

# caiana

Fernanda Bornancin Santos

Marilda Lopes Pinheiro Queluz

UTFPR, Brasil

## Deslocamentos tecnológicos e artísticos na prática artística dos Microrroteiros da Cidade

## Deslocamentos tecnológicos e artísticos na prática artística dos Microrroteiros da Cidade

Fernanda Bornancin Santos / Marilda Lopes Pinheiro Queluz  
UTFPR, Brasil

### Introdução

Este trabalho se constitui como parte de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil, por meio da qual procuramos refletir sobre como questões tecnológicas constituem processos coletivos de criação artística. Temos por objeto de estudo o projeto *Microrroteiros da Cidade*, iniciado em 2008 por Laura Guimarães, que compreende a criação de pequenos textos com intenção de roteiro, escritos em até 140 caracteres, que possibilitem a visualização de cenas e a interpretação de histórias. Inicialmente, a artista utilizava a internet como meio de produção-circulação-consumo e encarava essa produção textual como um exercício; contudo, no ano de 2010, ao desdobrar esses textos para a linguagem da colagem, Laura Guimarães passou a fazer seus microrroteiros circularem pelas ruas da cidade de São Paulo, possibilitando outros processos de coautoria e de criação estética.

Tendo em vista a existência de um volume relevante de trabalhos a respeito de práticas artísticas contemporâneas nas cidades – coletivos, arte de rua, arte urbana – buscamos, neste trabalho, olhar para esse universo a partir de relações entre *tecnologia* e *sociedade* na co-construção e mediação de práticas artísticas.

Apropriamo-nos de conceitos e ferramentas de análise da *Teoria Crítica da Tecnologia*, desenvolvida pelo teórico canadense Andrew Feenberg,<sup>1</sup> visando pensar como discursos artísticos são materializados a partir do uso e da criação de artefatos tecnológicos, constituindo aspectos sociais e culturais nos horizontes de seus respectivos contextos. Considerando que a teoria do autor não trata da reflexão sobre questões do campo da arte, lembramos, em conjunto com outros autores(as) e áreas de conhecimento, a leitura que Feenberg faz sobre as considerações de Marcuse a respeito de relações entre arte e tecnologia.

Aliados a essa reflexão, pensamos os processos artísticos e comunicacionais por um viés latino-americano, sustentado pela contribuição do teórico argentino Néstor García-Canclini para os estudos contemporâneos em diversos setores do conhecimento (arte, antropologia, história, comunicação, etc.) e pelo pensamento deslocador do teórico espanhol Jesús Martín-Barbero sobre a comunicação e os Estudos Culturais, tensionando antigas fronteiras disciplinares ao propor outras trajetórias.

Na sequência, descrevemos o projeto dos *Microrroteiros da Cidade*, tendo como base a coleta de dados e registros fotográficos, trechos da entrevista feita com Laura Guimarães em junho de 2015 e a participação em um processo de colagem de microrroteiros em outubro do mesmo ano.

Ao longo da análise, observamos possíveis diálogos das codificações dos microrroteiros em lambe-lambes com composições visuais espacializadas da poesia concreta no Brasil da década de 1950 e um paralelo com outras produções de colagens similares na atualidade, na intenção de problematizar como a dimensão tecnológica e questões estéticas se constituem como fatores fundamentais na mediação do trabalho artístico em diálogo com a cidade.

### Arte, deslocamento e cidade

Um dos fatores-chave para a reflexão de García-Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*,<sup>2</sup> centra-se no intenso deslocamento da população latino-americana do campo para as cidades, impulsionado por processos de modernização<sup>3</sup> e

industrialização. Países que no começo do século XX tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentram, no final do mesmo, cerca de 60% ou 70% em aglomerações urbanas como a Cidade do México ou a Grande São Paulo.<sup>4</sup>

Para Jesús Martín-Barbero, em *Ofícios de Cartógrafo*,<sup>5</sup> a formação desses *territórios-cidades* vai configurando novos cenários de comunicação e de organização social por meio de duas lógicas interdependentes que podem ser identificadas nesses processos: a lógica da fragmentação de relatos e de experiências, constituindo uma desagregação social sintomática que se relaciona, principalmente a partir de 1960, a políticas de organização social mediadas por meios de comunicação de massa, em conjunto com a emergência de múltiplas reivindicações sociais e culturais nas cidades: movimentos étnicos, juvenis, feministas; assim como o ininterrupto fluxo de imagens em uma multiplicidade de mídias televisivas, cinematográficas e computacionais em ambientes públicos e privados.

Segundo García-Canclini, os movimentos caóticos das grandes cidades também desestabilizaram a lógica de demarcar o território de cada bem cultural e de cada instituição. No campo artístico, podemos destacar, por exemplo, como a tentativa de direcionar o “artesanato para as feiras e concursos populares, e as obras de arte para os museus e as bienais”<sup>6</sup> teve seus limites borrados frente à arte híbrida do grafite, e de seus gêneros relacionados, tal como o adesivo, o estêncil, a colagem de lambes, que se manifestam em locais não institucionalizados, como ruas e viadutos.

Para o historiador Paulo Knauss, o desenvolvimento do grafite urbano relaciona-se a diversos processos sociais e culturais do final da década de 1960.<sup>7</sup> Presente em manifestações muralistas na Grã-Bretanha e em defesa dos direitos civis nos Estados Unidos, assim como os *Murais Chicanos*, marca o desenvolvimento de manifestações políticas por meio de uma *pintura urbana*. O autor também destaca a importância dos movimentos de maio de 1968 em Paris na história da imaginária urbana no final da década:

Isso especialmente após a formação dos Atêlies de Arte Popular que disponibilizou nas ruas a técnica do *silk-screen* ou serigrafia cobrindo a cidade em poucos dias com cartazes que promoviam a defesa de mudanças sociais. Os cartazes de cores básicas, por vezes, caracterizavam-se pela utilização de código verbal ou visual, combinados ou isolados. Passada a onda dos cartazes, o desejo de inscrição na cidade perdurou com a utilização de pintura de frases sem tratamento de suporte ou qualquer solução formal especial.<sup>8</sup>

No Brasil, a partir de 1970, notam-se variadas frases de protesto contra a ditadura, pedindo a redemocratização do país, assim como grafismos bem-humorados, poéticos, enigmáticos e, inclusive, comerciais, que vão constituir o mobiliário urbano, principalmente das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.<sup>9</sup> Dentre os grandes precursores do início desse movimento, destacam-se alguns nomes, como o de Alex Vallauri, Hudinilson Jr. e Tadeu Jungle.

Outra movimentação significativa, não apenas na ditadura militar, mas também em anos de ditadura de mercado, foi a chamada poesia marginal. Heloísa Buarque de Hollanda afirma que essa poesia, tendo seu início nos anos 1970, com repercussões nos anos 1990, caracterizava-se por uma informalidade quase estrutural, tanto pela produção textual marcada por uma dicção coloquial e bem humorada, quanto pelo modo pelo qual os(as) autores(as) concebiam a produção artesanal e a comunicação independente de suas produções.<sup>10</sup> Seu caráter desinstitucionalizado fomentou uma escrita ora satírica, ora agressiva contra a censura da ditadura, assim como aumentou, nos anos 1990, o espaço para vozes de mulheres, negros(as) e periféricos(as).

De acordo com Silviano Santiago,

O poema se desnuda dos seus valores intrínsecos para se tornar um mediador cultural, encorajando o leitor a negociar, durante o processo de interiorização do texto, a própria identidade com o autor. O poeta marginal é um “perigoso desviante”. O poema não é mais um objeto singular; singular é o mapeamento do seu

percurso entre os imprevisíveis leitores.<sup>11</sup>

A partir dos anos 2000, há uma notável profusão de formação de grupos de artistas, muitas vezes caracterizados como coletivos. Grupos como o *Opavivará*, e o *Poró*, atuantes, respectivamente, desde 2005 e 2002, enfatizam suas propostas como espaços de crítica e respiro por meio de intervenções textuais e visuais de caráter efêmero no cotidiano da urbe. Para Sylvia Furegatti, a listagem crescente de interessados(as) no fluxo urbano, como condição criativa *a priori* para suas inserções no circuito contemporâneo da arte, tem muitas vezes em vista um modo de atuação e uma dimensão micropolítica centrados em relações intersubjetivas, na colaboração e na criação coletiva.<sup>12</sup>

Na América do Sul, outros exemplos notáveis são as ações artísticas de grupos argentinos, tais como o *Grupo Escombros* e o *Grupo de Arte Callejero (GAC)*. Nascido em 1988, em um período de plena hiperinflação e de enfraquecimento democrático na Argentina, os fundadores do *Grupo Escombros* se perguntavam o que seria do país. Como resposta, surge o nome do grupo que, por meio de instalações, arte correio, murais, cartazes, poemas visuais, grafites, entre outras materialidades, realizaram obras ao ar livre, em diversos espaços da cidade, visando ações de crítica frente à realidade sociopolítica do país.<sup>13</sup> Por sua vez, em meados da década seguinte, em 1997, o *Grupo de Arte Callejero* inicia suas propostas como uma marca de resistência política trazendo propostas para o espaço público: colocando o corpo nas ruas e fazendo uso de ferramentas visuais, com o objetivo de enfrentamento de efeitos sociais advindos das políticas neoliberais no país no período, entre outras questões econômico-sociais no contexto atual.<sup>14</sup>

Tendo em vista tantos outros exemplos de manifestações artísticas de rua, e suas múltiplas linguagens e técnicas, podemos, segundo García-Canclini, pensar que desde a organização de museus, de sistemas arquitetônicos, de classificações de repertórios, não há uma homogeneidade que possibilite algum tipo de classificação hermética. A interação de monumentos e do mobiliário urbano com

mensagens publicitárias, cartazes e inscrições políticas situa em redes a organização da memória e da ordem visual. Os processos culturais que ocorrem entre as construções e desconstruções de suas composições constituem-se na heterogeneidade e na produção de tensões e hibridações, intensificadas com o crescimento urbano e seus processos de marginalização.

