) Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 19.

³ Este termo é apoiado nas diferenças que Ferrara apresenta sobre *visualidade* e *visibilidade*, afirmando que o primeiro designa a imagem recortada do espaço físico e concreto da cidade; enquanto o último corresponde “à elaboração perceptiva e receptiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico [...]”, ou seja, o todo da cidade e seus lugares. In: FERRARA, Lucrécia d'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002, p. 120.

A outra atendia pelo nome de Castanhal, por causa das remotas castanheiras que preenchiam os grandes terrenos da época de sua fundação. Cidade-moça. Misto de metrópole e interior. De atmosfera limpa e sol abundante. No ano 2000, estas três cidades já me preenchiam e completavam grande parte do repertório visual que carregava em meus cadernos.

No entanto, foi Belém que rompeu com a calma que, até então, meu olhar cultivava. A capital paraense passou a fazer parte do meu cotidiano visual entrando por várias frestas. O desejo artístico era apenas uma delas. O olhar se viu acuado no meio de tantas fontes, tantas cores, tantas misturas. O olhar acostumado a cores brandas e espaços vagos – aqueles onde podemos depositar os pensamentos – viu-se obrigado a agir, para não ser sufocado e humilhado diante do caleidoscópio visual com o qual deparava.

Ao mesmo tempo em que aquilo me inquietava, o corpo sentia a necessidade da busca. Comecei a direcionar meu desejo para tudo. Belém e seus pedaços passaram a ser memorizados sem muita técnica. Tudo parecia tão diferente e grande. Tudo contrastava. Tudo era distante. Os espaços eram maiores, mas mesmo assim pareciam cheios. Àquela altura, Bragança era apenas lembrança. Castanhal apenas minha morada. Belém uma envolvente presença.

Depois de se deixar incomodar pela força e pelo tempo não contido da metrópole, o olhar buscou pedaços. Recortes quase fotográficos e bem localizados. Objetos coloridos que anunciavam coisas e serviços. Ora, tudo se anuncia na cidade! O olhar então captava coisas que cobriam o corpo urbano e a transformavam em outro lugar. Um lugar de comércio. De superexposição. De jogos de interesses acentuados. Meu olhar percebia Belém como uma grande feira, repleta de coisas anunciadas. Cheia de lugares ocupados pelos mais diversos tipos de gente e de objetos construídos para comunicar.

Para além da publicidade embutida, cada anúncio era compreendido como um acréscimo. Porque em cada um buscava um dado específico. Somente os anúncios artesanais. Aqueles que, na necessidade cotidiana, eram produzidos por mãos que talvez nunca tivessem estudado a arte do desenho de maneira formal. Objetos feitos para comunicar e que traziam em sua estética uma visualidade marcada pela autonomia na escolha dos elementos que os compunham. A leitura inicial destes objetos primeiramente se deu pelo texto que anunciava a venda, a

promoção, o aluguel e depois por sua composição visual e matéria, que se caracterizava pela simplicidade de técnicas e materiais, como na (Fig. 01).



Fig. 01: Placa de papelão (aluguel) - Bairro da Cidade Velha - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2002)

A percepção destes primeiros objetos levou-me à análise das diversas maneiras que o homem utiliza para se comunicar e expressar na cidade, por meio de objetos gráficos. Não apenas em placas, mas em paredes, muros, faixas e cavaletes, as figuras e os tipos gráficos, juntamente com cores e suportes aparecem no meio urbano causando estranhamento por contrastar com a visualidade dos anúncios e peças das agências publicitárias, assinalando bem a afirmação de Ferrara, quando diz que “[...] não é possível ler o que não conseguimos estranhar. Essa disposição estratégica entre usuário-leitor e seu espaço diário na cidade permite-lhe ler, ver e descobrir”⁴.

A atenção para os objetos criados pelo trabalho da mão (e não da máquina) acontecia pela necessidade da novidade, da descoberta, em meio a tantos anúncios uniformes e mecanizados. Esta vontade provocava a leitura e desafiava o olhar artístico e a capacidade mental de descobrir e engendrar outros significados.

⁴ FERRARA, Lucrezia d'Alessio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1988, p. 15.



Fig. 02: Placa de madeira (construção civil) - Bairro da Marambaia - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2006)

O interesse por este tipo de manifestação na cidade talvez me acompanhe desde cedo. Aprendi a desenhar sozinha, ainda em Bragança, quando reproduzia pequenos desenhos em casa para dar conta dos trabalhos da escola. Em Castanhal, meu segundo porto, a fissura pelo desenho me fazia olhar para as coisas, buscar soluções. Mas só percebia pinturas e desenhos em placas, paredes e muros, que eram os suportes dos artistas que precisavam ganhar dinheiro.

Nos anos 90, não haviam galerias em Castanhal e os cursos de desenho eram quase inexistentes. Os pintores revelavam suas habilidades em anúncios, empregando-as em letras e figuras. Poucos eram aqueles que fugiam deste mote.

Assim, meu olhar tornou-se corpo observando o trabalho de pessoas comuns, que produziam placas, faixas, paredes e muros para revelar seus dotes artísticos. Na maior parte das cidades do interior do Estado esta ainda é a principal maneira dos artistas socializarem suas habilidades em desenho e pintura, salvo as mostras organizadas por feiras de artesanato e associações de artistas.

Observando as pinturas que anunciavam produtos e serviços de todos os tipos na cidade, o corpo passou a transitar pelos diversos elementos compositivos – figuras, fontes, cores – e valores estéticos impregnados nos objetos percebidos, analisando-os para além da publicidade, como demonstrativos gráficos culturais, que denotam uma parte do cotidiano de cada pedaço urbano e o grau de interferência da mão humana na visualidade da urbe.



Fig. 03: Cabine de “jogo-do-bicho” - Bairro da Marambaia - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2005)

Como estudante do Curso de Arte⁵ e participando de eventos e exposições em algumas galerias de Belém⁶, a percepção das mais variadas formas de desenho expostas na cidade continuou sendo meu mote. Não somente o desenho da figura humana, mas também das letras e as estratégias de composição que a mão produzia. Encontrava-me no ano de 2003 e precisava de algo novo para motivar minha produção artística.

Num passeio pelas ruas do bairro mais antigo de Belém – a Cidade Velha – essa atração foi acentuada e o olhar passou a coletar todas as possibilidades gráficas e compositivas criadas por mãos e feitas para anunciar. Eram objetos recortados pelo olho que se percebe como corpo, ampliados pela lupa que todo

⁵ Curso de Licenciatura em Educação Artística (Habilitação em Artes Plásticas), da Universidade Federal do Pará (1999 a 2003).

⁶ X e XI **Mostras de Artes Primeiros Passos** (Centro Cultural Brasil-Estados Unidos); a mostra coletiva **Anti-Consumo** (Núcleo de Artes da UFPa, atual Instituto de Ciências da Arte-ICA) e a exposição **Visões** (Galeria Theodoro Braga – Centur).

artista contemporâneo carrega e pelos filtros culturais⁷ necessários para uma percepção detalhada das coisas.



Fig. 04: Placa de metal (salão de beleza) - Bairro da Cidade Velha - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2002)

A troca de energia construída entre estas primeiras percepções e minhas buscas artísticas gerou uma série de objetos que representavam parte da visualidade colorida e espontânea destes anúncios, e “ofereciam pessoas” e os serviços que estas executavam, como um meio de ironizar as valias do consumo. Tal ironia fazia-se presente na temática escolhida – pessoas-produto – e nos suportes – *banners*, cavaletes, placas etc. – que ofereciam as pessoas e seus serviços como meros “lanches completos de salgado + suco”. Uma primeira tradução⁸, centrada na força e nos possíveis significados que cada obra provoca depois que adquire sua “alforria”.

⁷ In: MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**: contribuição para uma metodologia didática. (Trad.) Daniel Santana. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

⁸ Este conceito de *tradução* é exposto como um novo discurso, no qual “[...] a proposta não é identificar, mas re-conhecer no objeto a nova linguagem em que ele se estrutura, de modo a mudar a tônica do seu significado”. In: FERRARA, Lucrecia d’Alessio. **A Estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 29.



Fig. 05: Da esquerda para a direita: “Clubinho” (Interferência s/ tabela de lanchonete - 85cm X 43cm); “Léo” (Esmalte sintético s/ bagun - 200cm X 120cm); “Tainá” (Pintura s/ cavalete - 120cm X 60cm X 90cm) Trabalhos apresentados na Exposição “Montagem” (Galeria Municipal de Belém - Agosto/2003) Fotos: Paulo César Simão

No cotidiano urbano, o que guia o movimento da mão é a necessidade diária de construir coisas. A mão que implanta seu grafismo nas ruas sempre trabalha pela mesma necessidade do artista: declarar valores e direcionar olhares. Aqueles objetos foram meus primeiros ensaios de sedução para retribuir o curioso encanto que o cotidiano urbano me trazia.



Fig. 06: “Setor para Interessados” (Instalação com lençol serigrafado), 2004 Foto: Acervo pessoal

Primeira parada: sobre a escolha do termo *naïf*

No percurso de 2003 a 2005, meu olho conseguia guardar tudo o que encontrava, enquanto meu pensamento traduzia em pesquisa artística. A tradução era apenas uma necessidade diária de confissão poética, porque existe um tempo em que o corpo expelle aquilo que entrou em demasia. Neste aspecto, a arte se configura como a formatação das memórias que carrego. Memórias extraídas da visualidade das coisas. Memórias construídas com pedaços de pano, plástico, tinta e materializadas no conceito de *obra*⁹. Um corpo simbólico.

Depois de registrar na memória todos os tipos de anúncios publicitários produzidos à mão, o olhar recortou as fachadas de salões de beleza escondidos em bairros periféricos da urbe. Uma beleza anunciada que me levava a outros lugares, outras cidades. Mesmo aquelas que não possuíam um corpo totalmente figurado. Mesmo aquelas que eram apenas pensamento, existindo somente em minha mente, como resultado do contato visual da realidade com minhas memórias e referências.

A percepção daquelas “várias cidades” que surgiam de cada pedaço urbano revelava-se em partes matéricas e os objetos recortados sintetizavam-se em coisas. Todos os objetos são coisas. Todas as cidades são compostas por elas. Este aspecto *coisa* dos objetos é dado por Heidegger em sua obra *A origem da obra de arte*, esclarecendo que sua estrutura, sua consistência e sua nuclearidade são dadas pela materialidade. “A firmeza (*das Ständige*) de uma coisa, a consistência (*die Konsistenz*) reside no fato de uma matéria se conjugar com uma forma. A coisa é uma matéria enformada”¹⁰. Objetos são coisas porque são compostos de matéria. Uma matéria enformada, no sentido heideggeriano, apresentando a consistência necessária para provar seu estado concreto.

⁹ Aqui o conceito de obra fundamenta-se em Calabrese, apresentando-a como produção humana, “que manifeste um efeito estético, leve a um juízo de valor [...] e que dependa de técnicas específicas ou modalidades de produção [...]” (In: CALABRESE, Osmar. **A linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 15) constituindo-se como um objeto dotado de matéria e significação; mas também é “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível [...], que embaralha todas as categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações” (In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. In: **Os Pensadores**. Vol. 41. Trad. Marilena Chauí. Rio de Janeiro: Ed. Abril, 1975, p. 283), atribuindo sentido à própria experiência.

¹⁰ HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. (Trad.) Maria da Conceição Costa. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005, p. 19.

Neste contexto, a cidade é feita de coisas. Objetos. A cidade é matéria, posto que nela se revelam e descasam todos os substantivos concretos que construímos com nossas memórias.

Os objetos que procurava tinham um aspecto especial: eram figuras e letras que conservavam a pureza do traço feito à mão, fora da visualidade que os objetos impressos apresentavam. Com uma aparência visual semelhante àquilo que alguns autores defendem pelos nomes de *arte primitiva*, *arte ingênua* ou *naïf* – tentando classificar e criar uma identidade para uma estética marcada pelo uso arbitrário da cor e das temáticas populares – estes objetos foram por mim compreendidos como manifestações de uma visualidade que se fundamenta na cultura popular e, quase que instantaneamente, são engolidos pela visualidade da urbe e misturados a todo o resto.



Fig. 07: Detalhes de placa e fachada de salão de beleza - Belém (PA), bairro do Telégrafo
Fotos: Acervo pessoal (2005)

É mister permitir neste ponto a abertura para argumentar a favor da construção do que, nesta pesquisa, visualizo e denomino de *naïf urbano*. Primeiramente, analiso em Proença, através de sua conhecida obra didática *História da Arte*¹¹, o termo *arte primitiva*, utilizado por esta autora para classificar as manifestações artísticas feitas por artistas que usam temáticas populares como Heitor dos Prazeres e Djanira Silva. Artistas cujo conjunto da obra se caracteriza pelo desenho de figuras que fogem das regras acadêmicas e apresentam um colorido forte e vibrante.

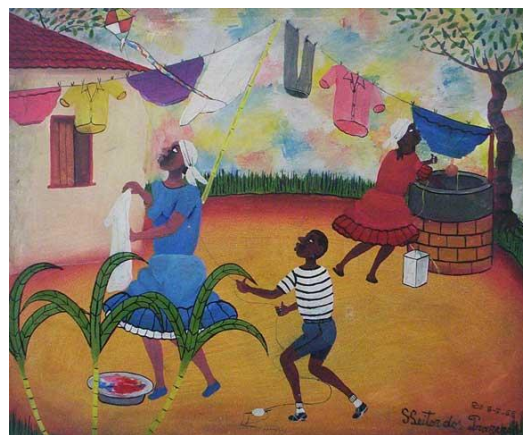


Fig. 08: À esquerda, “Anunciação” (Djanira Silva, 1963) e à direita, “Lavando Roupas” (Heitor dos Prazeres, 1965)

Disponível em: <http://www.betelrj.com/node/816> e <http://estelabelem.multiply.com/photos/photo/54/9>
Acesso em 23/07/2011

No entanto, Read¹² utiliza o termo de forma diferenciada, aplicando-o para designar a arte dos povos primitivos (30.000 a 10.000 a. C.), como os “pré-históricos” e os das culturas africana e pré-colombiana, que praticavam sua arte movidos por uma função social ritual dentro de suas culturas particulares. Todavia, é em Harrison¹³ que o rótulo “primitivo” é considerado como profundamente problemático, visto que, de maneira geral, é utilizado pelo menos desde o século XIX para distinguir as sociedades européias contemporâneas de outras sociedades/culturas consideradas menos civilizadas, tendo, portanto, uma visão eurocêntrica.

¹¹ PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2000.

¹² READ, Herbert. **O Sentido da Arte: Esboço da História da Arte**, principalmente da Pintura e da Escultura e das Bases do Julgamento Estético. Trad. E. Jacy Monteiro. 7ª ed. São Paulo: IBRASA, 1992.

¹³ HARRISON, Charles [et al.]. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

É neste sentido que concordo com Harrison em não utilizar tal termo para designar os desenhos e pinturas feitos à mão presentes no corpo da cidade, eliminando com isto a possibilidade de ver estas manifestações como um produto de cultura inferior.

Ampliando as possibilidades de adequação do conceito ao objeto, na obra *Argumentação contra a morte da arte*¹⁴, Gullar apresenta o conceito de “cultura ingênua”, para defender a existência de um tipo de cultura que parte de uma concepção de mundo assistemática, fundamentando-se na mistura de noções morais e superstições, acrescidos dos valores difundidos pela comunicação de massa. Gullar reconhece que esta cultura seria, em termos genéricos, aquilo que comumente definimos por cultura popular. Para este autor, a cultura ingênua comprova a existência do artista ingênuo que, em suas palavras, “é um homem culto, mais culto do que nós, com respeito à nossa cultura: ele a domina, como qualquer outro”¹⁵. Deste modo, é em Gullar que apoio os primeiros pilares do que defendo como *naïf urbano*, apresentando desenhos e pinturas presentes na cidade que foram feitos por artistas populares ou até mesmo pessoas comuns que, na necessidade de modificar seus espaços, aventuram-se no universo da composição gráfica, declarando implícita ou explicitamente seus conhecimentos e sua cultura no corpo de objetos coloridos figurativos, que se revelam puros – *ingênuos* – perante o olhar que percorre o corpo urbano.

A última referência conceitual a qual recorro para justificar a construção dos *naïfs urbanos* está em D'Ambrosio¹⁶. Este autor utiliza o termo ***naïf*** ou ***naïve*** – um adjetivo francês que significa ‘ingênuo’ – para nomear a arte que não segue padrões acadêmicos, “sendo geralmente defendida por artistas autodidatas, que não têm formação culta no campo das artes, brotando propriamente do imaginário coletivo”¹⁷, como por exemplo as mostradas anteriormente na (Fig. 08). Como os desenhos e pinturas que percebo nas placas, paredes e muros são geralmente produzidos “fora” das regras de desenho acadêmico – principalmente em seus elementos compositivos – acredito que o termo *naïf* se adequa à visualidade destas manifestações, classificando-as como *naïfs* presentes na cidade, direcionadores de valores estéticos, poéticos, artísticos e perfeitos *constructos* culturais da maneira

¹⁴ GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

¹⁵ Ibidem, p. 107.

¹⁶ D'AMBROSIO, Oscar. **Naïf de mala e cuia**. São Paulo: Aderi Martins Projetos de Arte, 2008.

¹⁷ Ibidem, p. 10.

com que a mão humana produz a imagem da cidade contemporânea. Os objetos recortados e expostos neste trabalho engendram novos conceitos sobre os diversos lugares que formam o corpo da cidade. A cidade que é repleta de coisas, como um corpo vestido – arrumado – construído pelas mãos que transitam e precisam da cidade para se comunicar.

É importante dizer, porém, que apesar destes grafismos serem também vistos como instrumentos publicitários, detenho-me em observá-los e analisá-los como objetos plásticos, dotados de corpo, visualidade compositiva e efeito comunicativo – sendo este último apenas um dado temático a ser contemplado e não o principal mote. Isso quer dizer que todas as análises partem de um lugar poético, a partir das concepções que adoto em meu processo artístico – de percepção, referência e tradução do cotidiano – que me levam a reconhecer tais “coisas” como figurações das diversas culturas que direcionam as imagens das várias cidades que podemos encontrar em cada esquina.

Tal atitude também justifica o fato da pesquisa centrar seu foco sobre as pinturas feitas à mão, pintadas para anunciar ou “decorar” ambientes e muros nas ruas, optando por não direcionar, no entanto, minha atenção para algumas manifestações urbanas como o *graffiti*¹⁸ ou a pichação, visto que estas possuem outros direcionamentos e proposições estéticas e sóciopolíticas que não fazem parte do foco deste trabalho. A pintura com *spray* que aparece em algumas imagens – como na (Fig. 09) – é analisada como mais uma técnica da qual o artista popular se apropria para expor figuras e configurar elementos visuais, assim como qualquer outro material. Para além do *spray*, o que interessa ao olhar é o modo como a mão constrói a figura e a composição em si, dando a ela um grau de autonomia comunicativa, capaz de informar e ser reconhecida pela maioria das pessoas que habitam a cidade.

¹⁸ Para análises mais aprofundadas sobre este termo, recomendo MCCORMICK, Carlo [et al]. **Trespass: História da arte urbana não encomendada.** (Trad.) Luís Manoel G. Romero e Rita Simões. Colônia, Alemanha: Taschen, 2010.



Fig. 09: Pintura sobre carro de lanche - Bairro da Aldeia - Bragança (PA)
Foto: Joana Sena (2011)

Os *naifs urbanos* recortados pelo meu olhar demonstram como a cidade se organiza por suas partes. Da circulação de pessoas. Das transações comerciais. Dos acontecimentos sociais que aparecem figurados nos muros. Das paisagens imaginárias, das vivências sociais e coletivas. Não estão isolados em seus universos comunicativos e/ou publicitários, mas se misturam à temperatura efervescente dos acontecimentos urbanos. São “coisas” fabricadas por um senso estético popular, emergido das necessidades cotidianas. Feitos à mão. Presentes na cidade, completando sua visualidade e estabelecendo um *outro-lugar*, além de um efeito estético no contexto urbano. Para além da simples leitura dos textos e das figuras, meu olhar artístico os percebe como possibilidades de estranhamento, de percepção e análise; próximo do estranhamento que a obra de arte contemporânea provoca.

Por dentro de todas as intervenções que cobrem a cidade – pinturas, desenhos, ranhuras – o desejo ansioso da mão que cria, que projeta, que mexe e amontoa, muda, alterando o círculo vicioso do espaço urbano. A mão que declara limites, mas se usa deles para sugerir novas visualidades e novos valores; que revela, no seu estado de existência gráfica, a fluência estética e inovadora da contemporaneidade.

Com o objetivo de anunciar, arrumar e compor seu espaço, o *naïf urbano* manifesta-se cotidianamente como um “mecanismo” basilar de uma estética visualmente popular, mostrando-se em vestígios de madeira, tecido, cimento e plástico que se acumulam na constituição visual dos pedaços urbanos. Fabricados pela necessidade do dia-a-dia, estes grafismos estão dispostos na cidade para afirmar sua existência. Criados por mãos que não possuem uma educação formal no desenho, na pintura ou no design gráfico e também não estão dentro das normas que guiam a publicidade. Mãos que encontram suas próprias combinações, seu próprio estilo, sua própria marca, aludindo intuitivamente aos elementos básicos constitutivos do desenho, como perspectiva, luz e sombra e proporção.

Cada pintura percebida na cidade carrega em seu efeito, em sua construção, uma artesanaria, um diário de memórias abertas, uma crônica manual das relações entre o meio e o criador. Na natureza das placas, dos muros, das fachadas pintadas, existe uma essência universal de figuração, visualidade e leitura diretas.

A mão humana volta às origens, renovando valores e construindo objetos gráficos, conscientes de sua formalidade e de suas regras compositivas, movida pela necessidade enfática de modificar seu espaço, na pulsação única do sujeito que se afirma como criador de uma coisa. Sujeito esse que transita por todos os cenários criados pelo cotidiano e estabelece um conhecimento profundo da realidade, pela vivência e pela experiência, transformando a visualidade das coisas a partir de sua cultura e suas necessidades diárias. Meu olhar recorta as partes das cidades que encontro como recorta pedaços de um grande diário. Visual. Poético. Colorido.

Segunda parada: sobre a construção da pesquisa e escritura

Nos idos de 2005, os objetos artísticos que surgiram a partir da tradução das fachadas, muros e placas de salões de beleza que recortava satirizavam a vaidade exacerbada da contemporaneidade. Era como uma confissão: minha maneira de traduzir aquilo que a percepção priorizava e devolver tudo à cidade, resignificando-a nos lugares onde meu corpo transitava. Um exemplo dessa fase é a obra da (Fig. 10), na qual aparecem figuras, letras e cores dos quais me apropriei para criar sua visualidade. A apropriação como resultado do modo de ver, interpretar e reelaborar conceitos.



Fig. 10: “Antes e Depois” (pintura s/ papelão – matriz para plotagem em busdoor)
Obra exposta no Projeto Itinerários, em 2005 / Foto: Acervo pessoal

Todos os objetos artísticos eram apropriações de tudo o que meu olhar recortava da cidade. Objetos. Cores. Tipos gráficos. Na composição, nas figuras e fontes, a forma basicamente se repetia. Mas, no conceito e na aplicação destes novos objetos existia uma dose autoral, artística: a tradução.



Fig. 11: “Looks Metalizados” (plotagem em busdoor)
Obra exposta no Projeto Itinerários, em 2007 / Foto: Roberta Carvalho

Alguns anos mais tarde e alguns objetos artísticos “atirados pela janela” em direção aos Salões e mostras coletivas de arte em Belém¹⁹, o olhar me fez adentrar todas as pinturas feitas à mão na cidade. Objetos que afirmam seu espaço no meio da visualidade contaminada dos centros urbanos e trazem em seu corpo o traço e os conhecimentos artísticos e culturais do seu produtor. Aqui e ali estes grafismos aparecem para afirmar (ou negar) lugares, conceitos e valores. A cidade não é apenas o cenário. Ela é o próprio corpo que serve ao acontecimento cotidiano.

Transitando por entre as ruas, observando e recolhendo os objetos que inquietam, meu corpo chega enfim ao instante. No trânsito das muitas cidades dos próximos capítulos existe a necessidade de uma escrita quase contada. Uma intimidade crônica, resvalada nos registros que produzo de cada cidade a cada dia. Uma escrita construída como um relato, numa cumplicidade descritiva de um caderno de artista ou um diário de passeio. Como o registro de “idas e vindas” que se querem confidente das paisagens e dos *naïfs* visualizados e sentidos. Uma escrita livre, mas ciente do seu comprometimento científico.

Sendo assim, opto por uma narrativa em 1ª pessoa em todo o trabalho, construída na intimidade visual que tenho com as três cidades que trago comigo. Essa necessidade se justifica pela vontade de construir uma escritura poético-visual da cidade a partir das pinturas e desenhos que recorto dela, tecendo fábulas do cotidiano a partir das imagens que recolho. Nessa proposta, o texto nasce com um teor literário fundado numa força textual “que põe em estado de perda, que desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais [...], a consistência de seus gostos, seus valores e de suas lembranças [...]”²⁰, justamente por fugir dos padrões acadêmicos tradicionais, evidenciando a força e a consistência de um texto emergido diretamente da experiência urbana, que adquire valor científico na medida em que se preocupa com os referenciais básicos que sustentam os estudos sobre percepção, cidade e arte na contemporaneidade, construindo, a partir disto, novas experiências teórico-poéticas. Tudo isso como uma referência à percepção e ao meu entendimento da cidade hoje: um tecido vivo coberto pelo acúmulo das memórias alheias.

¹⁹ Projeto Itinerários – Arte Pública (Belém-PA, 2007); Projeto Contrafluxos – Intercâmbio Belém/Fortaleza (Fortaleza-CE, 2008); Salão Arte Pará (Belém-PA, 2008).

²⁰ BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 20-21.

Os recortes, os registros apresentados obedecem à visualidade das três cidades com que mantenho uma relação de vivência e memória: Bragança, meu lugar de origem e de sonhos; Castanhal, lugar de crescimento e formação; e Belém, lugar de profissão, ao qual mantenho até hoje um sentimento de obsessão e repulsa, causados pelo estranhamento diário em relação a calma e tranquilidade que as duas primeiras cidades me trazem. Todas elas: Pará. Três cidades de passagem, mesmo para Belém, presente no meu dia-a-dia visual e matérico, de onde retiro a maior parte das inquietações filosóficas constantes nesta pesquisa.

A partir dos *naïfs urbanos* revelados pelo corpo da cidade, Bragança, Castanhal e Belém são apresentadas aos poucos no decorrer dos capítulos, a partir das imagens que se fazem presentes para complementar o que está sendo tratado em texto, construindo um percurso caracterizado pela conexão entre percepção, visualidade e escritura. Assim, o leitor se aproximará por uma cumplicidade com as crônicas visuais urbanas que desenvolvo, dividindo sensações sobre a tradução do cotidiano e a elaboração de novas percepções da cidade.

Não obstante a fixação destes três lugares e os direcionamentos determinados ao corpo de cada uma, a pesquisa não se configura como um estudo de caso, que analisaria cada cidade separadamente. Apesar das distâncias geográficas, cada cidade se aproxima de mim pela ordem da lembrança e do apego, e a constituição visual de cada uma delas se transforma em algo só, universal em meu corpo, afirmando a existência de uma estética fundamentada numa visualidade comum e original ao mesmo tempo: a do conhecimento popular.

Nestes termos, a principal hipótese defendida por esta pesquisa é de que o *naïf urbano* revelado pelo corpo da cidade constitui-se, na cidade contemporânea, como um objeto que funciona para além do simples efeito comunicativo, direcionando outros valores estéticos sobre cada parte da cidade, significando-a e transformando sua visualidade diariamente. O corpo gráfico, pictórico e figurativo destes objetos representa hoje a própria constituição poético-visual urbana, fundada numa singularidade que se converte em universal nos trânsitos cotidianos.

