

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

DIANA CLER RODRIGUES DE SOUZA

**ACERVOS URBANOS: A PAISAGEM COMO GALERIA DE ARTE -
uma cartografia de Campo Grande (MS)**

CAMPO GRANDE – MS

2025

DIANA CLER RODRIGUES DE SOUZA

ACERVOS URBANOS: A PAISAGEM COMO GALERIA DE ARTE –
uma cartografia de Campo Grande (MS)

Dissertação apresentada como parte do requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Paulo da Silva

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

CAMPO GRANDE - MS

2025



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
MESTRADO

Aos vinte e quatro dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas, via webconferência, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos membros: Marcos Paulo da Silva (UFMS - Presidente), Angela Maria Guida (UFMS - Interna) e Antonio Flávio Alves Rabelo (LUME/UNICAMP - Externo), sob a presidência do primeiro, para julgar o trabalho da aluna: DIANA CLER RODRIGUES DE SOUZA, CPF ***,606.611-**, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Curso de Mestrado, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, apresentado sob o título "ACERVOS URBANOS: A PAISAGEM COMO GALERIA DE ARTE - uma cartografia de Campo Grande (MS)" e orientação de Marcos Paulo da Silva. O presidente da Banca Examinadora declarou abertos os trabalhos e agradeceu a presença de todos os Membros. A seguir, concedeu a palavra à aluna que expôs sua Dissertação. Terminada a exposição, os senhores membros da Banca Examinadora iniciaram as arguições. Terminadas as arguições, o presidente da Banca Examinadora fez suas considerações. A seguir, a Banca Examinadora reuniu-se para avaliação, e após, emitiu parecer expresso conforme segue:

EXAMINADOR

Dr. Marcos Paulo da Silva (Interno)
Dra. Angela Maria Guida (Interno)
Dr. Antonio Flávio Alves Rabelo (Externo)
Dra. Dora de Andrade Silva (Externo) (Suplente)
Dr. Paulo Cesar Antonini de Souza (Interno) (Suplente)

RESULTADO FINAL:

☒ (X) Aprovação ☐ () Aprovação com revisão ☐ () Reprovação

OBSERVAÇÃO Esta banca destaca a qualidade do trabalho. O texto mostra-se bem estruturado, permitindo uma fluidez na leitura e na apresentação dos processos conceituais e práticos envolvidos na pesquisa. Recomenda-se a publicação e a circulação do mapa-obra resultante da cartografia.

Nada mais havendo a ser tratado, o Presidente declarou a sessão encerrada e agradeceu a todos pela presença.

Assinaturas:

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Paulo da Silva, Professor do Magisterio Superior**, em 24/09/2025, às 15:33, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Angela Maria Guida, Professora do Magistério Superior**, em 24/09/2025, às 15:43, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Flávio Alves Rabelo, Usuário Externo**, em 28/09/2025, às 20:17, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5907100** e o código CRC **DB69A55C**.

COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone: (67)3345-7431

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.023055/2025-91

SEI nº 5907100

RESUMO

A dissertação explora a ideia de cartografia além dos mapas convencionais, propondo uma abordagem que se conecta com a arte e a vivência cotidiana. A cartografia, tradicionalmente associada ao mapeamento físico das cidades, é aqui expandida para incluir elementos afetivos e culturais, refletindo não apenas a geografia, mas também as relações e sentimentos que constituem os espaços urbanos. A partir de teorias de autores como Amorim (2010) e Girardi (2007), destaca-se a cartografia como um processo criativo e dinâmico, interligado à arte e à filosofia, e não apenas como uma representação técnica do espaço. Também aborda a cartografia de Campo Grande, especificamente da zona Oeste, refletindo sobre a forma como os espaços urbanos e seus conflitos são representados por meio de manifestações como graffiti, mural e pixação. Em vez de ver esses elementos como vandalismo, o texto propõe que eles sejam encarados como parte da cartografia de uma cidade em constante movimento, representando uma forma de arte popular e periférica. A pesquisa se inspira em uma visão da cartografia como um campo dinâmico, que reflete a interação constante entre o pesquisador e o território, como ressaltado por Costa (2014).

Ao integrar a ideia de cartografia à arte e à cultura, propõe-se uma nova forma de olhar a cidade, de construir mapas que não se limitam a representar fronteiras, mas que, como nos questiona Martin-Barbero (2004), possam ser usados para "criar novos caminhos" e descobrir diferentes relações com o espaço. A cartografia é apresentada, portanto, não como um fim, mas como um processo contínuo e multifacetado, capaz de desafiar a visão tradicional dos espaços urbanos e suas dinâmicas culturais. Exploramos a história e as principais características de Campo Grande, MS comparando as vivências do centro e da periferia considerando a arte presente nesses locais e como a criação artística se relaciona com o tempo e o espaço. Utilizasse, para este fim, a proposta de pesquisa dos autores Moretti (2003) e Zaidler (2014). Por fim, apresenta-se as conclusões da pesquisa, o que inclui a criação de mapas de algumas áreas da cidade, estes sendo organizados não pensando apenas nas ruas, lojas e outros lugares, mas uma representação de uma cidade que pensa a partir da arte nela contida.

Palavras-chave: arte urbana; graffiti; cartografia; mapa; cidade;

ABSTRACT

In this dissertation, we explore the idea of cartography beyond conventional maps, proposing an approach that connects with art and everyday life. Cartography, traditionally associated with the physical mapping of cities, is expanded to include affective and cultural elements, reflecting not only geography but also the relationships and feelings that constitute urban spaces. Based on theories by authors such as Amorim (2010) and Girardi (2007), we highlight cartography as a creative and dynamic process linked to art and philosophy, rather than just a technical representation of space. We also address the cartography of Campo Grande, specifically the West zone, reflecting on how urban spaces and their conflicts are represented through manifestations such as graffiti and murals. Instead of viewing these elements as vandalism, we propose that they be seen as part of the cartography of a city in constant movement, representing a form of popular and peripheral art. Our research is inspired by a vision of cartography as a dynamic field, reflecting the constant interaction between us, the researchers, and the territory, as highlighted by Costa (2014). By integrating the idea of cartography with art and culture, we propose a new way of looking at the city, constructing maps that are not limited to representing borders but which, as Martin-Barbero (2004) asks us, can be used to "create new paths" and discover different relationships with space. Cartography is presented, therefore, not as an end, but as a continuous and multifaceted process, capable of challenging the traditional view of urban spaces and their cultural dynamics. We explored the history and main characteristics of Campo Grande, MS, comparing the experiences of the center and the outskirts, considering the art present in these places and how artistic creation relates to time and space. For this purpose, we utilized the research proposals of the authors Moretti (2003) and Zaidler (2014). Finally, we present the conclusions of our research, which include the creation of maps of some areas of the city, organized not just around streets, shops, and other locations, but as a representation of a city that thinks based on the art contained within it.

Keywords: urban art; graffiti; cartography; map; city

Dedico este trabalho aos meus...

Meus familiares...

Meus amigos...

Meus amores...

A luz que vocês emanam iluminam
meu caminho e me guiaram até
aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, sua presença fortalece minha fé e esperança, o tempo dedicado a ti nunca é perdido.

Agradeço a mamãe Marlene que me incentiva até quando estou tristonha.

Agradeço ao paizinho Rangel que me ajuda e me guia na vida adulta.

Agradeço a minha irmã Déborah, obrigada por, em mais uma pesquisa, ouvir minhas leituras de cada capítulo e depois ler tudo de novo por causa das minhas inseguranças, e por ser minha melhor amiga. Ao meu irmão Douglas que vibrou pelas minhas conquistas.

As minhas amigas, obrigada pelos chás na sala dos professores, pelas conversas bobas jogadas fora, e pelas conversas profundas também. Vocês não sabem como foi importante ouvir que vocês sentem orgulho e que me acham tudo de bom.

Patrícia Pirola, você me inspira e me incentiva a ser uma leitora, escritora, professora e artista das boas! Admiro a forma como compartilha seu conhecimento.

Carla, você acredita em mim, e é minha maior fã. Acreditou que eu era capaz de fazer o que nem eu acreditava, admiro a sua fé em mim e a amiga que você é.

Ainda as amigas, que transformam sábados tediosos em experimentos culinários japoneses, coreanos e todas as 'modas' que podemos inventar. E pelas conversas que compartilhamos, obrigada por me ouvirem.

Cinthya, as conversas bobas e as tardes na varanda da sua casa foram revigorantes e deram ânimo para escrever sempre mais um pouquinho, admiro sua leveza com relação a vida.

Sarah, seus comentários críticos e sinceros e as conversas reflexivas me ajudaram a entender muito sobre as pessoas e sobre mim mesma, admiro sua inteligência.

Aos que compartilham da mesma fé e que estavam comigo enquanto eu aprendo LIBRAS.

Ao meu orientador Marcos Paulo, sua paciência e gentileza me inspiram, obrigada por permitir que cada pedacinho deste trabalho tenha o meu jeitinho.

A Giane Bifon, que acreditou no meu potencial de artista e professora mesmo quando eu não tinha nada de experiência.

Aos coordenadores do meu coração, Gabriel, Thalita e Ângela. Gabriel você acredita em mim mais do que tudo e sabe que consigo fazer coisas que até eu duvido. Thalita, você é minha defensora e acredita em todos os meus projetos e invenções de moda. Ângela, você faz com que meu trabalho seja leve e prazeroso, obrigada por isso.

Aqueles alunos que fazem valer a pena e que me fazem gostar de ser professora.

Ao ensino público, gratuito e de qualidade que tive a oportunidade de ter acesso.

Aos autores e pesquisadores que vieram antes de mim. Vocês permitiram que eu explorasse um tema que me é caro partindo de suas reflexões.

A arte, que é universal, nos inspira e faz o mundo e a vida ser mais tolerável e com mais amor.

Por último, agradeço aos encontros que a vida permitiu com as novidades e devaneios que trazem a alegria de me maravilhar (Baudelaire, 1988).

Sumário

RESUMO	3
ABSTRACT	4
DEDICATÓRIA	5
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – CARTOGRAFIAR COMO FORMA DE HABITAR	16
1.1 Flâneur – Caminhos poéticos	16
1.2 A rua nua e crua – o que é cartografar	21
1.2.1 M@p4s – um recorte da cartografia	25
1.3 Campo grande, MS – que cidade é essa?	31
1.3.1 PMC - Preservar, Memorar e Culturalar	39
1.3.2 Da quebrada – um olhar periférico, um olhar central	45
CAPÍTULO II – EXPANDINDO LIMITES OU DELIMITANDO CONCEITOS?	60
2.1 A “divisão” e a “guerra” das linguagens	60
2.2 Arte urbana	63
2.1.1 Arte mural, graffiti e pixo	67
CAPÍTULO III – CIRCUITOS ARTÍSTICOS – A PAISAGEM COMO GALERIA DE ARTE	75
3.1 C@m1nh@r, 3\$cr3v3r, f0t0\$ 0utr@ v3z!	76
3.1.1 Diário de campo	79
3.1. 2 E Barthes?	94
CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS. E FINAIS.	130
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO



Muro¹

(mu.ro)

substantivo masculino

1. (...)
2. Muralha de fortificação.
3. [Figurado] Aquilo que serve para defender ou proteger. = DEFESA, RESGUARDO

¹ "muro", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2025, <https://dicionario.priberam.org/muro>.

Ou, como acréscimo desta autora, obstáculo (in)transponível, divisão do privado para o público, suporte para criação artística.

E tudo é névoas e muros (...)

(Fresta - Fernando Pessoa, in "Cancioneiro")

Este é o início de um caminhar pela cidade. O olhar de uma flâneuse que se desloca diariamente cruzando dois extremos, da periferia à área nobre, passando pelo centro expandido. Quando saio de casa, na Zona Oeste de Campo Grande (MS), a depender da direção que escolho tomar, encontro esta pixação. Diluída na rotina da vida cotidiana, ela não raramente passa despercebida, mas sempre está lá, insistentemente presente, marcando o início de meu caminhar. Por ora, seu registro permanece no acervo de fotografias desta autora, imagens que compõem o corpus da dissertação que aqui se inicia. Adiante, percorremos cada um dos elementos que compõem o itinerário de nossa investigação, devotada a uma cartografia da arte urbana na capital sul-mato-grossense.

Se considerarmos as artes visuais como expressões humanas, registros históricos ou mesmo ciência, podemos afirmar que elas se manifestam em diferentes suportes e lugares (ABRA, 2024). Entre esses, temos museus e galerias, mas também muros, postes, casas, prédios, transformando a paisagem em espaços propícios para criação e a cidade em acervos urbanos. Pensar nos motivos que levam os indivíduos a se expressarem ou marcarem seu espaço nos muros e em outros elementos citadinos desperta interesse e curiosidade. Para alguns, pode se resumir na tentativa de entender o que os diferentes símbolos e letras significam; para outros, ainda no questionamento sobre o caráter legalizado e até artístico do que encontramos pela cidade. Para além do pensamento direcionado aos motivos que levam a essas criações artísticas, também buscamos compreender o “lugar” na acepção geográfica – em outros termos, o espaço geográfico onde são encontradas a arte urbana e a arte de rua,

com suas diferentes manifestações: o graffiti, a pixação, a *sticker art*² e a arte mural, entre outras.

O tema desta pesquisa começa a ter maior relevância institucional na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em outubro do ano de 2022, com medidas tomadas pela Prefeitura Municipal para o incentivo de produções culturais e relacionadas à economia criativa (Campão Cultural, 2022), no interior de um contexto no qual o Brasil se recuperava da pandemia de Covid-19 e poucos meses depois de o Ministério da Saúde declarar o fim da emergência em saúde pública (OMS, 2022).