As dinâmicas de constituição da cidade podem ser pensadas, segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan pelas categorias de *cidade ideal* e *cidade real*.

A chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer de sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas.<sup>15</sup>

A cidade real expõe as dificuldades de fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz, de modo que, como disse Lewis Mumford, “a cidade favorece a arte, é a própria arte”. A cidade não é apenas um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um *produto artístico ela mesma*.<sup>16</sup> Uma construção que se constitui por meio da aplicação de diversas técnicas que concorrem para determinar “a realidade visível da cidade, ou melhor, para visualizar os diferentes ritmos existenciais da cidade”.<sup>17</sup> Ritmos que comumente se diferenciam – por questões de classe, raça, gênero e etnia – dentro da estrutura social, explicitando que as formas construídas da urbe são resultado de processos cujo ponto de partida não é a própria forma. Argan considera a cidade real não como um projeto finalizado, mas como uma estrutura em constante *construção e desconstrução*.

### Arte e tecnologia

No intuito de compreender como a tecnologia está diretamente relacionada a questões de arte e cidade desenvolvemos um exercício epistemológico que trabalha a *Teoria Crítica da Tecnologia* de Feenberg e seus respectivos conceitos de modo ampliado. Visto que sua

teoria não enfoca a compreensão de processos do campo artístico, refletimos como o autor encara as relações entre arte e tecnologia a partir de sua leitura contemporânea do conceito de tecnologia em Herbert Marcuse no texto *Marcuse on Art and Technology*.<sup>18</sup>

Feenberg argumenta que para Marcuse a estética está profundamente implicada em seu conceito de tecnologia, e que a mudança tecnológica é de fato uma “práxis” fundamental que corresponde à sua teoria estética. Feenberg afirma que Marcuse “introduz uma atípica teoria da sensação baseada em sua quase-fenomenológica interpretação dos Manuscritos de 1844 de Marx”.<sup>19</sup>

Para Marx, a estética é invocada em dois sentidos, de modo que a *prática* da sensação envolve tanto objetos ricos em significado quanto sujeitos capazes de receber o significado.<sup>20</sup> Logo, “sua teoria corresponde ao que Adorno se refere como uma teoria da sensação ‘mediada’ na qual tanto o objeto quanto o sujeito contribuem para a construção da experiência”.<sup>21</sup> Ao reinterpretar os *Manuscritos de 1844*, Marcuse desenvolve a breve menção de beleza feita por Marx como uma característica objetiva do real, quase como uma teoria freudiana do erótico. Feenberg afirma que para Marcuse

...o impulso erótico é dirigido na direção da preservação e auxílio da vida. Não é meramente um instinto ou movimento, mas opera no encontro sensual com o mundo que o revela em sua beleza, o objetivo correlato ao erótico. Mas esse impulso é reprimido pela sociedade, parcialmente sublimado, parcialmente confinado à sexualidade. A perda do acesso sensorial imediato para o belo dá origem à arte como um enclave especializado em que percebemos a afirmação do traço da vida erótica.<sup>22</sup>

De acordo com Feenberg, Marcuse reivindica que o valor moderno de neutralidade da racionalidade tecnológica “é uma distorção de uma razão de *afirmação da vida original*”.<sup>23</sup> Nesse sentido, *arte* e *razão* não são alienadas uma para com a outra, considerando que, cada uma a seu modo, envolve a imaginação e revela essências. Contudo, para Marcuse, elas têm sido separadas pelas pressões da vida organizada em sociedade de classe: “enquanto a arte é

confinada a uma esfera da ‘cultura afirmativa’, a razão tem sido reduzida a um instrumento na luta contra a escassez”.<sup>24</sup>

Para Feenberg, o problema chave centra-se no *status ontológico da experiência vivida*, pois não havendo espaço para o *erótico* e para concepções de *vida sobre a morte* em uma visão instrumentalizada da razão, a *experiência vivida* é crescentemente desvalorizada. Em Marcuse, ela é valorizada como um modo de revelar dimensões de realidade que a ciência, em seu modelo atual, não pode apreender.

Na visão de Feenberg, hoje estamos mais aptos a compreender e desenvolver essas ideias do que nos tempos de Marcuse devido ao fato de que os estudos contemporâneos da tecnologia decisivamente refutam a noção tradicional de tecnologia como neutra. Os imperativos do mercado capitalista estão embasados na tendência de livrar a tecnologia de seus valores de ofício/artesanato para um desenvolvimento orientado para o lucro. Tendo em vista essa constatação, Feenberg considera importante compreender essa neutralidade de valor não como um estado já alcançado, “mas como uma tendência com uma história”, de modo que “quanto menos tecnologia é investida com valores pré-estabelecidos, mais facilmente ela pode ser adaptada às condições de mudança do mercado”.<sup>25</sup>

A partir dessa releitura feenbergiana, podemos pensar a tecnologia evidenciando suas dimensões estéticas, de valor e experiência, de modo que a mediação artística e seus objetos também devem ser pensados a partir de sua complexidade de valores e de suas materialidades como parte integrante de suas dimensões.

Como contraponto ao panorama determinista, Feenberg apresenta a sua *Teoria Crítica da Tecnologia (Critical Theory of Technology)*.<sup>26</sup> Teoria que busca enfatizar o impacto de aspectos contextuais da tecnologia no “design de um artefato”, que, não raras vezes, são ignorados por uma visão dominante. Feenberg trabalha a chave de alteração tecnológica por meio do conceito de *códigos técnicos*. Tais códigos podem ser compreendidos como critérios que materializam, dentre uma gama de alternativas técnicas, uma *meta social* em um

*objeto técnico*. As metas são codificadas a partir de interesses e ideologias característicos do horizonte cultural do objeto, por meio de códigos do que é permitido ou proibido, esteticamente melhor ou pior, mais ou menos ou rentável, entre outros critérios.

É importante destacar que embora alguns códigos técnicos sejam formulados por detentores(as) de conhecimento especializado, o uso que Feenberg<sup>27</sup> faz do termo referencia uma *ferramenta analítica* mais ampla que pode ser aplicada em contextos diversos. A abertura desse ângulo de visão nos possibilita encarar os artefatos que comumente *não* são interpretados como tecnologias – tais como, roupas, objetos de arte, imagens, peças de artesanato, entre outros –, e seus devidos componentes, como constituintes do universo tecnológico, tal qual qualquer outro objeto técnico.

Para Feenberg, objetos técnicos possuem duas dimensões hermenêuticas que podem ser denominadas como seus *significados sociais* e seus *horizontes culturais*. A dimensão de significado deve ser pensada a partir do *contexto de uso* do artefato e também no sentido de que, por mais que haja um uso dominante ou prescrito, não há algum tipo essencial ou incorreto de uso. Os diversos modos pelos quais pessoas consomem, domesticam, reconfiguram e resistem às tecnologias integram experiências e produção de significados que alteram tanto o artefato quanto o sujeito, em processos de *co-construção* localizados em diferentes épocas e contextos. Por sua vez, a segunda dimensão hermenêutica da tecnologia refere-se ao seu respectivo *horizonte cultural*, ou seja, ao pano de fundo de uma sociedade, ao conjunto de suposições culturais com o qual se negociam e se impõem algumas regras que orientam as escolhas técnicas.<sup>28</sup>

Logo, as noções de *códigos técnicos*, *significados sociais* e *horizontes culturais* suportam uma interpretação não instrumentalizada da tecnologia, na qual objetos artísticos também se constituem como estruturas tecnológicas que possibilitam outros modos de percepção, de linguagem e sensibilidade, inclusive para pensar, construir e perceber outras tecnologias, como poderá ser observado no objeto dessa pesquisa.

## Microrroteiros da Cidade

Para Laura Guimarães, idealizadora e realizadora da prática artística dos *Microrroteiros da Cidade*, o conceito da proposta pode ser inicialmente compreendido a partir da ideia de que: “as histórias [das pessoas] estão acontecendo ao mesmo tempo, em todo lugar, o tempo inteiro”.<sup>29</sup> Para a artista a *intenção* dos microrroteiros centra-se na visualização, imaginação dessas diferentes histórias e de

convidar o público a descobrir que as histórias estão por toda parte e não somente nos livros ou na mão dos escritores. Que eles próprios têm muitas histórias para contar, que elas são interessantes e podem servir como estímulo para imaginação de outras pessoas e base para criações artísticas.<sup>30</sup>

Para ela, o processo de configuração dos textos e sua reflexão sobre a prática do roteiro estão relacionados ao gosto pela observação e imaginação de histórias, à sua prática de comunicação oral desenvolvida no teatro e à reflexão sobre a linguagem do roteiro em sua formação em cinema.