Sendo assim, o método de coleta escolhido para esta pesquisa foi o registro fotográfico, utilizado para “segurar” o olhar, recortando aquilo que a retina já colheu. Uma visualidade popular. Tudo recortado na passagem do tempo e no trânsito visual das três cidades, posto que enquanto o olho se quer como um instrumento, o olhar se quer como uma (re)ação. “Ver é entrar num universo de

seres que se *mostram* [...], olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas [...]”²¹ que precisamos para construir nossos repertórios, e assim completar nossas memórias.

O objeto do presente trabalho deve se reconhecer no objetivo. Aqui ele tem um argumento que emana da ordem do desejo. Desejo de reconhecer nas cidades as interferências humanas a partir dos desenhos e pinturas autodidatas grafados em paredes, muros e placas das três cidades geograficamente separadas, mas interligadas no trânsito e na memória que acumulo desde a infância. O objetivo da pesquisa está centrado na compreensão estética das pinturas feitas à mão, espalhadas pelo corpo urbano e, a partir delas, gerar uma constituição estético-poético-visual que compreende as cidades analisadas num paradoxo de singularidades e universalidades, ou seja, suas particularidades e seus pontos em comum.

Meus “companheiros de viagem” – alicerces de todas as conceituações – são aqueles que tem em vista a arte e a percepção visual da cidade, acrescidos daqueles que pensam a relação entre corpo, percepção e memória como resultados da experiência, isto é, da análise fenomenológica do mundo. Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Henri Bergson e Gaston Bachelard serão meus guias de entrada e de retirada, que embasarão todos os conceitos acerca do corpo, da memória, da percepção e da cidade e me acompanharão nos delírios e provocações suscitados por cada registro apresentado, engendrando uma narrativa mais lírica e intimista.

Destes três primeiros, tenho nas obras *Fenomenologia da Percepção* (2006), *A Origem da Obra de Arte* (2005) e *Matéria e Memória* (1999), os condutores de conceitos e direcionadores de minha percepção sobre as coisas. De Merleau-Ponty, retiro a atitude de uma percepção fenomenológica das coisas e da realidade, fundamentando minhas buscas pelo sentido da visão, mas estabelecendo uma relação de totalidade e completude através dos outros sentidos que tenho, manifestando minha presença como corpo na cidade.

Em Heidegger, fundamento minhas concepções sobre arte, processo criador e obra de arte, partindo em busca de um conceito mais amplo do fazer

²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. (Trad.) Carlos Alberto de Moura. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 105.

artístico – que tem por base a pesquisa – e direcionando o olhar para uma diferenciação acerca do objeto comum e do objeto de arte, visto que meu foco está em manifestações comuns do cotidiano visual urbano que revelo sob um pano de fundo poético e plástico.

De Bergson, destaco as considerações sobre a matéria da cidade e o espaço que a memória tem dentro do conjunto perceptivo que guardo desde a infância, na relação existencial que tenho com minhas três cidades. Esta relação se dá por meio do corpo, conectado ao espírito, onde as cidades se fundem num universo perceptivo visual de estreita ligação com minhas vontades, buscas e valores.

Paralelo a estes autores, estão presentes todos aqueles que sentem a arte e a cidade como um campo fenomenológico de manifestações. Giulio Carlo Argan é um dos autores ao qual recorro para embasar minhas afirmações sobre a cidade e sobre o uso do espaço urbano como um espaço aberto à arte. Também me inspiro em algumas de suas análises como um caminho para uma leitura mais fenomenológica da imagem, a fim de gerar uma escritura com teor de crônica: uma crônica da realidade e do dia-a-dia.

Auxiliando-me nas *passagens* e *viagens*, estão alguns autores que tem a cidade e seus elementos como mote para a produção de suas obras. Neste ponto, Lucrécia d'Alessio Ferrara é uma das principais referências, por sua percepção centrada na experiência da cidade como um corpo, onde o homem deposita suas esperanças e, por causa delas, transforma seus espaços, com a garantia do seu uso. Ferrara é uma semioticista, de bases peirceanas²², que utiliza a Semiótica para construir uma apreensão da cidade centrada na realidade dos acontecimentos urbanos e no poder que cada um de nós tem para transformar nossos espaços, a fim de resignificá-los. Para isso, a autora defende a percepção da cidade como uma descoberta diária, atenta para lugares, intervenções, marcas. Tudo de acordo com o que penso e com a maneira que escolhi para viver a cidade diariamente. De fato, é uma relação de troca, na qual a cidade se mostra, o olho a percebe e a mente a interpreta e resignifica, dando sua contribuição para o progresso das coisas.

²² Charles Sanders Peirce (1839-1914), cientista, matemático, historiador, filósofo e lógico norte-americano, é considerado o fundador da moderna Semiótica. Graduiu-se com louvor pela Universidade de Harvard em Química, fez contribuições importantes no campo da Geodésia, Biologia, Psicologia, Matemática, Filosofia. Uma das marcas do pensamento peirceano é a ampliação da noção de signo e, conseqüentemente, da noção de linguagem. Uma importante obra para esta análise é: PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Paralelos a este pensamento estão outros colaboradores como Nelson Brissac Peixoto, Ana Fani Carlos, Jorge Wilhelm, Joseph Rykwert e Maurício Abreu, estudiosos das áreas de arte, urbanismo e geografia, que situam seus textos numa dimensão de uso e interferência do homem na história das cidades.

Sobre as particularidades restritas à percepção visual como fenômeno humano e as questões referentes à anatomia visual, apego-me aos estudos de Rudolf Arnheim e Jacques Aumont, com vistas a embasar meu modo de explorar a cidade de maneira ativa, mergulhando no interior das coisas para descobri-las, compreendendo melhor a composição do mecanismo ocular e nos processos que caracterizam a visão. Paralelo a isto, estão os conceitos sobre cultura de Ferreira Gullar e Néstor Garcia Canclini, acompanhados dos conceitos semióticos de Lúcia Santaella e Omar Calabrese, onde fundamento minhas considerações sobre cultura e linguagem, enfatizando questões sobre o *naïf urbano* enquanto mecanismo de linguagem.

Finalmente, Ítalo Calvino e Walter Benjamim serão meus companheiros de contemplação sobre a urbe, na tentativa de compreender as várias cidades que descubro no cotidiano e descrevê-las literariamente, num teor de escritura pautado no real, mas atravessado pelos devaneios e pelas considerações que o imaginário constrói sobre as cidades que transito. Enquanto Benjamim me revela uma cidade nova em cada quarteirão, em cada curva, aproximando-me da atitude do *flâneur*²³ do século XIX, Calvino, em seu poético *As Cidades Invisíveis*, é aquele que me desloca para uma descrição lírica dos lugares que encontro, a fim de equilibrar meu olhar artístico e diferenciá-lo entre os muitos olhares que recaem sobre a urbe. Com eles, Bachelard alicerça o delírio, viabilizando reflexões sobre o ato poético da criação.

Nestes encontros e nesta temperatura, os capítulos serão construídos como um passeio. O primeiro deles apresentará a cidade e sua visualidade. O corpo, o olhar e sua projeção sobre a urbe serão as engrenagens. A concretude dos lugares será evidenciada neste espaço, através da análise da matéria urbana, das partes que o olho recolhe, além dos pormenores gráficos que a memória guarda. As imagens começarão seu percurso como um acréscimo ao texto, para uma percepção visual das cidades que percorro. As imagens apresentadas no primeiro

²³ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Trad.) José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

capítulo surgem simplesmente para complementar meus “relatos do olhar”. Elas se colocam como pulsações, fragmentos manifestados no próprio corpo do texto.

Os passos, as caminhadas, a pressa, vista de dentro dos carros, tudo consegue parar nas imagens que recorto e a presença visual destes recortes junto ao texto faz-se imprescindível para a compreensão de minha percepção da cidade contemporânea. Sem necessitar de explicações específicas ou referências diretas, elas se fazem presentes pela ordem da visualidade, como uma demonstração da maneira com que meu olho se projeta sobre cada pedaço de matéria urbana.

O segundo capítulo apresentará parte da experiência sensível e da relação particular que preservo com cada cidade pesquisada, numa descrição íntima dos modos que percebo Belém, Castanhal e Bragança e como estas afetam meu corpo e minha mente em relação à história que construí com cada uma delas. Não se resume a um mapeamento, mas a momentos de construção de uma percepção ativa, sobre o ato de ver as coisas e os delírios que cada uma delas provoca no espírito em busca de sentidos vários. Meu modo contemporâneo de ver a cidade e as interferências que o corpo e a mão autodidata sugerem. Minhas lembranças e meu apreço por cada cidade que compõe meu corpo. Este capítulo será então construído pelos mecanismos da memória, construída pelas diretrizes que o olhar me revela. Momentos de estranhamento e contemplação que constituirão visualmente o que essas três cidades são para mim, de fato.

O terceiro é o último, que revelará o objeto e analisará a noção de liberdade no *naïf urbano*, bem como os juízos de valor estético-poético-visual das paredes, dos muros e das placas. A ação efetiva do corpo no ato de interferir na cidade. Os materiais utilizados, as possibilidades de interferência (in)voluntárias. As cores. Os devaneios que surgem em cada pedaço. As misturas. Os diversos estilos e funções. Os vestígios, a composição e apresentação na cidade. As imagens recortadas de placas, muros e paredes far-se-ão na construção deste capítulo como pequenos pedaços matéricos, afirmando o *naïf urbano* como uma nova condição artística na cidade contemporânea, na intenção básica de provocar o olhar e o corpo para as *viagens* do último capítulo. Por isso, as imagens neste capítulo são comentadas, tendo as análises fundamentadas num método fenomenológico de percepção, descrição e escritura.

Além dos registros contidos nestes três capítulos, relato ainda minha experiência com a disciplina “Percepção Visual”, aplicada em julho de 2010 no curso de Graduação em Artes Visuais, no município de Castanhal, através do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – PARFOR. Tal experiência é relatada para exemplificar as mudanças e os “recortes” que o olhar pode fazer na cidade seguindo uma orientação de percepção ativa, que descobre coisas novas sempre que se propõe a ver e se pauta na experiência para significar sua relação com o mundo. Apesar de não pretender alcançar objetivos de cunho didático ou metodológico sobre percepção visual, os resultados demonstrados em imagens revelam parte de minhas buscas visuais, direcionadas aos estudantes do curso. A experiência em Castanhal é apresentada como apêndice, no intuito de complementação dos processos perceptivos que desenvolvo na cidade.

Depois da caminhada feita na descrição dos capítulos, resta a conclusão: a saída e o retorno para casa. Os objetos de estima estão empregados com doçura na próxima etapa que se segue a esta apresentação. A bússola, a ampulheta, a lupa e o olho de vidro serão preparados para a próxima jornada. Será longa, mas esclarecedora de muitas amarras e gasturas. O corpo cansado respira fundo e pede água. As cores se misturam e projetam uma forte luz branca. Por um momento me cegam. Mas respiro. A luz acalma e a paisagem ressurgem. As portas se abrem. O lugar se mostra. Uma nova entrada acontece.

1. O LUGAR: A construção visual da cidade

“[...] A cidade é toda ela casa do homem.”
(Flávio de Carvalho)

O lugar é o resultado das apreensões do meu corpo com as intervenções que meus atos provocam em um determinado espaço. São minhas atitudes sobre um determinado espaço que determinam o lugar. Meu corpo habita em vários lugares. É também concreto. Também existe e, como tal, necessita das interações com o meio para se crer como sujeito.

É na interação que o corpo se descobre agente no mundo e é no externo que ele encontra seu complemento. O que determina a solidez do lugar é a equação dos conjuntos sensíveis – portas, janelas, fios, cores, gente – com os mecanismos de percepção corporal. Tudo chega ao corpo como resultado de combinações nervosas, agregadas ao conhecimento particular que trazemos. Por isso, cada pessoa constrói seu lugar com um “pacote” de idéias e necessidades adquiridas durante sua história.

O lugar é mais do que uma área na cidade. É espaço delimitado e vivenciado pelo homem, resgatando todas as suas possíveis intervenções de mudança, guardando “em si e não fora dele o seu significado e as dimensões do movimento da história em constituição enquanto movimento da vida possível de ser apreendido pela memória, através do sentido e do corpo”²⁴. O lugar vive. É nele que o homem se descobre como um explorador de sensações e também é nele que nos renovamos, construindo e assumindo atitudes e comportamentos. O lugar é concretude, “[...] orientação, polaridade, envolvimento são nele fenômenos derivados, ligados à minha presença”²⁵.

Na longa jornada que se segue, meus quatro objetos são utilizados como um conjunto. Primeiramente, a bússola e a ampulheta estão presas numa superfície estável. Elas seguram dois elementos soberanos: tempo e direção. O tempo é senhor de tudo aquilo que existe, sendo a existência uma qualidade do real.

²⁴ CARLOS, Ana Fani Alessandrini. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 15.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. (Trad.) Marilena Chauí. Rio de Janeiro: Ed. Abril, 1975. Coleção Os Pensadores, vol. 41, p. 287.

Tudo aquilo que somos, fazemos, conhecemos deve-se à ação do tempo sobre as camadas internas e externas que nos são próprias. Em movimentos nem sempre regulares, o tempo dispõe seu efeito nas coisas como um “lance de dados”, dando a elas a efêmera sensação de completude, numa “[...] velocidade infinita de nascimento e esvaecimento”²⁶.

O tempo é senhor, a direção sua conselheira. Saber o que se busca é a principal lei que rege o testamento destes elementos. O direcionamento do meu corpo precisa estar de acordo com minhas vontades, meus anseios, meus projetos, buscando aquilo que a mente deseja. As interferências, os descaminhos, os substantivos são provocados pela pulsação orgânica de um corpo que muda a todo o instante. Na cidade, ele passeia em ruas, calçadas, pedaços, percebendo e sentindo cada mudança, cada alteração no tempo e na paisagem.

Cidade e corpo se misturam na iminência de um acontecimento necessário. Esta necessidade vem das partes, dos sentidos, do espírito, porque o tempo provoca sensações estranhas de dormência que nos coloca em estado de embriedade. Um estado de estranheza que não nos deixa perceber as mudanças. Mas a direção mostra os detalhes e justifica nosso próprio estado de existência, por isso estes primeiros, guiando a servidão dos próximos objetos.

Em Merleau-Ponty, o acontecimento é o próprio espetáculo. Ele se faz a partir do contato com meu corpo e a matéria. O lugar é a dimensão do acontecimento, “[...] é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, vivo-o por dentro [...]. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim”²⁷, e me apego a suas mudanças porque meu corpo está atrelado a ele. Como meu olho está em meu corpo, os direcionamentos visuais se realizam e se processam no contato direto, apropriando-se de meus objetos particulares. É neste movimento que o acontecimento na cidade se constrói, a partir de elementos heterogêneos e simultâneos, construindo e consumindo seu tempo num estado de coisas que se mostram num corpo, num vivido. “Cada componente de acontecimento se *atualiza* ou se *efetua* num instante, e o acontecimento, no tempo que passa entre estes

²⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** (Trad.) Bento Prado Júnior e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 153.

²⁷ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 290.

instantes”²⁸. Por isso, o instante é o elemento de contagem de tempo nas cidades de hoje. Em algumas, no entanto, ele é tão longo que me permite localizar suas entradas e saídas, sem o equívoco de esgotá-las.

Nesta mesma cadência, a lupa e o olho de vidro, aqui, são dispositivos de alcance e contato, fundamentados por aquilo que entendemos como percepção. A cidade é o mundo, o concreto, a matéria. Dentro dela o lugar se estabelece como um campo de batalha, onde as pequenas guerras cotidianas são montadas. O ir-e-vir é a primeira delas. Estes dois verbos carregam em si a dose de liberdade dada ao homem quando está no mundo e o livre-arbítrio é apenas a condição que age nas direções que escolhemos.



Fig. 12: Recorte da cidade de Belém (PA)
Feira do Entrocamento, bairro da Marambaia
Foto: Acervo pessoal (2005)

O lugar é transformado sempre que a direção muda e as interferências podem ser entendidas como sistemas simbólicos de demarcação de território, que o faz ser desta e não de outra forma. Territórios vários e com várias cores, mas únicos. Cada um funcionando como o resultado de uma disputa. O amontoado de cores e formas que transformam a função e a paisagem de uma rua, como na (Fig.

²⁸ DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 204.

12), afirmam os vários lugares engendrados pelo desejo humano de posse. De cada pedaço um lugar, um pequeno mundo onde as opiniões divergem e a caracterização visual e plástica acontece nos diversos trânsitos que o cotidiano sugere, afirmando-se, portanto, como um espaço de “instabilidade que prevê cisões e imprevistos que indiciam o jeito de ser de uma cidade e do cotidiano; [...] onde a informação se concretiza e decorre de opções e escolhas para produzir a subsistência cotidiana e conferir sentidos à existência”²⁹, dando o próprio sentido aos relacionamentos – encontros e desencontros – e às conquistas que cada pessoa consegue no âmbito dos encadeamentos sociais no ambiente urbano.

São relações de troca entre uma energia e outra. Relações mútuas de companheirismo e desconfiança, quando o corpo se apega ao lugar, mas ao mesmo tempo não o sente como totalmente seu. Relações de tempo. Relações nostálgicas, compostas dos pedaços que antes existiam e agora se foram.

As cidades são construídas a partir destes pedaços e se movimentam de acordo com o direcionamento da bússola, de acordo com os desejos, com as histórias que se cruzam, com pensamentos que se dizem urbanos, mas conservam ainda uma necessidade primitiva de recolhimento e solidão. É essa necessidade de fuga que faz com que criemos os nossos lugares particulares e que os transformemos naquilo que nós mesmos significamos. Os lugares são espelhos de nós mesmos e são engendrados conforme os sonhos que cada um de nós guarda na memória.

Nossa percepção sempre mantém uma relação de cumplicidade com os lugares que encontramos. Às vezes aceita ou descarta aquilo que apreende, mas, de uma forma ou de outra nos faz, mesmo que num curto espaço de tempo, parte significativa da estrutura molecular daquele lugar. Numa encruzilhada de valores, o olho busca um contato com o interno e com o externo, “[...] raramente se fixa numa coisa e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de uma outra coisa”³⁰.

Nos lugares que criamos tudo se mostra, engendrando novas percepções, novas identidades. É neste movimento que reside a lógica da percepção urbana na contemporaneidade: numa velocidade que se dá como um vapor, onde as coisas

²⁹ FERRARA, Lucrécia d'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002, p. 127.

³⁰ CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. (Trad.) Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.17.

concretas surgem e desaparecem deixando nossos lugares e nossos corpos por vezes incompletos. Tal sensação de incompletude é necessária para que a fome e a sede não cessem, mas ao contrário, nos mova a buscar lugares diversos, ignorando o cansaço e a comodidade.

É neste contexto que encontro a atitude do *flâneur* – que visualizava encantado a Paris do século XIX – passeando pela superfície dos pedaços urbanos, pelos lugares que se afirmavam em cada corpo, em cada presença. Bolle apresenta-o como um “ocioso sonhador”³¹; Benjamin o tem como “um abandonado na multidão”³². Em ambas as visões está a idéia de *passear pela cidade sem pressa*, como num movimento preguiçoso de abrir e fechar os olhos e descansar porque se sente em casa. A cidade é o seu lugar.

Todavia, o ócio apresentado por estes dois autores como a atitude primeira do *flâneur* deve-se a uma morosidade consciente de encanto pela paisagem urbana, ou seja, de um flerte desapressado com as partes concretas da cidade. Por suas cores, por seu brilho e seu frescor, apesar da velocidade descabida com que certos momentos nascem e morrem. Deste modo, o olhar do *flâneur* nunca se configura como um olhar cansado e cômodo, pelo contrário, refaz cuidadosamente a imagem mental daquela cidade pela qual rendeu sua própria vida.

Quando meus olhos demoram sobre determinado lugar, recorta-o para poder degustá-lo pacientemente. Talvez o *flâneur* do século XIX sentir-se-ia sobrecarregado pela enorme variedade/quantidade de signos visuais nos quais seu olhar pudesse sonhar e se deleitar vagarosamente; mas o *flâneur* das metrópoles contemporâneas – coberto pelo espetáculo das imagens que não cessam – sente-se engolido e não vê apenas gente, carros, galerias ou modestos prédios. Vê grande quantidade de lixo ou prédios enfileirados que escondem o sol. Vê casas cobertas por muros de *outdoors*. Vê paisagens distorcidas pela janela dos ônibus – sim, porque o *flâneur* do século XXI passeia nos coletivos – e, mesmo assim, consegue perder-se e esquecer-se no meio das letras e das figuras coloridas. Este *flâneur* tem como princípio maior o exercício de uma percepção tão autônoma quanto as coisas

³¹ BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. 2ª Ed. São Paulo: Editora da USP, 2000, p. 367.

³² BENJAMIN, op. cit., p. 51.

que o rodeia e “mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica”³³. Seu corpo é de fato um “reservatório de eletricidade”!

O choque pelo novo se dá sempre como um nascimento, porque os lugares se concretizam a partir da interferência do meu corpo e minha mente, que o projeta e elabora sua visualidade. É neste sentido que minha percepção e meu corpo se tornam o próprio lugar sempre que se propõem a visitar os novos lugares que meu olho quer conhecer, fazendo disso a principal estratégia para tomar todas as coisas que existem no espaço. No grande cenário de trocas que é o mundo, “meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido”³⁴, porque os sentidos se confundem, misturando causas e efeitos. A percepção do lugar se cria a partir do choque que o mundo instaura, determinando e definindo o entendimento de cada parte como uma só matéria. Meu corpo é o canal de ligação, ele “está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é de uma coisa [...]; a visão é tomada ou se faz no meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver”³⁵.

Destarte, o lugar é o espaço da soma. Das relações entre meu corpo e o que se dá a conhecer. Não se trata apenas de localização geográfica, mas de conexões de troca entre corpo, meio e matéria, que ao final resultam num só substantivo: o lugar. Isto se dá nas relações de percepção, de uso e de interferência que meu corpo engendra em cada acontecimento. O lugar é “o espaço de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo”³⁶. Não é apenas a área delimitada por prédios, casas, objetos, mas se constrói sobretudo na disposição de meu corpo sobre o mundo, a fim de senti-lo, transformá-lo e, como consequência, tê-lo.

Na cidade e na definição dos lugares, visão, audição, tato e olfato estão em mim como comprovações de que existo como ser vivente, justificando minhas atitudes e escolhas. Eles instauram a carga sensitiva necessária para que o corpo se reconheça na concretude dos lugares, diferenciando sutilmente corpo e espírito. O olho assume-se com supremacia, utilizando a lupa em favor da fissura que o

³³ Ibidem, p. 125.

³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. (Trad.) Carlos Alberto de Moura. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 5-6.

³⁵ Idem, 1975, p. 279.

³⁶ CARLOS, 1996, p. 20.

corpo instaura. Um olho que não se contenta só em sentir, mas pega o objeto pelo meio e o amplia, de modo que suas partes aumentam de tal maneira que ultrapassa o campo visual. Trata-se de uma visão que devora, ampliando a significação dos dados visuais, abrindo-se para “uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as censuras, e que o olho habita como o homem habita sua casa”³⁷.

A cidade, nesta concepção de mundo e sentido, é o lugar do corpo, o lugar da matéria e da transformação. Na cidade, meu corpo e meu espírito se sentem em casa, porque meu lugar existe. Meu olho é minha mão e minha carne. Todos os outros sentidos trabalham para ele. Sentidos que são a causa da existência do próprio corpo e me levam a adentrar a matéria.

1.1 - Do corpo e da matéria urbana

Chego a uma nova cidade toda vez que a anterior se despede. Provavelmente, não conheço todas, porque o tempo me escapa. São extremamente *escorregadias* e por isso é tão difícil conquistá-las. “As cidades, do mesmo modo que seus habitantes, são uma mistura de coisas boas e ruins”³⁸. O olhar é o primeiro a adentrá-la, para então manter quimicamente uma relação antropofágica, fazendo a vez de ingênuo vassalo. Nessa relação, o olhar se torna corpo e o corpo se torna a própria cidade.

Todas as cidades que surgem revezam-se sob diversas formas. O universo concreto em que vivemos é cheio delas, porque é cheio de pessoas. E cada pessoa carrega em si uma caixa de memórias de todas as cidades que lhes pertencem, “[...] cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares”³⁹.

O olhar cuidadoso, curioso, artístico sempre traz uma dose de vontade e fome e carrega em si o desejo instintivo de abrir portas e explorar particularidades. Adentrar objetos. Descobrir recortes. Evidenciar pormenores. Manifestados em letras, desenhos, pinturas, cores, suportes. Tecidos que compõem a pele e a

³⁷ CARLOS, 1996, p. 281.

³⁸ RYKWERT, Joseph. **A Sedução do Lugar: a história e o futuro da cidade**. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 06.

³⁹ CALVINO, op.cit, 1990, p.74.

matéria urbana. Ambas dúbias. Ambas cobertas por uma dualidade que se explica somente na experiência, onde se fundem na mesma coisa, o objeto, e no mesmo espaço, a cidade.

A sensação da cidade e o seu tecido físico estão sempre presentes para os habitantes e visitantes. Apreciado, visto, tocado, cheirado, adentrado, consciente ou inconscientemente, esse tecido é uma representação tangível daquela coisa intangível – a sociedade que ali vive – e suas aspirações.⁴⁰

Neste sentido, as cidades de hoje resultam dos interesses e desejos de todas as pessoas que as constroem, dando um prosseguimento sincero a tudo aquilo que a cidade sempre representou, enquanto matéria, desde as primeiras vilas. É coerente afirmar, assim, que a matéria urbana constitui-se daquilo que colhemos ou resgatamos do cotidiano. Matéria é imagem⁴¹. Por isso, a cidade é matéria na garantia de que sua pele é composta por múltiplos microorganismos que completam todos os dias o alicerce visual daquilo que percebemos: O emaranhado de formas e cores da (Fig. 13). O caos visual urbano. Os objetos que se sobrepõem sobre outros. A passagem fugaz do tempo. As partes belas. Todas as coisas e todos os adjetivos se envolvem, contorcendo a imagem que chega ao olhar e reafirmando o propósito de sua existência.



Fig. 13: Parte da matéria urbana de Belém (PA)
Fachada de prédio, bairro do Guamá / Foto: Acervo pessoal (2005)

⁴⁰ RYKWERT, op. cit., p. 07.

⁴¹ Cf. BERGSON, 1999, p. 17.

O barulho dos carros, as pisadas. “Quanto custa esse negócio?”. A placa, o muro, a parede, o semáforo, o cheiro azedo do asfalto e as pessoas sentindo tudo isso. A matéria se estabelece então como o germe da cidade contemporânea, sendo forma e solidez representadas na estrutura de tudo aquilo que percebemos.

A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas [...], das mulheres sorridentes e sempre é mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome.⁴²

A fome é a própria vontade de ser e ter. A percepção visual da cidade está ligada à própria percepção do corpo e de como este age nas várias cidades onde passa e como interage com os outros corpos. Como ele a tem!

Sinto sua cor, seus odores, seu movimento, seu suor. Sinto a pele das várias cidades que descubro em cada esquina e as nomeio como Calvino fez: com Irene, Tamara e Anastácia⁴³. O nome é uma forma de materializar o corpo, para reconhecê-lo e diferenciá-lo. Por isso, o nome é o testamento de posse sobre determinado lugar ou determinada coisa. Denominamos para possuir e é desta forma que as cidades são feitas de vários nomes. O nome representa a matéria, significando-a. Para além da aparência concreta, cada pedaço de matéria significa um mundo para meu corpo e é daí que retiro as coisas que conheço.