Isso não significa que a produção artística destas modalidades era inexistente no período anterior, pelo contrário, mas ganhou projeção e influência tendo em vista o movimento de legitimação realizado pelos órgãos públicos. No período que antecede a pandemia de Covid-19³, a arte em Campo Grande foi tema de discussão tanto em documentários como em trabalhos acadêmicos, que englobam não apenas o contexto histórico, social e cultural da cidade, mas também referência a acontecimentos relevantes em nível nacional, por exemplo, em metrópoles como São Paulo⁴. Sanches (2019), pesquisador da temática no contexto campo-grandense, destaca a rejeição social e política que algumas dessas manifestações possuem ao citar projetos como “Campo Grande contra a pixação”, de 2013, e “Cidade Limpa”, projeto realizado no contexto da cidade de São Paulo, em 2017.

Nesse cenário, a proposta da presente pesquisa parte de questionamentos relacionados à visão da sociedade sobre esses indivíduos/artistas que protagonizam a arte urbana. Compartilha-se, neste sentido, da opinião revelada a partir de uma observação pessoal feita por Sanches (2019):

(...) direta ou indiretamente, o protesto contra algo ou alguém está sempre presente nas ações. Levando em conta o contexto dialógico de

² Em tradução livre ‘arte dos adesivos’. São adesivos criados pelos artistas e colados pela cidade. Muitas vezes em locais inusitados como placas de trânsito, portas de lojas, semáforos e outros.

³ A covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado bronco alveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. (Brasil, [2020?])

⁴ Aqui especificamente me refiro a “limpeza” feita pela prefeitura da cidade, onde diversos murais foram cobertos com tinta cinza, tendo grande destaque no ano de 2008 o apagamento do mural dos artistas Nunca, Os Gêmeos e Nina Pandolfo – mural com cerca de 680 metros.

comunicação, em que grande parte da sociedade absorve as mensagens propostas pelos pichadores com ruídos, ao passo que o grupo social estudado compreende e comunica-se sem empecilhos como uma forma de resistência (...) (Sanches, 2019, p. 17).

A rejeição do público que observa essas manifestações como ilegais e como uma forma de degradação da cidade, bem como o interesse e a curiosidade para com os significados e símbolos e a realidade de quem produz qualquer uma das linguagens urbanas da arte proporcionam muitos motivos e tópicos para discussão e reflexão. Tradicionalmente vistos como “desviantes” e “errantes” (Sanches, 2019), porém, os adeptos da arte urbana possuem aspectos da sua cultura que são apreciados e incentivados. Toma-se como exemplo elementos da cultura Hip Hop, onde tem-se uma grande difusão do *break dance*, das batalhas de rima e *slams*⁵, além da prática do skate, sendo explorados como práticas legitimadas e com viabilidade mercadológica.

O que faz, entretanto, com que um aspecto cultural seja amplamente aceito enquanto outro é quase sempre rejeitado e categorizado como vandalismo? Ou ainda, por que dentro de uma única linguagem artística ainda existam subdivisões relacionadas ao que se constitui como “arte”, belo e aceitável em contraposição àquilo que é “feio”, “poluído” ou “rabisco” (Sanches, 2019)? Seria o espaço geográfico importante, relevante para a análise destas produções em termos simbólicos de legitimação? Os aspectos sociais e culturais são relevantes para a construção desta proposta de pesquisa, porém partimos também de uma relação mais pessoal e achegada com a arte feita nas ruas.

Desde o ano de 2022, dedicamos tempo para a captura de fotografias da arte mural, grafitis e pixações na cidade de Campo Grande. O início foi despretenso e sem intenção de se tornar algo institucionalizado como futura pesquisa de pós-graduação. Partindo desta prática, todavia, percebemos que algumas regiões da cidade possuíam um maior aglomerado de intervenções urbanas. Notamos também que as temáticas se alteravam conforme percorre-se a cidade em busca de novos trabalhos artísticos. Desde intervenções tidas como “ilegais” e não autorizadas a grandes produções financiadas por órgãos públicos, percebemos os diversos interesses sociais e culturais na arte feita nas ruas da

⁵ Batalhas de poesia falada, realizado muitas vezes em saraus e eventos culturais, falando sobre diferentes temas, mas geralmente voltados para questões sociais como forma de protesto a arte elitizada.

capital de Mato Grosso do Sul, interesses voltados à divulgação de lugares e eventos e também as manifestações de revolta e demarcação de espaços na cidade. Constatamos ainda as diferentes intenções comerciais para com esse tipo de arte, onde artistas grafitam espaços privados com fim decorativo ou “instagramável”⁶.

Nesse contexto, a presente pesquisa tem como objetivo central cartografar as artes feitas nas ruas da cidade de Campo Grande. Para tanto, colocamos como objetivos específicos também elucidar os conceitos de arte urbana e arte de rua e as derivações destes grandes campos, como o graffiti, a pixação e os murais. Pretendemos explorar o conceito de cartografia e como o mesmo pode ser usado para refletir sobre questões relacionadas à arte. Por fim, discutiremos e relacionaremos como o espaço geográfico interfere na temática de cada uma das intervenções urbanas e em sua forma.

Como mencionado, o tema desta pesquisa, especificamente pensando no contexto de Campo Grande, já foi pauta para estudos e reflexões de outros autores, afinal esta temática está sempre sob os holofotes das notícias e do debate político na capital sul-mato-grossense. Podemos citar dois autores que tratam especificamente sobre a questão da marginalidade, no período que compreende os anos entre 2010 e 2020.

Taborda (2017), por exemplo, justifica:

(...) comecei a perceber que a produção de verdades ditas sobre práticas marginais, tais como o pixo e a pichação, são importantes pistas para pensar sobre o que a cidade vem se tornando e os processos de subjetivação implicados. (Taborda, 2017, p. 14).

O autor traz também em sua pesquisa um pensamento cartográfico sobre as produções de pixo na cidade, traçando uma aproximação entre a psicologia e os processos de subjetivação do próprio indivíduo e do outro. No trecho a seguir, tem-se uma breve descrição do que o autor se propõe a realizar:

Na efemeridade das palavras pichadas, nas pequenas notas jornalísticas sobre essas práticas, bem como nas poucas linhas em que ficam registrados os comentários dos leitores, existem subjetividades sendo produzidas, e parece que esses processos de subjetivação se

⁶ Termo utilizado pela população jovem/adolescente para se referir a painéis e outros elementos que são dignos de serem fotografados ou filmados para exposição e divulgação em redes sociais, como o nome sugere, principalmente na rede social Instagram.

encontram relacionados, tanto na questão do governo de si e do outro, quanto no uso dos espaços e no uso dos afetos. (Taborda, 2017, p. 16)

Ao tratar da cartografia, o autor a coloca na acepção de:

(...) modo de acompanhar o modo como as relações de força estão dispersas nas mais diferentes linhas. É justamente por isso que ela valoriza tanto detalhes que, à primeira vista, se apresentam sem importância. O cartógrafo entende que as mais diferentes linhas estão presentes num plano de composição porque ele assim o exige. (Taborda, 2017, p.131).

A cartografia é interpretada por Taborda (2017) como mapeamento comportamental e de julgamento social do que seria a pixação e o graffiti.

Por sua vez, Sanches (2019) tem como foco a cobertura midiática do fenômeno que nomeia como IGU's (intervenções gráficas urbanas). O autor se apropria da veiculação midiática da pixação pelos jornais de Campo Grande para elaborar sua reflexão. Sanches (2019, p. 17) também aprofunda o pensamento e a discussão em aspectos muitos específicos, tais como:

(...) as falas referentes às seguintes dualidades: profanação de patrimônios públicos/privados; identificação ou não com o campo das artes; respeito ou não às intervenções de outros pichadores/grafiteiros quanto a deixar a sua marca por cima de outras; a pichação orientada pelo ego e demarcação de território ou motivada por um protesto específico – sendo aqui ambas consideradas formas de discurso contra o poder.

Assim como o escopo desta pesquisa, os dois autores fazem reflexões diretamente relacionadas a Campo Grande. Outros autores, porém, pesquisam a temática em outros contextos sociais, como Pallamin (2013) e Leal (2018), que fazem considerações no contexto da cidade de São Paulo (SP). Trata-se de abordagens que também serão consideradas ao longo de nosso itinerário de investigação.

Como já introduzido, mas ainda será aprofundado no decorrer do texto, a presente pesquisa se desvela a partir da experiência individual e subjetiva, da relação pessoal com a cidade que habitamos, interferimos e analisamos. Optamos, assim, por utilizar em alguns momentos a primeira pessoa do plural e do singular, alternando com o uso da terceira pessoa. Tal escolha passa pela premissa de que não nos encontramos sozinhos no espaço que analisamos, mas que a percepção é constantemente interferida pelo olhar e experiência do outro

- a cidade, então, acontece a partir do NÓS, mas também com o distanciamento e olhar da terceira pessoa.

A dissertação estrutura-se em três capítulos. No primeiro capítulo, de base contextual-metodológica, abordaremos conceitos relacionados ao mapeamento e à cartografia, introduzindo também o contexto da cidade de Campo Grande no momento histórico e social no qual a pesquisa se encontra.

No segundo capítulo, de base teórico-conceitual, abordaremos a concepção de arte urbana, além de delinear os conceitos de arte mural, graffiti e pixação. O graffiti e a pixação receberão maior destaque no interior de uma discussão sobre linguagens acráticas (Barthes, 1988) e suas manifestações no espaço urbano e em forma de arte.

Por último, no terceiro capítulo, procuraremos desvelar a hipótese central da pesquisa, calcada na relação centro-periferia, tendo em vista as escolhas temáticas e as técnicas na execução das produções artísticas cartografadas de acordo com os lugares onde se encontram. Buscaremos identificar, aqui, as alterações que essas artes sofrem quanto mais próximas do centro econômico e comercial da cidade – hipoteticamente, uma transição do universo “acrático” para o universo “encrático” de legitimação (Barthes, 1988). Serão utilizadas fotografias de produções artísticas murais, em graffiti e pixações, que servirão para mais adiante criarmos um mapa cartográfico artístico de Campo Grande.

Por fim, trago a reflexão final acerca desta jornada como flâneuse na cidade de Campo Grande, analisando os percursos tomados e uma possível conclusão para a proposta inicial desta pesquisa.

CAPÍTULO I – CARTOGRAFIAR COMO FORMA DE HABITAR

Buscamos aqui uma cartografia que possa transcender a caracterização literal das ruas e dos caminhos que perpassam nossa observação. O objetivo é superar os limites dados pelas vias da cidade e mergulhar nos sentidos mais profundos que podem ser encontrados nelas. Para tal empreitada, porém, mostra-se antes necessário atentar-se ao sentido convencional da cartografia - a cartografia geográfica - como um registro de correspondência ou, ao menos, como uma representação proporcional da cidade. Em seguida, procuraremos explorar a sua intensa ligação com o processo artístico e como tal relação se configura como método inventivo de pesquisa. Mais adiante, discutiremos nossa proposição de cartografia artística para a capital Campo Grande e um recorte da vivência na zona Oeste da cidade, lugar de fala desta investigação.

A ideia de flâneur, imbricada nos caminhos percorridos pela cidade, será desvelada sob o aspecto do olhar para a novidade, o caminhar como um ato criador que intervém no espaço urbano e que ultrapassa a experiência individual, atingindo também o coletivo. Trata-se, na acepção de Lefebvre (2001), do direito à cidade e, por consequência, do direito de interferência viva na urbe.

Nesse horizonte, a discussão sobre a ideia de cartografia expande sua concepção geográfica, aportando também em seu sentido criativo e de experienciamento do ato de cartografar e na sensibilidade necessária para vivenciar este espaço de mutação.

A cidade de Campo Grande será observada com base em uma análise espacial/geográfica e em seu processo de desenvolvimento histórico para que possamos desvelar a formação das divisões entre as regiões demarcadas como centro e periferia. Encerraremos com uma visão particular dos espaços habitados pela autora e que serão analisados a partir deste ponto de mirada.

1.1 – Flâneur – Caminhos poéticos

*A sutileza de uma novidade
reanima origens, renova e redobra
a alegria de maravilhar-se.*

(Bachelard, 1988, p.3)

Figura 1 – Meu coração tem mania de amor



Avenida Júlio de Castilho, Bairro Jardim Panamá, muro da 7ª delegacia de Polícia Civil – MS, 12h50.⁷

06 de abril de 2024

Busquemos, de antemão, um exercício de imaginação: um observador anônimo contempla a pixação feita neste espaço-tempo específico. Sem perspectiva de saber quem seria seu autor, detém-se por um instante e fotografa a cena e a mensagem ali gravada com tinta spray. Percebe que a escolha de cores feita pelo artista remete à paleta cromática dos canetões para quadros brancos usadas pelos professores. Pergunta-se: trata-se de uma escolha consciente e estratégica ou de apenas uma limitação de material no momento. Tal olhar, que ali permanece estacionado por um tempo, descompromissado, é a perspectiva do flâneur, aquele “que caminha distraído sobre o espaço urbano” (Alcântara, 2010, p. 1151).

O local, inóspito e vazio, considerando também a dureza, a violência e a rigidez da instituição que ocupa este lugar, recebe ‘uma chuva de amor’, e nas

⁷ Acervo pessoal

palavras do artista um amor que “não é fácil de achar”, o amor declarado e exposto para quem o quiser ver, sem vergonha de se expor e de ir contra lugares de opressão e violência tão aversos as expressões de afeto.