Faz-se importante esclarecer que, no meio cinematográfico, o roteiro é comumente encarado como um texto efêmero que só existe para ser convertido em produto audiovisual, como afirma o roteirista Doc Comparato.<sup>31</sup> Enquanto o roteiro tradicional visa descrever o maior número possível de detalhes sobre as cenas e se preocupa com o tempo de duração e leitura das mesmas, os microrroteiros propositalmente deixam vários espaços vazios e mal definidos no texto, não nomeando pessoas, lugares ou pontuando características muito específicas sobre a situação narrada. Laura Guimarães, ao se reapropriar e relativizar radicalmente essa linguagem, a ponto de não considerá-la um roteiro, mas uma *intenção* de roteiro, desloca o que é tomado como a ferramenta de um processo para torná-lo o centro e a apresentação visual de outro.

Em 2008, Laura Guimarães criou o *No Passo do Roteiro*, um diário virtual (blog) para publicar seus textos e buscar o potencial diegético de situações cotidianas. A artista ressalta que:

...tudo pode ser visto como um roteiro, né? Música. Nossa, ó a quantidade de roteiro que tem em música. É impressionante. Às vezes um quadro, meu, é um roteiro completo. Sabe uma tela, um... E eu brincava muito disso, de “o que é um roteiro?”.<sup>32</sup>

Destaca, por sua vez, que esse *olhar de roteirista* não é uma exclusividade sua. Comenta que roteiristas profissionais e amadores(as) também têm essa característica de observação. Contudo, o que se sobressai na prática dos microrroteiros, é o teor de exercício de descrição/visualização de cenas e de registro que Laura Guimarães vai materializando e desenvolvendo com e no espaço público.

Tendo essa proposta como premissa, no ano de 2009, a artista decidiu fazer uso de sua conta na rede social *Twitter* – uma plataforma em rede criada em 2006 que prioriza a publicação de mensagens curtas com até 140 caracteres, os *tweets* – para a criação e compartilhamento dos seus exercícios de cena. (Fig. 1)

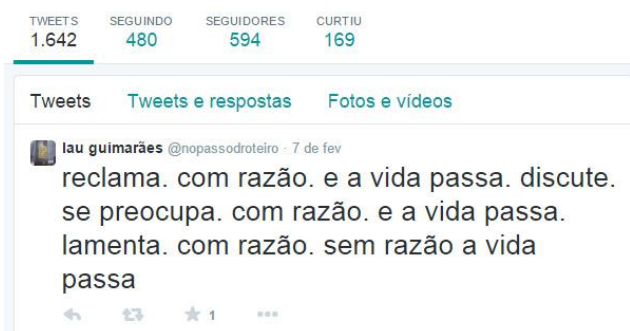


Fig. 1 Screenshot de microrroteiro no Twitter de Laura Guimarães, 2015. Fonte: Twitter @nopassodoroteiro.

Pela teoria de Feenberg, podemos encarar o *Twitter*, e seus códigos técnicos, como um meio significativo no horizonte cultural e no imaginário social de alguns grupos sociais urbanos que priorizam uma participação instantânea por meio de uma comunicação rápida e portátil. Podemos pensar esse cenário relacionando-o a processos de constituição do público da cidade e percebendo a significativa relação da construção de *territórios-cidade* por meio de uma lógica de organização social baseada no *fluxo de fragmentação* de relatos e experiências, trabalhada por Martín-Barbero.

Fazendo uso da comunicação fragmentada do *tweet*, a artista começou a praticar a escrita em até 140 caracteres para desenvolver seus textos mesmo fora da plataforma digital, fazendo anotações na rua, contando os caracteres na mão para medir o uso de letras e criar a narrativa. Em 2010, pensando em explorar outras possibilidades do trabalho e de torná-lo mais acessível, a artista decidiu desdobrar seus microrroteiros para a materialidade de rua do lambe-lambe.<sup>33</sup>



Fig. 2 Laura Guimarães, registro de colagem de microrroteiro, 2015, impressão digital em folha A4, São Paulo. Foto: Laura Guimarães.

Ao incorporar a tecnologia do lambe-lambe, Laura Guimarães passou a traduzir seus textos em colagens semanais dessas descrições de cenas, impressas em papel colorido, sobre postes, muros e pontos de ônibus de bairros de São Paulo. As cenas coloridas configuravam uma possibilidade de contrastar o cinza da cidade, estimulando a visualização, imaginação e troca de histórias, convidando as pessoas a um outro olhar sobre onde transitam e vivenciam o seu dia. (Fig. 2) Por meio da coleta de dados e registros fotográficos de 100 microrroteiros, produzidos de agosto de 2014 a novembro de 2015, foi possível notar que os temas mais recorrentes de suas narrativas tratam de cenas sobre: rotina, trânsito, festejos, vizinhança; conflitos sociais relacionados a questões de classe, gênero e etnia, envolvendo uma

dimensão intersubjetiva, afetiva da cidade, demonstrando constante preocupação com as minorias.

Ao serem traduzidos da plataforma digital para a versão física do papel e colados em espaços públicos, os microrroteiros também possibilitam a criação de canais de comunicação entre os(as) transeuntes da cidade, gerando possibilidades de intervenções dos mesmos na materialidade das colagens. Ao conversarem a respeito, rasgarem, escreverem ou desenharem sobre os textos colados, as pessoas podem interferir nos códigos de urbanidade e as relações usuais com o espaço urbano, reconstruindo-os, reconstruindo-se e materializando suas disputas e negociações. (Fig. 3)

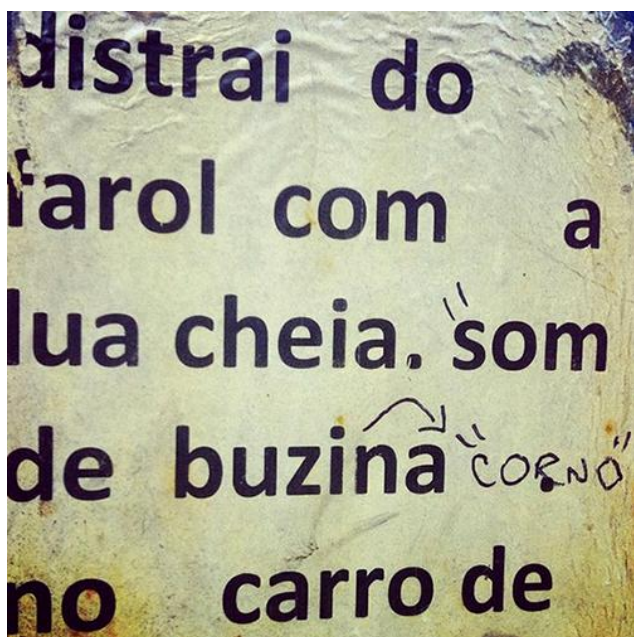


Fig. 3 Laura Guimarães, registro de microrroteiro com intervenção de terceiros(as), 2015, impressão digital em folha A4 e tinta de caneta, São Paulo. Foto: Laura Guimarães.

Com o tempo, o que começou como um exercício de intenção de roteiro e virou intervenção urbana foi se configurando como o trabalho principal de Laura Guimarães. Atualmente, Laura só trabalha com os microrroteiros e não possui estabilidade financeira. Ao participar de um processo de colagem de microrroteiros junto com a artista em outubro de 2015, ela comentou que, até a metade do ano de 2016 possuía a garantia de uma quantia fixa por meio dos trabalhos de cunho social desenvolvido em parceria com o projeto *Casa Rodante* e o coletivo *Casadalapa*.

Entretanto, no mais, seu ganho provinha de trabalhos pontuais, pessoas e instituições que a convidavam para a realização de oficinas de microrroteiros e mostras de arte coletiva no espaço público.

No sentido do circuito do trabalho de Laura, faz-se importante ressaltar que o formato de lambes utilizado nas ruas se constitui apenas como uma das hibridações dos *Microrroteiros da Cidade* dentro de um processo complexo no qual outras variações são geradas, tais como: produção de quadrinhos e performances, participação em exposições coletivas, envolvimento com outras intervenções urbanas, entre outras. Contudo, para esse artigo enfatizamos as relações de arte e tecnologia dos microrroteiros pensando na tradução do código técnico dos 140 caracteres para a visualidade da colagem.