A matéria urbana é aquilo que, de *per si*, direciona o corpo para a construção dos lugares na cidade. É um germe composto das muitas intenções que meu corpo planeja para cada pedaço, cada lugar. A percepção dela está ligada a um desprendimento das coisas, a um estágio de desligamento momentâneo de tudo o que está pronto para que o corpo se dirija à sensação pura, “num choque indiferenciado, instantâneo e pontual”⁴⁴. Isso implica naquilo que Merleau-Ponty elabora como *sensação*, que se caracteriza pela maneira com que meu corpo é afetado pelo mundo e pela “experiência de um estado de mim mesmo”⁴⁵, fundamentado pelo instante em que sinto meu corpo como uma parte do universo em que existo.

⁴² BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Trad.) José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 186.

⁴³ Cf. CALVINO, 1990.

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, 2006, p.23.

⁴⁵ Ibidem, p. 24.

A sensação, segundo Ponty, está localizada aprioristicamente – antes mesmo que os juízos perceptivos afetem a consciência do corpo – e nos apresente objetos “limpos de todo equívoco, puros, absolutos, que são antes o ideal do conhecimento do que seus temas efetivos [...]”⁴⁶. A sensação acontece antes de todo o jogo sedutor entre meu corpo e as coisas, libertando a percepção, para que esta aconteça desprovida de julgamentos ou limitações.

A percepção do mundo se faz, portanto, quando meu corpo é afetado de tal maneira que o visível se prende a mim, provocando uma série de ligações que meu cérebro interpreta como existentes. É depois dessa descoberta que meu corpo elabora os conceitos que farão parte do meu repertório visual.

Sensação, percepção, corpo e mundo são uma coisa só. Desta forma, a ação perceptiva visual é justificada a partir deste conjunto, não sendo somente o “processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos”⁴⁷, mas uma ação do olho que é corpo e se joga sobre a matéria das coisas para conhecê-las concretamente.

É assim que, em Bergson, a percepção da matéria diz respeito à percepção das “imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo”⁴⁸. Na cidade, meu corpo é vidente e visível⁴⁹, percebendo-se como elemento integrante de todas as coisas, de todas as imagens que vejo. A resposta mental que deriva das reações nervosas em meu cérebro – reação interior – só é possível porque percebo as reações exteriores do meu mundo material.

Mudem-se os objetos, modifique-se sua relação com meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos. Mas tudo se altera também em “minha percepção”. Minha percepção é portanto função desses movimentos moleculares, ela depende deles.⁵⁰

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 33.

⁴⁷ AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estela Abreu e Cláudio Santoro. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 1995, p. 23.

⁴⁸ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. (Trad.) Paulo Neves. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 17.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. (Trad.) José Arthur Gianotti; Armando Mora D'Oliveira. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁵⁰ BERGSON, 1999, p. 17.

Minha percepção está diretamente ligada à matéria das coisas, sejam elas pessoas, objetos comuns do dia-a-dia ou pedaços da paisagem. À medida que a uma alteração se faz, por menor que seja, minhas ações no mundo também são obrigadas a mudar, porque o mundo, o cenário, a cidade, pedem uma nova configuração, um novo tempo e um novo grau de interferência. E isso acontece muitas vezes em segundos.

Os movimentos, as alterações, os acontecimentos, os reflexos que meu corpo projeta, constituem-se como marcas do urbano e caracterizam a matéria da cidade contemporânea. “O ser humano guarda múltiplas dimensões, seu processo de constituição é sempre aquele da criação, da recriação, da superação”⁵¹. O homem como corpo tem liberdade para decompor a cidade em cômodos e adaptá-la segundo suas necessidades. É isto que caracteriza os processos de urbanização desde os primórdios e que dá à matéria urbana um aspecto plástico, no qual o corpo se assume como criador.

Sobre este aspecto, posso afirmar que o homem tem a cidade porque a constrói. E a faz segundo seus anseios, seus sonhos, suas histórias. O que reconhecemos como *espaço urbano* é tão somente um conceito que atesta a existência do uso. O espaço urbano está representado na matéria, na imagem da cidade, com tudo aquilo que a reveste, desde um conjunto de edifícios públicos – que tentam organizar e direcionar nossas ações – até os elementos arquitetônicos, na decoração das lojas, nas praças e nas feiras, nas roupas e adornos que usamos, e até mesmo em suas extensões – nas zonas rurais, nos igarapés, nas florestas. O espaço urbano é composto pelo rastro que o homem faz questão de deixar. Sua marca, seu registro no corpo da cidade⁵².

É realmente uma relação de posse, visto que todas as pessoas tem sua cidade e a querem para si. As marcas, os grafismos, os objetos colocados sem permissão, as mudanças de um lugar para o outro, são “demarcações” de território, meios que o homem conserva desde os primórdios para construir o seu lugar, deixando-o com seu estilo.

⁵¹ CARLOS, 1996, p. 13.

⁵² ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. (Trad.) Pier Luigi Cabra. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 43.

Essa liberdade de uso é a causa para a existência e o predomínio das cidades hoje. Transformando-a eu comunico o que penso, o que desejo, o que desprezo. Revelo minhas “escolhas, tendências, prazeres”⁵³, ansiedades. Traduzo o que internamente meu olho construiu e me assumo como parte daquilo que criei. Vejo-me nas coisas que me afetam porque sou parte delas. Não se trata de mera identificação, como um criador que contempla externamente sua criação, mas de reconhecer-se como parte da própria matéria, vendo-se nela. Acreditando que “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o”⁵⁴, meu corpo processa todas informações que o olho agarra e as devolve involuntariamente. Neste ato de devolução, os lugares na cidade se constroem. A matéria urbana é, assim, um *constructo* que se dá na ambivalente relação entre meu corpo e o que percebo dele. Meu olho engendra todas as imagens da cidade. Meu olho é meu corpo e só afirma sua existência na experiência.

Os olhos que assistem a passagem dos carros, das pisadas e da pressa. A enorme quantidade de coisas que chamam o olhar e inquietam o pensamento. O reboco, os tijolos, a tinta que cobre revelando figuras: grafismos. É inútil tentar escapar porque os olhos veem tudo. Somos observados a todo instante e é por isso que aprendemos a observar. “Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”⁵⁵. Essa autonomia de “devolução” do olhar é o ato de perceber-se como alguém que observa – que interfere e “fere” a pele das coisas com sua fome – e consequentemente é observado, pelos muitos olhares que estão atentos aos fluxos, às variações, à inconstância.

É na variação do tempo e dos espaços que as partes sempre elaboram imagens sedutoras. Os pedaços são feitos de pele e carne. A lupa investiga tudo para poder criar novos conceitos. Enfim, dirige-se ao objeto. O todo se transforma no grande acontecimento. O recorte ganha força e destaque. A ampulheta para em instantes maiores, retardando a queda da areia e permitindo o mergulho em cada objeto que o corpo encosta.

⁵³ FERRARA, 1988, p. 04.

⁵⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 220.

⁵⁵ BENJAMIN, op. cit., p. 140.

De fato, a mente só memoriza os detalhes quando estes são bem estudados. A caminhada passa a ser quase solitária e o olho é novamente usado como um órgão que pega. Os olhos se fecham. A retina descansa. A respiração fica tranqüila. Um novo instante se aproxima.

1.2 - Das partes que a retina guarda

O olho é apenas um dos instrumentos da visão. Está contido em meu corpo e por isso o toma de tal forma que se tornam um só. O olho é todo corpo! A experiência cotidiana e a cultura em geral dizem que vemos com os olhos. O espaço, a textura, a forma, a espessura, a cor, tudo aparece ao olhar. Estes elementos estão presentes em tudo o que olho vê, adaptando as bordas e caracterizando as coisas.

No entanto, é através de meus objetos de estima que me apego à convicção de que não apenas o olho, mas o *corpo* vê, “assessorado” pelos demais sentidos e pelos processos mentais que o completam. É na experiência sensível com o mundo que vejo, tato, ouço, cheiro e provo a consistência do real. Este me provoca sempre que disponho meu corpo, mostrando as marcas que o tempo se encarregou de revelar ou mascarar. O real é um tecido sólido que meu corpo sente, percebe, vê.

O olho se dá à realidade, sentindo-a. O mundo real nos escapa quando não o percebemos e quando a dormência é tão grande que mata todos os poros que nos fazem humanos. Para o corpo, o mundo “não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e todas as minhas percepções explícitas”⁵⁶ e por isso deve ser adentrado e pesquisado. Com paciência, dedicação, ternura.

Ao olhar um objeto, adentro terrenos vizinhos, com suas cores, jeitos, particularidades. Neste longo e quente sopro, pretendo enfatizar os pormenores que o dispositivo ocular registra. As partes que o olho guarda em si e fora. Os diários individuais. Pedacos desenhados pela córnea, pela íris e pela pupila inflamada.

⁵⁶ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 06.

O olho funciona como uma pequena fábrica. As partes trabalham conjuntas para possibilitar que todos os estímulos sejam processados antes de serem enviados ao cérebro. É na retina que tudo acontece. Ela está no olho para processar e intermediar. É como um receptáculo côncavo, cheio de circuitos interligados que se encarregam de transformar o recorte visual em impulsos nervosos⁵⁷. A visão acontece quando o olho captura o meio luminoso, modela as informações do meio através dos mais de cem milhões de fotorreceptores, gerando então uma compreensão do que estamos vendo. Esse tratamento que damos à informação que chega pelos olhos é o que chamamos de percepção visual.

Longe de tentar fazer aqui uma reconstituição sobre a anatomia do olho – descrevendo sua composição e funções peculiares – desejo expor os recortes, as partes que o olhar desloca para meu entendimento do mundo. O olho conhece vendo, posto que as coisas existem para serem vistas. Para além do simples dispositivo orgânico, o olho está para o mundo como está para o espírito⁵⁸, ultrapassando os limites anatômicos e transformando-nos em seres reais, existentes.

Uma percepção visual fenomenológica determina que o olho, o corpo e o mundo são um só. Estão em si, sendo um ao outro. “A visão não é um certo modo de pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, só no termo do qual eu me fecho sobre mim”⁵⁹, anulando-me para existir.

Na cidade, nossa percepção chega aos objetos e, uma vez compreendido, aparece como a razão, o porquê, de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. Todo o sistema de percepção do mundo é constituído a partir disto:

Tudo o que existe existe como coisa ou como consciência, e não há meio termo. A coisa está em um lugar, mas a percepção não está em parte alguma porque, se estivesse situada, ela não poderia fazer as outras coisas *existirem para ela mesma*, já que repousaria em si à maneira das coisas. A percepção é portanto o pensamento de perceber.⁶⁰

⁵⁷ AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estela Abreu e Cláudio Santoro. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 1995, p. 19.

⁵⁸ MERLEAU-PONTY, 1975.

⁵⁹ Idem, 2006, p. 298.

⁶⁰ Ibidem, p. 67.

Perceber visualmente é abraçar todas as coisas que se mostram, criando com elas uma relação de intimidade e construindo, a partir disso, a base de nossa experiência com o real. Quando percebo determinada coisa, penso-a, fazendo dela também um conceito, para fixá-la na memória. Trata-se de uma *relação* e não apenas de um ato isolado. É como um encadeamento de idéias que se esboçam em traços e, após o trabalho, aparece num corpo de um desenho. Pensamos a percepção para podermos criar nossas imagens.

No atual estado das coisas, nosso mundo real é um meio urbanizado, repleto de coisas para se ver. As cidades de hoje, com tempos e odores bastante alterados em relação às cidades de ontem, são verdadeiros celeiros de imagens que provocam involuntariamente a percepção/ação do corpo. Certamente, no decorrer da história das cidades, não se tinha uma visibilidade tão fragmentada da paisagem. O olhar se prendia apenas àquilo que a estrutura da cidade lhe oferecia.

As primeiras cidades começaram a ser construídas há cerca de dez mil anos, com pequenas e rústicas casas; pequenos aglomerados com precárias condições de vida, onde o mercado estava apoiado numa relação de troca⁶¹. Até os séculos XI e XII – quando se escrevia basicamente em latim – usava-se o termo *civitas* ou *cité* para designar uma cidade, permanecendo este último por muito tempo. Naqueles idos, as cidades eram fortalezas constituídas de pequenas vilas, de visualidade estritamente rural. A vila era o centro de um grande domínio – no sentido de posse – e é por isso que o termo *ville* adquirirá logo um sentido urbano. A vila configurava-se em um domínio, com um prédio principal que pertencia a um senhor, sendo, portanto, um centro de poder⁶². Este centro era visivelmente protegido por grandes muralhas, a exemplo dos condomínios fechados que “brotam como cogumelos” nas metrópoles contemporâneas.

A partir do momento em que o capital surge para dinamizar as relações sócio-econômicas, o sujeito passa a ter/ver uma cidade que cresce em todas as direções, acompanhando a evolução natural das coisas e do conhecimento humano em técnicas de arquitetura, economia, engenharia, entre outras. No século XVIII, com o ápice da Revolução Industrial e do poder maquinário, esta cidade passa a ter

⁶¹ RYKWERT, 2004, p. 15

⁶² LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun**. (Trad.) Reginaldo Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, p. 12.

uma imagem condicionada ao consumo, às trocas, enfeitada por anúncios de comerciantes e empresários que querem vender cada vez mais seus produtos.

Enquanto, em séculos anteriores, o homem tinha tempo e espaço para deter sua atenção apenas em pomposas casas, praças, ruas e prédios, na contemporaneidade as gerações tem que se adaptar a um cenário que determina seu próprio tempo para se fazer conhecido, contrastando com a fugacidade que os signos apresentam. Quando caminho por entre as ruas, lojas, casas, pessoas e carros, meu olho observa os detalhes que passam despercebidos. Ele elabora silenciosamente um acervo de informações várias que meu cérebro define e compreende, dando ao meu corpo a dimensão exata do tempo, do espaço e das coisas que vejo.

Neste ponto, a atenção é um dado de extrema relevância. A partir do momento em que meus olhos percebem determinados objetos e os recortam, a atenção se manifesta como uma qualidade da captura, o primeiro passo das etapas da visão. Ela se manifesta no meio sem definir ou delimitar julgamentos apriorísticos. Simplesmente co-move o corpo para que ele busque.

[...] A atenção é portanto um poder geral e incondicionado, no sentido de que a cada momento ela pode dirigir-se indiferentemente a todos os conteúdos da consciência. Estéril em todas as partes, ela não poderia ser em parte alguma *interessada*.⁶³

Este *desinteresse* evidenciado por Merleau-Ponty não pode ser confundido por um descaso pelas coisas. Pelo contrário, ele atesta que a atenção sensibiliza o corpo de uma forma que o compele a querer, mas ela o provoca por inteiro, sem direcionar o sentido que vai ser comovido e sem estabelecer uma condição de uso prático. Ouvido, nariz, olho, pele, boca são apenas os canais que ela dispõe. Após conseguir sensibilizar um ou alguns deles a atenção coloca-os conscientemente em ligação direta com seu objeto, esclarecendo suas características e engendrando possíveis significados, conceitos, sínteses. Assim, “a atenção não é nem uma associação de imagens [...], mas a constituição ativa de um

⁶³ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 54.

objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então se oferecera como horizonte indeterminado”.⁶⁴

Sobretudo na contemporaneidade, essa exploração ativa se dá pela visão e o campo visual que ela abraça é a cidade. Tudo o que vemos está nela e mesmo nos lugares socialmente denominados de *rurais* existe uma certa característica urbana. São nas praças, coretos, igrejinhas, tabernas, nos centros das cidadezinhas, nas pequenas feiras onde ainda se caminha despreocupadamente, nas agrovilas, onde também podemos perceber, hoje, “doses maciças” do sentido de urbanidade que afeta todas as cidades, das mais antigas até aquelas que recentemente adquiriram sua emancipação política e sócio-econômica.



Fig. 14: Recorte da cidade de Bragança (PA)
Coreto pintado - Bairro da Aldeia / Foto: Acervo pessoal (2011)

A (Fig. 14) apresenta um recorte, exemplar de como meu olho percebe as intervenções gráficas da mão humana sobre a cidade, decompondo-as e definindo-as. O coreto passa a ser um suporte e é apropriadamente resignificado pelo olhar à medida que se impõe na visualidade urbana. O olho/corpo não está na cidade para

⁶⁴ Ibidem, p. 59.

ser simplesmente um instrumento de orientação prática, mas para construir a própria consciência de si e das coisas que guarda. O olho não é apenas um canal, uma parte do corpo que coleta informações para justificar a importância do cérebro, como afirma Meyer⁶⁵, contrapondo a teoria bergsoniana apresentada em *Matéria e Memória*. O cérebro é mão, é ouvido, é boca, é nariz, é pele. O olho é a própria constituição do corpo e ligação direta entre o mundo e o cérebro. Os sentidos são a principal causa para que o cérebro se ligue ao mundo. Tudo chega por meio deles e não o contrário. É uma relação conjugal e não outra coisa, estando todos em dependência direta consigo mesmos. Sem os estímulos provocados pela visão, não existiria sequer a sensação que nos liga às coisas e ao mundo.

Sendo assim, meu olho é uma constituição ativa do meu modo de interagir com o mundo, com a cidade, com o lugar. Ao olhar para um objeto procuro alcançá-lo, “pegando” sua estrutura pelas partes, pelos detalhes. “Com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrihamos suas superfícies”⁶⁶. O corpo se entrega ao objeto e com ele se completa, construindo-se, constituindo-se.

Sem a presença do corpo na cidade não há como descobrir e ratificar a existência das coisas. O corpo aqui é “o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”⁶⁷. O corpo é meu meio de ligação com as coisas. Por ele, a visão se completa num movimento de nascimento e morte, no qual todas as coisas se abrem para se fazerem reveladas e, no momento em que são reconhecidas, o corpo parte em busca de outras coisas, outros recortes, novos detalhes. A retina guarda, mas o olhar sempre tem fome, porque

Ver é entrar num universo de seres que *se mostram*, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. [...] olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele [...]. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros.⁶⁸

⁶⁵ MEYER, Philipe. **O olho e o cérebro: Biofilosofia da Percepção Visual**. (Trad.) Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

⁶⁶ ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. Trad. Ivonne T. de Faria. 6ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1991, p. 36.

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122.

⁶⁸ Ibidem, p. 105.

Cada objeto mostra as partes daquele outro que está ao seu lado, que o rodeia, porque não há como descobrir as coisas de forma isolada, negando seu entorno. É necessário, primeiramente, um recorte estratégico, no qual todas as coisas, todos os objetos, se mostram como parte de um grande espetáculo.

Na cidade, as coisas se mostram como símbolos, ou seja, elas representam outras coisas. Representam até seus próprios criadores. Suas culturas, seus conhecimentos, buscas. As coisas são todos os objetos dotados de matéria urbana, compreendidos neste primeiro momento como seres evidenciados pela forma. Os objetos partem de uma formalidade definida porque existem no meu mundo real e não apenas são imaginados. A cidade, portanto, é feita de materialidade, confirmada sempre que o olhar reconhece e recorta as coisas que a ela pertencem, fechando a paisagem e abrindo o objeto.

Portanto, é verdade que toda percepção de uma coisa, de uma forma ou de uma grandeza como reais, toda constância perceptiva reenvia à posição de um mundo e de um sistema da experiência em que meu corpo e os fenômenos estejam rigorosamente ligados.⁶⁹

Destarte, minha percepção das coisas está na relação de meu corpo com as estruturas que as compõem. É uma relação baseada no contato real, numa concepção ontológica do mundo, porque é fundamentada na experiência, ou seja, no próprio fato de estar no mundo. O real me cabe. As coisas, as substâncias matéricas, os objetos, estão contidos nele. As partes permanecem em nós sob o domínio da memória, na forma de lembranças que se repetem sempre que necessário e ficam adormecidas para não serem jogadas fora.

Pelos caminhos percorridos, a bússola e a ampulheta mostram a possibilidade de discernimento entre o tempo criado por meu corpo na cidade e o tempo real. São tempos diferentes. À medida que o acontecimento se faz, meu corpo engendra tempos vários. O tempo do choque. Tempo-outro onde meu olho percebe. Mais outro para o meu entendimento. E um último para a devolução, a parte onde a memória restitui aquilo que foi guardado e repõe em forma de significado, interferindo ou simplesmente contemplando.

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 407-408.

Nas cidades, “a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir”⁷⁰. É no movimento de repetição que a cidade se afirma e fica registrada no cérebro por meio de imagens. São as imagens das coisas que sustentam as recordações, os conceitos e toda a história do homem na cidade. “Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem”⁷¹.

O interessante desta afirmação não é analisar os efeitos ou os modos de como se constroem as imagens e as lembranças destas no cérebro ou de como a imaginação elabora cenários numa dimensão simplesmente biológica, mas refletir como esta construção de imagens da cidade no corpo é responsável pelas várias cidades que são criadas na reformulação de costumes, valores e conceitos.

Como nossa necessidade de representar coisas graficamente se resvala num universo particular de significações que buscam ser julgadas ao nível geral, ou seja, por todos aqueles que formam o corpo urbano, o que se põe na cidade é da ordem da criação. Apesar de todas elas guardarem em sua matéria o germe primeiro do que um dia foram.

Nesta perspectiva, a memória trabalha as informações do presente, recortadas no exato momento em que meu corpo se entrega ao objeto, ao lugar. Não é uma atitude que traz de volta o passado, mas um ato que o significa, destacando fatos/coisas que queremos usar no presente.

Por isso meu presente parece ser algo absolutamente determinado, e que incide sobre meu passado. Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados [...].⁷²

Meu corpo retém o acúmulo visualizado das coisas que o tempo momentaneamente congela. O tempo do presente é o tempo da captura e da tradução. As lembranças trazidas do trânsito de Bragança, Castanhal e Belém são

⁷⁰ Ibidem, p. 23.

⁷¹ BACHELARD, Gaston. **A Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço.** (Trad.) Joaquim José M. Ramos [et al]. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 200.

⁷² ABREU, Maurício. **Sobre a memória das cidades.** In: CARLOS, Ana Fani Alessandri et al. **A Produção do Espaço Urbano: Agentes e processos, escalas e desafios.** São Paulo: Contexto, 2011, p. 162.

responsáveis pela constituição visual destas cidades hoje para meu corpo. A retina guarda aquilo que meu corpo busca e ele não buscaria se meu entendimento das coisas não estivesse ligado às lembranças de prazeres visuais passados. Aqueles guardados sob um nó de fita de cetim, esperando o exato momento para serem descobertos: As cores do brinquedo, da rua do colégio, da bebida que conheci na adolescência. Tudo lembrando sensações de deleite. Carinhosamente guardados na memória. Ela, aqui, não é somente um reservatório de imagens, mas o espaço onde se constroem minhas referências e, juntamente com elas, novas possibilidades de dialogar com a atualidade das cidades que encontro. Tudo projetado pelo “sopro” volátil do tempo e concretizado pelos pedaços que o corpo/mente termina por reunir.

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade [...]. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso.⁷³

A alteração itinerária de uma rua, a retirada de uma pintura para a composição de outra, as intervenções provocadas pelas pessoas que passam, as construções industriais e comerciais, a troca de um letreiro pintado por um letreiro luminoso, as restaurações, enfim, tudo na cidade muda.

A memória registra aquilo que guardamos, acumulando as coisas que significamos. Todavia, ela só completa tal objetivo quando não deixamos de nos preocupar com a percepção no presente. Meu corpo, portanto, precisa do presente para se constituir e significar as coisas que percebe, e não o contrário.

É minha compreensão do mundo, introduzida em meu corpo pelos sentidos, que constrói minhas referências, lembranças, memórias. Sem ela, o corpo é apenas um objeto que vaga. Meu entendimento e minha percepção da cidade se fazem pelas partes que recolhe. Todas elas concretas e todas elas um anúncio de vida e de morte.

⁷³ BACHELARD, op. cit., p. 202.

2. PASSAGENS: Sinceros momentos de estranhamento e contemplação

“[...] todos os homens que tem olhos foram algum dia,
testemunhas.”
(Merleau-Ponty)

A cidade sempre expõe seu corpo ao olhar interessado. Está maquiada pela rede visual de interferências do meu corpo, que passa, observa, elabora conceitos. Além da passagem do corpo, as cidades também passam. Seus movimentos são fluidos e sua pulsação é (in)constante. Acelerada. Como o tempo que a todo o momento resignifica os espaços, redefinindo os cenários.

Meu corpo sente o estranhamento e a força causados pela fluidez urbana. Às vezes percebe tudo quente, como se o ar escapasse e só restassem alguns segundos de sobrevida. A cidade esgota. Sendo metrópole ou um município de cem mil habitantes, a temperatura é a mesma porque o que as movem é o desejo por mais desenvolvimento. Asfalto, postes, anúncios. Tudo o que existe nas cidades seduzem os sentidos, para que neles nos abandonemos quase que ingenuamente.

Constantemente transito por três cidades que me envolvem pelas lembranças e pela pertinência. Pelo apego aos objetos a que cada uma me reporta. Lembranças da infância e de outras fases não tão singelas. Lugares que me tem à medida que permito uma ligação sensitiva com suas partes, seus monumentos, sua história. As cidades se modificam e se completam pelas trocas. Pela ação das vontades humanas sobre sua “pele”, sua estrutura.

Neste trânsito, é natural que o corpo estranhe alguns lugares e compare as coisas que percebe, a partir de formas, cores, liberdade gráfica. É sob este aspecto que o olho é testemunha do cotidiano. Descansa apenas quando se sente extasiado.

Para.

Pisca forte.

Respira fundo.

E prossegue.

Quando ativo, faz tudo isso alheio à velocidade do tempo urbano, numa atitude *flâneuriana* de encanto e paciência. Pega o objeto de interesse e o abre. Por meio da fenda conhece estâncias outras, cenários tridimensionais que se agregam ao repertório visual que cada um guarda.

Todos os cantos, desvios e entradas aparecem dançando, evidenciando as partes que a cidade transforma em segredo. Ela se mostra por seus pedaços, suas vias, sua gente. O olho físico é apenas um instrumento de captura para que se chegue à transcendência: o momento em que o espírito se coloca como parte determinante do processo de percepção, habitando um mundo de coisas que nunca morrem, porque se renovam em visualidade e essência, transformando-se em *cosa mentale* – imagens que surgem a partir das indagações e do estranhamento do mundo e se tornam referências daquilo que somos e pensamos.

É nesse movimento – de estranhamento e contemplação das coisas – que situo o ato de olhar como um ato de *cuidar, zelar, guardar*, a exemplo de Bosi e seus encaminhamentos sobre a fenomenologia do olhar⁷⁴. Percebo o mundo por meus olhos e esse ato me conduz a um entendimento das coisas por meio da experimentação. Essa experiência provoca o espírito, porque é ele, na direta interação com meu corpo, que me ajuda a significar o real.

Para além dos dispositivos neurológicos e de um pensamento argumentado pela lógica, olho e espírito também se conectam pela ordem do encanto e da sensibilidade. Por uma qualidade natural de ver todas as coisas como novas, escolhê-las e guardar para cuidar delas. Neste sentido, os italianos utilizam muito apropriadamente o verbo *guardare* para expressar o termo *olhar*.

Guardar a rua.

Guardar a placa.

Guardar a tinta descascada.

Guardar os objetos que meu corpo sente como seus, na medida em que experimenta sua matéria. O olhar guarda para dominar o mundo. E faz isso por uma necessidade de alimentar tudo aquilo que acumulamos na memória. Todos os sentidos existem no corpo para isto: significar nossas percepções e guardá-las para a posteridade. Para um momento que, não se sabe como ou quando, seremos testados por aquilo que nos torna humanos. Ao contrário do que afirmam alguns

⁷⁴ BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do Olhar**. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 78.

cientistas acerca do raciocínio e do conhecimento lógico, é o espírito – externalizado pela sensibilidade – que nos faz ter prazer em criar algo dotado de originalidade e senso estético – uma obra – priorizando elementos pormenores que exigem uma leitura que vai além da racional.