Um ano depois, nosso flâneur percebe que a imagem permanece quase intacta no local, com exceção das marcas e das intempéries do tempo. É provável que os cidadãos que estão habituados a passar apressadamente por este local, diferentemente da mirada atenta do flâneur, já não preservem o olhar da novidade e que esta mensagem gravada no muro tenha se perdido na paisagem, sem mais impactar ou sensibilizar seus espectadores.

Esta é agora uma mensagem que tange o âmbito “apenas físico, instintivo, superficial. A falta de tempo leva a tal situação, o que se traduz em um empobrecimento da percepção, reflexão e do imaginário” (Alcântara, 2010, p. 1149).

O que caracteriza, entretanto, este personagem flâneur que transita pela cidade e que percebe as novidades mais prosaicas presentes no cotidiano? Seria possível considerarmos tal transeunte imaginário como um caminhante criador, que não somente observa a cidade e suas surpresas, mas que também cria uma cartografia própria e particular do espaço urbano? Seria possível interpretar este ato de palmilhar e de experienciar o espaço urbano como um método inventivo de pesquisa?

Freitas (2020) caracteriza o ato metodológico de caminhar como uma forma de intervenção urbana que extrapola a concepção de um andar descompromissado, proposto pelo conceito literal de flânerie. Para a autora,

A própria experiência do caminhar torna-se conceito visual, ao gerar imagens, dentro do âmbito dos campos expandidos, que procuram res significar as vivências do processo artístico, criando experiências reconfiguradas por meio de escolhas técnicas e estéticas que abrem distintas possibilidades para a interpretação do ato de caminhar, adentrando o devaneio que perpassa tanto à deriva quanto o delirium ambulatorium —e já perpassava também o ethos do flâneur. É nessa imagem indefinida que se abrem as possibilidades de releituras múltiplas e caminhares variados que acabam, como fim último, levando a prática da deriva ou do delirium ambulatorium a ultrapassar as ambições urbanas da flânerie moderna e constituir espaços outros, (...), topologias imaginárias baseados numa cartografia da experiência e, conseqüentemente, mais plurais. (Freitas, 2020, p.146).

Destaca-se que a autora localiza esta ação como uma cartografia da experiência, o que remete à relação pessoal do indivíduo com o seu entorno. Ademais, consiste numa interpretação única e com um olhar e forma de experienciar um mundo singular, mas que não se limita a isso:

O caminhante contemporâneo —seja o artista, seja o participante— ultrapassa a esfera da individualidade a partir do momento em que se relaciona, deambulante, com os espaços e seus contextos e narrativas, praticando a flânerie entre a rua, o museu, o espaço virtual e o espaço mental, integrando-os e problematizando-os a partir de pontos de vista e experiências diversos. (Freitas, 2020, p. 147)

A criação, nesse ínterim, encontra-se no olhar explorador que extrai sentidos e nos passos que traçam linhas pelas ruas. Na perspectiva de um caminhante criador, podemos considerar o devaneio poético proposto por Bachelard (1988). Para o autor, é neste devaneio que reside a possibilidade criadora, relacionando o devaneio a um sonho - sonho que deve ser vivido de “corpo e alma”. Constatamos, nesse horizonte, que não se trata de um sonhar como um expectador que se posiciona à distância e apenas observa, mas de um sonhador ativo, que interfere e constrói seu próprio imaginário devaneador em uma atitude observadora para com o mundo. Barbieri e Alves (2023) afirmam:

Falar sobre o flâneur é evidenciar uma figura solitária, em estado de espírito, que caminha em meio à multidão, uma vez que se localiza na cidade. Caminha sem pretensão, apenas atento ao que pode aparecer em seu trajeto, despreocupado com o tempo, receptivo às experiências que podem aparecer. (Barbieri, Alves, 2023, p.2)

Aportamos, então, em uma mescla entre realidade e subjetividade inscrita nesse caminhar pela cidade. Os autores ainda questionam a interferência relacionada à velocidade que caracteriza a contemporaneidade e como, em um contexto de aceleração temporal, esse caminhar atrelado a um olhar atento pode muitas vezes se perder, exigindo esforço de quem se propõe à prática.

Elkin (2022), por seu turno, aborda a definição de *flâneuse* - a visão feminina do flâneur - e o olhar das caminhantes mulheres pelas ruas da urbe.

Sem dúvida, sempre houve montes de mulheres em cidades e muitas delas escrevendo sobre cidades, falando da vida, contando histórias, tirando fotos, fazendo filmes, envolvendo-se com a cidade de todas as maneiras possíveis (...). A alegria de andar pela cidade pertence

igualmente a homens e mulheres. Sugerir que seria impossível existir uma versão feminina do flâneur é limitar as formas de interação das mulheres com a cidade ao modo como os homens interagem com ela. Podemos falar de restrições e costumes sociais, mas não há como negar que as mulheres estavam lá; precisamos tentar entender o que as caminhadas pela cidade significavam para elas. A resposta talvez não consista em tentar encaixar a mulher num conceito masculino, mas sim em redefinir o próprio conceito. (Elkin, 2022, p. 20)

O olhar feminino que capta detalhes próprios no envolvimento com a rua, mas que foi historicamente inferiorizado, é destacado por Elkin (2022) na riqueza de sua especificidade. O conceito passa a delimitar não apenas uma questão de gênero, porém, ainda adiante, o modo como cada olhar desvela-se no ato de flanar pela cidade.

Barbieri e Alves (2023) complementam:

A rua nos dá pistas e evidencia uma série de coisas. Então, é mais do que necessário saber olhar, é preciso sentir as várias possibilidades com que a rua pode nos alcançar uma vez que a rua não é apenas um lugar de passagem, é um espaço que evidencia o cotidiano de nossas vidas e nos lança a possibilidades de encontros e até mesmo de desencontros. (Barbieri, Alves, 2023, p.6)

Esse lugar como espaço interiorizado em nossas vidas, que presencia o cotidiano, onde ocorrem os encontros e possibilidades, coloca-se em consonância com a argumentação de Lefebvre (2001) sobre o direito à cidade. Não somos, nesse cenário, meros visitantes neste espaço. Os lugares pelos quais passamos registram nossas marcas e rastros, seja em adesivos, pixos, assinaturas escondidas em pontos de ônibus ou nos troncos das árvores, por vezes até nos sulcos que deixamos no concreto fresco ou em esculturas que muitas pessoas já puderam tocar e ressignificar.

Ao enfatizar o direito à cidade, Lefebvre (2001) sublinha a prerrogativa de sermos não apenas visitantes no espaço citadino, mas sujeitos ativos que possuem direito à vida urbana e a modificar e a opinar sobre o que acontece na urbe. O autor ainda ressalta o direito que as classes marginalizadas - tratadas no contexto histórico de sua obra como “operárias” - têm de operar sobre a cidade:

Apenas esta classe, enquanto classe, pode contribuir decisivamente para a reconstrução da centralidade destruída pela estratégia de segregação e reencontrada na forma ameaçadora dos “centros de

decisão”. Isto não quer dizer que a classe operária fará sozinha a sociedade urbana, mas que sem ela nada é possível. A integração sem ela não tem sentido, e a desintegração continuará, sob a máscara e a nostalgia da integração. Existe aí não apenas uma opção, mas também um horizonte que se abre ou se fecha. (Lefebvre, 2001, p. 113)

Destacamos, portanto, o aspecto da *necessidade* que temos de *viver a* cidade - para além de *viver na* cidade -, interferindo nela. A cidade desvela-se, assim, o resultado de uma atividade criadora. Permitimo-nos, dessa forma, dar um passo adiante e se atentar ao conceito de cartografia e seus aspectos geográficos, mas também inventivos que são caros ao presente itinerário de investigação.

1.2 – A rua nua e crua – O que é cartografar?

De forma simplificada, e referindo-se ao aspecto geográfico, uma cartografia da cidade, por meio de um mapa, pode nos proporcionar uma visão detalhada do direcionamento de ruas, avenidas, praças, córregos, prédios e outros componentes da urbe. Ainda, se a experiência ocorrer com ferramentas online de geolocalização, podemos ter uma identificação mais precisa, com lojas, números de casas e lotes, e imagens destes lugares. Se olharmos com mais atenção, encontraremos coordenadas geográficas, visões de satélite e uma simulação da experiência da rua como se fossemos transeuntes ali situados (Carvalho, Araújo, 2011).

Para Amorim (2010), em linhas gerais,

O território de uma cartografia é preenchido por latitudes e longitudes, com um agenciamento das linhas que implique em uma maior consistência para cada caso, o plano de consistência pode ir sendo ocupado. É pela ocupação do plano de consistência que um espaço cartográfico se cria. (...) O plano de consistência é um meio pelo qual as imprevisibilidades do caos e as previsibilidades dos estratos podem se compor. Com manejos e desvios dos lineamentos, a sobreposição de mapas e seus remanejamentos podem se agenciar no plano de consistência. (Amorim, 2010, p. 86-87)

O trecho define alguns aspectos da cartografia, o que inclui a criação de mapas, onde identificam-se informações precisas de latitude, de longitude e das linhas que compõem o emaranhado de possibilidades de um espaço. Nele, o plano de consistência é a delimitação de terreno, que pode ser a própria cidade, uma determinada vila, um bairro ou outra localidade, que será cartografada.

Ao trabalharmos com uma ideia de cartografia, nosso intuito é o de compor linhas e elementos que delineiem um esboço funcional para a sustentação dos mapas. Operacionalizamos nosso intento de uma maneira um tanto linear para fins didáticos e iniciamos com o que poderíamos chamar de conteúdo da ideia de cartografia. (Amorim, 2010, p.62).

Girardi (2007, p.48) acrescenta:

Na abordagem da história da cartografia pautada na evolução das técnicas e das tecnologias de elaboração de mapas, encontramos as representações cartográficas em aderência à sucessão de meios técnicos: são produtos técnicos em sua forma; são informação territorial em seu conteúdo. Nestas condições, inserem-se nos sistemas produtivos em diferentes intensidades.

Em sintonia, Pantaleão (2003) complementa:

(...) o objetivo do cartógrafo é transmitir informação através do mapa, a escolha dos símbolos deve facilitar a percepção e entendimento desta mensagem por parte do usuário. (...) Assim, deve-se considerar aspectos como a percepção visual das cores, a visibilidade (dimensão mínima) dos símbolos utilizados, adequado nível de contraste (diferenciação) entre diferentes símbolos e a familiaridade que o usuário possa ter com alguma representação gráfica. Esta última pode ser exemplificada com o uso de símbolos pictóricos, como uma árvore ou um avião, e também pela utilização da cor azul para representar a água e verde para vegetação. Para garantir a comunicação, todos os símbolos devem ser identificados sem esforço ou ambiguidade, onde quer que ocorram (...) (Pantaleão, 2003, p.9).

Pantaleão (2003) debate alguns aspectos que envolvem a criação de mapas cartográficos, como os símbolos e cores, que devem ser identificados com clareza pelos usuários. Esse entendimento inicial define a cartografia geográfica como a criação de mapeamentos.

Em contraponto, Girardi (2007) desloca a compreensão dos mapas para o escopo comunicacional, uma vez que não possuem apenas a função de localização, mas uma finalidade mediadora da realidade concreta. Amorim (2010) amplia a discussão e insere a noção de cartografia no âmbito das formas de experienciar:

Uma cartografia é sempre circunstancial e processual, ela traz uma maneira de conhecer que é ao mesmo tempo um dínamo de criação. Em uma cartografia, ao mesmo tempo em que um território é percorrido, inventam-se outros percursos que o transbordam. Conforme seus problemas, um caso conclama disciplinas. Deleuze e Guattari elegem Artes, Filosofias e Ciências como as disciplinas vitais,

por estas disponibilizaram novas formas de sentir, conceber e conhecer. E da intersecção dos planos de composição, imanência e referência uma cartografia pode brotar. (Amorim, 2010, p. 87)

A partir desta reflexão, identificamos a aproximação que a cartografia possui com outras disciplinas – e, para além delas, com a própria vida cotidiana. Nas palavras da Amorim (2010), trata-se de um “dínamo de criação”, isto é, são “percursos que o transbordam”. Partindo dessas forças criadoras, novas cartografias podem surgir.

A cartografia, por conseguinte, implica em entender também os dinamismos da vida e não apenas em criar mapas físicos ou virtuais, com seus diferentes símbolos representacionais. Um cartógrafo, nesse sentido, tem também um pouco de artista, de filósofo e de cientista. Não por acaso, Amorim (2010, p. 80-81) ressalta:

Uma sensação só encontra passagem com a contemplação pura que preenche o plano de composição preenchendo-se de si. Sem a contemplação não se contrai o que se passa sobre o corpo que se cartografa, uma cartografia necessita da abertura para as sensações. Com a contemplação, as mais variadas espécies de elementos materiais irreduzíveis (sejam eles concretos ou abstratos) podem ser contraídas, conservadas e virtualizadas. Esse virtual contraído por contemplação é conservado e compõe as virtualidades contraídas, até que seu processo de intensificação seja preenchido por sensações criadoras e contemplações silenciosas e disponibilize um transbordamento intensivo que dê suporte à criação conceitual, se for o caso, o que auxilia criar uma cartografia.