### Diálogos sobre as codificações técnicas dos microrroteiros

As composições dos textos dos microrroteiros, tendo em vista seu caráter imagético, foram sendo desenvolvidas por Laura Guimarães ao longo dos anos, apresentando diferentes fases nesse processo. A figura abaixo expõe exemplos de lambe-lambe da primeira e da segunda fase dos microrroteiros nessa tecnologia impressa. (Fig. 4)

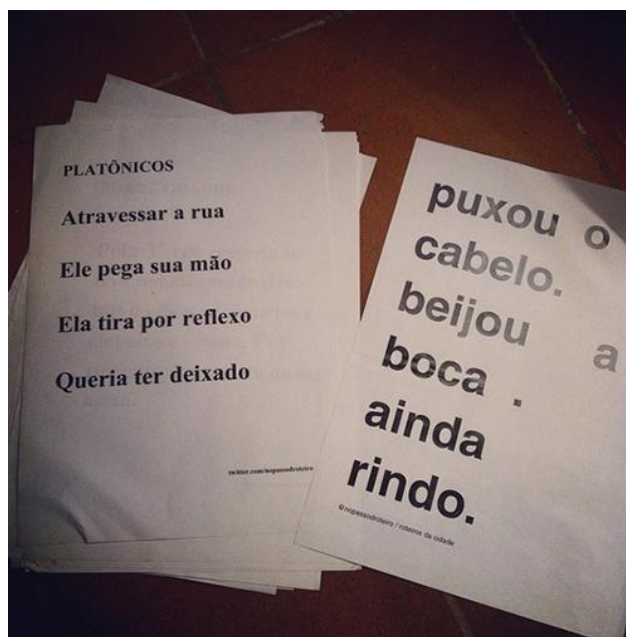


Fig. 4 Laura Guimarães, registro da primeira e da segunda fase dos microrroteiros, 2015, impressão digital em folha A4, São Paulo. Foto: Laura Guimarães.

Na imagem podemos observar significativas diferenças na *composição interna do plano visual* desses dois momentos:

1. Na primeira fase, correspondente a 2010, podemos notar que o texto foi estruturado a partir da escrita em versos em um papel em formato A3. O microrroteiro é composto por um título em caixa alta, seguido de quatro versos iniciados em letra maiúscula, formando um bloco de texto alinhado à esquerda em fonte serifada. A distância entre cada verso permanece a mesma ao longo da leitura, deixando um considerável espaço vazio na parte inferior da página.
2. Já na segunda fase, localizada no ano de 2011, nota-se a escolha de uma fonte sem serifa que, no contexto, pode remeter ao tipo de fonte utilizado em redes sociais na internet – ao contrário da fonte serifada que, culturalmente, tem maior recorrência na composição gráfica de jornais impressos e mídias mais tradicionais. Nessa composição, é possível perceber o uso de uma fonte maior assim como um maior uso do espaço compositivo da folha A3. Ao longo do texto, são acrescentados os pontos finais e todas as palavras permanecem em letra minúscula, fazendo uma aproximação com a lógica do roteiro de cinema. Nesse microrroteiro, a lógica do verso é desconstruída: cada linha de texto comporta no máximo duas palavras por vez e os elementos textuais ganham outra dinâmica de composição no espaço. A composição visual das palavras é trabalhada em conjunto com os pontos, sugerindo outras cadências e ênfases.

A mudança na apresentação visual dos microrroteiros demarca uma virada fundamental para pensarmos sua codificação técnica em relação a seu caráter comunicativo em seus meios de circulação. Com esse jogo de espacialização, o aspecto discursivo de *fragmento* é traduzido esteticamente e tecnicamente no código técnico dos microrroteiros: ao contrário do primeiro texto que se estrutura em *unidade*, um texto com início, meio e fim; no segundo, nós podemos nos perguntar se antes de “puxou” não haveria outro texto esclarecendo

quem puxou o cabelo, de modo que o microrroteiro vai deixando esses vazios no espaço e, possivelmente, no imaginário de quem o lê. Além disso, com o aumento do tamanho da fonte no papel, o modo de visualização também se altera, possibilitando às pessoas uma leitura a maiores distâncias.

Nos anos seguintes, Laura Guimarães, mesmo alterando diversos detalhes nesse processo, mantém a lógica da segunda fase para construir suas cenas.<sup>34</sup> Ela explica que o uso que faz de pontos, vírgulas e espaços na diagramação depende muito do *tempo* que ela quer dar para o texto:

...tem essa coisa de caber na boca, tudo eu leio alto. [...] Então, tem texto que eu acho que o ponto dá, que eu acho que precisa de umas pausas. Né, assim, que são umas cenas. Tipo uma cena, depois outra cena, depois outras cenas. Não uma cena, mas uma situação que cabe uma pausa ali no meio. Tem outras que eu acho interessante, às vezes, até parecia que precisava de uma pausa, mas não sei, é meio intuitivo, não tem muita regra. Sabe, eu leio assim e falo: “Não, aqui eu não vou por ponto nenhum porque eu acho que tem que ser lido tudo de uma vez”, “aqui eu acho que tem que ter ponto, aqui eu acho que tem que ter vírgula”.<sup>35</sup>

Quanto à composição visual dos espaços vazios, a artista afirma que, primeiro, procura cobrir toda a folha de papel deixando o texto do maior tamanho possível. A partir daí ela começa a trabalhar com os elementos tipográficos em uma lógica gráfica. Para a artista, faz parte da montagem projetar como o microrroteiro será apresentado como desenho final, como imagem. Ao oferecer esse jogo de *informações* e *vazios*, a artista propõe articulações entre os microrroteiros e a cidade trabalhando com as duas condições que o historiador da arte Ernst H. Gombrich pontua como necessárias para que o mecanismo perceptivo de projeção se ponha em movimento, encorajando possíveis apelos de observação, complementação e criação feitos ao(a) observador(a).<sup>36</sup>

## Microrroteiros e poesia concreta brasileira

Considerando esses deslocamentos visuais de texto, espaço e tempo na prática dos *Microrroteiros da Cidade* podemos pensá-los em relação a significativas problematizações feitas pelo movimento brasileiro de poesia concreta a partir dos anos 1950, tendo em vista as devidas diferenças de cada contexto, com o intuito de perceber como suas respectivas codificações técnico-estéticas são materializadas em relação a seus horizontes culturais.

O poeta e artista gráfico Augusto de Campos, em seu texto *poesia “entre”: poemóviles*,<sup>37</sup> comenta que a poesia concreta, ao emergir na segunda metade do século XX, repotencializou propostas das vanguardas históricas, objetivando transpor os limites tradicionais que amarravam a poesia ao verso e o verso ao livro. No Brasil, o movimento foi lançado em São Paulo em dezembro de 1956 e é, segundo João Bandeira e Lenora de Barros,<sup>38</sup> reconhecidamente concebido por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, acompanhados por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. Suas bases teóricas foram resumidas no *plano-piloto para poesia concreta*, que participou, a seu modo, do entusiasmo progressista dos Anos JK<sup>39</sup> com o projeto de um país moderno.

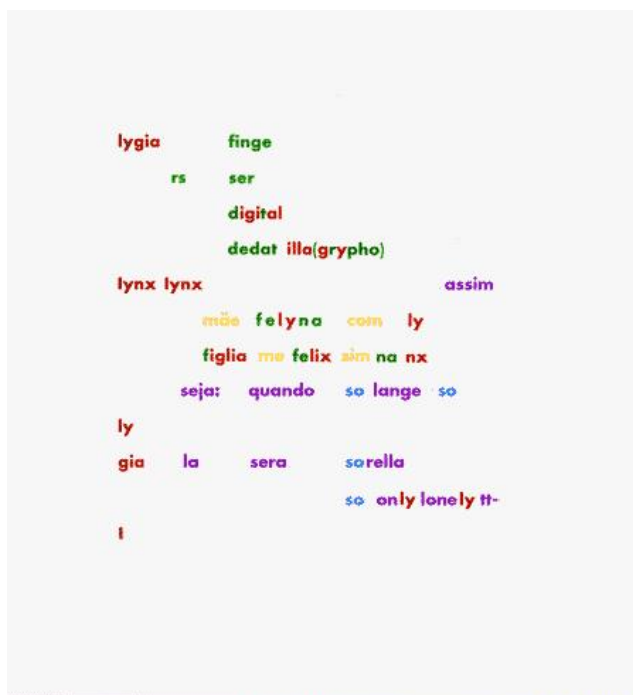


Fig. 5 Augusto de Campos, *Lygia Fingers*, 1953. Fonte: acervo virtual do artista.

Ao trabalhar de forma integrada com o som, a visualidade e o sentido das palavras, a poesia concreta propôs novos modos de fazer poesia, visando uma “arte geral da palavra” e a ideia de poesia como “design de linguagem”. Os poetas concretos, fundamentando-se na teoria gestáltica da percepção, quebram a ideia de sucessividade e linearidade discursiva trazendo ao poema sua relação com a *forma espacial*. Para organizar o plano visual, os poetas concretos recorreram a diferentes modos de composição – trabalhando o *ideograma* e a *quadrícula*, por exemplo – ao longo de sucessivas fases, pois, em última instância, a viabilidade de seu projeto concreto residia na invenção de: *uma forma que substituísse o verso*.<sup>40</sup>

Pensando o poema como forma espacial, a palavra então se transformava em *palavra-coisa*: algo que não poderia ser isolado da página, que deveria ser compreendido no plano e na totalidade da rede de relações no qual se configurava. Desse modo, o *plano-piloto para poesia concreta* definia o espaço gráfico como *agente estrutural*.<sup>41</sup> Tal lógica pode ser observada, por exemplo, em dois poemas de Augusto de Campos, *Lygia Fingers* de 1953 e *Tensão* de 1957.