Estranhamento e contemplação são dois atos do espírito em consonância com a experiência do mundo. O primeiro caracteriza-se pelo choque, por um distanciamento que nos tira do território comum e apresenta algo novo à percepção. Estranhar é habitar um espaço tênue de desconforto e encanto, que nos põe num estado de desequilíbrio e de perda. É pelo estranhamento que o olho, movido pelo espírito, sente a necessidade de conhecimento do mundo. “[...] o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”⁷⁵. É na inesgotabilidade do mundo que reside a possibilidade da surpresa. O estranhamento é apenas um dos motores para que a cada dia descubramos um mundo onde as coisas sempre são instáveis. Onde o objeto desliza pelos dedos sempre que tentamos capturá-lo. Ele “só fica nítido diante de meus olhos se eu percorro com os olhos, a volubilidade é uma propriedade essencial do olhar”⁷⁶. Nestes termos, o objeto só se constrói para o corpo a partir do estranhamento com o cotidiano e este entendimento só se materializa no momento em que me permito contemplá-lo na experiência.

Contemplar, nas palavras de Bosi, “é olhar religiosamente (*con-templum*) Considerar é olhar com maravilha [...]. E *admirar* é olhar com encanto, movendo a alma até a soleira do objeto”⁷⁷. A contemplação engloba vontade, desejo, fissura. *Vontade* de chegar ao *porquê* do objeto, conhecendo aquilo que realmente o caracteriza. *Desejo* pela ambição ao gozo, por querer desfrutar incansavelmente daquilo que se quer muito. E *fissura* por não conseguir tirar o pensamento de um estado de descontrole, matizados pelo apego e pela adoração. Contemplar é estar diante do objeto escolhido e, mesmo cansado de sua visualidade e de sua pregnância, não deixar de amá-lo. Sim, a contemplação alude ao amor! Não como um sentimento de simples apego e posse, mas como um estado de beleza *que enche o espírito*, tamanho o grau de novidade.

⁷⁵ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 14.

⁷⁶ Ibidem, p. 322.

⁷⁷ BOSI, 1978, p. 78.

Em minhas passagens por Bragança, Castanhal e Belém, meus instantes de estranhamento e contemplação se dão pela calma, pela pulsão e pela angústia. Cada uma no seu lugar. No espaço que reservei dentro de mim para guardar cada uma, porque as misturas que delas resultam também tem seu espaço único.

Em Bragança o olhar tem mais tempo. Fica calmo pelos tons claros, pela possibilidade de ver o céu inteiro, pela brisa que é constante e pela simplicidade das casas que, mesmo contendo traços de decoração contemporânea, conservam um aspecto singelo de tradição e tranquilidade. Meu olhar e meu espírito se acalmam em Bragança por lembrar os idos em que tinha tempo para admirá-la todos os dias. Nas brincadeiras, na chuva, no cheiro da maré baixa. Meu corpo guarda tudo em “espaços de ternura”, para preservar o lirismo de uma fase de inocência.

Castanhal tem meu corpo quase por inteiro. É meu lugar de descobertas. O tempo é um pouco mais rápido em Castanhal – quando é relacionado à Bragança – porque é uma cidade de misturas. Um misto de metrópole e agrovila, onde se encontra facilmente, dentro de um mesmo bairro, espaços com predomínio de prédios e grandes redes de lojas, e casas com estrutura de alvenaria sem reboco, e grandes quintais com cultivo de espécies frutíferas e animais (galinhas, porcos, patos). Nesta cidade meu tempo é mais acelerado por causa dessas misturas. Apesar de Bragança também apresentá-las, em Castanhal elas criam um campo onde a cultura – tradições, costumes, festas – é “feita de colagens sobrepostas”, sendo, portanto, um lugar onde meu corpo se percebe pulsante e movido pela definição e compreensão das coisas.

Finalmente, Belém é meu mais recente apego e, das três cidades que me ocupo, é a que menos contém minha história. A mim, Belém se tornou um costume pela insistência. Antes a queria apenas como uma “porta” para descobertas profissionais, mas ela se impôs com força, transformando minha percepção em algo angustiante, porque não dava conta da enorme carga de informações que me provocavam a todo o momento. Meu olhar em Belém sempre esteve condicionado à temperatura, à rapidez e ao vício: uma necessidade enfática de captura total das coisas. Tudo ao mesmo tempo. Apesar da vertigem e da súbita sensação de impotência sobre a materialidade do seu corpo.

Destarte, os recortes são necessários para revelar os “encontros visuais” que cada cidade me proporciona. Seja nos monumentos, nas praças, nos prédios públicos ou nas casas. Seja nas pinturas dos muros e placas que anunciam

produtos e/ou serviços, cada uma dessas cidades me tem do seu jeito. Com diferenças sempre relevantes, sobre o tempo com que cada uma me afeta, elas são referências cabais de tudo aquilo que meu corpo construiu e continuará construindo visualmente, para além dos objetos já consolidados e dos anos que passam.

2.1 - Bragança

A fundação do município de Bragança data de 08 de julho de 1613. Seu nome origina-se do latim “Brigantia”, por intermédio de “Bregança”, forma lusitana de um nome céltico – *brigo* – que significa *castelo*; *fortaleza*. O termo também alude a um sobrenome de origem geográfica e transposição toponímica de Portugal⁷⁸. Os que primeiro exploraram suas terras foram os franceses, que chegaram até a aldeia dos Tupinambás explorando o rio Caeté e rapidamente conquistaram a confiança da tribo. Os franceses a chamavam “Benquerença”, por causa da maneira com que foram recebidos e tratados pelos índios.

A cidade se conserva como a segunda mais antiga do território paraense. Localiza-se às margens do Rio Caeté – “mato bom”, em tupi – e é marcada por um folclore intenso, com festas tradicionais, como a Festividade de São Benedito, que ocorre em dezembro de cada ano e rende homenagens para o santo padroeiro dos bragantinos. Atualmente, a cidade conserva pouco mais de 115 mil habitantes, preservando sua visualidade interiorana, de aparência calma nas ruas – mesmo nas feiras, onde geralmente se percebe que a cidade se mostra com mais ênfase e rapidez.

Bragança é pérola. Uma cidade-senhora, que até hoje conserva o cheiro nativo da cidade do interior e por isso é digna de ser fielmente respeitada. Por seus anos. Seus grandes rios e igarapés. Suas pontes. Suas tabernas. Sua arquitetura colonial. Sua paisagem que é repleta de praças acolhedoras, que exalam um cheiro de saudosismo e nostalgia. É uma cidade limpa, de brisa agradável, mesmo em tempos mais quentes. Até mesmo nas principais ruas – onde o trânsito de pessoas e

⁷⁸ In: SIQUEIRA, José Leôncio F. de. **Trilhos: o caminho dos sonhos (Memorial da Estrada de Ferro de Bragança)**. Bragança/Pará: 2008, p. 35.

veículos é mais intenso – existe uma boa sensação de liberdade. Em vista disso, observar Bragança não se configura como uma tarefa difícil, até porque o corpo sempre percebe espaços quando precisa deles.

Minha relação com esta cidade se dá pelas memórias da infância e pelas resignificações trazidas desde que passei a conhecer os lugares pelas percepções de meu corpo em consonância com o mundo. As lembranças remetem aos eventos:

A Marujada.

A Festa de São Benedito.

O Bumba-Meu-Boi que percorria a rua de casa no mês de junho.

A Ponte do Sapucaia.

Tudo isso aprimora minhas vontades quando ando em Bragança hoje. Tudo lembra cheiro de infância. Uma memória com cheiro de *beiju*⁷⁹ e chuva. Envolvido pela cidade, meu corpo a visualiza pelos desenhos, pinturas, figuras, imagens que remontam as vivências da meninice.



Fig. 15: Rua General Gurjão, Bairro do Riozinho (Bragança/PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

⁷⁹ Do tupi, *mbeijú*, bolo feito de farinha de mandioca com coco ralado, de aparência achatada, assado sobre a folha da bananeira. Geralmente se encontra nas feiras bragantinas, aos domingos.

No bairro do Riozinho – onde nasci, (Fig. 15) – as ruas são feitas de ladeiras, num vai-e-vem desconcertante. As variações do terreno até hoje causam em meu corpo uma sensação de instabilidade, pautada paradoxalmente na segurança que construí desde pequena, correndo e caindo pelas ruas.

O desenho das casas, a variação de formas que se amontoam – mesmo tendo muito espaço – a grande saliência visual causada pelas ladeiras, a quantidade de área verde nos quintais. É esta a imagem que guardo de minha casa natal, que está fisicamente inscrita em meu corpo, para além dos sonhos que ainda trago comigo. A intimidade com a cidade se dá, sobretudo, pelas imagens que reservo como meio de subsistência para períodos de carência.

Um lugar de refúgio, onde se sente o verde, o azul intenso, o amarelo e tantas outras cores que passeiam e passam. Vejo-me em Bragança, numa relação de dependência direta com sua gente e sua pele e com ela construo uma parte dos meus desejos. Na cidade de marujos e capitoas⁸⁰, meu corpo movimenta-se sem pressa. O olhar tem tempo para estranhar e contemplar. A realidade aparece sem destruir as lembranças. Elas se juntam e se mostram. As duas. Os objetos se oferecem. Todas as coisas nas ruas são claras e brilhantes. Um brilho que destaca, confunde e cria novas cidades. Cidades-outras.

O verde da vegetação singela no fundo da paisagem realça o azul claro do céu, percebido no recorte dado pela (Fig. 16). As nuvens desenham formas fugazes que o olho não consegue pegar. Passear em Bragança é dar uma chance ao espírito vivente da metrópole e dar o direito ao olho frisar ao devaneio. É dar espaço para as imagens inscritas no corpo urbano, lembrando que um dia todos nós fomos seres em preto e branco. Nascemos da simplicidade das coisas. “Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só pra mim, o cheiro único [...]”⁸¹, o cheiro de peixe que vem com a maré baixa. *Cheiro-limite*. Cheiro que, quando resgatado pelos sentidos, completa o significado que a paisagem em Bragança tem para meu corpo. As possibilidades de flerte são muitas. Não há como fugir da beleza da cidade. Nas bicicletas. Nos comércio. Nas águas.

⁸⁰ Personagens da tradicional Marujada.

⁸¹ BACHELARD, 1978, p. 206.



Fig. 16: Cais do Porto, às margens do Rio Caeté, Bairro da Aldeia (Bragança/PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

Os apelos se fazem na justaposição do tempo e do espaço, bem como a chance de contemplar o corpo da cidade pelas análises do olhar. “Da calçada até o teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira”⁸². O acúmulo em Bragança acontece nas ruas estreitas e se dá na horizontalidade. Os casarões dividem espaço com as casas de famílias tradicionais. As barracas, por sua vez, com as lojas. As praças dialogam com as ruas, pela abertura que suas estruturas propiciam. Os barcos traçam um diálogo visual com o céu, o asfalto e o trânsito de pessoas. Tudo na cidade bragantina constrói suaves colóquios. Do movimento das águas dos rios, até a imponência das igrejas e ruínas.

Em cada elemento, existe uma maneira de ver a cidade. Em todos os objetos existe uma porta para a interpretação e para a criação de outras visualidades. A percepção dos barcos se dá no ritmo das ruas. Mas a maré obriga à contemplação. A água barrenta e calma. “É preciso sonhar muito para se compreender uma água tranqüila”⁸³. Na imagem vespertina do rio, a água espelha a estabilidade e a maré baixa convida ao descanso. A dança brilhosa dos pontos de incidência luminosa transforma o recorte visual em pintura, onde os barcos surgem

⁸² BACHELARD, 1978, p. 214.

⁸³ Idem, 1994, p. 29

como uma composição equilibrada, dando à água uma brandura embriagante. Os barcos da (Fig. 17) respiram compassadamente, para não macular o cenário azul e verde, para não escurecer os amarelos e vermelhos. Seus nomes aparecem em seus corpos. São grandes e coloridos. Ligam-se ao vento pelas velas, a fim de justificarem seu trabalho.



Fig. 17: Cais do Porto, às margens do Rio Caeté (barcos) - Bairro da Aldeia (Bragança/PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

O desenho dos barcos na paisagem bragantina é constante. Suas cores surgem todas as horas, anunciando os produtos da feira – os diversos tipos de peixe, caranguejo, camarão e siri. Os barcos trazem em sua estrutura o colorido sincero da produção da mão; do pintor que “abre” as letras do nome do barco. Junto com eles vem as placas, os muros pintados, evidenciando as habilidades da mão que transforma a cidade com seus saberes, seus interesses. A visualidade de Bragança se constrói pelas cores que a natureza elabora e por aquelas que a mão cria. As ruas apresentam-se como grandes quadros, onde o bucolismo pode ser percebido nas pinceladas que não existem.



Fig. 18: Av. Nazeazeno Ferreira (Muro do Hospital Santo Antonio Maria Zacarias)
Bairro do Perpétuo Socorro / Foto: Acervo pessoal (2010)

É caminhando pela cidade que descobrimos as cores que são criadas na tessitura do cotidiano. O estranhamento se dá nas fusões provocadas, no “casamento” do antigo com o novo, na troca entre estilos e as gerações que o definem. Na Fig. 18, a pintura do muro evidencia o trabalho do pintor bragançino. Trabalho encomendado. Colocado propositalmente para embelezar os limites do lugar, criando uma área de seres que ganham vida nas estratégias visuais que o dia-a-dia engendra. O muro é transformado numa grande tela, dividida em pedaços, onde cada um revela seus desejos, seus sonhos, seus fundamentos artísticos. A pintura mural que “decora” a avenida. A avenida que constrói uma cumplicidade visual com a calçada e com o muro, porque também traz em sua superfície as marcas das intempéries urbanas. A vegetação pintada contrastando com aquela que se mantém na realidade.

Nada é mensurável ou estável na cidade, mesmo para Bragança, a pérola que adquiriu brilho de acordo com sua idade e experiência. Porque a cidade é em si um corpo, no qual a visualidade de hoje não mais se assemelha àquela dos dias já contados, mas preserva uma jovialidade envolvente, com diversos lugares para

estranhar e contemplar. Apesar da passagem do tempo e dos diversos meios que nascem e morrem por um desenvolvimento cada vez mais malicioso e desenfreado, no nosso século, Bragança se mantém intacta e fiel aos valores telúricos, convidando o visitante ao estranhamento e contemplação de um corpo bonito, singelo e valorizado. Patrimônio paraense, a cidade se conserva na verdade de sua gente e sua cultura, priorizando a cada dia a harmonia entre o que há de mais novo e o que passado adotou como presença para seu futuro.

Nessa cidade, a percepção é convidada a acolher o real sem manchas. Meu corpo se preocupa com as formas, com o peso, com os cheiros. Minha percepção é um gesto que se debruça sobre a cidade, descrevendo-a e interpretando-a na experiência. É o lugar que me faz acreditar que não existe percepção sem uma conexão direta com o corpo do objeto. Com suas dimensões e texturas. Para recortar pedaços e contemplá-los, meu olhar precisa estar em casa, intimamente ligado por uma rede de informações que remetem às vivências e à memória.

Para que tal percepção aconteça dotada de liberdade, unicamente interessada em conhecer intimamente os pedaços de cada lugar, o entendimento precisa estar aberto ao entusiasmo pleno. Ao êxtase que só pode ser processado pelas trocas matéricas entre o meu corpo e o real, direcionadas pelos encaminhamentos dados pelo cérebro em participação com o mundo. “O sonho permite, sustenta, mantém, coloca em plena luz [...]. Em suma, o sonho faz falar *tudo o que em mim não é estranho, estrangeiro* [...]”⁸⁴.

Bragança se materializa para meu corpo nos delírios que suas partes provocam. Essa relação só é possível porque a tenho. Ela me pertence à medida que meu corpo também está preso em sua pele. O estranhamento se dá pelas novas possibilidades de gozo, não por desconhecimento de sua estrutura. É nela que meus sonhos de criança ainda vivem.

Santa Imaculada.

Bragança é minha casa.

⁸⁴ BARTHES, 2004, p. 70. Grifo do autor.

2.2 - Castanhal

Castanhal é cidade-jovem. Situada a 68 Km da capital paraense, destaca-se por seu acelerado desenvolvimento urbanístico e sua economia pautada no comércio e no agronegócio. Sua história é marcada pela imigração nordestina, pelos igarapés, pelas grandes áreas de castanheiras (infelizmente, não mais existentes) e pela construção da Estrada de Ferro de Bragança, em 1908.

Desde o início, Castanhal tem sua trajetória movimentada pelo comércio. A história de sua colonização começa com a preocupação dos governantes em abrir um caminho por terra unindo Belém e Bragança⁸⁵, visto que, no final do século XIX, Bragança era um importante centro de zona agrícola.

Naquela época, os comerciantes contavam apenas com alguns caminhos criados pelos índios tupinambás que habitavam a região, como o lendário *Caminho do Maranhão*, que iniciava numa aldeia do território maranhense e findava no Pará. Apesar dos riscos, muitos criadores utilizavam os caminhos para as transações comerciais. Ao longo do Caminho do Maranhão – que rapidamente passou a ser o mais utilizado – existiam muitos córregos e um deles era o chamado Igarapé Castanhal. Às margens deste, os criadores ordenavam que os vaqueiros deixassem a manada livre para pastar, até o dia de apresentá-la ao comprador. Foi às margens do córrego-igarapé Castanhal que surgiram os primeiros acampamentos, moradias, pequenas tabernas e botecos. Logo os primeiros moradores começaram a chamar o lugar de “Campos de Castanhal”, o que veio a ser o núcleo pré-colonial da cidade.

No entanto, dizem os mais antigos, que na mesma época, outra parte do lugar já se encontrava explorado: às margens do rio Apeú, onde atualmente se situa a Vila do Apeú. Como o rio tinha muitos afluentes e um deles era margeado por grandes castanheiras, também o chamaram de “Igarapé Castanhal”, onde os caboclos da região passaram a organizar-se em comunidades, que posteriormente passaram a compor a vila distrital (1883). A fundação do município de Castanhal data de 28 de janeiro de 1932.

⁸⁵ In: ARAÚJO, Carlos. **Epopéia de uma povo: uma introdução a História de Castanhal**. Castanhal/Pará: Gazeta do Interior, 1981, p. 32.

Devido à história marcada por transações comerciais e às muitas referências recebidas, por ser um lugar de passagem para os comerciantes do início do século XX, percebo visualmente a cidade como um “cenário de colagens”, visto que meu corpo percebe as muitas referências que fazem de sua arquitetura – *vide* a escultura do Cristo Redentor, apresentado na (Fig. 19) e ponto turístico da cidade. O ecletismo visual em Castanhal se dá em tudo.

Nos prédios públicos.

Nas casas.

Na fachada das igrejas.



Fig. 19: À esquerda, imagem do Cristo Redentor, situado à entrada de Castanhal (PA) – Acervo Pessoal (2005)
À direita, imagem da referência: Cristo Redentor, no Rio de Janeiro.
Disponível em: <http://ocantinhoda.borboletaazul.net/page/10>. Acesso em: 28/10/2011

A paisagem em Castanhal é graficamente concreta e quase fria. Os monumentos são poucos e se restringem a algumas praças, onde não existem coretos. Estas são grandes e extremamente claras. Quase não há árvores nas praças da Cidade-Modelo e o sol trabalha sobre elas, nos dias de temperatura mais alta, permitindo apenas alguns instantes de frescor e sombra.

Não obstante, tenho-a como parte do meu corpo porque foi a segunda cidade que conheci e “namorei”. Sua matéria me contém porque contém minha história (desde 1985). Meu crescimento, meu entendimento, minha percepção. Sua pele é concreta. Suas partes, amarelas. Meu corpo está também em seus quintais, seu comércio e seus conjuntos habitacionais.

Na terra.

Na lama.

No asfalto.

No calçamento.

Nas acácias.

Nos vastos terrenos ainda desabitados.

Nos pedaços que o homem construiu sob o domínio do imaginário e os colocou por cima de outras coisas que o tempo se encarregou de produzir.

Em Castanhal meu olhar se faz calmo para observar e contemplar. O estranhamento se dá pelo tempo – que começa a ficar rápido para uma cidade em pleno desenvolvimento – e pelos espaços – que se tornam cada vez menores. Nessa cidade, a percepção trabalha para alcançar as misturas e tatear as superfícies, descobrindo variedade de texturas, formas e cores. Meu corpo age, interferindo diretamente sobre as partes, tornando-se *fenomenologicamente* um pedaço de cada uma delas.

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua com as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe.⁸⁶

É por meio da devolução que o corpo interfere e transforma as cidades. A matéria devolvida e o nível de interferência sempre fazem da cidade um corpo novo, pelo qual o olhar jamais deve esperar as mesmas respostas. Trata-se de uma relação conjunta, caracterizada pela dependência e pela troca, afetando meu corpo e a materialidade do corpo-urbano-que-nunca-dorme.

⁸⁶ BERGSON, 1999, p. 14.

No centro e nos bairros mais afastados Castanhal revela aos poucos seus diversos sotaques. A população é uma mistura de todos aqueles que um dia precisaram de seu chão para habitar – nordestinos, paulistas, índios e até japoneses. Seu passado é recente, mas

[...] ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.⁸⁷

Apesar de sua juventude, em Castanhal as ruas contam histórias. Apesar de ser cidade-moça, ela tem um “poder de persuasão” muito forte, que convence, mesmo sendo um amálgama de diversas cidades. Por isso, é difícil encontrar alguém que não se identifique com seu corpo e suas referências. Suas ruas são acolhedoras e “abraçam”. De um lado trazem o comércio, a gente apressada, o calor. Do outro apresenta ainda o terreno virgem, alguns até com igarapés – como Bragança e tantas outras – mas Castanhal traz uma dose de urbano mais acirrada, mais presente, com grandes redes de lojas e muitos carros, motos, olhares.

O tempo é um pouco mais rápido e a percepção precisa funcionar numa continuidade mais acelerada, porque as pessoas e o comércio cobram isso. As ruas e os objetos parecem formar um conjunto inteiro, onde as pessoas sentam de vez em quando para contemplar.

Vestígios.

Restos.

Marcas.

Na (Fig. 20), pode-se perceber uma rua espaçosa, recortada do corpo da cidade-modelo. O comércio é visível, bem como a luz, a sombra, as pessoas e as cores. Os objetos não se misturam: eles se amontoam. Mas, num “amontoado organizado”, onde alguns espaços sobram. Nesta cena, meu corpo passa e observa as coisas que a maioria joga fora.

⁸⁷ CALVINO, 1990, p. 14-15.



Fig. 20: Rua Benjamin Constant, centro comercial de Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

Tudo constituído e organizado segundo as necessidades de conhecimento do mundo. As cores não param na paisagem. Elas adentram concretamente, deixando o corpo dormente. Os amarelos, azuis, vermelhos, laranjas, verdes e marrons esclarecem os objetos, instituindo-lhes uma dimensão nova. A novidade em Castanhal vem no processamento das misturas. Nas dimensões dos bairros. Na capacidade de manifestar suas referências – principalmente na arquitetura dos prédios públicos. No corpo da cidade elas se sobrepõem, cobrindo, certas vezes, a visualidade das pessoas.

A Praça da Matriz – na (Fig. 21), onde está localizada a Paróquia de São José, o padroeiro da cidade – apresenta em sua materialidade o desenho das várias referências empregadas. Em primeiro plano, canteiros sinuosos dialogam com as metálicas curvas que cobrem a Concha Acústica – destinada à apresentação de pequenos espetáculos musicais e cênicos. Ao fundo, a fachada da Igreja Matriz evidencia elementos de influências diversas, do frontão às colunas da entrada. Seu corpo, em conjunto com a praça gera uma visualidade estranha, mas que também obriga o olhar ao cuidado da observação. A praça é um misto de elementos visuais concretos, visto que cada um existe com seu peso e força, tamanho o grau de pregnância com que chega ao corpo.



Fig. 21: Praça da Igreja Matriz (Paróquia de São José), Bairro do Centro, Castanhal (PA)
Foto: Wanderley Sousa

Meu olhar conhece Castanhal porque se entranhou em suas curvas e seus encantos concretos desde a adolescência. Pedacos que escondem e revelam cada vez mais objetos. Imagens. Anunciadas à medida que meu corpo se comprime com a musculatura da cidade, sentindo cada nuance, cada falange, as partes formam minha imagem da cidade, descobrindo-a num sonho quente, com uma luz branca que não para de ofuscar os olhos, conhecendo-a como a palma de minha mão.

E para nós que temos que descrever o que se imagina antes mesmo daquilo que se conhece, o que se sonha antes daquilo que se verifica, todos os armários estão cheios. Acreditando estudar as coisas, abrimo-nos às vezes somente a tipos de devaneios.⁸⁸

O espírito conhece em consonância com o mundo. E a melhor maneira de conhecê-lo é no abandono, confiando o corpo e os sentidos aos instantes de sonho. É assim que os armários se enchem resignificando a experiência dos fenômenos. Os caminhos castanhalenses se abrem entre as calçadas. O torpor se configura como algo entre o azedo e o doce. Os instantes sóbrios parecem fugir diante de

⁸⁸ BACHELARD, 1978, p. 197.

tanta variedade. O tempo acontece. Para além dos delírios induzidos por cada parte, percebo a cidade por sua matéria e é na experiência que os sonhos ressurgem.

Aos passos, transito em Castanhal com a cumplicidade que quem cresceu junto com ela. Sua visualidade é mais uma imagem fixada nos guardados da memória, em meio a várias conexões e outras propostas. A cidade se entrega. Meu corpo a explora com olhos, dedos, nariz, boca. Seu corpo revela maturidade. Sua pele, rigidez. Seu cheiro remete ao capim molhado pela chuva. E seu gosto é às vezes azedo, às vezes doce.

Modelo Menina.

Castanhal é minha casa.

2.3 - Belém

Ssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssilêncio.

Os sentidos me avisam que vai chover e um pedaço da cidade chora. As marcas que vejo daqui, nem de perto parecem aquela do passado. Linhas esparsas preenchem a superfície suada e peço mais uma dose para molhar a garganta. O suor se mistura em meio à destilação do tempo e da memória. A mão chega ao lugar que não existe mais. O sangue esquenta, a impotência grita, dá vontade de diluir em meio aos escombros. A rua corre em direção à lama. A lama derrete nos corpos suados. Os corpos dançam uma música torpe. O medo trafega sem qualquer sobreaviso. *Mente-Noir*. A forma não se encaixa no enquadramento pintado no asfalto. Por isso, os pés doem. A tinta vencida escreve palavras de desprezo. A mão sente o asfalto latejando, como a pele pedindo para ser tocada, ferida. A linha marca. O olho funciona em movimentos psicodélicos de pressão. O transe começa e o corpo agora é apenas um instrumento de servidão. Belém, para mim, sempre foi motivo de angústia.

A “Cidade das Mangueiras” se estende ao longo da Baía do Guajará, fazendo fronteira com o município de Ananindeua. Sua fundação data de 12 de

janeiro de 1616 e atualmente abriga uma população de 1,3 milhões⁸⁹ de habitantes por Km². Sua história acompanha o desenvolvimento do país, principalmente nos fatos políticos e sócio-econômicos, onde a cidade lutou para crescer e se efetivar grande.

Na extensão.

Na arquitetura.

Na variedade de cores, credos, estilos, gente.

A capital paraense é vista pelos turistas como “o Portal da Amazônia”, em suas construções neoclássicas; seus resquícios de tempos áureos – nos quais os encantos da *Bélle Époque* sustentavam os olhares – suas igrejas históricas. Uma cidade que tem uma beleza madura. Cidade-Mãe. Mas uma mãe que não se apegar.

A memória em Belém funciona no limite do tempo que percebo. É quase instantânea. Em Belém, tudo aperta. Tudo seduz e tudo assusta. Para além de sua visualidade clássica, colonial, existe uma mistura que transgride a história. Belém é o lugar das misturas esparsas, onde as coisas nunca passam em espaços muito pequenos.

Nela, as coisas se repetem a todo instante. “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma coisa na mente [...]”⁹⁰. As coisas se distanciam e se afastam que, para poder pegá-las, o corpo necessita de um impulso forte para um salto até o objeto e, quando agarrado, este parece sempre querer fugir. Não é fácil segurar Belém. O tempo caminha dentro dos cômodos e se esconde. Por causa disso as distâncias parecem ainda maiores.