Aspectos da criação artística e da sua apreciação podem ser identificados na criação dos mapas cartográficos. Como no trecho citado, a sensação e a contemplação são pontos também cruciais para a criação de uma cartografia. Ademais,

A criação de uma cartografia se alimenta de novas percepções e sensações. Novas maneiras de sentir são as matérias vivas através das quais se agencia uma cartografia. A cartografia tem uma dimensão correlata à obra de arte: uma obra de arte não depende de seu espectador, este, se portar força suficiente, poderá apenas experimentá-la em um segundo momento. (Amorim, 2010, p.67)

Pantaleão (2003) também apresenta um olhar para aspectos relacionados à arte. A autora oferece uma mirada mais técnica para a criação cartográfica, porém traz informações coerentes com o contexto aqui abordado. Algumas de suas observações descrevem elementos gráficos como pontos, linhas e formas

que compõem os mapas. Portanto, ainda, reforçam como tais elementos são necessários para uma comunicação eficiente com o usuário; constituem-se elementos básicos de uma criação artística.

Pensando em cartografia, arte e vida, Amorim (2010) coloca as “linhas” como elementos não somente visuais, mas como representações físicas que permeiam a sociedade e os indivíduos. As linhas conectam pontos e formas, na obra de arte, assim como na composição de relações sociais; possuem variações e constrói caminhos, guiando nosso olhar para situações e lugares.

As linhas atravessam os indivíduos, grupos e sociedades e é nestas linhas em composições diversas que a criação de uma cartografia incide. Essa prática participa ativamente do traçado das linhas, enfrenta suas variações e perigos, com uma aplicação que não encontra restrições e destaca linhas que podem ser tanto de uma obra literária, como de uma obra de arte, de uma sociedade, de uma vida e de “n” individualizações. Os lineamentos operam nos estratos, nos devires e intensidades, produtos e produtores de desejo. Através das linhas de fuga, com seus picos de criação por eclosão desejosa, podem lançar o agenciamento anterior a outro novo. (Amorim, 2010, p. 47).

A criação da cartografia é permeada, nessa perspectiva, por uma geografia dos afetos (Amorim, 2010), das ligações que se tem com o espaço e como relacionamos os lugares e os acontecimentos com as nossas próprias experiências.

Martin-Barbero (2004), por sua vez, numa perspectiva ancorada nos Estudos Culturais latino-americanos, complementa:

(...) para alguns, todo mapa é, em princípio, filtro e censura, que não só *reduz* o tamanho do representado, como também deforma as figuras da representação, trucando, simplificando, mentindo (...) Quando a *estabilidade* do terreno dos referentes e das medidas é esburacada pelo *fluxo* da vida urbana, pela *fluidez* da experiência cosmopolita, os mapas nos impediram de fazer nosso próprio caminho ao andar, de aventurar-nos a explorar de traçar novos itinerários, evitando o risco de perder-nos, sem o qual não há possibilidade de descobrir(-nos) (...) Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos? (Martin-Barbero, 2004, p.10 - 12)

Assim como Amorim (2010), o autor hispano-colombiano questiona a visão estreita e tradicional do ato de cartografar, instigando-nos em relações e entrelaçamentos e outras possíveis formas de se criar uma cartografia. O resultado final, ou seja, o mapa, não deve nos restringir e configurar – tal como dito pelo autor – uma instância de “filtro e censura”, porém um instrumento para

desvelar outras formas de ver o lugar onde habitamos. Seria, então, “permitir que criemos nossos próprios caminhos, que nos aventuremos e exploremos novas rotas”, descobrindo outras formas de se relacionar com a cidade. Além disso, pensamos na cartografia como forma de questionar o sistema artístico vigente. Dialogamos, assim, novamente com Martin-Barbero (2004, p. 14), que sublinha:

Noutra direção mais abrangente, a cartografia se movimenta re-desenhando o mapa da América Latina, tanto o de suas fronteiras e suas identidades – especialmente pelo movimento crescente das migrações e porque o sentido das fronteiras se apaga ou se agudiza contraditoriamente com o que produzem as redes do mercado e as tecnologias satelitais, e as identidades se solapam perdendo a sua nitidez.

O contexto ao qual remete o trecho nos traz à mente a obra “América invertida”, de Joaquín Torres García, de 1943.

Figura 2 – América invertida, Joaquín T. García, 1943



Fonte: Urban Media Archaeology, 2011⁸

⁸ Disponível em <https://uma.wordsinspace.net/2011/2011/11/30/inverted-map-of-south-america/>. Acesso em: 03.jul.2025.

Mudar a perspectiva de um espaço, portanto, refere-se à mudança na forma como nos relacionamos com este lócus.

1.2.1 - M@p4s – um recorte da cartografia

Ao abordar uma noção de cartografia histórica no âmbito da literatura europeia, Moretti (2003, p. 14-15) nos apresenta uma provocação adicional:

(...) um mapa é exatamente isso, uma ligação que se torna visível -, nos permitirá ver algumas relações significativas que até agora nos escaparam. (...) Um bom mapa vale mil palavras, dizem os cartógrafos, e eles estão certos: porque ele *produz* mil palavras: levanta dúvidas, ideias. Coloca novas questões e nos força a buscar novas palavras.

Não seria esse um dos feitos da obra de Joaquín Torres García mencionada anteriormente? O artista, que não se dedicava ao ofício de cartógrafo, criou um mapa que produz “mil palavras” que nos leva a questionamentos relacionados às disputas de protagonismo dos países do norte e como são entendidos os países ao sul – um endereçamento às relações de poder periferia-centro, tão caras a esta pesquisa. Além disso, questionamos: como tal relação pode se inverter e se ressignificar se pensamos em um mundo com outro olhar, voltado para nossa cultura e particularidades para além do que nos é imposto ou por aspectos relacionados à apropriação de outras culturas? Sendo o mapa também um fomentador de questionamentos, ideias e discussões, pensemos na cartografia como método de pesquisa.

Na introdução da obra “Atlas do romance europeu – 1800-1900”, Moretti (2003) questiona a utilização de mapas em livros apenas como um item decorativo, apêndices finalísticos que nada acrescentam à interpretação. Para o crítico literário italiano, constitui-se um equívoco, afinal o mapa deveria configurar o início do pensamento para entender determinados acontecimentos ou circunstâncias contraditórias que se estabelecem na vida cotidiana. Da mesma forma como é adotada pelo autor, a cartografia - ainda que seja em seu sentido mais literal - será aqui um ponto de partida, caminhos interpretativos da arte mural, do graffiti e da pixação na capital Campo Grande, de onde fala esta pesquisa.

Em uma tentativa de reimaginar o campo, situamos o “popular” e o periférico – o graffiti, o mural e a pixação – no centro, isto é, como ponto de

partida. Delimitamos a partir de então o que pode ser pesquisado com base naquilo que nos é próprio, o que é feito pela cidade por artistas socialmente legitimados e por aqueles que não são legitimados, tanto no “centro” como na “periferia” da urbe, em espaços de conflitos profundos e com uma dinâmica cultural da qual não se pode fugir (Martin-Barbero, 2004).

Nesses termos, nega-se o que é considerado culto ou inculto, não se diferencia o que é legitimado como arte, ou o que é comumente tido como degradação ou vandalismo – ou, nos termos de Barthes (1988), o que são consideradas linguagens “acráticas” ou linguagens “encráticas”, como debateremos adiante. Trabalhamos, por outro lado, com as camadas, a movimentação e a transitoriedade da vida cotidiana. Afinal,

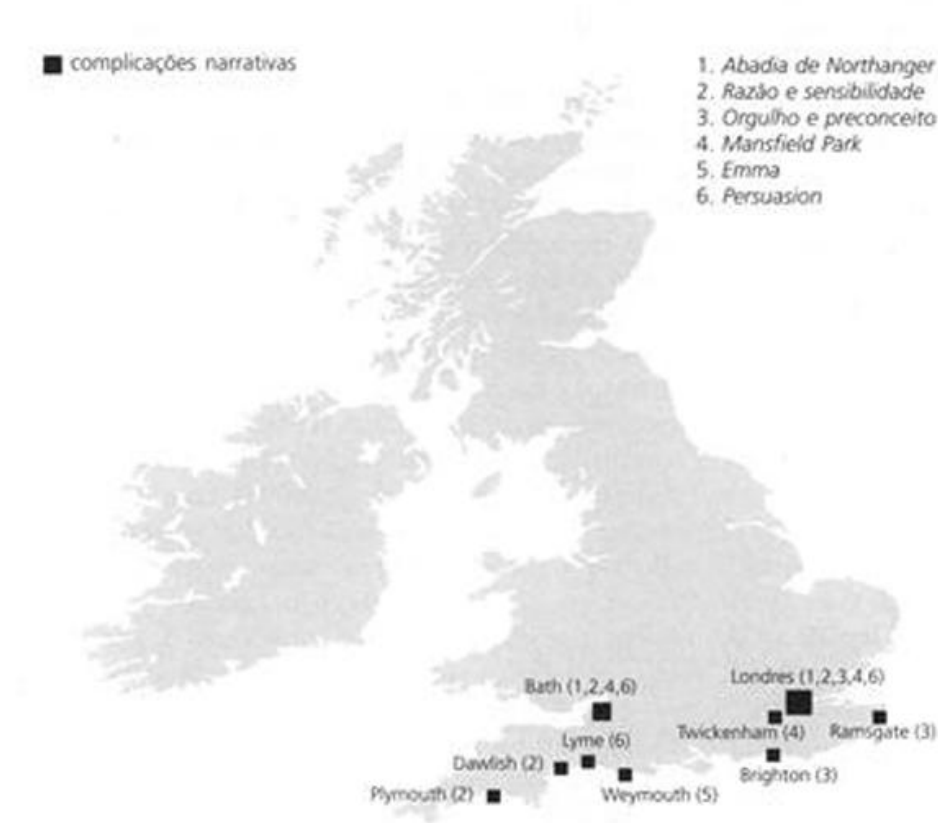
Se a cartografia como ciência trabalha com territórios e suas representações, de modo semelhante, opera-se com a metodologia cartográfica. Toda pesquisa opera em campos, em territórios de naturezas distintas: filosóficos, sociais, artísticos, sentimentais, e assim por diante, e nestes territórios, encontra-se o pesquisador, que transita por entre os territórios possíveis em uma pesquisa. Neste caminho, traça uma existência que nunca é única, pois é permeada por estas camadas, por estes pontos de encontro de territórios. O método cartográfico propõe que se trabalhe com o entre, sugere que a pesquisa acontece no que se vivencia entre o pesquisador e o território de pesquisa. O que vive um pesquisador-cartógrafo, reside exatamente no ato de cartografar o que é móvel, o que não é estático: ele captura o entre, em seus campos de abrangência. (Richter, Oliveira, 2017, p. 29-30).

Como forma de incorporarmos elementos metodológicos à nossa própria investigação, analisaremos brevemente a pesquisa realizada por Moretti (2003), tendo em vista que este foi o primeiro contato teórico-metodológico desta pesquisadora com a noção de mapeamento no campo da produção expressiva. O crítico literário, como citamos, focaliza seus estudos nos romances burgueses europeus entre os anos de 1800 e 1900 - não por acaso, as reflexões que se seguem são relacionadas a tal universo de observação.

Como recurso metodológico, Moretti (2003) aborda em cada subdivisão de seus capítulos mapas vinculados às peculiaridades do texto. Algumas das marcações feitas em seus mapas são relacionadas aos locais onde se passam os enredos dos romances mapeados e que são relevantes para seu desenrolar. Ainda, outros delineiam o lócus no qual a história se inicia, onde acontece o

conflito, ou seja, o ponto de inflexão da trama e, por fim, onde a narrativa se encerra.⁹

Figura 3 - A Grã-Bretanha de Jane Austen



Moretti, 2003, p. 29

Mapas mais amplos presentes na obra do autor abordam as relações entre a Europa e o restante do mundo, indicando personagens masculinos, femininos e as trajetórias trilhadas por elas – uma vez mais, por conseguinte, ilustram relações de poder, de legitimação e deslegitimação, de centro e periferia. Já alguns mapas mais específicos abordam relações fronteiriças e a travessia das personagens por essas margens. No decorrer da obra, o crítico literário também delimita os gêneros textuais, como, por exemplo, os romances históricos, os romances picarescos e os romances coloniais, entre outros.

⁹ As duas imagens a seguir tratam da análise do autor sobre os romances de Jane Austen e como estes se relacionam com o espaço.

Figura 4 - A Grã-Bretanha e o mundo



Moretti, 2003, p.33

Todavia, o que para nós mais se destaca em termos metodológicos é *como* o autor aborda e analisa cada um desses mapas por ele desvelados. Inicialmente, Moretti (2003) procura e encontra padrões. O padrão inicial é o de inclusão e de exclusão, lugares que não são abordados ou ocupados nos romances europeus – e também o oposto. Em suma, problematiza-se as regiões economicamente desenvolvidas naquele período histórico, em detrimento de áreas mais pobres – por consequência, “periféricas” – e também espaços que por algum motivo no enredo se conectam, como, por exemplo, o casamento entre personagens e suas relações sociais. O autor ainda se atenta a quais acontecimentos históricos ou costumes sociais da época influenciam as narrativas e como estes são abordados no texto para o desvelar das “bifurcações” e dos conflitos dos romances.

Nesse ínterim, Moretti (2003, p.46) aponta como a noção de “fronteira” é um fator determinante para muitas histórias:

Fronteiras, portanto. Há duas espécies delas: as externas, entre Estado e Estado; e as internas, no interior de um dado Estado. No primeiro caso, a fronteira é o lugar da aventura: cruzamos a linha e estamos frente a frente com o desconhecido, frequentemente com o inimigo; a história penetra num espaço de perigo, de surpresas, de suspense.

A fronteira constitui-se como um lugar de encontro, onde muitas vezes são identificados conflitos ou mudanças de percepção sobre a realidade narrada. Não por acaso, a reflexão ampara amplamente a presente pesquisa, tendo em

vista que tratamos de um pensamento artístico e visual que se move entre a aceitação e a rejeição, entre a rua e as galerias, o errante e o autorizado, o acrático e o encrático (Barthes, 1988).