Em *Lygia Fingers*, poema localizado na *fase orgânica* do movimento, as relações entre os signos se caracterizam por meio de formas irregulares, instáveis e assimétricas, incentivando também associações e leituras baseadas nas cinco cores diferentes que compõem as palavras. Podemos destacar, por exemplo, como a sílaba **ly**, proveniente do nome **lygia**, é repetida em outras palavras, como em: “felyna” e “only”, sugerindo a associação entre a personagem e os outros signos do poema. Na interpretação de Anderson Lucarezi, *Lygia Fingers* é encenado pela própria escritura que parece aludir ao bater da máquina de escrever. Uma tradução do desejo de invocação da amada realizado na instância do código técnico do processo de escritura: no próprio digitar, Lygia se faz presente por meio das teclas da máquina.<sup>42</sup> (Fig. 5)

Já em *Tensão*, poema correspondente à *fase matemática*, a composição visual apresenta

uma disposição de signos que respondem a uma aplicação das leis da *Gestalt* segundo a *boa forma* – figuras como o círculo, o quadrado –, um modelo que dispõe os signos em uma *quadrícula* no intuito de dispô-los no espaço de modo regular e pretendendo substituir as disposições lineares dos versos (sucessivas e recursivas) às formas geométricas quadriculares (sintéticas e simultâneas).<sup>43</sup> Logo, em *Tensão*, Augusto de Campos trabalha com uma variada quantidade de possibilidades visuais das palavras – com, som, tensão, também, sem... –, assim como suas sonoridades, tendo em vista os diversos elos sonoros e semânticos entre elas. (Fig. 6)

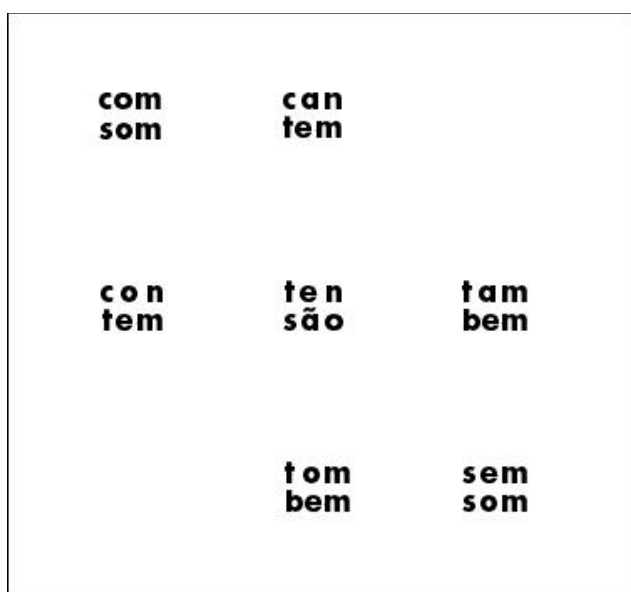


Fig. 6 Augusto de Campos, *Tensão*, 1957. Fonte: acervo virtual do artista.

Além da quadrícula, o *ideograma* também caracteriza um termo que sintetizou, de diferentes modos, métodos de composição e forma poética. De acordo com Aguilar, já não se tratava das qualidades metafóricas do ideograma, mas sim o ideograma como o próprio “caminho rumo à *materialidade* do signo e do espaço, no qual estes signos se relacionam”.<sup>44</sup> Por meio dele, os poetas concretos buscaram traduzir aspectos discursivos da cultura visual, da circulação dos textos, da tensão entre utilidade e poesia, e do modo de vincular práticas diversas (*design*, urbanismo, poesia, pintura).

Desde os primeiros anos do movimento, seu uso esteve associado a uma cultura caracterizada como *visual*. Como escreveu Décio Pignatari em seu texto *nova poesia:concreta*, de 1956,

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como idéia básica. contra a poesia de expressão, subjetiva, por uma poesia de criação, objetiva.<sup>45</sup>



Fig. 7 Ronaldo Azeredo, *Velocidade*, 1957. Fonte: Casa das Rosas.

No poema *Velocidade*, feito por Ronaldo Azeredo em 1957, a lógica do ideograma configura seu código estruturante. Azeredo cria uma matriz de dez por dez letras a partir do número de caracteres da mesma palavra, “que dá título ao poema e que é, também, seu próprio conteúdo”.<sup>46</sup> (Fig. 7) Com essa única palavra, Azeredo alcança um dos objetivos da poesia concreta ao ligar texto e movimento. *Velocidade* apresenta uma estrutura dinâmica que se configura como uma quebra brutal da estrutura do verso. Segundo Aguilar, poderíamos ler esse poema como uma exposição do moderno

naquele contexto<sup>47</sup> – ou a partir do conceito de Feenberg, como a mediação valorativa do horizonte cultural daquele momento – que também pode sugerir ideias como aceleração, movimento e deslocamento. Sendo assim, *Velocidade* pode ser interpretado como um poema que não fala sobre a modernidade, mas insere-nos em seu processo.

*Greve*, elaborado por Augusto de Campos em 1961, constitui-se como um poema da *fase participante* e pode ser considerado como uma reflexão sobre esse ponto. No caso, o lugar do poema como ideograma é o “muro” e não a página, pois ali, imaginariamente, inscreve-se esse texto que conflui rumo a um grafite de uma única palavra: greve. Em *Greve*, a poesia se soma ao processo produtivo social, porém declarando-se em greve. (Fig. 8)



Fig. 8 Augusto de Campos, *Greve*, 1961. Fonte: Tatamirô, grupo de poesia.

Como pontua José Lino Grünwald, em seu texto *Reto, direto e concreto*, o poema concreto visava forjar um novo tipo de sensibilidade. Para o artista, não se tratava, como muitos pensaram,

em desprezar o nível semântico das palavras e apenas dar valor à consumação gráfica:

...o que a palavra diz é preservado, mas condicionado primordialmente à condição estrutural dessa mesma palavra, num jogo de relação no qual também entram, dependendo do poema e da maior ou menor ascendência, os aspectos óticos e sonoros.<sup>48</sup>

De modo que, uma vez terminado seu ciclo de intervenção vanguardista, a poesia concreta, que em seu início se configurava um programa, passou a ser uma possibilidade de procedimento, uma *tática* artística.<sup>49</sup>

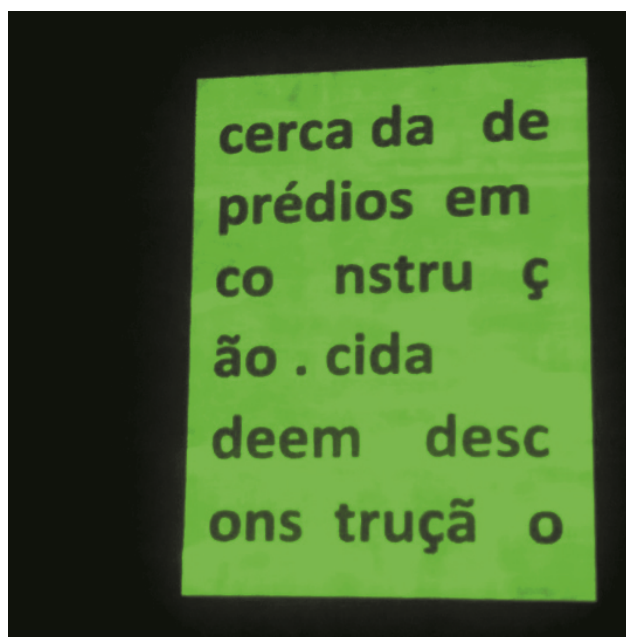


Fig. 9 Laura Guimarães, microrroteiro na parede da Praça das Artes, 2014, projeção, São Paulo. Foto: Laura Guimarães.

Em um contexto contemporâneo, podemos observar indícios dessa tática na produção dos *Microrroteiros da Cidade*. Na figura a seguir, nota-se que, para a composição visual e espacial dos elementos, Laura Guimarães preza pela organização dos caracteres de acordo com a ideia do próprio texto. Ela inicia o microrroteiro com as letras bem próximas umas das outras, e conforme a leitura prossegue, começa a distanciá-las, tornando-as irregulares e inconstantes, remetendo à ideia de que algo que estava construído passa a ser desconstruído. Ao fazer essas escolhas técnicas, Laura, apesar de não ter como intuito a busca pela “objetividade”, tal como os poetas concretos, também usa o espaço compositivo como agenciamento e o

signo como nó material das relações. Visto a lógica do ideograma, a diagramação do texto pode, muitas vezes, ser traduzida como a mensagem do próprio texto. (Fig. 9)

Além disso, nos microrroteiros, essa noção articulada entre os signos fragmentados é também, em parte, sugerida por meio da prática de escrita de *todas as* palavras em letra minúscula assim como a recorrência de *ausência de ponto final* no término dos textos. Com essas escolhas gráficas, Laura acaba relativizando as tradicionais demarcações de início e fim de produções textuais, problematizando a organização linear e hierárquica da informação.