As marcas se manifestam apertadas nos espaços que sobram. A parede é sempre um suporte para os instintos primitivos. Os carros reforçam o congestionamento visual. A imagem da (Fig. 22) mostra como a cidade me afeta: por suas cores acinzentadas e pelo céu que quase não se enxerga. Por grafismos, anúncios que se multiplicam, idéias reveladas sobre a pele da cidade, maquiando-a severamente.

⁸⁹ Fonte: Resultado do Censo 2010. Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=15&dados=1>. Acesso em: 30/10/2011.

⁹⁰ CALVINO, 1990, p.23.



Fig. 22: Pintura sobre parede, Trav. Riachuelo - Bairro do Comércio, Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

O cotidiano em Belém está cheio de cores frias, com raríssimos momentos de amarelos vibrantes, exceto às vezes em que estes se transportam pela temperatura quente. As ruas são um completo conjunto de vias confusas, onde tempo e cidade se misturam. Elas viciam, criando um paradoxo que a percepção/olho/corpo não consegue entender nem explicar. As coisas se comprimem. Condensam-se, esperando alguém para abrir o frasco. “[...] uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido, nem totalmente opaco”⁹¹. As pessoas se sobrepõem. Faltam espaços nas ruas de Belém. Espaços limpos. Espaços livres. Mas como explicar o vício de querer justamente esta falta?

As faltas formam um bloco de interesses concentrados, no qual a bússola não possui nenhuma utilidade imediata. O que inquieta meu corpo/olho na metrópole é o acúmulo. A força com que o olho é instigado a resistir, chegar à exaustão. Na passagem pelas outras cidades – Bragança e Castanhal – o corpo experimenta um *tempo solidário* de contemplação, que ajuda a leitura e a definição das coisas. Em Belém, o tempo é senhor, severo, absoluto. Ele é fluido – como a fluidez de cada

⁹¹ BENJAMIN, 1989, p. 46.

piscada – minimizando os espaços. A morte é sempre uma possibilidade, porque as coisas se atiram contra o corpo, incansavelmente.

Os objetos aparecem quase de relance, já que o tempo é mais rápido do que nas outras duas cidades. O mormaço é constante, independente das variações de temperatura, por isso são processadas numa velocidade quase inebriante. O tempo machuca nas ruas da *cidade morena*. Os espaços apertam. Mas dá para encontrar detalhes, apesar da vertigem.

O corpo da cidade é todo riscado, com poucos momentos de limpeza. Mesmo os espaços “tombados” como patrimônio público apresentam, em alguma parte de sua pele, uma marca, uma cicatriz da interferência humana. Por isso, os condomínios fechados se multiplicam, como *fortalezas medievais* instituídas pelo poder de um senhor que dita as ordens. Na (Fig. 23), um exemplo da interferência humana na cidade toda aberta. Tudo pode ser anunciado! A letra é desenhada por um instinto desesperado de conseguir o que se deseja. Seu desenho revela a força com que a mão toma a cidade todos os dias. Seus criadores são anônimos. Dessa forma, não precisam responder às perguntas.



Fig. 23: Desenho sobre parede, Trav. Riachuelo - Bairro do Comércio, Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

O corpo, o olho, a mão são os donos da cidade contemporânea e, nas metrópoles, as instâncias políticas são apenas “decorativas” porque a ação humana subverte a visualidade da urbe, encarregando-se de transformar o cenário a todo instante.

Meu corpo percebe Belém como uma prostituta.

Aberta.

Quente.

Despudorada.

É bela!

O domínio que tenho sobre seu corpo é da ordem do desafio e se conserva um paradoxo. Ora chora. Ora geme. Ora se delicia. Os contatos são forçados e a percepção se dá num jogo de ambigüidades.

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma a outra.⁹²

Essa mistura de amor e ódio, ojeriza e desejo, é o que hoje marca a vida nas grandes capitais contemporâneas. O corpo delas não revela a verdade. Dissimulam qualidades. Enganam o olhar. Os mecanismos e as estratégias falham.

Meu corpo – habituado à calmaria dos lugares abertos e luminosos – sempre sente Belém como o lugar onde a liberdade é mal direcionada. Os impulsos são tão flexíveis que causam medo. O medo, apesar de ampliar o desafio, também impulsiona ao abismo.

Na percepção, existe um jogo de forças interno. A cidade nos domina. “Quanto menos segura ela se torna, tanto mais necessário para se viver nela”⁹³. Ela manipula nossas atitudes e não o contrário, transformando-se por uma necessidade congênita de recriação/tradução.

As interferências são muitas, apesar dos espaços poucos. O sonho se faz como estratégia de fuga, para que o corpo não sucumba ao colapso iminente. As marcas/manchas se arrastam por toda parte. Meu corpo sente sujeira em Belém, com poucos momentos onde a experiência promove estados de brandura. A

⁹² CALVINO, 1990, p. 44.

⁹³ BENJAMIN, 1989, p. 36.

velocidade, os sons, o aperto demonstram que não se trata de manifestação involuntária, mas das conseqüências deixadas pelo poder humano sobre a cidade. Apesar de seu esforço por se fazer bela, ela sofre. E é no sofrimento que percebo como sua pele, estranhamente, se renova.

Belém também tem barcos.

Marés.

Mangueiras.

Feiras onde o cheiro de peixe é forte.

Belém também tem seus dias de chuva cheirosa.

Suas praças mais antigas – da República, Batista Campos, D. Pedro II, só para citar algumas – preservam uma herança das *glórias gomíferas*. São espaços guardados por grandes e belas árvores, onde o piso é feito de terra misturado com grama. Dá para sentir um beijo singelo de brisa. Dá para se sentir seguro (em alguns momentos), acompanhado por belas esculturas clássicas. Nas praças de Belém recordo meus dois primeiros portos e me sinto em casa.



Fig. 24: Praças: da República, Batista Campos e D. Pedro II (respectivamente)
Foto: Acervo pessoal (2011)

Esse retorno aos lugares de origem, proporcionado pela visualidade das praças, embala-me. Elas são coerentes em seus princípios. As três apresentadas na (Fig. 24) possuem uma visualidade neoclássica – com coretos, esculturas, anfiteatros – que, apesar do tempo, ainda conseguem se destacar, mesmo depois de algumas reformas já executadas. Em cada uma, experimento alguns instantes de saudade. Por isso, paro a ampulheta quando estou passando por elas. É nas praças que ainda se pode experimentar momentos de ócio.

Mas as ruas imperam. O tráfego é o grande coadjuvante. A Cidade das Mangueiras também é a *Cidade dos Veículos Desgovernados*, pois na rua o passante não está seguro. A atenção se volta para a cidade, mas também para o que as pessoas fazem. Em Belém, o cotidiano é uma constante disputa. “O mover-se através do tráfego implica uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-nos estremecer em rápidas sequências”⁹⁴, como desfibrilações sucessivas, executadas para evitar a morte.

Os coletivos são mais uma ameaça. Ora vítima, ora meliante. As ruas abrigam coletivos vários, indicados por figuras e cores que representam a cultura local. Em sua maioria, andam lotados, negociando vidas em meio ao ritmo compassado da ampulheta. Movimenta-se livremente pela cidade; com tanta liberdade que compromete o deslocamento do passante. “O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa, tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes”⁹⁵. Na invenção do cotidiano em Belém, o coletivo é quarto, cozinha ou escritório para todos aqueles que precisam de sua estrutura para significar sua relação com a cidade. Os mecanismos de contemplação são os mesmos, mas devem ser utilizados com algumas funções de segurança.

Os instantes de estranhamento não param. Em Belém eles se dão na angústia da passagem. O ócio é provocado pelo corpo que se projeta cansado. Ele tem fome. O tempo para observar as coisas é criado no meio do confronto. As cores são as mesmas, mas costumam arder mais nos olhos devido à quantidade de fumaça. A noite impera no tempo e a mão toca. Olha seu corpo pálido e apaga todas as marcas de nascença. Desenha em sua palma um grande olho colorido, que pisca de vez em quando. A cidade aparece colorida também. Um fauno surge dançando.

⁹⁴ BENJAMIN, 1989, p. 124.

⁹⁵ Ibidem, p. 194.

O olho colorido da palma da mão pisca mais uma vez. A noite é uma ameaça de eternidade. Chagall coloca luz em meus ouvidos⁹⁶, mas apaga o olho antes desenhado. As cidades se multiplicam e sorriem juntas. Os olhos continuam cegos, mas ainda constroem epifanias. Chagall me guia. “Para viver é preciso sempre trair fantasmas”⁹⁷.

Os medos e os desejos constroem visualidades. A cidade de hoje é construída sobre buracos, por onde se vê os corredores da vida alheia. Pedacos de saudade estão registrados em cada suspiro. A mão ensaia uma atitude de desespero primitivo. Esfola todos os cantos e embriaga-se com as cores de suas próprias marcas. A festa acaba. A chuva começa. A cor negra toma conta de tudo o que antes tinha nome. A noite ensaia sua morte. A cidade desaparece no meio do redemoinho de figuras. Um pedaço dela chora quase todas as noites e sempre à mesma hora.

Estranho Vício.

Belém é minha casa.

⁹⁶ BACHELARD, 1994, p. 08.

⁹⁷ Ibidem, p. 187.

3. *NAÏF URBANO*: Liberdade e valor na visualidade contemporânea

“As cidades acreditam que são obra da mente ou do acaso, mas nem a primeira nem o segundo bastam para manter seus muros em pé.”
(Ítalo Calvino)

Um flerte é apenas uma vontade de namoro. Uma sensação descontínua de envolvimento e encanto. As cidades envolvem quando querem. Por meio das marcas, dos lugares, das coisas, elas seguram o olhar, alimentando-o. O alimento está em seu corpo: são as coisas. Elas seduzem. Embriagam. Viciam. Tudo é dado ao corpo para surpresa e desfrute. E, na maioria das vezes, ele se apega na primeira piscada de olhos. Neste jogo de sedução que acontece entre cidade e corpo, o olho é o principal meio de descoberta, abrindo as portas de uma cidade “que aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual se faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer”⁹⁸.

Tudo o que aparece como visualidade na cidade é passível de troca: enquanto o corpo dispõe sua energia e sua vontade para a descoberta, a cidade se entrega à exploração. Ou vice-versa. É dessa forma que as coisas comunicam, sendo também o corpo parte desse processo de comunicação. Ele é parte vivente e visível do acontecimento cotidiano. Vivente porque está no mundo, percebendo concretamente todos os instantes, as mudanças, os detalhes matéricos. Visível porque se percebe como parte integrante deste acontecimento; porque se vê inserido na cidade, como parte de sua estrutura, sendo assim passível de observação e análise.

A cidade em si comunica. Seu corpo funciona como um depósito de informações. Os objetos gráficos estão na cidade primeiramente com a função de comunicar. Todos carregam em seu corpo uma necessidade de percepção e leitura. Alguns funcionam, *ipso facto*, como pontes para um universo lógico – no caso do objeto publicitário – enquanto outros completam sua existência e sentido habitando no universo artístico e/ou simbólico. Todos com forma, suporte e elementos gráficos

⁹⁸ CALVINO, 1990, p. 16.

definidos. Operando na visualidade urbana como vestes, como coisas que cobrem o corpo da cidade, significando-o.

Percebo a cidade pelas imagens delas registradas. Pinturas feitas em muros, paredes e placas. É assim que, desde os idos pré-históricos, o homem transforma a visualidade do seu mundo, do seu lugar: a partir da mão, em interação com seu conhecimento sobre a realidade das coisas. Nos pedaços recortados, compreendo memórias, ideais, histórias da mão que funda novas formas, institui novos estilos, significa novos suportes. A percepção destes objetos fornece ao meu corpo a energia necessária para fugir do território comum e adentrar o lugar do imaginário – da mão que cria dia e noite – um lugar onde a novidade está no traço e em outras possibilidades de interferência na cidade.

A percepção como exploração ativa não se cansa de recortar as partes que inquietam meu corpo, direcionando suas substâncias para fora do cenário. A cada passo, a cada lugar, a lupa se convence de que “[...] tudo o que se percebe, percebe-se sobre um fundo, ou melhor, perceber é destacar uma figura sobre um fundo: a percepção é figurativa”⁹⁹. Meu corpo sente e vê objetos gráficos figurativos que denunciam em seu corpo as habilidades, os conhecimentos estéticos e a cultura de seu produtor. Eles estão na cidade para comunicar, mas terminam por definir visualmente a constituição poética da cidade contemporânea.

Meu corpo estabelece conexões várias de dependência destas imagens. Minhas cidades são construídas a partir delas. Suas estruturas figuram cores, formas e um senso estético popular característico dos objetos feitos à mão, de uma liberdade gráfica e composicional que causa estranhamento frente a tantos outros objetos produzidos por máquinas de última geração.

São grafismos de discurso puro, que instigam pela maneira que apresentam o desenho. São, em sua maioria, pinturas que figuram paisagens, objetos, ou simplesmente anunciam serviços ou produtos. Com linhas seguras de sua função comunicativa e mensagem definida pela venda, pela compra, pelo serviço prestado, ou simplesmente por uma necessidade artística de representar idéias, valores, culturas. Em vista disso, meu corpo os percebe, em seu conjunto, como o próprio sentido da cidade, sem os quais o tecido urbano não mais se revelaria como um campo de batalhas.

⁹⁹ GULLAR, 2003, p. 31.

As batalhas cotidianas acontecem no universo sensitivo de coisas que se mostram, onde a cada dia nossos corpos são chamados a instaurar o choque, representado no presente. As ranhuras que aparecem nas construções, os vestígios deixados no chão, as cicatrizes seguradas pelo tempo, tudo se dá na materialidade do cenário urbano, repetindo-se e repetindo-se, como a registrar um discurso que só na cidade conseguimos compreender.

O olhar instigador, que seleciona lugares na cidade e visualiza pormenores é capaz de ultrapassar a mesmice visual do cotidiano e (re)descobrir o ineditismo e o fascínio da novidade em detalhes do cenário recortado. “Um olhar fenomenológico, em meio às coisas, mostrando-as como realmente são. É o que os torna capazes de captar a banalidade do cotidiano humano, de lhe dar a poesia do instantâneo e da contemporaneidade”¹⁰⁰.

Destarte, existe neste pano de fundo, uma discussão acerca da linguagem¹⁰¹, visto que todos os grafismos recortados falam ao corpo. Todos são matérias concretas. Todos comunicam. Todos significam na materialidade de seus suportes e seus elementos compositivos: as letras, as figuras, as cores.

Visualmente, o homem primitivo começou a representar seu desejo de significação do mundo por meio de grafismos, desenhos e pinturas parietais, motivados tanto por uma necessidade de representação da realidade, como por um desejo de sistematização visual das coisas. Além de reconhecidas como objetos de beleza, essas primeiras manifestações também são estudadas e pensadas como material que comunica modos, meios e acontecimentos em que viveu o homem daquele período. Aqueles primogênitos grafismos, aliados à inteligência e criatividade da mente que evoluía, foram, *a posteriori*, transformando-se em vários sistemas sígnicos, inclusive no que hoje conhecemos como a escrita.

Tal necessidade de comunicação e expressão ainda hoje nos leva a escrever, desenhar, compor visualmente. Meu corpo percebe e recorta grafismos a todo instante. São eles meu *alimento* e o principal motivo de querer descobrir sempre mais coisas no contexto urbano. Os diversos modos de representação recortados do corpo da cidade são confrontados em meu entendimento, arquivando uma série de figurações.

¹⁰⁰ PEIXOTO, Nelson Brissac. **O Olhar do Estrangeiro**. In: NOVAES, Adauto (org.) *et al.* **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 362.

¹⁰¹ Cf. SANTAELLA, 2001; CALABRESE, 1987.

Sendo assim, minha percepção visual das coisas não somente significa *reparar*, mas *recortar*, *construir*, e *reconstruir*, numa preocupação crítica que transforma aquilo que a retina capta, misturando todos os valores e gostos que passeiam pela minha mente. É dessa forma que “padrões” de figuração dos objetos e das coisas em geral são construídos, a partir de uma idéia representativa que se tem daquilo que se deseja representar. É a partir da referência visual que modelo a configuração de tudo o que preenche a cidade, que a faz ser, além de corpo mutante e efêmero, corpo informativo; (re)vestido pela ação de meu corpo, com vestígios, vontades, ânsias.

Palavras, sinais, cores, formas, volumes, traços, cheiros, tudo desafia o corpo, tudo afeta, produzindo meios para que cada um compreenda que a cidade é o lugar da imagem, posto que “somos uma espécie de animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem”¹⁰². Todos os desenhos e pinturas produzidos pelas habilidades da mão e visualizados por mim na cidade são, em sua essência, figurações dos modos, costumes e referências do seu produtor. Considerando-se que tais referências compõem um repertório visual que está sempre relacionado às informações contidas na memória, que esse repertório reúne as escolhas visuais relevantes para um desenvolvimento cultural, e que os fenômenos de cultura estão atados ao grau de comunicação sintetizada entre aquele que produz e o mundo, posso concluir que a alquimia produzida por todos esses fatores seja “metabolizada” e venha a engendrar aquilo que conhecemos como linguagem.

Perceber a cidade, perceber suas vestes através das pinturas reveladas em seu corpo, ampliar repertórios, tudo pode ser aceito como fenômeno produtor de linguagem à medida que o processo comunicativo completa-se, esfacela-se, transforma-se, ampliando o campo para que percebamos referências e as transformemos em poesia, extensões de nós mesmos. Desta forma, “sem a linguagem, a própria experiência se perde, se dispersa”¹⁰³, atirando o corpo e a percepção numa espécie de vazio, onde as coisas não se constroem na espontaneidade da pulsação urbana, mas no espaço do comum e do mecânico.

¹⁰² SANTAELLA, 2001, p. 10.

¹⁰³ GULLAR, 2003, p. 50.

É no encantamento que se faz entre meu corpo e o corpo das cidades em trânsito que localizo a necessidade de falar destas manifestações sob o âmbito da cultura que “pode ser entendida como um processo, como algo em contínua mutação [...], como produto da ação humana ao criar, transformar, modificar, construir, valorizar ou desvalorizar”¹⁰⁴, próximo do termo que a etimologia latina atribui – *colere*¹⁰⁵ – cultivar, criar, tomar conta, cuidar.

Neste sentido – de compreender a cultura como aquilo que está ligado à produção humana e, por isso, em constante mutação – os grafismos que recorto do corpo urbano são, em si, registros de um tempo que muda numa velocidade desenfreada. Nenhum corpo controla o tempo na cidade. Ele é volátil. Escapa das mãos como água ou como uma areia muito fina que o vento não deixa segurar.

As placas, muros e paredes que apresentam ao corpo as pinturas feitas à mão constroem as várias culturas que fazem a visualidade da cidade contemporânea. Entre um lugar e outro eles são revelados pelo hibridismo¹⁰⁶ imagético que caracteriza a cultura visual nas cidades de hoje, para além da visualidade arquitetada por suas histórias. São reflexos de um tempo de muitas culturas, muitos valores, muitas aberturas.

As cidades por onde passo estão abertas.

Elas demonstram sinceridade, desvelando paisagens outras, tatuadas em seus corpos para anunciar o dinamismo do espaço urbano.

É chegada a hora de adentrar o objeto para compreendê-lo. Nas diretrizes do tempo. Nas particularidades de cada espaço. O olho sempre recorta aquilo que lhe incomoda. E a novidade sempre reside na possibilidade de transformarmos tudo em motivos de um breve deleite. Senão a vida na cidade seria mais amarga. Senão nunca teríamos a oportunidade de saber que é na simplicidade que mora a beleza.

¹⁰⁴ WERNECK, Vera Rudge. **Cultura e Valor**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.10.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 06.

¹⁰⁶ Sobre os processos de hibridação, Canclini entende “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. In: CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. (Trad.) Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4ª Ed. São Paulo: Editora da USP, 2008, p. XIX – Introdução.

3.1 - Do *naïf*

O termo *naïf* deriva do latim “nativus” e significa inato, natural, original. Segundo Grochowiak¹⁰⁷, esta palavra foi muito utilizada no século XVIII, como sinônimo de natural, são, ingênuo, inocente, e por isso foi mais tarde atribuída ao tipo de pintura feita por artistas *do povo*, que preservavam uma técnica natural de representação, ou seja, que não se fundamentavam nos princípios clássicos de composição.

Esse tipo de manifestação artística existe desde muito. Desde seus primeiros fazeres pictóricos, o homem busca suas próprias maneiras de representar o cotidiano. Apesar de todas as épocas terem artistas que representavam figurativamente as questões e o dia-a-dia popular – na Alemanha, por exemplo, as primeiras pinturas com temáticas populares datam do século XVIII – foi somente por volta de 1908, com as obras de Henri Rousseau, que a arte *naïf* foi reconhecida como um gênero especial, legitimando na História da Arte uma nova forma de expressão, “onde o real e o sonho, o prosaico e o encantado coexistiam em permanente estado de graça”¹⁰⁸.



Fig. 25: “Autorretrato com paisagem ao fundo” – Henri Rousseau, *Le Douanier* (1890)
Disponível em:
<http://www.pintoresfamosos.com.br/?pg=rousseau>
Acesso: 03/11/2011.

¹⁰⁷ GROCHOWIAK, Thomas [et al.]. **Pintura Naïve**. Catálogo de Exposição do Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart/Alemanha: Editora Heinrich Fink GmbH + Co, 1988, p. 08.

¹⁰⁸ FADEL, Sérgio. **Arte Moderna no Brasil: o olhar do colecionador**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2006, p. 177.

No Brasil, diante da enorme extensão territorial e de uma cultura mestiça e eclética, onde vigorava um ensino artístico excludente, limitado oficialmente às grandes capitais e às famílias mais abastadas financeiramente, o *naïf* encontrou expressão na mão de artistas autodidatas, que figuravam principalmente nas classes menos favorecidas. Dentre eles estão pintores como Djanira Silva, Heitor dos Prazeres, José Bernardo Cardoso Júnior – o Cardosinho, José Antônio da Silva, Maria Auxiliadora e Waldomiro de Deus; e escultores como Manoel dos Santos Agnaldo e Geraldo Teles Oliveira.

O que há em comum nos trabalhos destes artistas e que os aproxima de artistas de outras nacionalidades – sejam franceses, norte-americanos ou alemães – é “a consciência da autonomia do espaço pictórico, o uso expressivo e ornamental das cores, o toque onírico que diferencia o universo criado da realidade e o sopro poético presente nos quadros”¹⁰⁹.

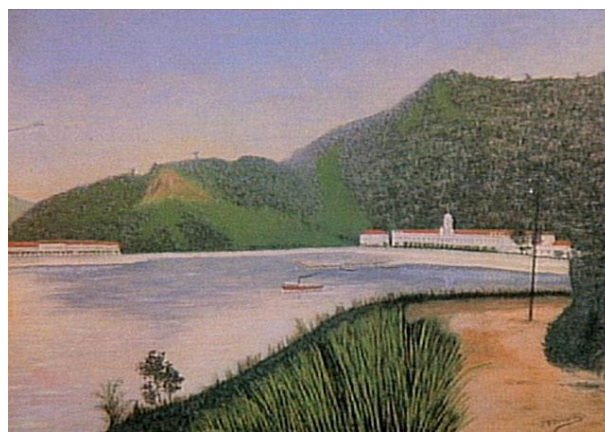


Fig. 26: À esquerda: “Samba em Terreiro” – Heitor dos Prazeres (sem data)

À direita: “Escola Naval em Angra dos Reis” – Cardosinho (1940)

Disponíveis em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia
Acesso em 03/11/2011.

Nas pinturas *naïf*, o olho se depara com uma existência que se quer sincera, no modo de representar as coisas, na escolha das cores e nas figuras que preenchem o espaço plástico. É por isso que, na (Fig. 26), o olhar se maravilha com as alternativas encontradas para a representação do ambiente e das figuras. Em “Samba em Terreiro” (s/d), Heitor dos Prazeres representa o movimento, o ritmo e a

¹⁰⁹ D’AMBROSIO, Oscar. **Arte Naïf**. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: MAC/USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 254.

alegria de uma roda de samba. As mulheres aparecem ao centro, como a seduzir os rapazes que tocam os instrumentos. A disposição dos elementos conserva uma simetria – marca de muitos artistas *naïf* – e as cores das roupas realçam sobre a paisagem clara do fundo. A paisagem também é o tema principal da pintura de Cardosinho. Nela existe um apelo à quietude; o verde predomina na vegetação causando um relaxamento ao olhar. Na figura solitária da embarcação, o corpo se sente nostálgico, mergulhando nos instantes azuis pincelados pela mão que entende seu mundo com ternura.

Felizmente, cada vez mais o trabalho desses artistas ganha respeito e reconhecimento pelo alto grau de originalidade e frescor de suas obras. O traçado despretensioso, livre das “amarras acadêmicas” possibilita uma visualidade alegre, com cores que remetem a dias festivos e intensos, mesmo para os temas menos divertidos. Existe uma autonomia sobre a composição. Uma originalidade proclamada por aquele que domina sua cultura e tem propriedade de representar o cotidiano a partir de seus conhecimentos técnicos próprios, sem se preocupar com efeitos estéticos direcionados ou estilos existentes. O artista *naïf* tem sua cultura e seu mundo de tal forma, que o plasma na simplicidade dos traços, buscando uma visualidade fiel aos seus saberes e tradições.

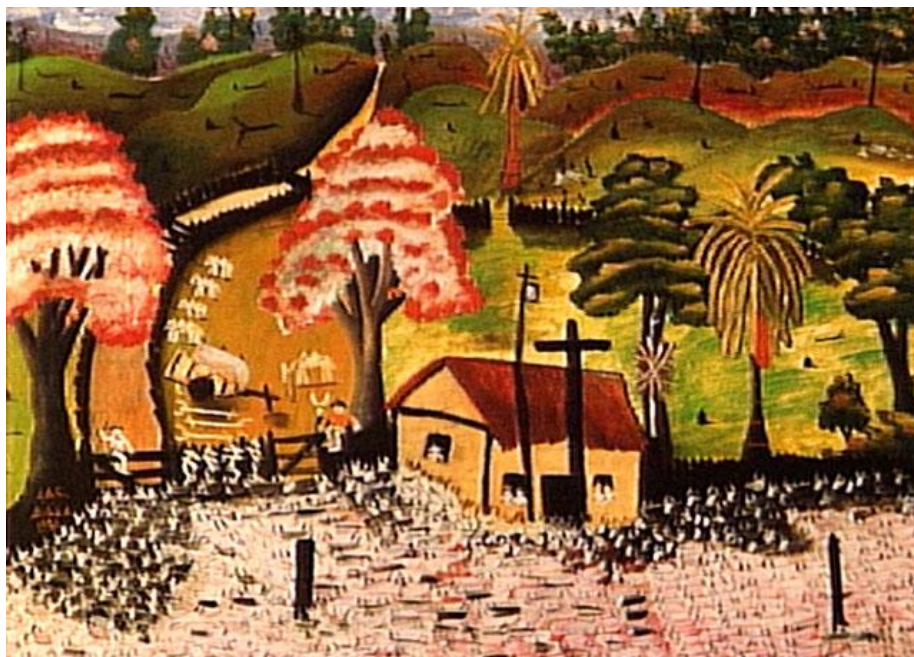


Fig. 27: “Curral” – José Antônio da Silva (1951)

Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia
Acesso em 03/11/2011

Em muitas pinturas – como na (Fig. 27) – apresenta-se o caráter naturalista na representação de campos, árvores e animais. Há nessas figuras uma inocência quase infantil, onde a mão expõe sua maneira espontânea e inata de construir imagens. Sem máculas ou direcionamentos previsíveis. A originalidade se dá *num ingênuo processo de apreensão, compreensão e tradução do mundo*. A pintura plasma o que há nos diversos guardados de cada memória.