As considerações feitas por Moretti (2003), porém, são pertinentes também a outra questão que nos atravessa. De acordo com Costa (2014, p. 67),

A ideia de pragmática está ligada a um exercício ativo de operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpretação de dados. O cartógrafo, aqui assumido enquanto pesquisador, atua diretamente sobre a matéria a ser cartografada. No entanto, ele nunca sabe de antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos. Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre os territórios, é que sua pesquisa ganha corpo. O corpo, aliás, é uma importante imagem no exercício de uma cartografia, corpo que nos remete ao corpo do pesquisador e ao corpo dos encontros estabelecidos. (Costa, 2014, p. 67).

A percepção ativa - ou a atuação direta sobre a matéria a ser cartografada - envolve e entende-se aqui como a intervenção e presença no espaço ou tema a ser pesquisado. Buscamos, assim, partir para além da análise dos dados, dos resultados e das conclusões, mas aportar no olhar sensível - no caso desta pesquisa, uma mirada sensível para a cidade. Em outras palavras,

(...) é preciso que o próprio cartógrafo esteja em movimento, afetando e sendo afetado por aquilo que cartografa. O cartógrafo cartografa sempre o processo, nunca o fim. Até porque o fim nunca é na realidade o fim. O que chamamos de final é sempre um fim para algo que continua de uma outra forma. Se não conseguimos enxergar movimento é porque alguma coisa está impedindo, e lançar o olhar para isto é também função do cartógrafo. A cartografia é, desde o começo, puro movimento e variação contínua. (Costa, 2014, p. 69).

Entendemos, aqui, que a ação de cartografar não constitui um olhar distanciado, mas participativo, as “impressões digitais” daquele que pesquisa fazem parte também da cartografia, tal como um flâneur que vagueia pela cidade. Em síntese, o que almejamos é se atentar aos pontos elencados por Costa (2014, p. 75) sobre o que um cartógrafo precisa levar consigo:

- Suja, a cartografia nunca poderá ter como ideal a transparência e neutralidade;
- Segundo o mais conhecido fragmento de Heráclito, a gente nunca se banha duas vezes em um mesmo rio porque o rio nunca é o mesmo assim como a gente também não o é. No que diz respeito à cartografia diríamos que a gente nunca pisa duas vezes em um mesmo campo de pesquisa;

- Ao lidar com territórios que são moventes, cabe ao cartógrafo o exercício de uma sensibilidade plural. O saber do cartógrafo é sempre um saber multi/implicado, frágil e um tanto provisório;
- Inseparabilidade entre conhecer e fazer; pesquisar e intervir: toda cartografia é um conhecer-fazendo;
- Cartografar é estar, e não olhar de fora;
- Só se faz cartografia artistando-se.

A cartografia, portanto, não é um espaço neutro, apresenta-se sempre mutável e exige a sensibilidade de quem se propõe a produzi-la. O cartógrafo aprende fazendo, e principalmente estando “dentro” do que será cartografado. Com esta síntese em mente, partimos para a próxima missão: entender a cidade de Campo Grande como território possível a ser cartografado.

1.3 – Campo Grande (MS) – que cidade é essa?

Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil, vulgo “Cidade Morena”. Latitude 20°26’34” sul, longitude 54°38’47” oeste, 8.086,051 quilômetros quadrados. Nove regiões urbanas, 74 bairros, 943.313 habitantes, ano 2025. Diferentes cidades dentro de uma mesma capital.

Na concepção de Gomes (2008), para além da geografia, as cidades são imaginadas e construídas simbolicamente - definição que podemos relacionar com o crescimento da capital sul-mato-grossense. Nela, inscrevem-se diferentes culturas que se sobrepõem, tensionam-se, misturam-se e que acabam por caracterizar sua população. Trata-se, nas palavras do autor,

(...) de formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos. Essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (Gomes, 2008, p. 24).

Pensemos também no espaço da cidade como um lugar transitório, de movimento e mudança. Na acepção de Halbwachs (1990, p.99-100),

(...) o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço-aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento

capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças.

Um movimento contínuo, portanto, permeia a cidade, a nossa cidade. Constitui-se, por vezes, mudanças espaciais e visuais que podem facilmente ser percebidas, mas, por outras vezes, alterações mais abstratas de posicionamentos e de pensamentos de um grupo hegemônico ou de um grupo minorizado - mudanças sutis na forma como cada sujeito percebe, age e interfere na urbe, ou tudo isso ao mesmo passo. A cidade que conhecemos é constituída destas percepções e também das lembranças, das memórias. Assim, quando nos empenhamos em descrever a cidade, acabamos por também excluir muitas de suas características, pensando no espaço urbano como um emaranhado de “cidades possíveis”, onde cada indivíduo com sua visão particular de mundo as lê e as interpreta a partir de suas experiências. Somos passíveis, então, tão somente de delinear acontecimentos e algumas características sobre como a capital se desenvolve dentre múltiplas possibilidades.

Pensar na cidade de Campo Grande de 2025 inclui determo-nos em sua origem e em seu passado, mesmo que de forma breve. De início, um pequeno povoado, com casas de sapé e choupanas, tinha fama de “terra sem lei”, até que o percurso férreo chegou à região, trazendo os mais diferentes povos, nacionais e estrangeiros, por estes intitulada de “Cidade Morena” devido à característica da poeira escura que se levantava do chão. Tem-se, assim, em 1914, um dos grandes saltos de desenvolvimento da cidade, a Estrada de Ferro Noroeste Brasil, que partia de Bauru, no centro do Estado de São Paulo, chegando e traçando seu caminho entrecortando o espaço urbano. Como destaca o discurso institucional sobre a cidade,

Eis que o trem chegou em 28 de maio de 1914 e trouxe o início de um grande desenvolvimento, e a obsessão pela modernidade. Novas culturas, novas oportunidades de negócio, tudo novo. Nesse contexto, eclodiu a Primeira Grande Guerra cujos efeitos foram devastadores na economia global e, conseqüentemente, para o país e para o Estado. No entanto, reiterou-se naquela conjuntura, a importância do transporte férreo em detrimento do fluvial. Corumbá, de cidade mais próspera do Mato Grosso (e oeste do país), cai em decadência, e passa para segundo plano. O gado seria transportado pelo trem e o comércio até então realizado com Minas Gerais e São Paulo e países platinos, como Argentina, Paraguai e Uruguai, seria oportunamente

direcionado à indústria de São Paulo e ao porto de Santos. (Planurb, 2024, p.41, grifos nossos).

A possibilidade de um deslocamento facilitado permitiu que a cidade se desenvolvesse no entorno da ferrovia, o interesse comercial aumentou, mesmo com a Primeira Guerra Mundial em curso, e muitos forasteiros passaram a ver o lugar como uma oportunidade de fixação e lucro. Assim, a cidade foi sendo talhada, imaginada a partir de um trabalho coletivo dos diferentes grupos que nela passaram a habitar (Gomes, 2008).

Apenas na década de 1940 passou-se a ter um horizonte mais verticalizado, com o surgimento de prédios com vários pavimentos. Em 1959, a cidade já possuía uma população de 70 mil habitantes (Planurb, 2024). Ainda de acordo com o documento Perfil Socioeconômico de Campo Grande, elaborado pela Agência Municipal de Meio Ambiente e Planejamento Urbano (2024), foi apenas a partir de 1965 que se obteve incentivos federais de desenvolvimento e melhorias da infraestrutura da cidade, delimitando o perímetro urbano e redefinindo também zonas e subzonas dentro deste perímetro¹⁰. Em 1977, ocorreu a divisão do Estado de Mato Grosso - e Campo Grande tornou-se a capital política de Mato Grosso do Sul.

Para seguirmos nossos passos a fim de se entender o que Campo Grande se tornou a partir da década que antecede sua definição como capital estadual, vale-se deter ao que é destacado por Dal Moro (2012), autor que se debruça sobre o estudo da cidade nas décadas de 1960 e 1970:

Resta ao historiador, então, trabalhar com os documentos existentes, mesmo que eles tenham sido legados ao presente pelas culturas hegemônicas e, sendo assim, ressaltem mais os feitos, os valores e as realizações destes grupos dirigentes e não das pessoas mais simples, do povo comum, que também habitam o espaço urbano. (Dal Moro, 2012, p.2).

Não por acaso, a cidade privilegiou o relato das conquistas e das “glórias” das elites privilegiadas, negando o reconhecimento e o olhar histórico ao que o autor destaca como o “povo comum”, que inegavelmente também contribuiu para

¹⁰ A título de exemplo, identificamos a Lei de Uso do Solo n. 1.747/78 que versa especificamente sobre o uso do solo em Campo Grande. Ela estabelece normas para ordenar e disciplinar a ocupação do território do município, regulamentando o uso e a ocupação do solo urbano.

a construção do espaço urbano. São pessoas que constituem a grande maioria populacional da capital, mas que se veem dominadas e eclipsadas pelos que detêm o poder econômico e político. Dal Moro (2012) destaca:

Nesse período, décadas de 1960-70, em especial nesta última, houve intensa migração para a cidade de Campo Grande. A maioria dos migrantes vinha de regiões rurais, sendo que boa parte destes sujeitos trouxe para o espaço urbano costumes não muito aceitáveis do ponto de vista sanitário que predominava naquela época. Os hábitos de descarte de lixo, asseio das moradias, cuidado com os dejetos provenientes das necessidades humanas, dentre outros, são pontos problemáticos entre estes sujeitos e os que se intitulavam “civilizados”. (Dal Moro, 2012, p. 8)

Partindo de matérias jornalísticas da época, Dal Moro (2012) traça um olhar sobre essas parcelas da população tidas como “incivilizadas”. Tais conteúdos jornalísticos desconsideravam a expulsão em massa das pessoas do campo, obrigando-as a viver e migrar para as regiões urbanas, sendo consideradas “inadequadas” para esse novo ambiente devido ao seu modo de se comportar característico da sociabilidade rural. Cobrava-se uma atitude mais enérgica e atitudes que pudessem tornar a cidade mais “agradável” e “respeitável”, por meio do “embelezamento” das ruas e das avenidas, o cuidado com a retirada do lixo e também do matagal, a iluminação pública e o investimento em infraestrutura. Buscava-se, no vértice das elites, um comportamento compatível com a “civildade” que se esperava da cidade (Dal Moro, 2012).

Em apenas quatro décadas, de 1970 a 2010, Campo Grande passou de 31.138 para 776.242 habitantes no perímetro urbano. Em 2022, a população total - incluindo área urbana e rural - aproximou-se da marca de 900 mil habitantes (Planurb, 2024), marca posteriormente registrada no levantamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2025. Nesse horizonte histórico, o olhar higienista sobre as parcelas populacionais tidas como “incivilizadas” se abrandou, em parte, devido a investimentos feitos em infraestrutura. Por outro lado, a modernização da cidade avançou com a construção de shopping centers, como também com a chegada de grandes empresas e franquias. Nesses termos, temos uma perspectiva geral sobre o desenvolvimento da capital, de uma pequena população à chegada de imigrantes e à passagem da ferrovia, bem como de uma visão higienista e excludente até leis de incentivo ao

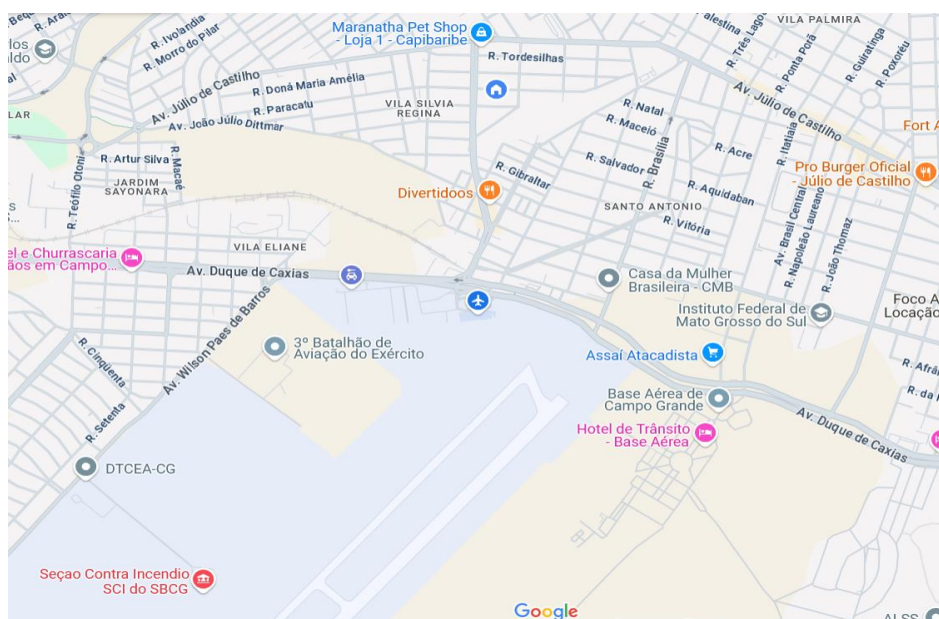
desenvolvimento, além de um aumento vertiginoso da população em poucas décadas.