A intencionalidade do uso de palavras em letra minúscula fica explícita, por exemplo, na fotografia das colagens que Laura Guimarães fez no evento *Virada Feminista*, ocorrido em meados de 2015. Na descrição da foto, ela escreve: “minha primeira Maiúscula. Sobre um mulherão que conhecemos no Pari durante o trabalho com a Casa Latina/Casa Rodante”. Nessa ocasião, o uso que a artista faz da letra maiúscula não demarca o início de uma frase, mas codifica tecnicamente um posicionamento político em relação ao empoderamento do gênero feminino. (Fig. 10)

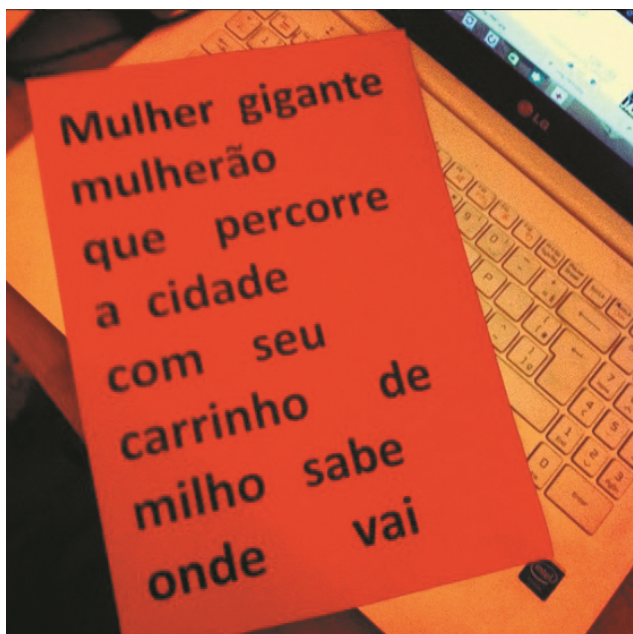


Fig. 10 Laura Guimarães, microrroteiro desenvolvido para a Virada Feminista, 2015, São Paulo. Foto: Laura Guimarães.

Tais codificações, como o uso de letras minúsculas e a ausência de ponto final nos

microrroteiros, também abrem um possível espaço de diálogo e hibridação da cena que está sendo lida com outras cenas e materialidades presentes no momento e/ou com imagens mentais, subjetividades, memórias dos(as) leitores(a), favorecendo o fomento de trânsitos entre um imaginário e outro. Como lembra o urbanista Kevin Lynch,<sup>50</sup> a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas bastante parcial, fragmentária, envolvida em outras referências que podem ser construídas e desconstruídas conforme nossas vivências e experiências. Além dos recursos visuais apresentados, Laura Guimarães também compõe graficamente alguns de seus microrroteiros por meio da junção de diversas páginas coloridas, geralmente de formato A4. Pelo uso de cores distintas, a artista faz arranjos tipográficos que, além de sugerirem uma leitura da esquerda para a direita, também podem sugerir uma leitura por quadros. Com a construção desses textos em recortes retangulares, vários microrroteiros funcionam em um mesmo microrroteiro, como um jogo de quebra-cabeça de variadas ordens e sentidos de leitura. (Fig. 11)

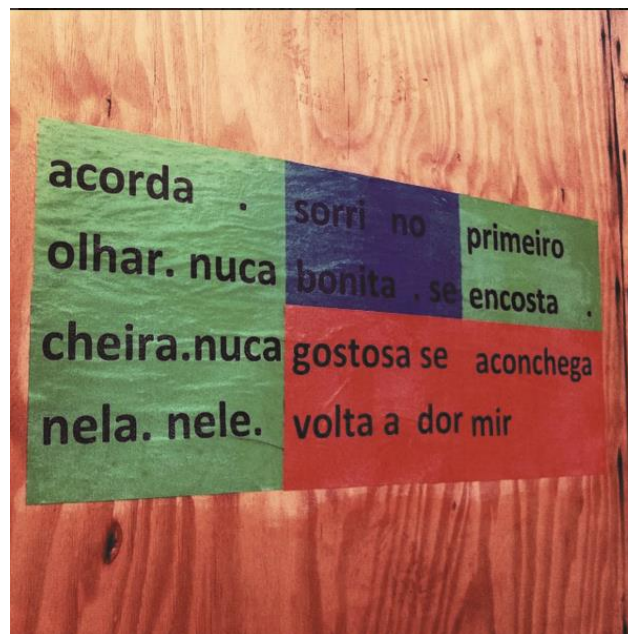


Fig. 11 Laura Guimarães, microrroteiro elaborado a partir de várias folhas A4, 2015, impressões digitais em folha A4, São Paulo. Foto: Laura Guimarães.

Nessa codificação técnico-estética, localizamos uma relativização do uso da quadrícula trabalhada na poesia concreta, que, no caso do microrroteiro, não segue, por exemplo, a rigidez formal da Gestalt como no poema *Tensão*, de Augusto de Campos, mas mantém a ideia de

encadeamentos dos signos do espaço compositivo. Apesar dos microrroteiros não fazerem uso da quadrícula ou do ideograma como na poesia concreta, podemos perceber a *tática* da problematização de espaços e tempos na leitura. E, nesse ponto, é importante destacar a diferença de contexto e do horizonte cultural dessas produções artísticas: a dimensão política da poesia concreta estava relacionada ao seu movimento de vanguarda, a um projeto de grande alcance que discutia o estatuto da poesia e de sua materialidade; os microrroteiros, por sua vez, se inserem numa dimensão afetiva, das narrativas privadas de caráter micropolítico.

Além de pensar a composição interna do plano visual, ou seja, a relação da tipografia com o plano, outra problematização que pode ser ressaltada é a da relação tipográfica para além da planificação. Nesse sentido, destacamos o desdobramento da poesia concreta no trabalho de Julio Plaza, artista espanhol que atuou no Brasil a partir do final da década de 1960. Em 1974, Plaza, com a colaboração de Augusto de Campos, produziu um primeiro livro-objeto denominado *Poemóviles*. (Fig. 12)



Fig.12 Augusto de Campos e Julio Plaza, *Poemóviles*, 1974. Fonte: AAMAC - Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea da USP.

No vídeo *Julio Plaza, o poético e o político*,<sup>51</sup> Plaza fala que sua proposta se configurava como um trabalho que implicasse nesse avanço no

espaço, fazendo uso da matemática, da geometria e da topologia como fatores organizativos dos elementos plásticos. Uma materialidade que ficava “entre” o livro e a escultura.

No caso dos microrroteiros, esse avanço no espaço pode ser pensado a partir de algumas colagens, como mostra a figura seguinte, no qual o microrroteiro é estruturado em vários pedaços de papel que vão sendo configurados em conjunto com o código e a materialidade da esquina de uma rua. Em uma grande metrópole, a chegada em uma esquina pode ser encarada como um momento de risco, um instante no qual o(a) transeunte não sabe o que poderá encontrar em seguida. Assim, o microrroteiro joga com essa sensação de temor que permeia o imaginário urbano ao ser colado em um ângulo de 90°, fazendo com que o(a) leitor(a) tenha que virar a esquina para conseguir ler o texto “não tem medo do que é desconhecido”. (Fig. 13)



Fig. 13 Laura Guimarães, microrroteiro colado na parede de um edifício de esquina, 2015, impressão digital em folha A4, São Paulo. Foto: Laura Guimarães.

Podemos pensar que enquanto no poema *Velocidade*, mencionado anteriormente, o poeta Ronaldo Azeredo não fala da modernidade, mas nos insere em seu processo por meio da lógica da quadrícula, o microrroteiro na esquina faz uso da prosa para falar de processos

contemporâneos urbanos “reinserindo” o(a) transeunte em seu próprio contexto.

Comparada à poesia concreta, nota-se que a proposta artística de Laura Guimarães enfatiza uma maior dinamicidade e variabilidade na construção de seu processo, incluindo as dinâmicas e materialidades da própria urbe na sua poética, não tendo como foco o controlável ou o calculável.<sup>52</sup> A dinâmica dos microrroteiros centra-se, principalmente, no seu aspecto de *desterritorialização* – aonde e como suas narrativas são materializadas – e, nesse sentido a lógica de espacialização se faz fundamental. Essas possibilidades não estão só na mediação do objeto de arte, mas também em seus modos de circulação e exposição.



Fig.14 Laura Guimarães, registro de colagem encontrada no Largo da Batata, 2015, impressão digital em folha A4, São Paulo. Foto: arquivo pessoal.

Ao participar de um processo de colagem de microrroteiros com Laura Guimarães na região do Largo da Batata em São Paulo, em outubro de 2015, foi possível compreender como ela trabalha com a escolha dos locais de colagem. Laura explicou que procura observar como a cidade se movimenta no intuito de fazer as colagens em superfícies estratégicas, como: em um poste que fique ao lado de um semáforo demorado, ou em um suporte de concreto que fique na altura do olhar de quem for comer no barzinho da esquina, ou em outro local que

propicie um bom campo de visão. Complementarmente, Laura Guimarães destacou que, além do seu interesse pela intervenção que se realiza no ato da colagem dos lambe-lambes, também considera a *intervenção do tempo* sobre a cor forte das colagens. Ao sofrer com as intempéries do sol, da chuva e da poluição, o papel do lambe-lambe vai perdendo a coloração e só a cor preta das letras do texto permanece visível sobre os muros, expondo a materialização desse processo de “incorporação” e de co-construção da colagem com o mobiliário urbano e com a arquitetura acinzentada de São Paulo. (Fig. 14)

### Microrroteiros e outros lambe-lambes textuais

Tendo em vista as reflexões trabalhadas anteriormente, nesse momento vamos analisar como as escolhas técnico-estéticas feitas por Laura Guimarães na materialidade dos lambes dos microrroteiros geram visualidades diferentes daquelas de outros trabalhos artísticos da atualidade que priorizam o texto.