Sendo assim, é possível afirmar que a arte *naïf* não é arte primitiva (contrariando a forma com que alguns autores tratam o termo¹¹⁰). “Essa denominação é mais apropriada para os povos que viveram num tempo histórico preciso, como a arte pré-histórica, as culturas africanas [...]”¹¹¹, ou a arte das catacumbas paleocristãs. Toda a composição de uma obra considerada *naïf* atesta em sua essência todos os conhecimentos estéticos do seu produtor, desde a escolha de cores, até as nuances de luz e sombra e perspectiva sugeridos. Tudo é pensado e disposto conforme o senso estético da mão que produz e mesmo nas pinturas que não evidenciam uma visualidade tecnicamente acadêmica a ausência de luz e sombra, proporção ou perspectiva jamais deve ser confundida com simples instinto ou folclore, mas com uma atitude cabal daquele que pensa a rapidez com que passa a vida e representa seu mundo objetivamente, buscando – na pintura – aperfeiçoá-lo e, com este ato, ampliar seus conhecimentos e suas habilidades artísticas.

Foi a partir de um pensamento similar que D'Ambrosio elaborou os doze princípios da arte *naïf*, a seguir:

1. Ter preocupação estética, não mágica ou religiosa.
2. Seguir o gosto individual, não o da coletividade.
3. Obedecer a ampla riqueza do mundo interior, não apenas a emoção.
4. Ser um artista profissional, não um diletante.
5. Praticar intensa e seriamente, não se acomodar.
6. Desenvolver um estilo pessoal, não uma imitação.
7. Ter espírito visionário, não conformista.
8. Manter traços da arte instintiva, não repetir o que já existe.
9. Ser um autodidata, não seguir escolas.
10. Buscar sempre uma produção mais elaborada, não estagnar.
11. Manter a liberdade, não sendo, porém, agressivo.
12. Manter a fidelidade ao idealismo, não aos modismos.¹¹²

¹¹⁰ Por exemplo, READ (1992) e PROENÇA (2000).

¹¹¹ D'AMBROSIO, 2007, p. 257.

¹¹² Ibidem, p. 258.

O autor cita tais princípios não na intenção de “dogmatizar” o universo *naïf*, mas de estabelecer noções similares que enquadrem este gênero como algo existente no campo da arte e, mesmo avesso às regras cultuadas pelas academias, possuidor de diretrizes que possibilitem com que seus artistas sejam reconhecidos como *naïf* e não como outra coisa. A preocupação estética, a individualidade, o exercício técnico ou a liberdade de representação são apenas características que fazem o universo *naïf* despontar como um gênero marcante – apesar de tímido – na arte atual. Seus artistas defendem a pureza e a simplicidade. Mesmo vivendo na cidade, conseguem se desvencilhar da enorme variedade de propostas e ser fiéis às suas culturas.

O que salta aos olhos de quem observa os quadros *naïfs* [...] é o tipo de representação simplificada [...], assim como a tendência de pintar e preencher os espaços com coloração clara e de aplicar o enfeite ornamental [...]. E com tudo isso o pintor *naïf* tem absoluta certeza de que o mundo é tal como o pinta.¹¹³

Destarte, foi a partir da análise das pinturas *naïf* que meu corpo passou a associar as figuras pintadas nas telas, com aqueles que meu olho percebia/recebia da cidade. Pelas cores, pela representação das figuras, pela composição narrativa. As pinturas recortadas do corpo da cidade, percebidas e adentradas pelo olhar são *naïfs* na dimensão plástica daquele que registra o que sabe do mundo e o que guarda das coisas tomando para si os suportes que a cidade lhe oferece. É nesta dimensão que se constroem os *naïfs urbanos*.

O corpo opera segundo a ordem técnica de detalhamento das imagens que localizo e suas variações visuais. A lupa recai sobre placas, muros e paredes onde a mão humana marcou sua passagem, afirmando-se figurativamente, com vistas a gerar um ser que chama a atenção por sua produção e por seu conjunto visual. Enfaticamente, estes novos seres direcionam opiniões, escolhas e conceituações acerca da intervenção humana na cidade contemporânea, dando ao corpo uma possibilidade de reconstrução de repertório.

Os *naïfs* registrados por meu corpo são feitos na densidade dos acontecimentos cotidianos e marcados por uma existência efêmera, como o próprio tempo na contemporaneidade. Hoje existem. Amanhã não mais. Hoje apresentam um determinado estabelecimento comercial ou “decoram” um lugar, amanhã são

¹¹³ GROCHOWIAK [ET al], 1988, p. 09.

apenas os resquícios e as marcas do que um dia foram. São manifestações construídas e lançadas na velocidade que a areia cai na ampulheta. Seus produtores os constroem sabendo que sua “cria” pode morrer em segundos, como tudo o que é colocado na cidade. O sentido de *colere*, neste caso, significa simplesmente passar pelo local onde foi colocado e ter a felicidade de ver que ainda está lá.



Fig. 28: Pintura sobre tampa de bueiro, bairro do Centro - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

Assim, o que apresento como *naïf* urbano é tão somente uma manifestação visual da mão que produz e revela sua cultura a partir de habilidades próprias, que muitas vezes sequer estudou formalmente a arte do desenho da figura humana, das letras ou da perspectiva. São ingênuos segundo a lógica dos *naïfs* que muitos salões de arte hoje homenageiam. Produtos culturais da mão que rabisca, modela, engendra um objeto plástico para comunicar, anunciar, simbolizar, trazendo em seu corpo todas as referências híbridas do seu criador. Para além dos estalos, das partes e das colagens que cada produtor extrai do cotidiano visual imposto pelo corpo da cidade e pelas mídias, são autênticos porque não obedecem a um direcionamento pronto e preservam, em meio a um duelo com o tempo e com o *frisson* urbano, a novidade das coisas geradas na intimidade do artista e suas necessidades cotidianas.

3.2 - Das casas e paredes

As estruturas concretas que aparecem na cidade dizem muito de sua história e do grau de intervenção humana depositado. As casas estão nas ruas, funcionando como o lugar do homem. São delimitadas por paredes, cuja materialidade pode ser percebida em praticamente tudo. Mesmo para meu corpo, que tem na cidade sua casa, os espaços criados pelas paredes construídas revelam aquilo que caracteriza a vida numa sociedade organizada: os limites. Tudo enfim é definido por paredes. Elas são parte da construção e algumas vezes o suporte da mão que produz na cidade.

Na antiguidade, o que hoje denominamos *casa* era chamado de *domus*, e simbolizava um lugar onde alguém era senhor¹¹⁴. Daí vem as palavras *domínio* e *dominador*. As casas, no caminhar dos séculos e dos avanços conquistados por engenheiros civis e arquitetos, ganharam muito em visualidade e função, sendo atualmente um dos principais elementos que caracterizam a existência das cidades. A casa é o lugar onde o corpo se sente seguro, pois “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo”¹¹⁵. O universo onírico do viajante que passeia pela cidade, sem tempo e sem a angústia da pressa. A cidade é o lugar do corpo: sua casa. Onde se vê “a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção, ou inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas”¹¹⁶. A ideia da casa rompe com a angústia de habitar um lugar aberto. A casa protege o corpo com suas paredes. E a mão sempre sente o desejo de “demarcar seu território”.

O termo *parede*, também vem do latim *paries*, *pariete* e é usado para denominar o elemento – geralmente de alvenaria – que fecha lateralmente ou delimita internamente um espaço. O que chamamos de *parietal* está etimologicamente ligado à parede. Desde a pré-história da humanidade o homem pinta sobre paredes e, tanto ontem quanto hoje, o ato de pintar figurativamente sempre significa comunicar. A parede é um suporte para a mão que se alimenta das pulsões cotidianas. Nela, a mão registra feitos de várias espécies e vários porquês.

¹¹⁴ Disponível em <http://origemdapalavra.com.br/palavras/parede>. Acesso em: 21/07/10

¹¹⁵ BACHELARD, 1978, p. 200.

¹¹⁶ Ibidem.

Casa e parede são habitados pelo corpo em progresso. Ele se projeta sobre o mundo passeando sobre texturas de reboco e tinta.



Fig. 29: Pintura sobre parede (fachada de bar/lanchonete) - Bairro do Milagre - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

O olhar atenta para os *naïfs* presentes nas paredes das casas, desde os publicitários – anúncios – até as pinturas figurativas descompromissadas do campo comercial. Objetos registrados no trânsito de Belém, Castanhal e Bragança, reveladores da diversidade de culturas que moram em cada uma. O olhar enquanto corpo recai sobre as pinturas e desenhos destes lugares, controlando o foco da lupa e direcionando o tempo para um compasso mais lento.

As partes que meu olho recorta são coloridas, figurativas, pintadas, que apresentam uma composição visual certa de seu lugar na constituição estético-poético-visual das cidades, posto que são elas que inquietam, causam estranhamento, chamando a atenção do olhar habituado a deparar com composições padronizadas.



Fig. 30: Pintura sobre parede (fachada de salão de beleza) - Bairro do Centro - Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)

Na (Fig. 30), a parede é significada pela pintura. Seu corpo é de uma casa comercial. Um salão que oferta, através da figura, a idéia de beleza que o cliente busca. Sua visualidade é marcada por um naturalismo, percebido na utilização dos efeitos de luz e sombra, na escolha das cores. A figura apresenta o salão com um olhar direto, mirando quem passa e olha. O estranhamento se dá na troca de olhares, confidências, num sussurro que está intimamente ligado com o que se quer muito. Dentro do círculo *azul-degradé*, os cabelos da mulher comunicam um dos tipos de corte que são oferecidos por aquele lugar. A memória trabalha guardando as sugestões, a figura, o nome.

As letras que anunciam o nome do salão são delicadamente manuscritas, revelando na sinuosidade um toque feminino. A figura olha. As caixas de cerveja colocadas a sua frente atrapalham. Só o cliente apressado não vê que seus olhos estão tristes, presos. Um rasgo de pintura-reboco aparece abaixo do círculo onde está sua face. A figura é um retrato. Um formato 3X4 de um rosto parado, ampliado,

pronto para a venda. A parede ocre contrasta com o azul utilizado. O olho também o percebe nas sombras e no olhar espantado da figura que anuncia. Ela espera a atenção do corpo que passeia. Aguarda o toque que só é possível na imanência. A mulher da (Fig. 32) espera ser percebida em meio a caixas, bicicletas e gente.

Os exercícios de leitura que se seguem são da ordem do espírito, de um pensamento que “se constrói na construção da linguagem”¹¹⁷. A liberdade da construção formal desses grafismos se dá nas escolhas, na novidade apresentada, na figuração ingênua, constituindo e apresentando as imagens criadas pela cultura da mão que produz. Pinturas produzidas na mesma dimensão estética dos primeiros *naïfs*, apresentadas pelo corpo das cidades que o olho descobre. Imagens que ampliam a possibilidade do sonho, à medida que o corpo se dispõe a uma análise fenomenológica, descrevendo detalhes que somente na experiência se consolidam.

Os *naïfs* urbanos são objetos de linguagem popular, que se manifestam na tessitura multifacetada dos acontecimentos cotidianos. O olho/corpo os sente porque são sensíveis. Funcionando numa dimensão outra de existência – aquela dos objetos reais que atuam no desenvolvimento dos fluxos urbanos – são percebidos, em sua maioria, como meros objetos de disposição casual, obedecendo apenas à função a que lhes foi atribuída. Não obstante, para o corpo que tem na cidade sua casa, o *naïf urbano* se materializa como um objeto de beleza, completando e significando a visualidade da cidade contemporânea, numa dimensão plástica próxima às pinturas *naïf* já consagradas.

A paisagem da (Fig. 31) preenche toda a fachada da casa, ou seja, todas as paredes que compõem sua estrutura concreta externa. As árvores e as pedras são figuras que aparecem em todo o comprimento da construção com um apelo visual sugerido pela repetição de algumas formas. A variedade de cores é pequena e toda a composição funciona como um grande papel-de-parede, onde o tom verde afeta o corpo, causando uma sensação de viço e calma. Os cavalos galopam livres e os golfinhos mergulham paralelamente num branco leitoso. A perspectiva é apenas uma sugestão de profundidade que se dá por pedaços, como se várias histórias estivessem sendo contadas ao mesmo tempo. A natureza impera! Grandes rochedos direcionam as águas claras que, mesmo sendo mais líquidas, não alagam os espaços verdes.

¹¹⁷ FERRARA, op. cit., 2002, p. 37.



Fig. 31: Pintura sobre parede (residência particular em balneário) - Vila de Camutá - Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)

A pintura lembra a “Paisagem com represa de água”, de José Antônio da Silva (Fig. 32). No verde das árvores.

Na representação da água.

Nos animais e nos galhos secos.



Fig. 32: “Paisagem com represa de água” – José Antônio da Silva (1949)

Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia
Acesso em 03/11/2011.

Assim como na obra de José Antônio, a pintura que apresenta a fachada da (Fig. 31) também se configura como um trabalho artístico, uma obra *naïf*, numa dimensão causal, semelhante ao que Canclini define por arte, como sendo, entre outras coisas, “um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual”¹¹⁸; localizando nesta afirmação uma amplitude do conceito de arte, direcionando a ele todas as manifestações visuais que encontramos na cidade, já que todas são produções humanas, nas quais “o olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas [...]”¹¹⁹, no universo sensível da experiência. O que faz com que meu corpo caracterize tais pinturas como *naïf* são os elementos compositivos, o estilo pessoal e a inclusão de elementos relativos à cultura popular. A cidade é a grande galeria para o *naïf urbano*.

As possibilidades são diversas, os estilos muitos. Cada produtor, à medida que pinta a parede, representando pessoas, paisagens ou mesmo “abrindo” letras para anunciar algo, evidencia o domínio técnico que a experiência construiu. São artistas porque a comunidade que contrata o serviço – em sua maioria, comerciantes – os reconhece e, de alguma forma, enxerga seus desejos e suas noções sobre arte manifestadas na composição pintada.

Nas composições que exploram os signos da cultura local, da cultura popular paraense – como na (Fig. 33), por exemplo – o cotidiano aparece na pintura do fruto, da palmeira, do paneiro cheio de açaí, novamente exercendo uma função publicitária, que anuncia e ao mesmo tempo decora a parede frontal da casa que vende. As figuras representam elementos comuns ao dia-a-dia de quem coleta e/ou vende o fruto. A escolha das cores traduz vibração, temperatura forte, onde o laranja preenche o fundo e o violeta se coloca para complementá-lo. Os quatro paneiros figurados assistem à dança dos frutos, como a observar sua plasticidade cromática e sua função comunicativa. Tudo é resultado de uma escolha, porque toda composição é feita de escolhas.

¹¹⁸ CANCLINI, 2008, p. 246.

¹¹⁹ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 298.



Fig. 33: Pintura sobre parede (Venda de açai) - Bairro da Altamira - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

Dos *naïfs urbanos* recortados, o olho registra uma das marcas dos *naïfs* produzidos sobre telas: a liberdade de uso da cor. O artista urbano as estuda. Cada uma é propositalmente colocada. Todas revelam conhecimento de um olho treinado, que domina as cores porque domina seu mundo, sua cidade, seu bairro, seu lugar e sua cultura. A mão pinta em concordância com os registros da memória. As referências são visíveis. A pintura é algo independente porque nela “os objetos criam sua atmosfera, toda cor é uma irradiação, toda cor desvela uma intimidade da matéria”¹²⁰, porque toda cor traz em seu conjunto – de matizes e tons – a paleta construída pela experiência de seu criador.

Ampliando detalhes da (Fig. 33), o olho compara repertórios e os reconhece, mesmo sendo eles de lugares diferentes, produzidos por mãos diferentes. Na visualidade das palmeiras de açai relembro a palmeira pintada por Waldomiro de Deus em seu “Na Praia” (Fig. 34). Waldomiro – artista autodidata e um dos maiores nomes do *naïf* brasileiro – representa sua palmeira grande, colocando-a como protagonista de um cenário com seis pessoas.

¹²⁰ BACHELARD, 1994, p. 29.



Fig. 34: À esquerda, detalhe da Fig. 35 - Castanhal (PA) / Foto: Acervo pessoal (2011)
 À direita, “Na praia” – acrílico sobre cartão, do artista Waldomiro de Deus (2005)
 Disponível em: www.comerciodasartes.com.br, acesso em 12/07/2011.

O artista desconhecido, que pintou a fachada da venda de açai em Castanhal (PA), provavelmente não conhece a obra de Waldomiro, mas está intimamente ligado a ele pela universalidade dos signos colocados em suas pinturas. As palmeiras de açai são viçosas. Três grandes plantas que estão na pintura para coadjuvar com o fruto, informando sua origem e justificando sua existência. As palmeiras trazem um desenho diferenciado. Mas o que seria da arte sem os estilos?

As variações de desenho encontradas no corpo urbano são muitas. Num olhar superficial, rápido – assim como o ritmo da cidade impõe – tais grafismos podem ser lidos como iguais ou carregados de estereótipos. Não obstante, quando o olho-corpo se propõe à pesquisa, ao cuidado, ao deslumbramento, ou seja, à atitude religiosa de buscar diferenças e peculiaridades, eis que os vários estilos emanam. Neles, o artista declara “o seu modo de pensar, viver e sentir [...], as aspirações que nutrem no seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças de que informa a

sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua *espiritualidade*¹²¹. É nos vários estilos gráficos que se manifestam na cidade que o artista denota sua expressão, seus valores e sua memória.

Neste sentido, tal *expressão artística* é muito mais do que um simples “formato” de figuras ou um modo de compor/usar os elementos, mas algo que existe para evidenciar escolhas e verdades da vida do próprio artista. No caso do *naïf*, as ditas “limitações” ou “equívocos” técnicos revelam o conceito de arte que se faz no corpo do artista que, apesar de muitas vezes não ter consciência de que está produzindo arte, entrega-se a um movimento criador pautado na liberdade e no sonho. “Ele faz arte a partir de sua cultura e não a partir da nossa. Mas, tanto lá como aqui, a arte cumpre a mesma função fundamental de estender, por cima do mundo prosaico do cotidiano, o seu discurso fascinante e mágico.”¹²²

As paredes dizem. E o que elas dizem “não são outra coisa senão os modos com os quais uma determinada cultura exprime seu gosto geral pela forma”¹²³. É o que meu corpo percebe também nas placas, nos muros, no corpo total da cidade.

Os *naïfs* presentes no corpo urbano são manifestações que geram uma construção estético-poético-visual de cidades cada vez mais plásticas, mutáveis e abertas para a grande variedade de interferências que a mão é capaz de produzir. Num espaço fechado – como uma galeria, por exemplo – essas pinturas não teriam tanta força como na cidade, ou talvez nenhuma, visto que são frutos do cotidiano urbano – com sua densidade, seus discursos, suas limitações.

É neste ponto que reside a básica diferença entre o *naïf* feito por artistas que pintam sobre tecido, tela e papel, buscando lugares de exposição em feiras, galerias ou salões de arte, e o *naïf urbano*. Este segundo só tem sua força e sua potência na cidade e sua utilidade está diretamente relacionada aos trânsitos que o cotidiano apresenta. Para anunciar ou “decorar” ambientes, as pinturas registradas pelo corpo da cidade são registros da mão que afirma sua existência, alimentando-se do dia-a-dia urbano para efetivar o sentido de sua leitura. Quebrando conceitos. Abrindo portas.

¹²¹ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. (Trad.) Maria Helena Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 57-58.

¹²² GULLAR, 2003, p. 109.

¹²³ CALABRESE, 1987, p. 23.



Fig. 35: Pintura sobre parede (fachada de restaurante) - Bairro do Tenoné - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

Nos bairros, nas comunidades, nas ruas, os criadores de tais pinturas são de fato reconhecidos como artistas, apesar das controvérsias do pensamento erudito. “Se considerarmos nas obras a sua pura realidade, sem nos deixarmos influenciar por nenhum preconceito, torna-se evidente que as obras estão presentes de modo tão natural como as demais coisas [...]”¹²⁴, assim como em todas as épocas em que o homem manifestou-se abertamente, preocupando-se apenas com a beleza, com as técnicas que poderia usar para consegui-la e com as necessidades de sua vivência. “A arte é fazer, construir, compor, produzir, isto é, formar uma matéria”¹²⁵. Na cidade contemporânea é nas diversas interferências que mora a possibilidade da expressão artística, desde as colocadas livremente – que só completam seu sentido na acuidade do olhar que passa e a percebe – àquelas encomendadas, que servem às necessidades temporárias do comércio, como mostram os exemplos da (Fig. 36).

¹²⁴ HEIDEGGER, 2005, p. 13.

¹²⁵ PAREYSON, 1997, p. 61

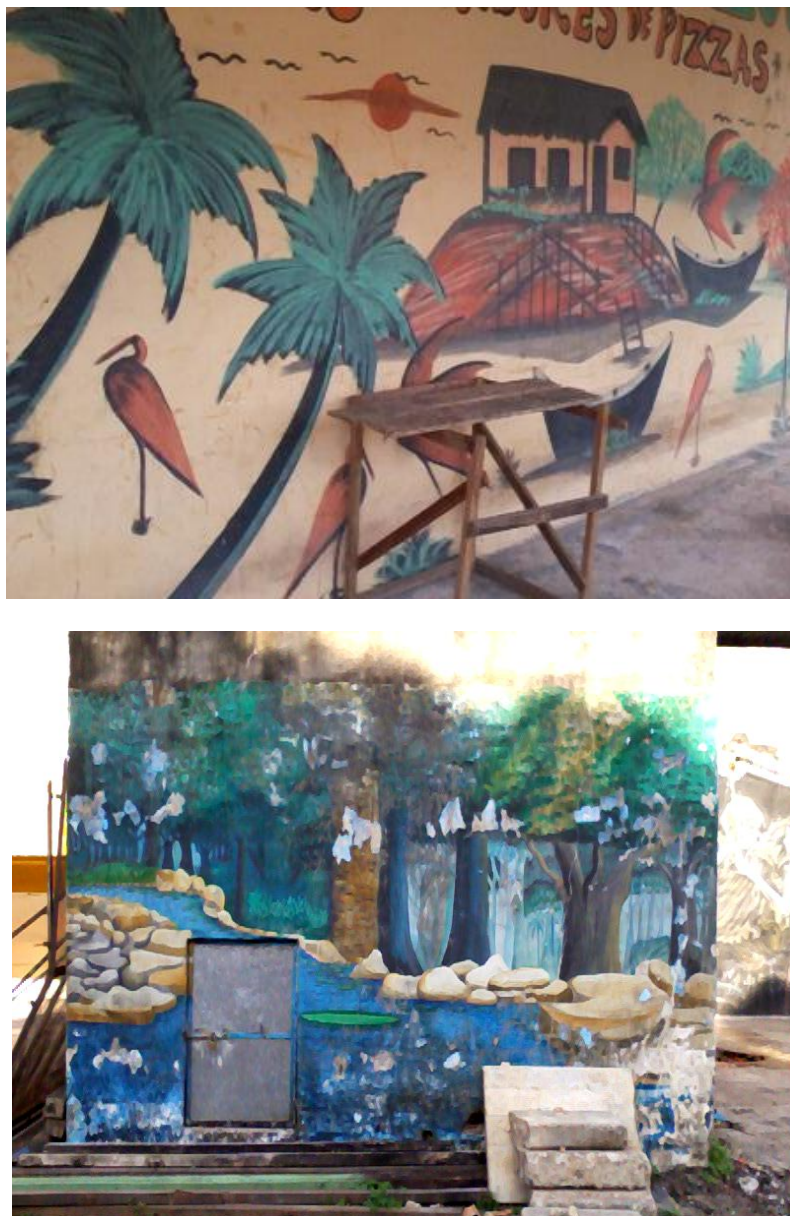


Fig. 36: À esquerda, pintura sobre parede (fachada de loja de móveis) – Bairro Tenoné - Belém (PA)
 À direita, pintura sobre parede (bar desativado) – Bairro do Estrela – Castanhal (PA)
 Fotos: Acervo pessoal (2011)

Todos os *naïfs*, na cidade, vivem! Na completude dos espaços e na profundidade dos discursos submersos. Cada figura é um mundo e denuncia os trânsitos culturais existentes nas cidades de cada período. Por amor a elas é que a vida nas cidades se torna prazerosa; “emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”¹²⁶.

¹²⁶ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 278.

Na (Fig. 37), as paisagens contendo a vegetação típica das cidades paraenses aparecem como efeitos decorativos, significando as lembranças contidas na memória, talvez do tempo em que a paisagem era caracterizada por uma vivência mais cúmplice da natureza regional. Sobre os aspectos estéticos e temáticos, existe uma aproximação visual no modo de fazer do artista que pinta sobre a tela com o fazer do artista urbano, que pinta sobre a parede, o muro ou a placa. Ambos são movidos por um desejo de criação. Um desejo de, naqueles instantes em que a tinta recai sobre o suporte e engendra a figura, experimentar o êxtase do nascimento de um novo ser.



Fig. 37: À esquerda, pintura sobre parede (venda de açaí) - Bairro do Perpétuo Socorro - Bragança (PA)

Foto: Acervo pessoal (2011)

À direita, "Colheita de cocos e abacaxis" – óleo s/ tela de Dirceu Carvalho – 2003

Disponível em: www.comerciodasartes.com.br, acesso em 12/07/2011

Na composição e na visualidade, as pinturas expostas na (Fig. 37) revelam-se simetricamente organizadas. As palmeiras aparecem em ambas, trazendo ao meu corpo a delicadeza da figura *ingênua*, apesar dos resquícios do tempo que desgastam a parte inferior da pintura à esquerda. O azul que representa o céu nestas pinturas me reporta à tranquilidade dos igarapés, à calma das águas, à ventilação própria das margens florestadas, à pureza do ar que ainda se respira nas cidades do interior do estado paraense. Existe uma aproximação simbólica entre as figuras das duas imagens, apesar das diferenças técnicas. Ambas

existem no universo das possibilidades do imaginário, que somente a arte é capaz de afirmar. Tanto a pintura em acrílico sobre tela, quanto à pintura que decora a parede do balcão de venda do açaí afirmam em meu corpo a certeza necessária de que habito no universo da liberdade e dos objetos artísticos.

Todas as figurações que percebo esbarram naquilo que Canclini defende como arte, em confronto com seu oposto: o artesanato. Durante muito tempo, minhas convicções sobre estes dois termos estavam fechadas: a arte atendia a uma visão erudita delimitada ao universo das galerias, sem um fim utilitário, funcional, de visualidade única enquanto discurso plástico. O artesanato era o outro lado, aquele da funcionalidade, das produções em série, visando a venda e o lucro. Por muito tempo, minha concepção sobre arte e o artesanato esteve mergulhada em (pré)conceitos restritos, fechados para as novas possibilidades que o hibridismo urbano trazia. Observando as paredes, placas e muros pintados na cidade, como também todos os outros pedaços que podem ser utilizados como suporte, meu conceito de arte ampliou-se, possibilitando a percepção dessas manifestações como produtos de uma *artsania*, relatos de uma época marcada pela diversidade e pela ruptura de conceitos tradicionais, acreditando que “o trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado”¹²⁷.



Fig. 38: *Naïfs urbanos recortados em Belém (fachada de petshop) e Castanhal (fachada de salão de beleza), respectivamente. / Foto: Acervo pessoal (2005 e 2010)*

¹²⁷ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 22.

Em muitas das paredes percebidas a figura existe para direcionar o olhar ao produto que está sendo vendido. Nestas pinturas, nota-se a necessidade de anunciar basicamente – como nas imagens da (Fig. 38). Apesar de o anúncio funcionar em um outro tempo e com outras determinações – diferentes da pintura que apenas “decora” – a força comunicativa e o valor estético são os mesmos: a busca está na beleza.