Foi na década de 1960 que se consolidou o surgimento dos grandes loteamentos urbanos afastados do centro comercial e designados para abrigar a população de baixa renda. Ebner (1999) destaca uma característica notável da expansão da capital, tendo como foco o acesso aos bairros periféricos:

O acesso a estes bairros se dá, praticamente, através de uma única rua ou avenida. Normalmente são as próprias saídas ou rodovias, que desempenham este papel de eixo entre centro e bairros. Consolida-se assim uma configuração urbana radial onde praticamente todos os acessos convergem-se para o centro, reforçando a centralidade comercial e de atividades de serviços que já caracterizavam a cidade de Campo Grande. (Ebner, 1999, p.46)

A autora também enfatiza a centralidade dada a esta região em razão da infraestrutura dedicada ao local, como asfalto em ruas largas, rede de água e esgoto, iluminação pública e rede elétrica, confortos que não se estendiam às outras regiões e que dependiam da ida até o chamado “centro”. Ainda em relação ao delineamento espacial da cidade, para efeitos da reflexão proposta nesta pesquisa, observamos o mapa a seguir:

Figura 5 – O aeroporto



Fonte: <https://www.google.com/maps/place/Regi%C3%A3o+Urbana+do+Imbiruss%C3%A3o+em+Campo+Grande,+MS/@-20.4551761,-54.6664514,16z>. Acesso em: 15 de junho de 2025

Em um recorte da zona oeste de Campo Grande¹¹ - ponto de partida da cartografia proposta nesta pesquisa -, selecionamos um raio com cerca de dois quilômetros tomando como referência o Aeroporto Internacional para elencar algumas características da malha urbana. De início, percebemos uma grande área sem loteamentos - ou seja, composta por vazios territoriais -, sendo que parte destes se localiza no espaço destinado ao aeroporto e à base aérea administrada pelo Ministério da Defesa, bem como outros dois grandes terrenos anexos a duas outras instituições públicas, a Casa da Mulher Brasileira e o Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS). Existem espaços comerciais de maior porte, porém espaçados, predominando-se o comércio local e de pequeno porte, que acaba por não se destacar nos mapas gerados a partir de ferramentas digitais de geolocalização.

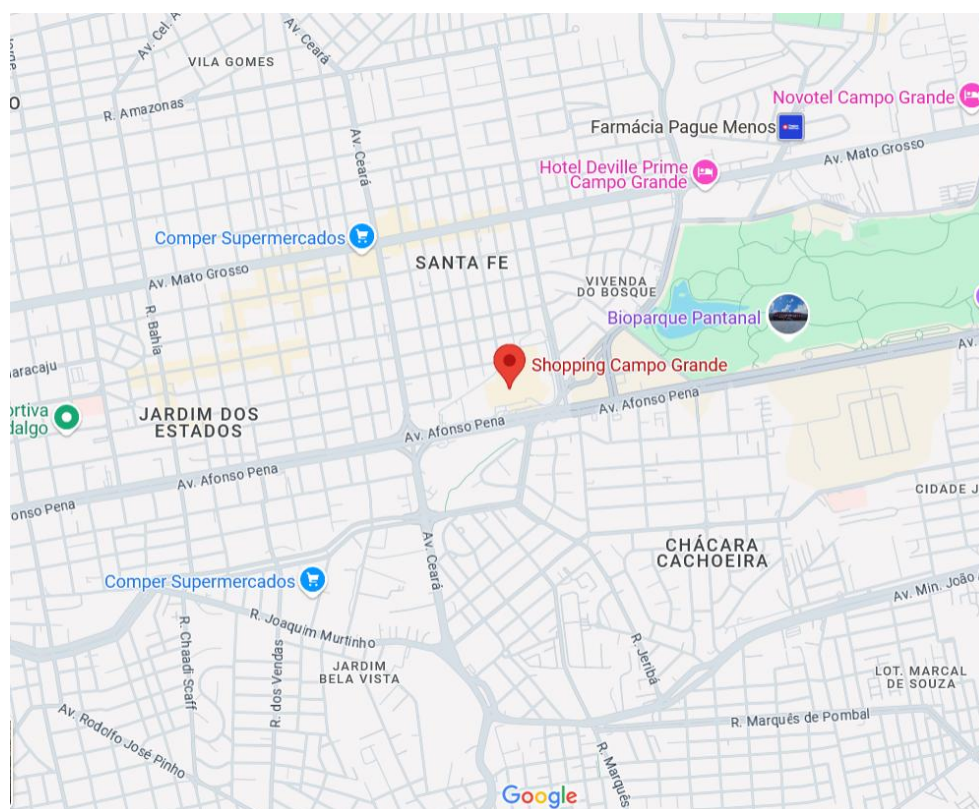
Ebner (1999) destaca as razões que concedem tais características específicas a este modelo de desenvolvimento do espaço urbano:

Pode-se estimar que em economias de recursos escassos, se a classe média e alta estivessem distribuídas de maneira uniforme, as vantagens e desvantagens estariam também distribuídas mais uniformemente, tornando-se mais difícil então, a maximização na apropriação das vantagens locacionais. Segregando-se espacialmente, as camadas de alta renda conseguem com que o Estado atenda mais às pessoas que nelas se inserem. Assim, o espaço pode ser controlado no sentido de favorecer as classes mais abastadas. É a possibilidade de se apropriar de forma diferenciada das vantagens locacionais. (Ebner, 1999, p. 60).

Nesse cenário, em contrapartida, temos peculiaridades que colocam a periferia e a região considerada nobre da cidade em extremos opostos.

¹¹ A Região Urbana do Imbirussu se encontra na zona oeste da capital.

Figura 6 – O Shopping



Fonte: <https://www.google.com/maps/place/Shopping+Campo+Grande/@-20.4577389,-54.599241,14.71z/>. Acesso em: 15 de junho de 2025

No recorte acima, no qual buscamos manter cerca de dois quilômetros de raio, adotando como ponto de referência o Shopping Center Campo Grande, percebemos elementos em comum com a região periférica anteriormente descrita - notadamente, a presença de vazios territoriais não dedicados à habitação. Constatamos, portanto, que a região considerada central não se limita ao que é instituído para nós por um mapa, mas se refere também à concentração dos poderes político e econômico.

Temos inicialmente algumas áreas de espaços urbanos não destinados à habitação, a principal delas o Parque das Nações Indígenas, conhecido por conter equipamentos culturais e de lazer, como o Bioparque Pantanal, o Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO), o Museu das Culturas Indígenas Dom Bosco (MCDB) e a Concha Acústica Helena Meirelles. O outro espaço de destaque é o Parque Ecológico Águas do Prosa, área de preservação ambiental, também localizada a poucos metros do shopping center. Em comparação com a região periférica, os dois recortes possuem espaços livres de

habitações, mas enquanto um tem ocupação de indústrias e de áreas governamentais, o vazio oposto é constituído por equipamentos urbanos destinados ao lazer e ao bem-estar, áreas mais acessíveis à população que vive na região central. O comércio, em contraposição à descrição anterior, não é apenas local e de pequeno porte, pois podemos observar a presença de um shopping e de duas unidades de uma prestigiada rede nacional de supermercados. Ademais, quando nos atentamos ao interior do condomínio comercial, verificamos que o Shopping Center Campo Grande concentra diversas lojas de marcas e grifes renomadas nacional e internacionalmente, além de cinemas e restaurantes¹².

O contraste entre as regiões urbanas destacadas - a zona oeste, como prolongamento que se estende até as mais distantes áreas periféricas da cidade, e a zona oeste, como parte nobre do centro expandido - encontra consonância com os dados apresentados pelo Atlas da Mobilidade Social do Brasil 2025, levantamento conduzido pelo Instituto Mobilidade e Desenvolvimento Social (2025), bem como pelo próprio IBGE. Apesar de ser a capital brasileira que, de acordo com os dados, mais se destaca em termos de mobilidade social - em grande medida, devido à elevada circulação de renda proveniente do avanço do agronegócio em Mato Grosso do Sul, gerando um PIB *per capita* superior a R\$ 33 mil (IBGE, 2025) -, apenas 2,9% do estrato mais empobrecido da população possui chance de chegar até a porção dos 25% mais ricos da cidade.

A fragilidade da mobilidade social que emerge das estatísticas reflete diretamente na ocupação habitacional da capital. Se há espaços historicamente bem delimitados nos quais as classes mais abastadas da sociedade residem, mas, por outro lado, se não existe possibilidade de uma ascensão social significativa entre as classes menos privilegiadas, logo, as áreas nobres situadas no centro expandido serão majoritariamente habitadas por gerações das mesmas famílias e pela chegada de novas frações das classes abonadas, não demandando a construção de novos espaços culturais e recreativos fora dos limites desta região. Eis um novo gargalo.

¹² Os mapas tem como intuito apenas ilustrar e delimitar algumas características, um olhar minucioso e mais atento permite identificar em ambos os mapas, central e periférico, a presença de lugares e espaços não citados aqui.

1.3.1 – PMC - Preservar, Memorar e Culturar

Não casualmente, as diferenças na organização do espaço urbano em uma capital como Campo Grande endereçam diretamente aos aspectos culturais e artísticos da cidade - tema desta investigação. Institucionalmente, as características culturais da capital sul-mato-grossense são institucionalmente vinculadas aos biomas do Cerrado e do Pantanal e a características demarcadas da cultura da pecuária bovina, criando uma “essência regional” que mistura vivências indígenas e dos povos imigrantes (Planurb, 2024). Além disso, a cidade possui seu Plano Municipal de Cultura previsto por lei:

Instituído pela Lei 4.787, de 23 de dezembro de 2009, o Plano Municipal de Cultura de Campo Grande é um instrumento de planejamento e execução de políticas públicas de cultura para um período de 10 anos, elaborado a partir dos desejos, motivações e expectativa da sociedade campo-grandense expressos nas conferências municipais que ocorreram em 2005 e 2009. As metas do Plano Municipal de Cultura foram elaboradas após o Plano e regulamentadas pela Lei 5.135, de 27 de dezembro de 2012. O Plano Municipal de Cultura foi prorrogado até 2022, por meio da Lei n. 6.718, de 22 de novembro de 2021. Em 2024 foi criada uma comissão paritária entre sociedade civil e Secretaria Municipal de Cultura e Turismo para a revisão do Plano Municipal de Cultura. (Planurb, 2024, p. 463).

O documento elenca os projetos culturais abrangidos pelo Sistema Municipal de Cultura, lugares de lazer, auditórios e teatros, contendo também os eventos realizados na cidade. Em anos recentes, em especial após a pandemia de Covid-19, percebeu-se um maior aporte de recursos públicos no âmbito artístico e cultural.

Em 04 de junho de 2025, a Prefeitura Municipal de Campo Grande anunciou a criação da Fundação Municipal de Cultura, que, de acordo com a divulgação institucional, “marca um novo capítulo para o setor na Capital” (Campo Grande, 2025). A institucionalização da fundação decorre da sanção da Lei n. 7.415, de 3 de junho de 2025. Segundo o site institucional da Prefeitura,

Com a criação da fundação, o setor cultural passa a ter uma instituição com mais capacidade de diálogo com o Governo Federal e instituições privadas, o que amplia as possibilidades de convênios, parcerias e captação de investimentos. A mudança também fortalece a governança do Fundo Municipal de Investimentos Culturais (FMIC), que será gerido diretamente pela FUNDAC, garantindo mais agilidade e segurança na aplicação dos recursos. Além disso, a nova lei autoriza o remanejamento do orçamento, do acervo patrimonial e do quadro de

peçoal da antiga Secretaria-Executiva de Cultura para a FUNDAC, assegurando continuidade das ações em curso e estabilidade para a nova estrutura iniciar sua atuação com base sólida. A fundação terá como missão central desenvolver e implementar políticas públicas voltadas às manifestações culturais locais, preservando a memória, incentivando a produção artística e promovendo o acesso da população aos bens culturais. A nova estrutura também terá atuação estratégica na proteção de obras, documentos, bens e imóveis de valor histórico e artístico da cidade. (Campo Grande, 2025)

Como a mais recente política pública implementada e pensada especificamente para o setor artístico e cultural, a fundação passa a constituir uma engrenagem importante no Sistema Nacional de Cultura (SNC). Conforme explicita Ortale (2019),

Campo Grande aderiu ao Sistema Nacional de Cultura em 2010. A forma de adesão ao SNC, conforme já descrita sobre o sistema municipal de cultura neste trabalho, deu-se por meio de adesão voluntária com a assinatura do Acordo de Cooperação Federativa entre o município e o Ministério da Cultura. Cabe assinalar que esses instrumentos tinham, até o ano de 2012, vigência de dois anos, prazo em que se estimava ser possível a organização de todos os componentes do sistema de cultura pelo município. Em março de 2013, o Acordo de Campo Grande com o Minc foi novamente assinado em virtude de que o acordo anterior havia expirado. (Ortale, 2019, p. 51)

O SNC está previsto no parágrafo 3º do artigo 216-A da Constituição Federal de 1988, que versa sobre a organização em regime de colaboração e promoção de políticas públicas de cultura (Brasil, 1988). Posteriormente, a Lei nº 14.835/2024 instituiu um marco regulatório, regido, entre outros, pela diversidade de expressões, fomento, democratização e autonomia de cada ente federativo. Nesses termos, cada município deveria formalizar sua adesão, criando seu plano de cultura e fundo de cultura próprios (Brasil, 2024).

Sobre o PMC,

O município de Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, teve seu primeiro plano de cultura aprovado pela Lei nº 4.787, de 23 de dezembro de 2009, que instituiu o Plano Municipal de Cultura – PMC para o período de 2010 – 2020. Na época, o prefeito era Nelson Trad Filho, do PMDB. O referido PMC apresenta o histórico, diagnósticos e desafios a serem enfrentados na área cultural do município de Campo Grande, formula diretrizes gerais e indica as principais operações que devem ser desenvolvidas pelo governo municipal em cinco setores estratégicos, que agrupam tematicamente as propostas de ações a serem implementadas ao longo do período de dez anos. (Ortale, 2019, p.56)

Juntamente aos arquivos relacionados ao PMC, é possível baixar no site da Prefeitura Municipal de Campo Grande as metas do plano. Tais metas incluem 24 propostas que deveriam ser desenvolvidas até 2020. No detalhamento, é possível observar a situação atual de cada proposição, os resultados, os impactos esperados, os indicadores de monitoramento e avaliação e os prazos de execução dos projetos com base no planejamento formulado em 2012¹³.