Poderíamos elencar diversas ações e produções visuais que trabalham textos inseridos em espaços públicos elaborados, por exemplo, por grupos e coletivos como o *Poró*, o *Opavivará*, o *Coletivo Transverso*, o *Grupo de Arte Callejero*, o artista Juan Carlos Romero, entre outros trabalhos de destaque. Contudo, para a discussão desse artigo enfocamos especificamente dois projetos de colagem de lambe com ênfase textual que apresentam uma composição visual similar à dos microrroteiros, no intuito de observar como as definições de certas técnicas e estéticas de composição podem sugerir outros modos de autoria, construção de narrativa e coletividade.

De modo geral, a produção e circulação desses projetos de colagem começaram a ocorrer em diferentes cidades brasileiras principalmente a partir do ano de 2014, basicamente, caracterizam-se como produções textuais que enfatizam a ideia de *trazer positividade para o cotidiano* e que, após serem coladas em postes e muros, são fotografadas e compartilhadas em redes sociais comumente utilizadas para circulação de fotografias, como o Facebook e o Instagram.

Originário da cidade de Caxias do Sul (RS), o projeto *De orelha a orelha*, de Fernanda Zanol (ZANOL, 2016), trabalha seus textos em uma linguagem comumente reconhecida como poética. (Fig. 15)

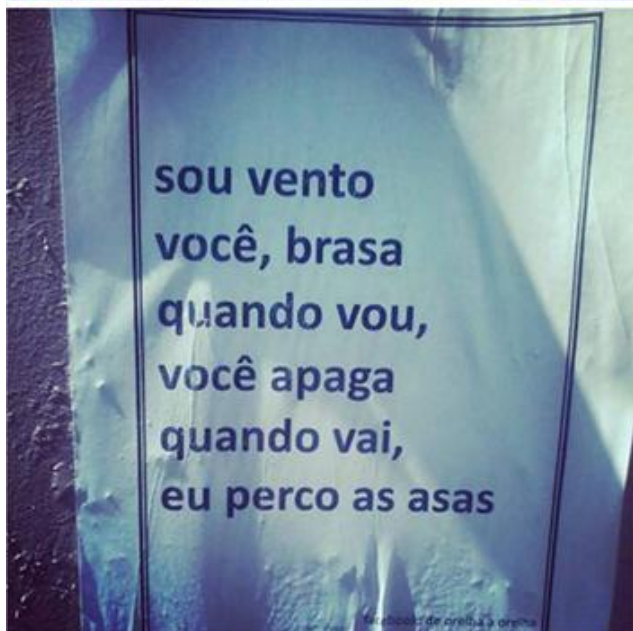


Fig. 15 Fernanda Zanol, registros de lambes do Orelha a Orelha, 2015, impressão digital em folha A4, Caxias do Sul. Fonte: Fernanda Zanol.

Em termos de estrutura, podemos perceber que o texto possui similaridades em relação aos microrroteiros nos seguintes pontos: o uso de mesma fonte tipográfica (Calibri) e de todas as palavras em letra minúscula; contudo, a diagramação dos textos é alinhada à esquerda,

ocupando mais o centro do cartaz e fazendo uso de uma linguagem poética que não enfatiza os espaços entre as palavras e entre as linhas. Possui um contorno preto ao redor da caixa de texto e, normalmente, é finalizado sem ponto final. Notamos também um intenso uso da primeira pessoa do singular e do plural, demarcando uma narrativa de cunho pessoal.

Os papéis utilizados são de formato A4, apresentando uma paleta de cores mais dessaturadas, que variam entre branco, amarelo, azul, rosa e verde. No rodapé da página, e em fonte de tamanho menor, Fernanda Zanol assina o trabalho com o seguinte texto: “facebook: de orelha a orelha”, expondo o “endereço” pelo qual o(a) transeunte, que olhar e se identificar com seu trabalho, poderá acompanhá-lo pela internet.

Por sua vez, as colagens textuais de *Um lambe por dia* configuram um projeto originário de Belo Horizonte (MG). Em entrevista, Laura Guimarães comenta que esse projeto foi diretamente inspirado no trabalho dos microrroteiros, mas, apesar da referência direta – papéis de cores fortes e o uso de letras minúsculas –,<sup>53</sup> podemos notar que os elementos são diagramados de modo diferente, concentrando o texto no meio da página, alinhado à direita e com um contorno na borda do papel. (Fig. 16)

Os textos são quase sempre escritos na primeira pessoa do singular e trabalham com temáticas que envolvem relacionamentos, anseios e desejos do autor. A primeira imagem da figura chama atenção, pois, antes do texto, um(a) anônimo(a) inseriu “MARA,” no topo da página, apropriando-se do lambe como se fosse uma carta. Consideramos que uma das possibilidades da realização dessa intervenção pode estar relacionada ao fato de o texto apresentar, a partir da ausência de sujeito antes do verbo e da letra maiúscula, um caráter de incompletude, de fragmento. Em termos de assinatura, o autor – cujo nome não é revelado – insere, em fonte de tamanho consideravelmente menor que a do texto, a *hashtag*<sup>54</sup> #umlambepordia no rodapé da página.

Ao observarmos os trabalhos do *De orelha a orelha* e *Um lambe por dia* percebemos que, apesar de se caracterizarem pela criação de

diversos pequenos textos, a ideia de fragmentação é menos reforçada que nos microrroteiros. Possivelmente isso ocorra pelo fato de apresentarem uma organização tipográfica e escrita mais convencional no plano visual, dando a impressão que os textos começam e terminam em si, como sentenças completas. Além do mais, os textos, em sua maioria, tratam de ideias centradas na enunciação do eu, comumente mantendo o foco no próprio objeto.



Fig. 16 Um lambe por dia, registros de colagens de Um lambe por dia, 2015, impressão digital em folha A4 e tinta de caneta, Belo Horizonte. Fonte: Facebook Um lambe por dia

A partir dessas considerações, é possível notar como os posicionamentos dos(as) artistas em relação às suas concepções de *autoria* passam a ser traduzidos nos códigos técnicos – que englobam, dentre outros, os elementos textuais e soluções estéticas – de suas práticas. Em termos de assinatura, em *De orelha a orelha* e em *Um lambe por dia* a identificação fica localizada no próprio nome dos projetos, tornando menos nítida essa ideia de um(a) único(a) autor(a), já nos *Microrroteiros da Cidade*, podemos observar a aplicação de três modos de marcação na autoria: textos que não apresentam uma assinatura; textos nos quais o nome “microrroteiros da cidade” é posicionado no rodapé do lambe, em uma fonte bem menor do que a do texto principal; ou textos nos quais é adicionado o nome da pessoa que inspirou a cena de determinado microrroteiro ao lado do nome do projeto, sinalizando no processo um compartilhamento do fazer, ampliando a gama de autores(as) e visando a coletividade do processo.

### Considerações possíveis

Ao analisarmos os *Microrroteiros da Cidade*, foi possível compreender como a dimensão tecnológica se constitui em um fator fundamental na conjuntura de suas dinâmicas. Ao incorporar seus códigos na materialidade da cidade, os microrroteiros se alteram, e, por sua vez, os códigos técnicos da cidade também são alterados, inserindo outras possibilidades de chave de leitura que antes não estavam visíveis. Nesse sentido, a teoria de Feenberg nos ajuda a pensar que a cidade real de Argan, considerando seu caráter intrinsecamente artístico, se configura materialmente pela apropriação de diversos códigos técnicos. Os microrroteiros, por sua vez, são criados a partir das características dessa cidade, que após serem traduzidas como código em texto e imagem, voltam a ser incorporadas nos códigos da urbe, mas agora desterritorializadas e descolecionadas. Movimento que traduz uma lógica multidimensional na qual o objeto artístico é configurado por uma dimensão técnica que, por sua vez, também constitui a dimensão técnica e artística de outros objetos.

Refletindo sobre a desconstrução do discurso de neutralidade e determinismo tecnológico, vemos

a relevância das codificações técnicas e das materialidades da cidade como instâncias inerentemente políticas. A alteração dessas configurações, seja por intervenção artística ou por alguma outra ação deslocadora, pode contribuir para criar outras leituras e modos de experiência do sensível e do perceptível. Pela análise, percebemos, por exemplo, que propostas artísticas similares ao projeto dos microrroteiros trabalham a noção de autoria de modo distinto do mesmo, sendo notável como trabalhos de arte, aparentemente similares, podem apresentar diferentes modos de lidar com aspectos de participação e co-autoria tendo em vista as escolhas de suas materialidades.

Em relação à problematização sobre arte e tecnologia, observamos os *Microrroteiros da Cidade* sob diversos pontos de vista: ao considerarmos os objetos técnicos como materializações das dimensões dos significados sociais e do horizonte cultural de determinado contexto, relacionamos as dimensões técnico-estéticas dos microrroteiros com o modo pelo qual a proposta de Laura Guimarães

problematiza questões de autoria, produção coletiva, participação e apropriação do espaço público.