Isso comprova que na cidade o *naïf urbano* precisa se adequar às necessidades apresentadas pelo cotidiano. A funcionalidade do anúncio publicitário é uma delas. É no serviço prestado que muitos artistas aproveitam suas habilidades em desenho e pintura para fazer disso seu meio de renda, “abrindo” letras e desenhando anúncios onde imagem e texto se completam. A liberdade e o conhecimento artístico estão no estilo da figura e nos direcionamentos escolhidos para a composição, apesar de estarem meramente ligadas ao desejo funcional daqueles que as encomendam.



Fig. 39: Pintura sobre parede (interior de bar/lanchonete) – Bairro Tenoné - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

A artesanaria da (Fig. 39) é evidenciada não só na pintura, mas também nos outros elementos que a circundam e o espaço onde a pintura foi produzida – parte de cima da parede, próximo ao teto. Um leão grita em primeiro plano. Ele pede

atenção. Ao seu lado, uma vasta cachoeira, numa disputa de planos. O conjunto fecha a visualidade da parede, fazendo dela e dos outros objetos – prateleiras, anúncios, azulejos – uma coisa só. Um conjunto que “decora” e anuncia o lugar, na tentativa de “seduzir” pelo olhar.

Nas paredes, o corpo visualiza “pedaços de energia” e frescor do *naïf urbano*. São partes de um grande acervo visual-cultural que só a cidade contém. Uma miscelânea de cores e formas habita sobre a pele da cidade, maquiando sua aparência e deixando-a mais próxima de uma constituição visual inovadora e autônoma. Significando singelamente a textura enrugada de nossas casas e paredes.



Fig. 40: Pintura sobre parede (interior de bar) - Vila do Apeú - Castanhal (PA).
Foto: Acervo pessoal (2011)

3.3 - Das ruas e dos muros

A rua é o lugar do olhar. Olhar primeiro, geral. A rua é o lugar do acontecimento cotidiano na cidade. Nelas, as pessoas andam, trabalham, compram, interagem, passam apressadas. Os objetos se fazem presentes pela forma. Pela matéria. Pelos elementos visuais que os definem e os fazem ser aquilo que são. Objetos gráficos deixados pelas mãos daqueles que conhecem sua cidade.

As ruas são as veias da cidade. Suas estruturas possibilitam a circulação para o funcionamento do organismo. São os vasos onde o “DNA urbano” – a matéria – se espalha, atingindo a percepção/consciência dos moradores, trabalhadores, passageiros. São nessas vias/veias que meu olhar se revela, conhecendo as diferenças e semelhanças dos muitos lugares que frequento. “O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo [...]”. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato¹²⁸. É através do olhar que possuo as cidades que quero. Umas calmamente e outras numa força que equivale a segundos.

Os muros, assim como as paredes, são estruturas concretas que servem ao acontecimento cotidiano. Estão na cidade, nas ruas, para delimitar o início e o fim de cada terreno, de cada lugar. Nos muros, as pinturas tem uma visualidade mais sintética e rápida, para ser lida na rapidez dos fluxos dos carros, da caminhada, da passagem. Em geral, o *naïf* pintado sobre o muro tem o tempo como seu maior *carrasco*, posto que sua estrutura isola o terreno, mas também escapa para a rua e esta, de *per si*, é o lugar do passante, do corpo que se quer dono da cidade.

Nas justas e cotidianas trocas entre-corpos – dos sujeitos, da cidade e dos objetos – as pinturas percebidas nos muros dão um novo sentido à paisagem das ruas, reconduzindo a atenção e resignificando as viagens, ou seja, os movimentos que cada corpo desenha e percorre todos os dias – ida e volta; saída e retorno. Elas surgem de forma única, como a anunciar uma janela para um mundo imaginário, onde as formas contêm até uma representação *hilária* e nessa particularidade completam, na mente que observa, a informação contida no tema.

¹²⁸ BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do Olhar**. In: NOVAES, Adauto (org.) et al. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 78.

A imagem revelada na (Fig. 41) anuncia novamente um salão de beleza – eles são muitos nas cidades contemporâneas, visto a procura desenfreada pela aparência perfeita. O *naïf* é o conjunto da figura feminina com as letras que anunciam. A assinatura do artista – na parte superior, próxima aos cabelos da figura – atesta uma necessidade de reconhecimento, de imagem, de contrato. A pintura, a composição, a técnica representam o “cartão de visita” do artista *naïf urbano*. Sua obra precisa ser vista, reconhecida e valorizada para que ele seja contratado. Seus serviços e suas habilidades aparecem conforme a necessidade da propaganda, do anúncio. E o mercado é promissor – mesmo que as máquinas também trabalhem – porque a cidade contemporânea nunca para de anunciar.

A figura feminina aparece sozinha, dotada de uma frontalidade egípcia¹²⁹. Ela sugere até um leve movimento. No baixo muro, a grande imagem da mulher atravessa os canais oculares e provoca um tremor por sua presença, pelo estranhamento e pela aflição da busca. E para quem a vê no anúncio, imagina que esse é o modelo de beleza que se almeja.



Fig. 41: Pintura sobre muro - Bairro do Centro - Castanhal (PA)
Foto: Joana Sena (2010)

¹²⁹ Os egípcios representavam a figura humana seguindo as regras da “lei da frontalidade”. Segundo esta, “a cabeça era mais facilmente vista de perfil, de modo que eles a desenhavam lateralmente. Mas, se pensamos no olho humano, é como se fosse visto de frente [...]. Portanto, um olho de frente era plantado na vista lateral da face”. In: GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. (Trad.) Álvaro Cabral. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 61.

A figura humana, neste caso (Fig. 41), é mais do que uma representação gráfica, chegando ao olhar-corpo como a própria mensagem, fazendo com que aquele salão seja reconhecido pelo símbolo – da mulher de cabelo castanho – e não por outro. É desta forma que o olhar na cidade constrói seus próprios símbolos e é a partir do devaneio e da imaginação que realiza seus desejos. “O olhar prudente prescinde do sonho que divaga no longínquo, podendo chegar a sentir algo como prazer na sua degradação”¹³⁰. Ele tem autonomia sobre as coisas que a cidade mostra, direcionando o começo e o fim da vida de cada uma delas. E é dessa forma que as aceita como parte de um grande espetáculo.

Meu olho e meu corpo sentem-se “comovidos por um certo impacto do mundo”¹³¹, onde as coisas apresentadas pelos muros são grandes e preenchem meu campo visual quase por completo. O muro pintado existe como uma porta para outro universo: do ingênuo e imaginário. O grafismo, a cor, o suporte são elementos que compõem o aspecto coisal daquilo que visualizo. Nas ruas da cidade, os recortes estão em pinturas que a tornam visualmente plástica, constituindo-se como um caleidoscópio de propostas estético-poético-visuais.



Fig. 42: Pintura sobre muro (Hospital Santo Antonio Maria Zacarias) - Bairro do Perpétuo Socorro Bragança (PA) / Foto: Acervo pessoal (2010)

¹³⁰ BENJAMIN, 1989, p. 142.

¹³¹ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 281.

Os muros são “telas” abertas para a pintura e para a interferência. Mais do que as paredes, porque estas geralmente estão protegidas por interesses particulares. Nos muros, os seres – as figuras – estão abertos ao sol que ilumina a vida urbana. Estão próximos dos passantes e diante de suas críticas.

É dessa forma que a onça pintada da (Fig. 42) se sente à vontade. Confidencia sua calma e tranquilidade. Ela sorri. Com um corpo bem disposto, preenchendo quase todo o espaço compositivo, ela se mostra à luz da mente que a contempla.

O grande galho a sustenta fortemente.

O mato e a vegetação decorativa determinam sua moldura.

As cores definem partes.

As coisas param quando o olhar abre a pintura.

Todos ao meu lado passam apressados.

Deito a ampulheta para que ela aperte o tempo.

A onça lembra outras referências. Nas passagens pelas várias cidades outros animais são encontrados. Nessas pinturas, as coisas se mostram claras, limpas e o olhar se deita e descansa. Meu corpo, enfim, encontra sossego.

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar [...]. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante...¹³²

O sonho se dá na proximidade do delírio. Nas cidades carregadas de fumaça, é no *naïf urbano* que reside a possibilidade do deleite. Eles criam novos parâmetros, engendram figuras que a mente demora a entender e ativam centelhas luminosas, para que nossas percepções cresçam e se tornem adultas. Cada paisagem, cada figura humana representada – mesmo as mais hilárias por seu efeito inovador de proporção e/ou perspectiva – simbolizam uma ruptura no modo “organizado” que se quer para as cidades, desde a sua gênese até os dias de hoje. São obras que conseguem seu lugar no jogo de disputas do cotidiano e, a partir disso, apresentam uma trilha vasta de possibilidades que só no universo da criação/imaginação são possíveis.

¹³² CALVINO, 1990, p.18.

Nos *naiífs* urbanos apresentados nas ruas o olhar cria figuras que não se perdem na saturação das formas que se constroem a cada segundo. Ao contrário, comunicam. Formas trazidas pelo acaso, que a memória recupera ou até mesmo recria, no momento em que as referências se misturam. Na (Fig. 43), novamente a paisagem protagoniza seu efeito “decorativo”. Os coqueiros e a área do mar completam sua presença maciça. A primeira, colocada no meio da cidade, dialogando com outras formas de interferência, de existência efêmera, como as horas durante o dia. A segunda, encomendada, criada para causar um clima visual sereno e nativo para os clientes de um restaurante. Ambas da mesma “família”, mas com “profissões” diferentes.

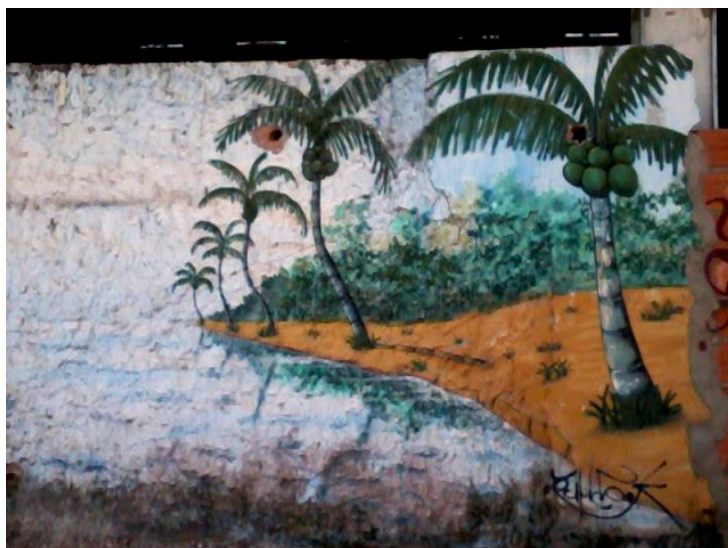


Fig. 43: Pinturas sobre muro - Bairros da Cabanagem (Av. Augusto Montenegro) e Marco (Av. João Paulo II), respectivamente. Belém (PA) / Fotos: Acervo pessoal (2011)

O muro é mais do que mero suporte. É espaço de confronto, onde o olhar se deixa seduzir pelas “batalhas” do cotidiano da metrópole. As paisagens existem. Nelas meu corpo se remete à vivência calma e pacata das cidades menores, formando em meu cérebro a imagem de uma cidade grande nostálgica que relembra os dias em que foi pequena, com casas e igarapés convivendo em harmonia. É por isso que o artista *naïf* pinta a paisagem no corpo concreto da cidade: Para se manter fiel às suas origens e comunicar aquilo de que sente saudade. Para não perder de vista a essência do sonho e do singelo.



Fig. 44: Pintura sobre muro (anúncio de água mineral) - Bairro da Cabanagem - Belém (PA)
Fotos: Acervo pessoal (2011)

Existem também os encalços do dia-a-dia. Na necessidade de anunciar as coisas, os muros são transformados em grandes placas. Tanto nas cidades pequenas, quanto nas maiores, a mão que pinta se aproveita do muro para declarar suas habilidades, suas noções artísticas. O muro também é parede. Mas uma parede que não se fecha, que está entregue na cidade, apesar das limitações ditadas pelas propriedades particulares. A mão humana pinta para construir novas “regras”, novas “diretrizes”. Pintam, na verdade, para chegar à perfeição e aprimorar

detalhes. O muro é a tela. Aquele que “encomenda” a pintura é de fato o *mecenas* do cotidiano.

A mão que pinta os muros é mão de artista. Sua ação urbana não se limita a fatores comunicativos, mas trabalha na construção de um *corpus faber*. Ela ultrapassa limites para propagar a sua verdade. A verdade da tinta, da cor, do *naïf urbano*. Como nas paredes e nas placas, nos muros a liberdade gráfica se enche de autonomia para significar simbolicamente o visual das ruas, direcionando o corpo a lugares nunca antes visitados.



Fig. 45: Pintura sobre muro (residência particular) - Bairro da Aldeia - Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)

Nesse grande cenário figurativo que tem a cidade como corpo, a mão se apresenta como produtora de novas técnicas. Espelhando-se em sua criação, o corpo assume a autoria de outros conceitos. Porque “toda técnica é ‘técnica do corpo’”. Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne. O espelho aparece

porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível; ele a traduz e reduplica”¹³³.

A imagem da (Fig. 45) espelha um dos traços marcantes da cultura paraense: a rivalidade entre os dois maiores times de futebol. Provavelmente uma das ocupações cotidianas do proprietário da residência. Mas o muro é da rua. A pintura elege um ditado popular: “Dia da caça, dia do caçador”. Os leões se mantêm alertas às suas presas. Três são os caçadores. Selvagens. Ferozes. As figuras atendem a um jogo de luz e sombra equilibrado. Existe uma preocupação naturalista. Mas a paisagem é alheia a da região amazônica. A paisagem é quase desértica, ilustrada apenas com algumas árvores ao fundo. Suas cores – vários tons de verde – contrastam com a vegetação que predomina no primeiro plano, que é aparentemente seca, pela cor ocre empregada. Em segundo plano, alguns animais saltitam, talvez para fugir dos predadores. Ao final, montanhas e o céu que se abre grande em tons de azul. Existem nuvens, mas elas não formam figuras. As figuras das aves voando as cortam, como que para sugerir uma sensação de liberdade. O escudo do “time do coração” – o verdadeiro predador – aparece quase que tímido no canto superior da composição. O espaço é fechado por uma “moldura” texturizada azul-marinho. A pintura impera. Mostra quem é realmente o “caçador” da história. Constrói-se de metáforas para, com elas, contar um bocado da história do dia-a-dia.

No contexto de trocas e disputas que é a cidade contemporânea, os leões são aqueles que, no meio de tantos simulacros, conseguem engendrar possibilidades intencionais de interferência sem renegar os saberes ditados por sua cultura. São discretos, mas persistentes. Conhecem muito bem a transitoriedade, o barulho, o corre-corre; mas também sabem adentrar em *cenários de delírio*, onde a fábula e o fantástico não morrem.

Um novo instante mais uma vez se aproxima. O corpo então se fecha para revelar as linhas contidas no corpo de objetos outros.

¹³³ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 282.

3.4 - Das placas

O anúncio é um tipo de comunicação visual. Sua função é tornar pública uma mensagem – publicitária ou não – de forma a alcançar um número abrangente de receptores. Na cidade, todas as placas anunciam: Produtos, serviços, avisos, enfim, todas elas trazem em seu corpo uma mensagem para se ler e entender. Mas também apresentam formas contidas em figuras e letras. São de vários tamanhos e ampliam o grau de minha percepção na cidade porque me chamam pela oferta.

Nas placas, meu olhar também visualiza os grafismos da mão que desenha e pinta. A placa, neste caso, é feita pela mão e constrói a imagem da cidade a partir de sua forma e de sua função. É objeto artesanal, fabricado pela necessidade de se anunciar alguma coisa. As placas revelam figuras e letras cujo princípio condutor está alicerçado na liberdade de uso: comunicar.



Fig. 46: Placas (açougue e cimento) - Bairro do Perpétuo Socorro - Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

Por elas e por outros tipos de “suportes” a constituição visual da cidade é formada. É a partir destas representações que meu corpo constrói visualidades. Nas placas, mas também em outros meios que se tornam tela para a mão que desenha e pinta.

A necessidade da figura se faz para completar o sentido lingüístico do anúncio, como na (Fig. 46). Cada figura e cada letra pintada tem sua leitura alterada à medida que a ampulheta opera os grãos de areia do tempo. Cada elemento comunica na sua simples dimensão sýgnica. Informam serviços e produtos. As placas se sobrepõem na cidade. Elas se embaralham. Brigam por espaços. Tentam demarcar territórios, mas há sempre aquelas que escapam, invadindo lugares alheios. É o olhar que as definem. E, para elas, a necessidade de mudança se faz no tempo de cada existência.



Fig. 47: Placas (frango assado) – Bragança e Castanhal (PA), respectivamente
Foto: Acervo pessoal (2011)

Dependendo de sua constância e de seu interesse pelas coisas, as formas serão transformadas naquilo que a mente quiser, elas “[...] não são mais que metamorfoses sucessivas e, portanto, sucessões de estabilidade e instabilidade”¹³⁴. Na retina, o olho-corpo processa um grande número de possíveis interpretações sobre o mundo, mas é a mente, embriagada pela experiência, que decidirá – do alto

¹³⁴ CALABRESE, 1987, p. 25.

de sua senhoria – se essas possibilidades se concretizarão como conhecimento ou não.

As placas existem em todos os lugares.

Frangos assados.

Alimentos vários.

Salões de beleza.

Bares e restaurantes.

Lojas e serviços afins.



Fig. 48: Placa (venda de chopp) – Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)

Mesmo nos desenhos com forma mais sintética, desprovidos de uma preocupação naturalista, como o “saquinho” da (Fig. 48), onde se percebe uma preocupação ilustrativa, mesmo na liberdade do traço gráfico, o *naïf urbano* é percebido e gerado pela necessidade de comunicar. As letras também são parte do conjunto. Para além do aspecto lingüístico, nas placas elas aparecem como imagem e não apenas como texto. São desenhadas cuidadosamente para comunicar o que se vende.

Na apreensão das coisas, é o olho que cria os seres, fazendo criaturas viventes com figuras e letras, habitando num estágio imaginário. As placas contêm a expressão do universo popular em que são geradas e traduzem toda a fluidez do tempo na cidade.



Fig. 49: Placa (venda de peixe) - Bairro de Nova Olinda - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

O peixe existe. Sua imagem (Fig. 49) é compreensível para meus olhos. Sua oferta é aceita. O amarelo me chama. A sensação é de fome. O “AQUI” se torna um lugar abstrato no corpo do peixe desenhado. Suas escamas sugerem o barulho dos rios. Seu olhar não aparece. O peixe não vê a rua pela falta de olhos. Mas nem por isso sua oferta acaba.

As placas são objetos para ser lidos rapidamente. O olhar executa o recorte e então o analisa. Isso implica que “[...] aquele que olha tenha uma competência interpretativa relativamente àquilo que olha, de maneira a lhe permitir uma analogia entre a imagem e seu referente”¹³⁵, caracterizando assim um fenômeno intracultural, no qual o corpo é o direcionador dos significados a serem construídos.

¹³⁵ CALABRESE, 1987, p. 183.



Fig. 50: Placa (salão de beleza) - Bairro da Sacramenta - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2004)

A loira de óculos escuros da (Fig. 50) mostra suas madeixas. Sua figura anuncia o penteado e não o corte. A tesoura e o pente – na parte superior, ao lado do nome do lugar – estão presentes para confrontar com sua aparência. O sol é capaz de “arder em seus olhos”. Ela existe soberana, independente do lugar que representa.

Ao olhar, as coisas são aquilo que a mente cria. E, para compreender o mundo, o homem sempre precisou compreender a beleza. A arte é um dos meios que, resistível ao tempo, ressurgue como idéia num corpo-outro-inventado.

Cada placa, muro, parede, ou qualquer outro meio do qual a mão se apropria para revelar seu grafismo, é compreendido como um objeto de arte. Um objeto que existe em si e acompanha juízos artísticos e estéticos discutidos hoje. A arte

é produzida dentro de um campo atravessado por redes de dependências que a vincula ao mercado, às indústrias culturais, e a esses referentes “primitivos” e populares que também são a fonte do artesanal. Se a arte nunca chegou a ser plenamente kantiana [...] agora seu paralelismo com o artesanato ou a arte popular obriga a repensar seus processos equivalentes nas sociedades contemporâneas, suas desconexões e seus cruzamentos.¹³⁶

¹³⁶ CANCLINI, 2008, p. 244-245.

A existência dos *naïfs urbanos* é uma dessas “desconexões” apresentadas no discurso de Canclini.



Fig. 51: Pintura sobre balcão - Bairro do Marco (Feira da 25 de setembro)
Belém (PA) / Foto: Paulo César Simão (2010)

São objetos construídos pela energia cotidiana, a partir de um propósito, uma intenção. São compostos por mãos que pensam e direcionam intencionalmente cada elemento gráfico utilizado. Estão fora das classificações que até hoje direcionaram os conceitos artísticos e por isso estão marginalizados, transitando à parte do universo fechado do mercado da arte. São “filhos” da cidade. Das culturas que a produz. Sua autonomia é dada pelo olhar e é o olhar que o coloca numa condição privilegiada, que o retira do campo dos objetos comuns e os situa num universo existencial de coisas belas. Fenomenologicamente, o corpo os constrói como objetos de arte e é só nesta condição – na cidade – que eles adquirem qualidade poética.

A RETIRADA: Derradeiros ajustes na bússola e na ampulheta

“Que privilégio para um criador de formas, para um pintor genial, receber a tarefa de desenhar o Paraíso!
Ah, tudo é paraíso para o olho que sabe ver,
que gosta de ver.”
(G. Bachelard)

Amarelo quente. O relógio marca o tempo de um dia quase findado. O corpo se mostra ao mundo e os olhos começam a perceber espaços. A ampulheta “caminha” devagar para os instantes que se seguem. A cidade afirma sua condição de domínio sobre o corpo, que pede água e um lugar com sombra.

O corpo se configura como um composto sólido de lembranças discretas, que se mostram à medida que as situações nos põem à prova. Cada pedaço guardado em nossas gavetas mentais – pequenos reservatórios de tudo aquilo que nos marca no tempo e/ou no espaço – é devolvido à realidade em forma de matéria recomposta, traduzida: pedaço de sonho em potência. O corpo do artista nunca devolve a mesma coisa que captura. É movido mentalmente por uma estranha necessidade de sempre modificar as moléculas daquilo que apreendeu.

Resiste.

É tentado à quietude.

Mas prossegue.

Sua capacidade de renovação é uma das marcas responsáveis pelo próprio caminhar diário da cidade, ou seja, ela – a cidade - só resiste ao tempo porque é reconstruída diariamente. Reconstruí-la significa dar lugar ao imaginário e direcionar seus símbolos para direções outras, evitando o comodismo e o descaso. O corpo é o verdadeiro agente de significação da arte, em todas as épocas. É por isso que a arte, em todas as suas manifestações e com todas as suas possibilidades técnicas que a contemporaneidade sugere, é e sempre será um objeto criado pelo corpo e por tudo o que este captura do mundo.

Todas as cidades se ajustam ao tempo ditado pela ampulheta. Nelas, o olhar não relaxa e só consegue um pouco de sossego quando, discretamente, o corpo adormece, sentindo-se leve e colocando-se à disposição do movimento das coisas. A mente trabalha na construção de transcendências: mundo, objeto, causa. O olho sempre está atento a possíveis momentos de poesia, por isso percorre a

cidade com alegria e, por mais que se sinta cansado, sente-se feliz por ter em suas mãos um mundo que “desconhece a lei da morte”¹³⁷, pois todas as coisas existem num plano de infinitude quando admiradas com doçura.

O *naïf urbano* é um desses momentos em que meu olho-corpo se abandona para contemplar. A cidade é o seu espaço maior. Sem ela, ele seria apenas uma simples pintura. Implantado no corpo urbano sua estrutura adquire transcendência e seu conteúdo adquire sentido artístico. As figuras, as letras, as cores, o suporte fazem parte de um conjunto maior: um objeto de arte. Reconhecido pela comunidade que o cerca e precisa dele para se orientar. Na percepção corriqueira – habituada a não indagar sobre as coisas – o *naïf urbano* é tão somente um objeto comum, que está ali para anunciar algum serviço e/ou “decorar” um ambiente. Mas, para o corpo pensante, que se vê como agente num mundo que nunca acaba e nunca se repete, ele surge como manifestação primeira da mão que produz na ingenuidade e pureza de poder fazer arte.

Para além das amarras técnicas e das escolhas – técnicas e compositivas – o artista *naïf urbano* produz com um saber único de quem carrega o mundo consigo. Suas referências são trazidas em sua pele e plasmadas diretamente no desenho de cada letra, cada figura; no direcionamento da pincelada; na *ingenuidade* gráfica aparente – que equivale seu fazer ao artista *naïf* que produz em casa, cercado pela companhia de telas e cavaletes, visando as feiras e as galerias de arte.

Todos os dias as cidades oferecem seu corpo ao olhar. Passeando pelas ruas, imerso em coletivos, lojas e asfalto, o olhar tem duas opções: sentir rapidamente o cenário, para não perder as direções, os encaminhamentos da bússola. Ou, pegar um objeto para si – ou até vários, se conseguir – para então amá-lo. A primeira não exige grandes habilidades, ou seja, basta ter um aparelho visual saudável para que nunca deixe de entender a bússola. Enquanto que a segunda abre um novo mundo, com instantes ternos de namoro com um objeto que nunca morre, porque nunca é o mesmo, porque sempre ativa em nosso cérebro conexões que o transforma em um complemento de nossas lembranças. É por isso que só contemplamos/amamos aquilo que nos interessa.

¹³⁷ BOSI, 1988, p. 70.

Cada pessoa, cada corpo deveria ter um objeto de desejo recortado da cidade para *cuidar, zelar, guardar*. Assim, as cidades seriam melhor observadas e mais valorizadas. Cada ser vivente da cidade deveria dar-se o direito ao devaneio, ao imaginário, para que suas lembranças sempre tivessem sentido. “Cada pessoa então deveria falar de suas estradas, de seus entroncamentos, de seus bancos. Cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos”¹³⁸, significando o cotidiano para que este sempre parecesse familiar.

No entanto, a realidade com a qual o corpo se depara nas cidades obriga-o a passar quase que superficialmente sobre as coisas. O tempo não para nas cidades-passagem de hoje. Por isso os corpos sempre se esbarram, os veículos sempre se encontram e todos os lugares parecem cheios. O comércio movimenta praticamente tudo, reafirmando a função que deu origem às primeiras cidades. Apesar de algumas diferenças tecnológicas, as cidades de hoje são (re)leituras das cidades de ontem, na medida em que reconstroem símbolos que de *per si* estão impregnados no passado. É assim que o corpo reconstrói seu universo: apropriando-se das lembranças.

O *naïf urbano* é um desses casos em que as gavetas são abertas para que as referências apareçam. O desenho, a composição, a pintura se dão num plano de relação íntima com a memória. É a ela que o corpo recorre quando se dispõe a produzir um objeto artístico, contrariando todas as teorias que negam o contrário. Apenas o artista é capaz de afirmar – no âmbito do seu fazer e de sua relação no mundo – que, na verdade, o corpo constrói novos seres com as metáforas de suas lembranças, sua cultura, seu mundo íntimo, e não o inverso. A mão pinta para “deixá-los viver”, mesmo nas produções contemporâneas onde o fazer artístico – aquele que faz suar, tirando-nos noites de sono – parece cada vez mais impessoal ou mecânico.

Contrariando a existência de todos os tipos de manifestações que nascem, vivem e morrem na cidade, o *naïf* conserva-se coerente quanto à sua origem – nas camadas mais populares, nos bairros periféricos e nas cidades que ainda preservam um caráter típico de interior – quanto à sua função e visualidade. As mãos/corpos/mentes que o produzem apropriam-se de suportes publicitários, tintas diversas, conteúdos que anunciam ou simplesmente decoram. São

¹³⁸ BACHELARD, 1978, p. 204-205.

construídos para a cidade e somente nela adquirem a força estética que os caracteriza como objetos de arte, pois assim são vistos em seus lugares.