Em 2014, ocorreu uma atualização das normas que passaram a reger o SMC (Sistema Municipal de Cultura), com o decreto nº 12.382, que dispõe sobre o sistema, seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão, inter-relações entre os seus componentes, recursos humanos e financiamento. O documento é complementar ao PMC. Em termos de alocação de recursos públicos, o PMC previa um investimento de acordo com a população da capital, que em 2009 tinha 755.107 habitantes. O investimento *per capita* e o investimento per capita foi de R\$ 10,84. O documento apresentava uma divisão por categorias de etnicidade, elencando as alteridades que compõem a estrutura populacional e auxiliam na formação da cultura local.

Aos estudar detalhadamente os documentos mencionados, encontramos um apanhado geral e escasso de manifestações culturais institucionalizadas que até então eram desenvolvidas na cidade, passando por categorias como artes cênicas, que englobam o teatro, a dança, e o circo; o audiovisual, que abarca o cinema, a fotografia e o vídeo; as artes plásticas em geral; a música; a literatura; o artesanato; e as festas populares e eventos de culinária tradicional. Encontramos, ademais, as propostas que incluem plano de marketing, fomento da pesquisa, premiações, cadastro de artistas, criação de espaços culturais, investimento na profissionalização da produção cultural, entre outros tópicos.

A descentralização da cultura é mencionada em 10 propostas, aspecto interessante de atermo-nos nesta pesquisa, tendo em vista que questionamos a produção artística dos murais, dos grafittis e das pixações tensionando a lógica hegemônica das relações centro-periferia. A criação de editais e a preservação de espaços e equipamentos públicos de cultura também estavam previstos no

¹³ Documento disponível no site <https://www.campogrande.ms.gov.br/sector/sistema-municipal-de-cultura/>

plano elaborado em 2009. O documento elenca, por fim, os responsáveis por acompanhar e avaliar a execução deste plano

Desempenharão um papel essencial na operação desse sistema de avaliação e acompanhamento o Conselho Municipal de Cultura, os fóruns, câmaras e sistemas setoriais, a Câmara de Vereadores e a sociedade civil, reunida em entidades representativas e nas Conferências Municipais de Cultura, que deverão ter constantemente à disposição, informações como: metas, indicadores e requisitos de eficiência, eficácia e efetividade e os dados e análises qualitativas e quantitativas fornecidos pelo Sistema de Indicadores e Informações Culturais para que possam realizar o monitoramento do Plano e embasarem sua tomada de decisão sobre a revisão periódica dos rumos das políticas em andamento, conforme se alterem as circunstâncias e condições de produção e fruição cultural e os interesses e demandas da sociedade. Aos órgãos públicos gestores da cultura, Secretaria de Cultura e FUNDAC, caberá o importante papel de indutor e promotor de cooperação técnica e financeira ajudando a elevar a qualidade geral do acesso à cultura e aos recursos públicos destinados ao desenvolvimento sociocultural e à valorização da diversidade. (Campo Grande, 2009, p. 121)

É notável, a ausência de atualização deste documento até o momento da escrita desta dissertação. Ortale (2019) adverte para a discrepância entre a teoria - presente na elaboração do documento - e a prática decorrente da execução das propostas para o desenvolvimento cultural da cidade.

No entanto, apesar de todo o arcabouço legal e teórico já disponível à época, a organização do Plano de Cultura de Campo Grande ocorreu em clara desvinculação entre o conceito e a prática. Infelizmente, no caso, a teoria ainda ficou localizada no plano teórico, abastecendo discursos inovadores, mas muito distante de realidade para a maioria da população do município, que teve negado seu direito de participação na elaboração do PMC. A elaboração do PMC poderia mesmo ter se iniciado, conforme de fato foi, com a participação dos grupos mais próximos, do campo da produção artística e outros do campo da cultura com alguma ligação com a Fundação de Cultura. A questão é que não foram abertos nas fases subsequentes canais de debate com outros setores da sociedade, o que permitiria, dessa forma, com que mais camadas sociais e áreas da cultura pudessem opinar e debater sobre o Plano de Cultura, exercendo o direito que deve ser assegurado a todos de uma cidadania ativa. Todas as atividades foram concretizadas em um mesmo local, no armazém da estação ferroviária de Campo Grande, um espaço importante para a memória da cidade - o edifício em questão, contido no Complexo Ferroviário da antiga Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNOB), é parte do conjunto de Monumentos e Espaços Públicos de Campo Grande tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2014) - , mas na perspectiva da descentralização não deveria ter sido o único local de realização dos debates. Não houve a realização, por exemplo, de incursões, ou mesmo consultas públicas, pelas principais regiões do município. (Ortale, 2019, p. 83).

O autor destaca a carência de participação de outros setores da sociedade, circunstância decorrente de duas características hipotetizadas: 1) a centralização dos encontros para a produção do PMC em um único lugar; e 2) a falta de divulgação e de mobilização sobre a realização desta ação por parte da mídia local e dos órgãos e pessoas responsáveis. Além disso, aponta Ortale (2019), a ânsia em se aproveitar do pioneirismo na elaboração do PMC fez com que o documento contivesse falhas que dificultariam sua execução:

Para o próximo plano de cultura a ser elaborado depreende-se que há um imperativo de que seja realizado um planejamento estratégico da comunicação para o PMC, que deveria ser aplicado sob o risco de o plano continuar a ser restritivo em termos de participação, ou ainda, numa perspectiva mais atenta às demandas públicas, antidemocrática. Para tanto, torna-se fundamental que seja repensado o Sistema de Cultura de Campo Grande. Cada um dos componentes, para o atendimento aos novos conceitos de cultura, deveria ser revisto. O Conselho de Política Cultural, por exemplo, até os dias atuais não foi reformulado para ter uma representação mais plural. (Ortale, 2019, p.101).

No decorrer da terceira década do século, momento em que se encerra o cronograma original de 2009, nota-se que emergem eventos culturais notáveis na capital, muitos aparentemente sem relação formal com o plano de outrora, tendo em mente que o documento previa o planejamento entre os anos de 2010 e 2020. Alguns dos eventos realizados em anos recentes como incentivo ao desenvolvimento cultural da cidade foram realizados por meio de leis de incentivo à cultura.

Pacheco (2023) avalia como se deu na capital o impacto da Lei Aldir Blanc¹⁴ considerando diversas iniciativas de cultura e economia criativa na cidade, especificamente no período de 2020 e 2021, caracterizado pelas circunstâncias relacionadas à pandemia, o que exigiu que o mundo todo entrasse em quarentena e impactou o desenvolvimento da economia mundial e regional/local. A partir da perspectiva do autor, destacamos que a implementação da economia criativa apoiada por editais de fomento movimentou setores que se viram inviabilizados de exercer seu trabalho em razão da pandemia. Tal aspecto mostra-se positivo, porém, conforme adverte Pacheco (2023), a presença de

¹⁴ A Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022 institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento À Cultura. Sua primeira publicação foi em junho de 2020. Entre os seus objetivos encontra-se estimular ações referentes a projetos culturais, garantir financiamento e manutenção destas ações e democratizar o acesso;

muitas pessoas valendo-se desse meio como fonte de renda se deu em grande medida pela falta de oportunidades em outros empregos que pudessem assegurar os direitos aos trabalhadores e a estabilidade financeira, especialmente no setor artístico. Por outro lado, a implementação desse tipo de apoio à economia criativa pode permitir também o delineamento do desenvolvimento social e cultural da cidade em médio prazo.

Nesse horizonte, debruçamo-nos sobre outra política pública implementada para incentivar as atividades culturais em Campo Grande: os festivais e eventos culturais e artísticos gratuitos. Uma das principais iniciativas nesse âmbito, o Festival Campão Cultural tem tido edições anuais desde 2021. A divulgação institucional da primeira edição destaca o formato do evento:

“Campão Cultural – Arte, Diversidade e Cidadania” nasce como um marco artístico de Mato Grosso do Sul. O evento, que acontece de 22 de novembro a 5 de dezembro de 2021, é o primeiro grande festival da Capital Sul-mato-grossense. Com a marca da diversidade, cidadania e cultura de rua, o “Campão Cultural” vai abranger mais de 20 áreas e terá nomes representativos da cultura brasileira. O festival de 14 dias traz uma programação gratuita recheada com mais de 150 atrações regionais e nacionais. Entre eles, Atitude 67, Renato Teixeira e Duda Beat, os rappers Djonga e Dexter, a grafiteira RafaMon, os escritores indígenas Casé Angatu e Auritha Tabajara, o designer Sérgio Matos e o Grupo Corpo, considerado uma das companhias de dança mais importantes do País e que se apresentará pela primeira vez em Campo Grande. As ações do festival vão contemplar as sete regiões da Capital, atingindo a população de mais de 10 bairros campo-grandenses, além dos distritos de Anhanduí e Rochedinho. (Campo Grande, 2021).

Tratando-se do chamado “alinhamento estratégico” desta política cultural, a comunicação oficial do próprio setor público ressalta:

A realização do “Campão Cultural” atende a antiga demanda da cidade de Campo Grande ter seu próprio festival artístico, nos mesmos moldes dos consagrados “Festival de Inverno de Bonito” e “Festival América do Sul Pantanal”, em Corumbá. O governo de Estado de MS não só criou o festival, como irá levar a programação para dez bairros da Capital e dois distritos, fazendo com que as mais de 150 atrações circulem e não fiquem concentrada apenas no centro campo-grandense. “Agora é a vez de Campo Grande ser a anfitriã de um grande projeto de fomento e valorização da cultura”, comemora Gustavo de Arruda Castelo, o Cegonha, diretor-presidente da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS). Inserido no plano estratégico do Governo de MS, o “Campão Cultural” se alinha à Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas (ONU), a partir dos objetivos 5 (que se refere à Igualdade de Gêneros), 10 (que foca na Redução da Desigualdade) e 16 (que trata da paz, justiça e instituições fortes). “Este festival marca um importante momento para a vida de toda a comunidade sul-mato-grossense, pois é a retomada de

atividades, permitindo a inclusão e a volta do crescimento econômica para quem foi duramente impactado pela pandemia como a classe de trabalhadores da cultura”, pontua Cegonha. (Campo Grande, 2021)

Em suma, as reflexões apresentadas sobre a capital Campo Grande nos permitem elaborar uma síntese. Pode-se dizer que: (1) habitamos uma capital plural com população oriunda de diferentes culturas que contribuem para a caracterização da cidade; (2) vivemos, por outro lado, em um território segmentado, onde uma região da cidade é predominantemente ocupada pela elite, por pessoas que detêm maior poder econômico e onde se concentra o poder político e, no outro lado do espectro, temos a região oposta onde se encontra a chamada “área periférica”; e, por último, (3) encontramos uma cidade que ainda busca caminhos por meio de políticas públicas para se tornar um lugar mais próspero e culturalmente estabelecido, que propõe impulsionar a economia criativa e eventos artísticos por meio de incentivos e da organização de grandes eventos, como festivais.

Adiante, a partir de um percurso peculiar, buscaremos um olhar mais atento aos limites das chamadas “zonas” e “subzonas” urbanas, entendendo-as como as divisões do recorte que consideramos na pesquisa como o “centro” e a “periferia”.

1.3.2 – Da quebrada – um olhar periférico, um olhar central

Fronteiras, portanto.
(Moretti, 2003, p.46)

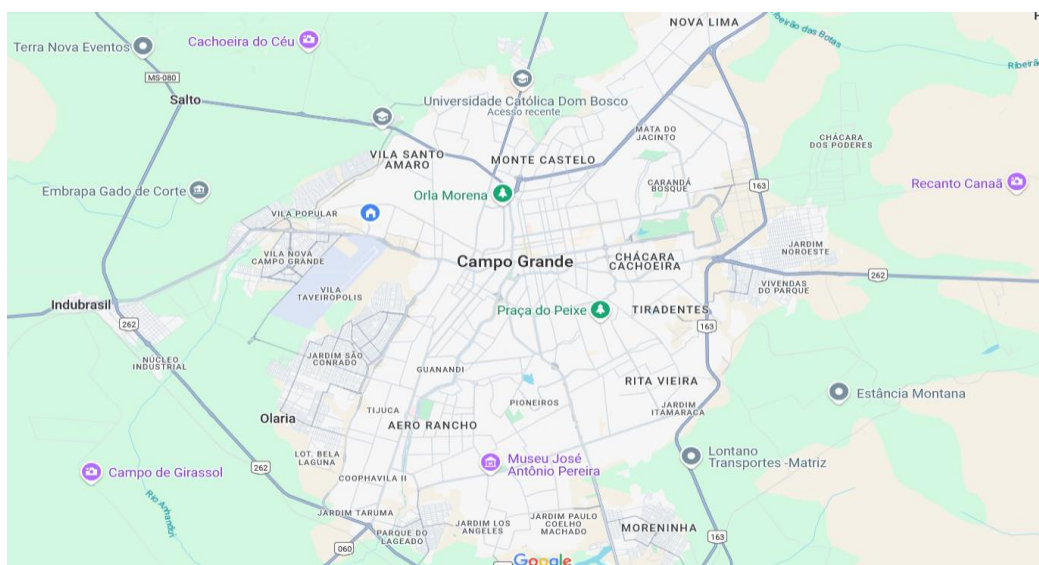
Os caminhos percorridos entre a periferia e o centro são demarcados por fronteiras. Fronteiras que geram narrativas, que nos põem de frente a um oposto, que fazem com que realidades se colidam (Moretti, 2003). Mas, afinal, quais caminhos são percorridos no caminhar metodológico desta pesquisa? Detenhamos um pouco mais a atenção em outras características de Campo Grande antes de traçarmos nossa própria cartografia da cidade. Tais características se voltam especificamente ao período iniciado na década de 1970 com o aumento vertiginoso da população, o surgimento de novos bairros e a

delimitação de áreas consideradas nobres e populares. Em suma, como explicita Ebner (1999, p. 54), “todos estes novos bairros, mais afastados e nas margens das rodovias, foram destinados à população das camadas sociais populares” - dentre eles, a zona oeste, ponto de partida de nossa investigação. Em oposição, na outra extremidade da pirâmide social,

Os bairros destinados à população de alta renda, como por exemplo o bairro TV Morena, passaram a se localizar em áreas bem próximas à área central, continuando a malha urbana anteriormente existente. Outros bairros de classe de renda média e alta foram se formando a partir da valorização de antigos bairros populares adjacentes aos bairros centrais, mais valorizados, como por exemplo parte do bairro Cruzeiro, próximo à Av. Mato Grosso e o bairro Santa Fé. (Ebner, 1999, p. 54)

Enquanto ideais de desenvolvimento urbano chegavam nestas regiões, a porção oeste da cidade se percebia “deixada de lado”, sendo delimitada por áreas institucionais, como o Aeroporto Internacional e terrenos e instalações da do Exército, da Marinha e da Aeronáutica (Ebner, 1999). Por seu turno, a região central e seu entorno continuaram a se desenvolver. Podemos citar o ano de 1989 como marco temporal ilustrativo, com a construção do Shopping Center Campo Grande na zona leste, o primeiro condomínio comercial desta natureza na capital.