Compreendemos a necessidade de desenvolver uma reflexão interdisciplinar na qual as dimensões tecnológicas e artísticas não sejam interpretadas de modo alienado, mas sim indissociáveis, em uma perspectiva coexistencial e correlacionada, como considerou Marcuse. Tendo em vista essa abordagem, podemos pensar como a prática dos *Microrroteiros da Cidade*, assim como práticas artísticas similares, ao serem compreendidas no contexto material de sua localidade, possibilita uma análise mais detalhada da própria cidade, contribuindo para a negociação cotidiana de aspectos econômicos e sociais e de experiências múltiplas vividas na urbe.

## Notas

1 O teórico canadense Andrew Feenberg (1943) é professor e pesquisador em Filosofia da Tecnologia na Faculdade de Comunicação da Universidade Simon Fraser, Canadá.

2 Néstor García-Canclini, *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2013.

3 Para Martín-Barbero, a modernização latino-americana esteve ligada a dois processos-chave que se inter-relacionam: o processo de *modernização* dos anos 1930-1950 e o de *desenvolvimento* de 1960-1970.

4 Néstor García-Canclini, *op. cit.*

5 Jesús Martín-Barbero, *Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*, São Paulo, Loyola, 2004.

6 Néstor García-Canclini, *op. cit.*

7 Paulo Knauss, “Grafite urbano contemporâneo”, em Sonia Torres (org.), *Raízes e rumos. perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, pp. 334-353, documento eletrônico: [https://books.google.com.br/books?id=US9xpV4OjT8C&p rintsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=k nauss&f=false](https://books.google.com.br/books?id=US9xpV4OjT8C&p rintsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=k nauss&f=false), acesso 6 de abril 2017.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, pp. 334-335.

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> Heloísa Buarque de Hollanda. “Duas poéticas, dois momentos”, em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/duas-poeticas-dois-momentos/>, acesso 5 de abril de 2017.

<sup>11</sup> Silviano Santiago, *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

<sup>12</sup> Sylvia Furegatti, *Arte e meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*, 2007, 239 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, documento eletrônico: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12052010-111218/>, acesso 6 de abril 2017.

<sup>13</sup> Grupo Escombros. “El grupo”, documento eletrônico: <http://www.grupoescombros.com.ar/elgrupo.html>, acesso 5 de abril de 2017.

<sup>14</sup> Grupo de Arte Callejero. “Quiénes Somos”, documento eletrônico: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/>, acesso 5 de abril de 2017.

<sup>15</sup> Giulio Carlo Argan, *História da arte como história da cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 73.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 75.

<sup>18</sup> Andrew Feenberg, "Marcuse on art and technology", Conference of the Radical Philosophy Association, San Francisco, 2008; Conference on "Critical Theory", John Cabot University, Rome, 2008, documento eletrônico: [https://www.sfu.ca/~andrewf/books/Marcuse\\_Art&Technology.pdf](https://www.sfu.ca/~andrewf/books/Marcuse_Art&Technology.pdf), acesso 4 de abril de 2017.

<sup>19</sup> "Introduces an unusual theory of sensation based on his quasi-phenomenological interpretation of Marx's 1844 Manuscripts". *Ibidem.*, p.2.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> "His theory corresponds to what Adorno refers to as a "mediation" theory of sensation in which both object and subject contribute to the shaping of experience". *Ibidem.*, p.2.

<sup>22</sup> "the erotic impulse is directed toward the preservation and furtherance of life. It is not merely an instinct or drive but operates in the sensuous encounter with the world that reveals it in its beauty, the objective correlate of the erotic. But this impulse is repressed by society, partially sublimated, partially confined to sexuality. The loss of immediate sensory access to the beautiful gives rise to art as a specialized enclave in which we perceive the trace of erotic life affirmation". *Ibidem.*, p. 3.

<sup>23</sup> "is a distortion of an original life-affirming reason". *Ídem.*

<sup>24</sup> *Ídem.*

<sup>25</sup> "but as a tendency with a history"; "The less technology is invested with pre-established values, the more easily it can be adapted to the changing conditions of the market". *Ibidem.*, p. 7.

<sup>26</sup> A Teoria Crítica da Tecnologia estrutura seus *insights* a partir das teorias de Heidegger, Foucault, da Escola de Frankfurt e da sociologia construtivista da tecnologia. Andrew Feenberg, *Between reason and experience. Essays in technology and modernity*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2010.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> Patrick Feng, Andrew Feenberg, "Thinking About Design. Critical Theory of Technology and the Design Process", 2008, documento eletrônico: [http://www.researchgate.net/publication/225909365\\_Thinking\\_about\\_Design\\_Critical\\_Theory\\_of\\_Technology\\_and\\_the\\_Design\\_Process](http://www.researchgate.net/publication/225909365_Thinking_about_Design_Critical_Theory_of_Technology_and_the_Design_Process), acesso 5 de abril de 2017.

<sup>29</sup> Laura Guimarães, Laura Guimarães. Depoimento, junho de 2015, Entrevistadora: Fernanda Bornancin Santos, São Paulo, 2015, 1 arquivo .mp3 (65 min).

<sup>30</sup> Laura Guimarães, "Microrroteiros da Cidade | Apresentação. Slideshare", documento eletrônico: <http://pt.slideshare.net/criacaolaura/microrroteiros-da-cidade-apresentacao-18118248>, acesso 5 de abril de 2017.

<sup>31</sup> Doc Comparato, *Da criação ao roteiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

<sup>32</sup> Laura Guimarães, *op. cit.*

<sup>33</sup> Pôster de tamanho variado afixado com cola de polvilho/farinha, comumente chamado de lambe-lambe.

<sup>34</sup> Importante destacar que, a partir da segunda fase, os microrroteiros não tiveram mais uma configuração poética de verso, contudo nem todos apresentam uma espacialidade notável.

<sup>35</sup> Laura Guimarães, Laura Guimarães, *op.cit.*

<sup>36</sup> Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

<sup>37</sup> Augusto de Campos, "Poesia 'entre': Poemóviles", em Wagner Barja (org.), *Obranome III. Antologia de poesia visual | Língua Portuguesa*, Brasília, Edição AVE Promoção e Produção Cultural, 2013.

<sup>38</sup> Bandeira, João Bandeira, Lenora Barros (Org.), *Poesia, Poesia concreta. o projeto verbovicovisual*, São Paulo, Artemeios, 2008.

<sup>39</sup> Período correspondente ao mandato de presidência de Juscelino Kubitschek no Brasil (1956-1961).

<sup>40</sup> Gonzalo Aguilar, *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> Anderson Lucarezi, "anotações sobre 'lygia fingers' (1953), de augusto de campos". [ensaio]. Tudo está dito, São Paulo, 13 set. 2012, documento eletrônico: <http://tudo-esta-dito.blogspot.com.br/2012/09/anotacoes-sobre-lygia-fingers-1953-de.html>, acesso 5 de abril de 2017.

<sup>43</sup> Gonzalo Aguilar, *op. cit.*

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> Décio Pignatari, "nova poesia: concreta, 1956", em João Bandeira, Lenora Barros (Org.), *op.cit.*

<sup>46</sup> *Ibidem.*, p. 200.

<sup>47</sup> Gonzalo Aguilar, *op. cit.*

<sup>48</sup> José Lino Grünwald, "Reto, direto e concreto", 1962, em João Bandeira, Lenora Barros (Org.), *op.cit.*

<sup>49</sup> Gonzalo Aguilar, *op. cit.*

<sup>50</sup> Kevin Lynch, *A imagem da cidade*, Lisboa, Edições 70, 2008.

<sup>51</sup> Hopi Chapman; Karine Emerich, Julio Plaza, o poético e o político, Porto Alegre, Flow filmes, 2012, (30'41"), documento eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=bOhsAjTBhBM>, acesso 5 de abril de 2017.

<sup>52</sup> Nesse sentido, considerando o devido distanciamento contextual, podemos pensar em aproximações dos microrroteiros com a própria noção de *processo* do poema/processo – movimento organizado na vanguarda poética brasileira entre 1967 e 1972, desdobramento da arte concreta. Compreendendo, segundo um de seus principais representantes, Wladimir Dias-Pino, que "o movimento ou a participação criativa é que leva a estrutura

---

(matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista, e o que interessa coletivamente é o processo do poema. Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida. [...]”. Wladimir Dias-Pino, *Processo. Linguagem e comunicação*, Petrópolis, Vozes, 1971, não paginado.

<sup>53</sup> Laura Guimarães, Laura Guimarães, *op. cit.*

<sup>54</sup> As *hashtags* associam uma informação a um tópico ou discussão por links indexáveis em mecanismos de busca de redes sociais, como o *Twitter*. Canaltech. “O que é hashtag?”, documento eletrônico: <http://canaltech.com.br/o-que-e/o-que-e/O-que-e-hashtag/>, acesso 5 de abril de 2017.

---

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Bornancin Santos, Fernanda y Lopes Pinheiro Queluz, Marilda; “Deslocamentos tecnológicos e artísticos na prática artística dos Microrroteiros da Cidade”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 10 | Primer semestre 2017, pp. 61-79.

Recibido: 19 de diciembre de 2016

Aceptado: 30 de marzo 2017