Fig. 52: Pintura sobre porta - Bairro do Tenoné, Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)

A comunidade que os valoriza, os reconhece e os atesta fazem isso a partir de um processo de identificação, ou seja, denomina-os de arte a partir do momento em que representam parte do mundo em que habitam, com os conhecimentos que são gerados no acontecimento cotidiano do corpo urbano.

Não obstante os lugares, ideais ou técnicas, os artistas *naïf* que produzem na cidade, pesquisam arte dentro dos seus domínios, dentro do que conseguem aprender diariamente sobre ela. Servem ao comércio porque é a partir dele que entrega suas habilidades gráficas para os olhos do corpo que passa. Formam necessariamente um elo entre *corpo-criador* e *corpo-espectador*, pois de outra forma não se completam. Apresentam-se como manifestação inovadora da relação íntima que deve existir entre corpo e cidade.

Já é noite e é chegada a hora de partir para outras cidades, outras casas, outras ruas. Os ajustes na bússola e na ampulheta são necessários para que os caminhos se tornem seguros. Minhas cidades me acompanham à medida que a

paisagem se dilui em tons azul-claros. Os instantes são valiosos, pois é com eles que construo novos mundos.

Meus objetos de estima estão apoiados em minha mão. Limpo o olho de vidro para que a visão encontre fundamentos. A bússola e a ampulheta se preparam para uma nova jornada pelas cidades-que-desconcertam. A luz embriaga, extasia e causa uma cegueira momentânea. Desperto em meio à paisagem cinzenta das mangueiras. As gentes caminham e o silêncio caminha comigo fazendo as obrigações de marido companheiro. Cenário amarelo, calor insistente, faixas, asfalto, concreto e muita, muita carne.

Os passos escalam ruínas de vapor embriagante. A razão procura um poste para apoiar a vertigem. Um calafrio percorre a espinha com a possibilidade de ter novos namoros, novas batalhas. O suor derrama. A cidade adquire uma nuance vermelha e os passos parecem cansados, querendo refúgio. A realidade persiste e a imanência é contínua. Outras imagens me alcançam. A bússola e a ampulheta entram em colapso: “Quando começa o tempo e onde termina o espaço?”

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício. **Sobre a memória das cidades**. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri et al. **A Produção do Espaço Urbano: Agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. (Trad.) Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARAÚJO, Carlos. **Epopéia de uma povo: uma introdução a História de Castanhal**. Castanhal/Pará: Gazeta do Interior, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. (Trad.) Pier Luigi Cabra. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. Trad. Ivonne T. de Faria. 6ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1991.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estela Abreu e Cláudio Santoro. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 1995.

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. (Trad.) José Américo Motta Pessanha. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. **A Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. (Trad.) Joaquim José M. Ramos [et al]. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Trad.) José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** (Trad.) Paulo Neves. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin.** 2ª Ed. São Paulo: Editora da USP, 2000.

BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do Olhar.** In: NOVAES, Adauto (org.) *et al.* **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CALABRESE, Osmar. **A linguagem da Arte.** Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis.** (Trad.) Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, José Eduardo Rodrigues. **O Brasil das Placas.** São Paulo: Panda Books, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** (Trad.) Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4ª Ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.** Trad. Cecília Prada. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O Lugar no/do mundo.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

_____ et al. **A Produção do Espaço Urbano: Agentes e processos, escalas e desafios.** São Paulo: Contexto, 2011.

D'AMBROSIO, Oscar. **Naïf de mala e cuia.** São Paulo: Auderi Martins Projetos de Arte, 2008.

_____. **Arte Naïf**. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: MAC/USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** (Trad.) Bento Prado Júnior e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. (Trad.) Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FADEL, Sérgio. **Arte Moderna no Brasil: o olhar do colecionador**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2006.

FERRARA, Lucrécia d'Alessio. **Leitura sem Palavras**. 5ª Ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 19.

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

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

_____. **A Estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. (Trad.) Álvaro Cabral. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GROCHOWIAK, Thomas [et al.]. **Pintura Naïve**. Catálogo de Exposição do Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart/Alemanha: Editora Heinrich Fink GmbH + Co, 1988.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

HARRISON, Charles [et al]. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. (Trad.) Maria da Conceição Costa. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005.

JULLIEN, François. **O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo**. (Trad.) André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun**. (Trad.) Reginaldo Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

LEBRUN, Gerard. **A Sombra e Luz em Platão**. In: NOVAES, Adauto (org.) *et al.* **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LYOTARD, Jean-François. **A Fenomenologia**. (Trad.) Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1986.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. In: **Os Pensadores**. Vol. 41. Trad. Marilena Chauí. Rio de Janeiro: Ed. Abril, 1975.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. (Trad.) Carlos Alberto de Moura. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O Visível e o Invisível**. (Trad.) José Arthur Gianotti; Armando Mora D'Oliveira. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MEYER, Philipe. **O olho e o cérebro: Biofilosofia da Percepção Visual**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual: contribuição para uma metodologia didática.** (Trad.) Daniel Santana. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** (Trad.) Maria Helena Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: Editora SENAC. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

_____. **O Olhar do Estrangeiro.** In: NOVAES, Adauto (org.) *et al.* **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PROENÇA, Graça. **História da Arte.** São Paulo: Ática, 2000.

RAMOS, Célia M. Antonacci. **Grafite, pichação & Cia.** São Paulo: ANNABLUME, 1994.

READ, Herbert. **O Sentido da Arte: Esboço da História da Arte, principalmente da Pintura e da Escultura e das Bases do Julgamento Estético.** Trad. E. Jacy Monteiro. 7ª ed. São Paulo: IBRASA, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

SIQUEIRA, José Leôncio F. de. **Trilhos: o caminho dos sonhos (Memorial da Estrada de Ferro de Bragança).** Bragança/Pará: 2008.

MCCORMICK, Carlo [et al]. **Trespass: História da arte urbana não encomendada.** (Trad.) Luís Manoel G. Romero e Rita Simões. Colônia, Alemanha: Taschen, 2010.

RYKWERT, Joseph. **A Sedução do Lugar: a história e o futuro da cidade.** (Trad.) Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WERNECK, Vera Rudge. **Cultura e Valor**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

WILHEIM, Jorge. **Cidades: o substantivo e o adjetivo**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Sites:

Itaú Cultural: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic. Acesso em: 03/11/2011.

Etimologia da Palavra: <http://www.origemdapalavra.com.br/palavras/parede>. Acesso em: 21/07/11.

Bragança Turismo: <http://www.braganca.tur.br/content/view/13/31>. Acesso em: 12/10/2011.

Prefeitura de Castanhal: <http://www.castanhal.pa.gov.br/cidade.php?idCidade=2>
Acesso em: 12/10/2011

Apêndice

Da experiência em Castanhal: para uma percepção ativa das coisas

Castanhal é uma cidade localizada a 67 km da capital paraense. Em julho de 2010, o Programa de Formação de Professores – PARFOR – movimentava o cenário acadêmico, político e social da cidade, com novas possibilidades de pesquisa e conhecimento através dos cursos direcionados a professores da rede pública. Os estudantes do curso de Artes Visuais, 32 no total, já haviam passado por disciplinas como História da Arte e Desenho e se encontravam imersos em trabalhos escritos e práticos, cansados também pela pesada carga horária diária determinada pela academia para um curso de caráter intervalar¹³⁹.

Estava na disciplina Percepção Visual e já no 1º momento percebi o cuidado que deveria ter com a escolha do planejamento, a opção pelos exercícios, a proposta de avaliação e o tratamento com cada teórico que havia escolhido. Afinal, a turma em grande parte era composta por professores do Ensino Fundamental Menor (1ª a 4ª série, inclusive professores de turmas “multisseriadas”) que atuavam em municípios do nordeste do Pará, como Igarapé-Açu, Curuçá, Inhangapi, Aurora do Pará e Castanhal. A outra parte era representada por professores do Ensino Fundamental Maior (5ª a 8ª série) e apenas 02 alunos apresentaram-se como artistas e, pela primeira vez, teriam contato com um curso de caráter teórico.

A escolha dos teóricos não foi aleatória. Rudolf Arnheim; Maurice Merleau-Ponty; Ítalo Calvino e Lucrécia d'Alessio Ferrara acompanhavam-me, fazendo-me optar por dispositivos de delírio, onde o mais importante era sensibilizar cada sujeito à apreensão das coisas e à descoberta visual da cidade, num movimento íntimo de fora para dentro de tudo aquilo que constrói a urbe e faz dela uma fonte contemporânea para a produção artística. Sendo assim, desde o princípio optei por uma avaliação individual, que me levou a conhecer imediatamente cada aluno pelo seu nome, pelo seu lugar, pela sua identidade. Estava em um curso de graduação no qual o conhecimento, sobretudo, vinha da experiência, tanto daqueles que já chegavam aos seus 24 anos de magistério, mas não tinham o hábito da pesquisa e

¹³⁹ As aulas do PARFOR acontecem sempre nos meses de férias escolares – julho e janeiro – geralmente com carga horária diária de 8h/a, com o período de 01 semana para cada disciplina.

produção artística, quanto de outros que eram representantes de associações de artesãos, mas somente haviam ministrado algumas oficinas até então.

Numa viagem sobre o objeto, Arnheim possibilitou uma descoberta do sentido da visão como algo que pega. Que tateia. Que explora o objeto com propriedade de quem conhece fisicamente todas as partes e as propriedades do órgão. O olho que trabalha conjuntamente com o corpo e os outros sentidos. O olhar que explora ativamente todas as informações, reconhecendo-as e significando-as como parte do que se vive. Bem no ponto onde Ferrara instaura seus conceitos sobre *visualidade* e *visibilidade*¹⁴⁰, num campo de imensas possibilidades de fluidez e construção do tempo: a cidade.

A cidade, para Ferrara, é esse espaço real que gera infinitamente outros – virtuais. Espaços imprevisíveis que se revelam como novidade sempre que o olhar se permite a *ver* detalhes, perceber resquícios, estabelecer conexões e criar novas significações sobre as coisas. Castanhal: uma cidade que cresce de forma impressionante dentre os demais municípios do nordeste paraense – o que lhe rendeu o apelido de “Cidade Modelo”; que tem sua economia centrada no comércio, mas ainda conserva uma brisa de vegetação virgem e casas com enormes quintais – e até igarapés – uma cidade que aglomera várias culturas desde os idos de sua fundação, porque era passagem para os senhores que comercializavam bens primários no início do século XX, através dos trilhos da Maria Fumaça.

Descobrir essa nova cidade – que chama cada vez mais a atenção de algumas redes regionais e nacionais¹⁴¹ - e adentrá-la foi um movimento necessário. Mesmo para os alunos de outros municípios para os quais Castanhal seria apenas “sala de aula”. Arnheim e Ferrara foram dois orientadores básicos para os primeiros passos de uma percepção mais ativa e centrada no cenário urbano, compreendendo-o não sob uma esfera meramente urbanística, mas sobretudo humana, social e cultural, configurando novos lugares e novos tempos entre-espaços. Essa configuração “supõe desmascarar a cidade como espaço trivial,

¹⁴⁰ Lucrécia d’Alessio Ferrara diferencia dois termos relacionados à percepção: **visualidade** e **visibilidade**. O primeiro designa a imagem recortada do espaço físico e concreto da cidade; enquanto o outro corresponde “à elaboração perceptiva e receptiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico [...]”, ou seja, o todo da cidade e seus lugares. (in: **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002, p. 120)

¹⁴¹ Grupo Líder; Grupo Y.Yamada; Magazine Visão e as nacionais Lojas Americanas e Moviecon Cinemas.

quotidianamente igual e exposto aos olhos de todos”¹⁴², o que implica partir de um movimento de fora para dentro do objeto, do espaço e do tempo que compõem a cidade: Um movimento artístico. Que sugere a necessidade do recorte das partes urbanas e da tradução daquilo que é apreendido na cidade.

As primeiras ranhuras foram feitas atingindo diretamente o conhecimento cultural que cada um trazia sobre Arte, Ensino de Arte e produção artística. O choque foi apenas consequência positiva do ato de provocar o olhar. A cidade estava ali e precisava ser usada. Todos transitavam nela diariamente, precisavam dela diariamente, trabalhavam nela diariamente – sim, porque mesmo nas províncias rurais próximas a Castanhal existe uma dose de urbano – e começavam a perceber que sequer a percebiam.

Filmes e vídeos foram utilizados com o único objetivo de direcionar a percepção para o estranho, para aquilo que a maioria rejeitava: para o não-óbvio. As discussões encaminhadas diziam de uma prática alheia ao cotidiano de todos eles. O ato de ver; o olho que é mão e todo o resto passava a ser descoberta, incitando cada aluno a um comportamento novo de ver-a-cidade e o que a cobre.

Sair do plano comum e conseguir transitar em planos quase aéreos, num movimento que sobrevoasse a cidade e a transformasse em espetáculo permanente era uma tarefa que exigia paciência. Merleau-Ponty me ajudava a provocar um clima de interesse e pesquisa, num movimento para dentro das coisas na necessidade de trazê-las para fora. O corpo era todo olho e o olho era todo corpo. A natureza externa buscava o interno e o interno causava uma sensação desconcertante de apresentação, de vir-para-fora, de se externalizar, de traduzir. Na compreensão de uma tradução que se usa de um ato de liberdade para aparecer como criação, como produto autônomo, independente – em certos aspectos – da fonte que realmente o motivou: um novo signo.

Assim, a turma foi “sobrevoar Castanhal”, ver sua paisagem amarelada daquele mês de julho; ver sua gente, suas coisas e se descobrir nelas. A fotografia foi utilizada como recurso didático para a captura dos recortes. Para além da simples técnica que qualquer câmera digital possibilita, a visão é que direcionava o fazer artístico. Para aqueles alunos que até então conheciam apenas a utilidade

¹⁴² FERRARA, Lucrécia d'Alessio. **Leitura sem Palavras**. 5ª Ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 39.

registradora da fotografia, tratá-la como um passaporte para novos lugares e novos tempos parecia uma novidade bem vinda.

O processo de recorte fotográfico

A primeira busca esteve centrada na percepção de objetos que compunham a cidade, ora embelezando-a, ora apresentando seu lado sujo. Coisas inanimadas representada em cores, claras como o centro da cidade, coloridas também na evidência dos suportes, reveladas a partir da matéria que se projeta para fora, em busca de novos olhares, novos corpos-que-veem.



Fig. 01: Recorte da cidade de Castanhal (PA)
Prateleira de temperos (mercado municipal), bairro do Centro
Foto: Ednaldo Santa Rosa (2010)

Os alunos passaram a habitar o espetáculo que o cotidiano urbano oferecia. Não apenas um mero registro de prédios ou um simples amontoado de coisas. Antes, um recorte individual, uma percepção única, local, mas paradoxalmente, universal. De posse dessa habilidade os professores se tornaram multiplicadores em potência, provocando em cada município, em cada sala de aula a curiosidade própria do ato de ver. A cidade, de *per si*, sustenta-se como o campo de estudo do

educador contemporâneo e sua imagem representa o retrato dos trânsitos culturais de um tempo marcado por instantes.

As coisas, os objetos que compõem a urbe passaram a fazer parte do campo visual daqueles professores, que não faziam idéia de como os conceitos artísticos trabalhados em sala de aula, podem ser percebidos e significados nos cenários que o cotidiano constrói. Naquele instante, a atenção passou a ser uma habilidade especialmente requisitada. A vontade e a fome visual foram então direcionadas para as coisas, como se estas possuíssem vida, fazendo da visualidade uma justificativa para a mudança e não um simples ato, partindo para um “esclarecimento do objeto”¹⁴³.

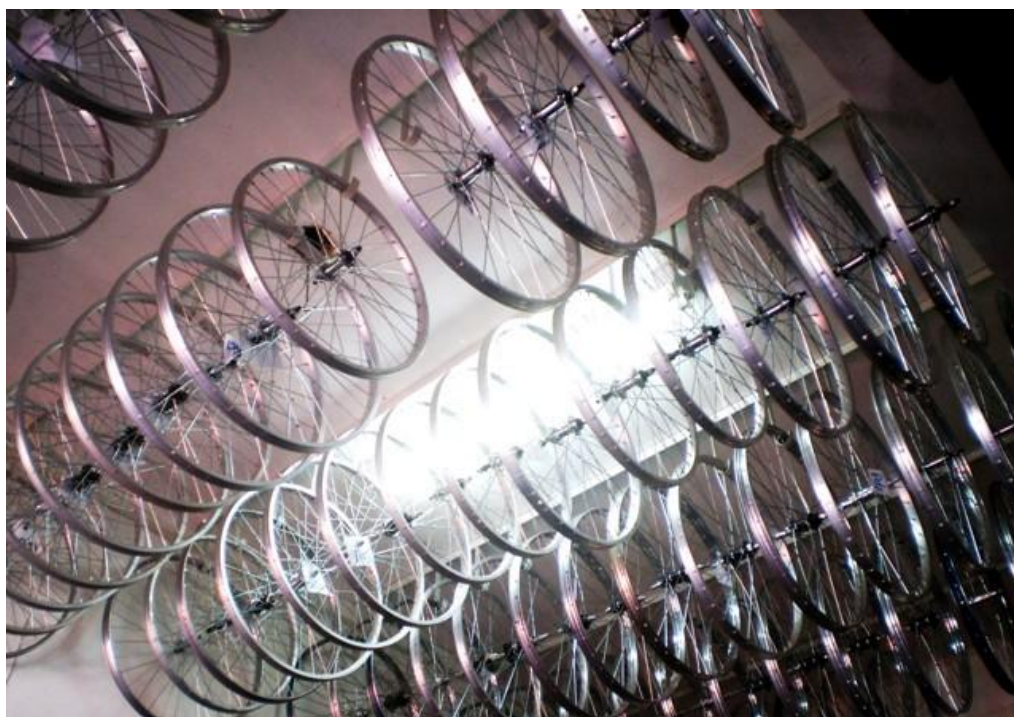


Fig. 02: Recorte da cidade de Castanhal (PA)
Aros de bicicleta, bairro do Centro
Foto: Djanira Lopes (2010)

A partir disso – após a percepção das coisas e dos lugares – os encaminhamentos estiveram voltados para a apreensão da gente, das pessoas e suas atitudes, suas marcas, seus personagens, seus papéis. A cidade se revelava

¹⁴³ MERLEAU-PONTY, 2006, p. 54.

como o lugar onde os vários lugares se fundem e se rompem em semioses¹⁴⁴ ininterruptas e o cotidiano como o tempo que é num curto espaço de não mais ser, como o espaço do volátil e do fluido. A ampulheta em governo supremo.



Fig. 03: Recorte da cidade de Castanhal (PA)
Foto: Maria Roseli do Amaral (2010)

Captar o efêmero e traduzi-lo em uma visualidade de tempo diferenciado, de tempo construído em preto e branco, de tempo onde as pessoas se veem em jogos de luz e sombra revelados. Este foi o segundo movimento de dentro de cada identidade percebida e projetada para fora do suporte, assumindo um caráter de uma nova espécie: o de arte. Esta atitude supunha “desmascarar a cidade como espaço trivial, cotidianamente igual aos olhos de todos”¹⁴⁵, sugerindo uma forma de interpretar e registrar os pedaços o corpo urbano no sentido de ir além do simples registro fotográfico sobre determinado ambiente.

A cidade completava sua dança e sua exposição fazendo-se percebida pelos olhos de quem a habitava. A percepção ativa iniciava sua jornada de busca,

¹⁴⁴ A ação do signo. Cf. SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

¹⁴⁵ FERRARA, 2007, p. 39.

sobrevoando cada detalhe da cidade, lá onde habitam o devaneio e a saudade, para que cada signo se traduza em um novo acontecimento, um novo fenômeno.



Fig. 04: Recorte da cidade de Castanhal (PA)
Foto: Luciléia Martins (2010)

A pintura de autorretratos

Continuando os movimentos de tradução da urbe, a turma foi convidada à percepção de identidades, onde cada um buscou se ver, se descobrir e se revelar. Não se limitando às questões de habilidade em desenho, cada aluno produziu um autorretrato, em pintura sobre tecido.

As particularidades técnicas foram evidenciadas como conhecimento prático, devido ao fato de que muitos nunca haviam pintado um suporte diferente do papel. Mais uma vez, o exercício foi utilizado como uma estratégia para fazer com que cada um pudesse se ver e se traduzir em cores e figuração, numa atitude artística contemporânea de descoberta e revelação. Descoberta do que cada coisa, cada sujeito, cada suporte e cada cidade apresentam ao corpo que se constrói como instrumento de percepção. Revelação de modos, medos, valores, culturas, opiniões e misturas que cada aluno trazia em si, socializados no dia da mostra final.



Fig. 05: Produção de autorretratos
Foto: Daniely Meireles (2010)

A coletiva *Quotidianus* foi para aqueles alunos o anúncio de uma nova etapa dentro do curso de Artes Visuais do PARFOR. O resultado possibilitou uma redescoberta do cotidiano em Castanhal, onde o olhar executa um *zoom* sobre a cidade e dela extrai sua essência, seu sumo visual, seu espetáculo. Para além dos exercícios escritos feitos individualmente ou em grupo, as mudanças de atitude percebidas entre os alunos, naquele 1º módulo, foi o que de verdade representou uma avaliação positiva do processo.

Para os professores acostumados ao dia-a-dia repetitivo das escolas públicas, a disciplina Percepção Visual não foi somente um espaço para a descoberta do ato de ver as coisas, a cidade e a si próprio, mas também a deflagração de um discurso direcionado para críticas preocupadas com a educação em Arte nos municípios do interior do estado. Ambos engendrados como atitude autônoma de quem foi “comovido por um certo impacto do mundo”¹⁴⁶, marcado pela sensibilidade e pela subjetivação de quem se permite ser vidente e visível nas cidades imaginárias que descobrimos em cada esquina.

¹⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. (Trad.) Marilena Chauí. Rio de Janeiro: Ed. Abril, 1975: 281. Col. Os Pensadores. Vol. 41.



Fig. 06: Detalhe da Mostra *Quotidianus* (Painel de fotografias)
Foto: Daniely Meireles (2010)



Fig. 07: Detalhe da Mostra *Quotidianus* (Painel de pinturas)
Foto: Daniely Meireles (2010)

Anexos



Anexo 01: Pintura sobre muro – Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)



Anexo 02: Pintura sobre muro – Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)



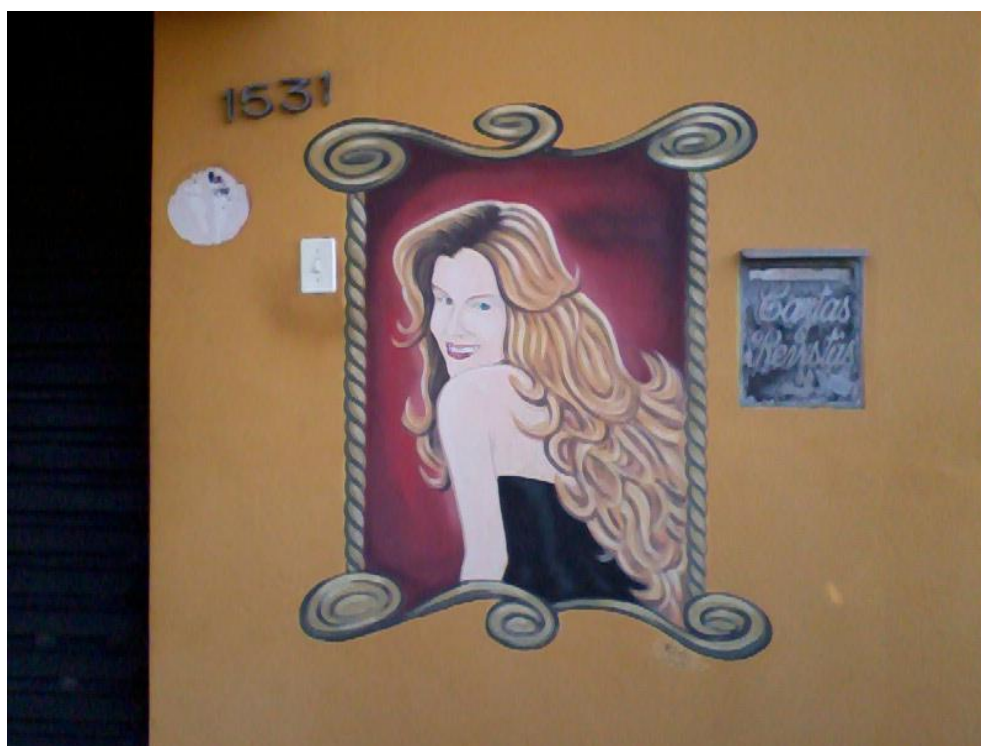
Anexo 03: Pintura sobre parede - Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 04: Pintura sobre parede - Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 05: Pintura sobre muro - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)



Anexo 06: Pintura sobre parede - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 07: Pintura sobre parede - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 08: Pintura sobre parede - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)



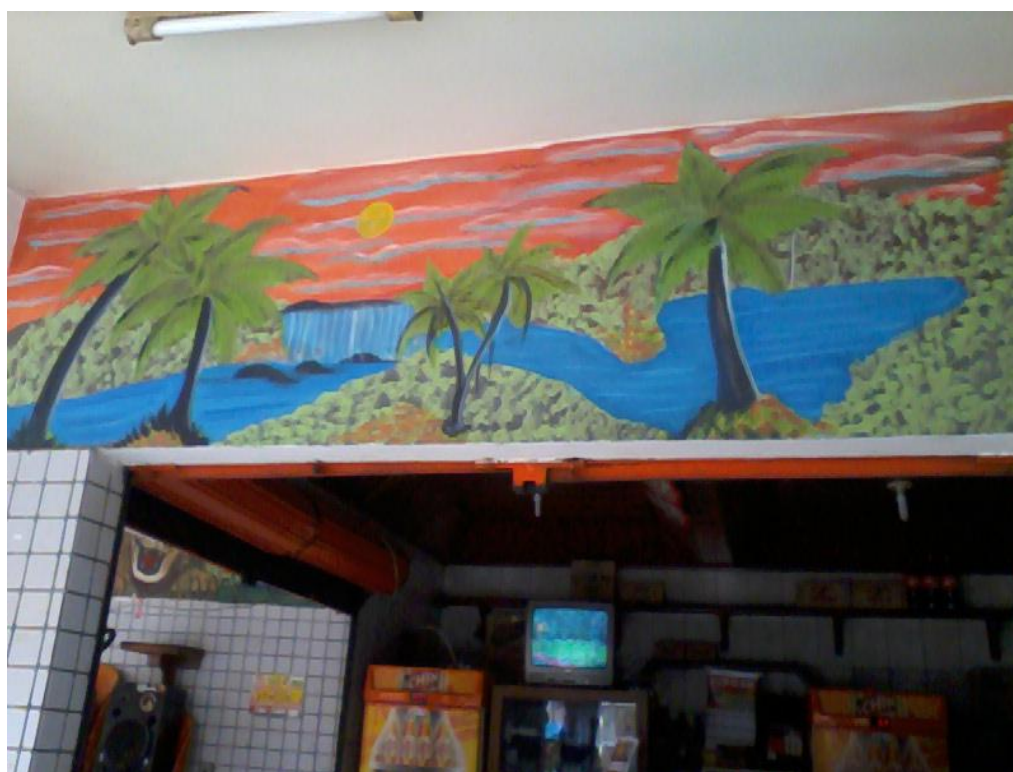
Anexo 09: Pintura sobre parede - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 10: Pintura sobre carro de lanche - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 11: Pintura sobre parede e porta - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 12: Pintura sobre parede - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 13: Pintura sobre parede - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 14: Pintura sobre muro - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)



Anexo 15: Pintura sobre parede - Belém (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)



Anexo 14: Pintura sobre parede - Castanhal (PA)
Foto: Acervo pessoal (2011)