Figura 7 – A capital do MS



Fonte: <https://www.google.com/maps/@-20.4455513,-54.6643489,15z/>. Acesso em: 17 de junho de 2025

Se traçarmos uma linha imaginária da zona oeste à zona leste da cidade, teremos exatamente a passagem demarcada da periferia para o centro e, subsequentemente, para a zona considerada nobre da cidade.

Nossa pesquisa se desenvolve neste caminhar, partindo da região urbana Imbirussu, tendo o Aeroporto Internacional como referência e seu percorrer pela cidade até o Parque das Nações Indígenas, a região urbana do Prosa. Nesse percurso, fazemos jus ao nosso direito de transeuntes através das fronteiras simbólicas ali estabelecidas. Para Lefebvre (2006, p. 211),

A forma do espaço social, a saber a relação “centro-periferia”, entrou recentemente na reflexão sobre as formas. Quanto à forma urbana, a saber a reunião, o encontro, a simultaneidade, podemos mostrar que ela figura entre as grandes formas, do mesmo modo que a centralidade, a repetição, a diferença, a recorrência, a reciprocidade etc. (Lefebvre, 2006, p. 211)

Nesse aspecto, não buscamos uma relação de oposição, mas de complementaridade, o encontro entre cada um destes espaços, uma vez que:

Não são coisas, limitadas umas pelas outras, se chocando por seu contorno ou pelo resultado de inércias. Certos termos, como “camada” ou “capa”, não são desprovidos de inconvenientes. Metáforas, mais que conceitos, eles aproximam o espaço das coisas e por consequência reenviam o conceito à abstração. As fronteiras visíveis (por exemplo, os muros, as cercas em geral) fazem nascer a aparência de uma separação entre espaços ao mesmo tempo em ambiguidade e em continuidade. O espaço de um “cômodo”, de um quarto, de uma casa, de um jardim, separado do espaço social por barreiras e muros, por todos os signos da propriedade privada, não é menos espaço social. (Lefebvre, 2006, p. 130).

O encontro entre fronteiras e espaços é o que nos permite a análise à qual se propõe esta pesquisa, afinal, não existe um muro literal que nos separa do que está do outro lado da cidade. Existem, sim, questões sociais e econômicas que podem por vezes se tornar barreiras imaginárias, lembrando-nos que existem espaços que não nos são autorizados a ser explorados. Assim, pensamos no espaço da seguinte maneira:

O conceito do espaço assim religado a uma prática social – ao mesmo tempo espacial e significante – toma todo o seu alcance. O espaço reúne a produção material: bens, coisas, objetos de troca, tais como vestimentas, móveis, casas (residências), produção ditada pela

necessidade. Ele reúne também o processo produtivo considerado a um nível mais elevado, resultado de conhecimentos acumulados, o trabalho se penetrando de ciência experimental, materialmente criadora. Enfim, ele reúne o processo criador o mais livre – o processo significativo – anunciando o “reino da liberdade” e destinado em princípio a se desenvolver nele, a partir do momento onde cessa o trabalho ditado pelas necessidades cegas e imediatas, dito de outro modo, o momento onde começa o processo criador de obras, de sentido e de gozo (...). (Lefebvre, 2006, p. 196).

No espaço de nossa cidade, buscamos nos “bens, coisas, móveis, casas (e também em suas ruínas) a materialidade criadora, o processo criador destas obras, em um sentimento de prazer criador, no ver sentido apenas em criar”, no que irá se traduzir em imagens e escritas que transformam nossa cidade em uma galeria de arte.

Em última análise, temos um olhar do caminhante, do flâneur - ou da flâneuse - que percorre e cartografa desde a região delimitada pelo Aeroporto Internacional de Campo Grande até os chamados “Altos da Avenida Afonso Pena”, perpassando do lugar mais simples aos recintos luxuosos em torno do principal shopping center da capital, partindo do terminal de ônibus do bairro Portal do Panamá e chegando às áreas arborizadas que nem sempre foram destinadas a esta caminhante.

Neste caminho, nos deparamos com construções, demolições, lojas que fecham e outras que são abertas, registros de passagem feitos nas paredes pelo caminho, com tinta, imagens e escritas. Questionamo-nos: como um habitante da zona oeste que caminha por dois extremos da cidade percebe esses espaços? Atentemo-nos, então, ao olhar singular desta autora para tal percurso particular pela capital:

Figura 8 - Manhãs douradas



Fonte: Arquivo pessoal

A imagem apresentada aqui - e todas as subsequentes - referem-se a um único dia na rotina desta flâneuse. Este não é apenas um dia dedicado ao olhar analítico e que busca a arte que pode ser encontrada em nossa cidade, mas um dia dedicado ao trabalho secular onde pode-se em alguns momentos encontrar estes pequenos prazeres artísticos.

As manhãs, que se iniciam logo cedinho, são contempladas por um sol ainda baixo, que permite a sensação de que objetos, prédios, carros e lugares se tornem dourados ao nosso olhar, momento fugaz que se desfaz em instantes. Na imagem, pode-se observar um prédio ao lado do Terminal Júlio de Castilho, na região oeste da cidade, uma das construções que mais contêm intervenções com pixações naquela área urbana: todas as paredes, considerando interior e exterior, são de alguma forma ocupadas. Este prédio, que já abrigou uma loja de materiais de construção, uma igreja, já foi local de treinamento para auto-escolas e moradia para pessoas em situação de rua, hoje se encontra vazio, mas não abandonado.

Figura 9 - Percursos



Fonte: Arquivo pessoal

As pessoas, tomadas pela rotina, já ocupam as ruas. Seus veículos ou conduções públicas já traçam o caminho pelas ruas, assim como também já percorro parte do meu. Próximo à Avenida Tamandaré, no bairro Vila Sobrinho, um grande fluxo surge. Uma paisagem até então preenchida por casas simples de alvenaria e telhados de fibrocimento, algumas com quintais ainda amplos, outras já dividindo terrenos com mais duas ou três casas e de cores que não contrastam com o ambiente, passa a dar lugar a prédios comerciais e espaços publicitários, característica comum àqueles que atravessam de uma ponta a outra a Avenida Júlio de Castilho, na região oeste da cidade.

Apesar de os muros serem estreitos e detalhados, percebo que a intervenção com pixações é maior do que no interior do bairro.

Figura 10 - Escola Estadual Maria Constança de Barros Machado



Fonte: Arquivo pessoal

Uma construção quebra a monotonia da paisagem. Estamos próximos ao centro da cidade, seu coração comercial. A escola, branquinha, contrasta com prédios que começam a ganhar mais cor, característica comum à região central. Alguns alunos já ocupam seus espaços, olhares sonolentos, olhares tediosos, adolescentes. Um pouquinho para o lado, se nos aventurarmos em uma ruazinha quase vazia, escondido deste olhar estático da fotografia, podemos encontrar um grande tesouro da arte urbana local: a pista de skate reúne diversas intervenções - pixo e graffiti, grapixo -, um contraste ainda maior do que a escola branca com o céu azul e o verde das árvores, um colorido incomum, que não está presente nos prédios comerciais nem nas casas das redondezas, algo peculiar a esta linguagem artística que ocupa as ruas e que se concentra particularmente neste local.

Figura 11 - Eis o centro!



Fonte: Arquivo pessoal

Um pouco mais de palmilhar e é possível saber que estamos no centro da cidade. O movimento aumenta, a quantidade de semáforos também, prédios, construídos em uma época que não vivi, são ocupados com lojas e com uma quantidade impressionante de bares. Estamos na Rua 14 de julho, principal via comercial e uma das mais antigas da capital. Em breve, algumas áreas do centro expandido não estarão mais aptas a receber diretamente a iluminação natural do sol. A região cede velozmente espaço para prédios de quinze ou mais andares. Van Gogh, Rodin e Renoir são artistas que estão entre os nomes desses empreendimentos imobiliários.

Não temos mais casas, quem reside aqui mora quase exclusivamente em prédios. As poucas casas que podemos contar pelo caminho já se tornaram lojas ou estão à venda. Curiosamente a que mais me detenho ao observar está repleta de pixações. Olhar treinado ou viciado?

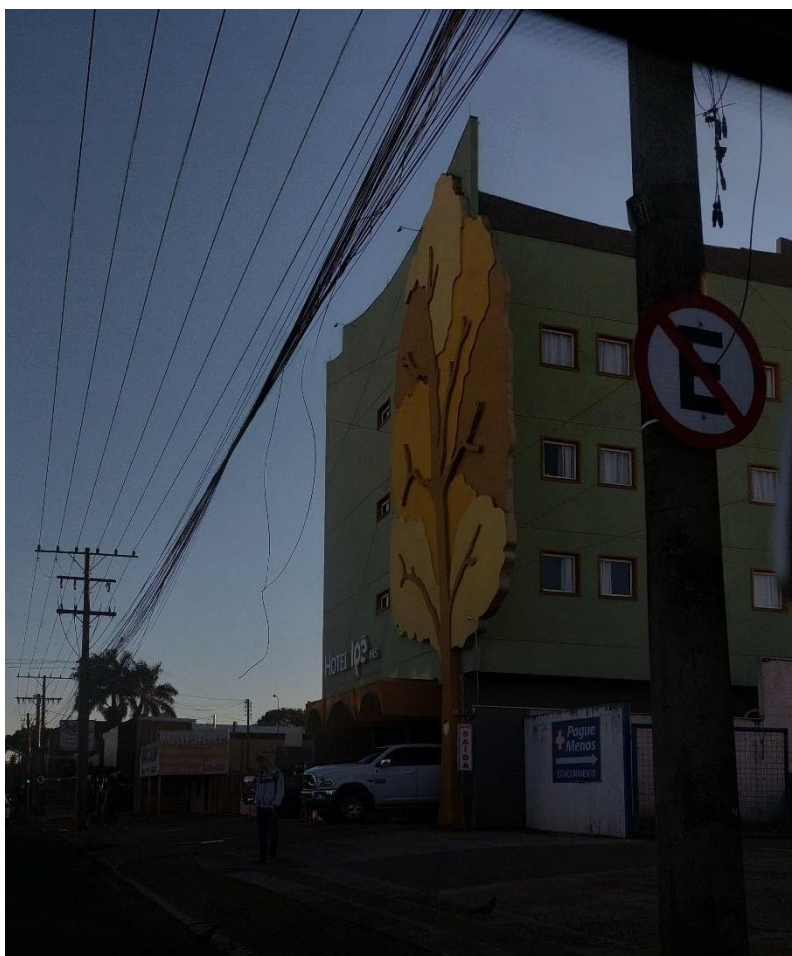
Figura 12 - Jovem é jovem!



Fonte: Arquivo pessoal

O centro aos poucos passa a ser observado no retrovisor. Cruzamos uma linha, uma demarcação espacial concreta, a Avenida Ceará, na região do nobre Jardim dos Estados. Não que a avenida represente uma fronteira estanque, que delimite rigidamente um “antes” e um “depois” em termos de infraestrutura urbana, mas certamente constitui uma divisão explícita sobre quem passa a ocupar os espaços da cidade a partir de então.

Figura 13 - Fora de época



Fonte: Arquivo pessoal

Um ipê está florido fora de época pode ser avistado. Embaixo dele descansam carros e camionetes de alto padrão. Ainda estamos na borda, contornando aquela que é considerada uma área nobre. Impressiono-me com a beleza de design e arquitetura que estampou um símbolo da cidade - o ipê - ali na parede, como uma obra de arte. Talvez não se limite a uma jogada de marketing, mas certamente consiste em uma estratégia de expor deliberadamente um elemento urbano como forma de chamar atenção dos transeuntes.

Um pouco à frente passo a ver casas novamente, um respiro humano no caos comercial. No meio disso, um colégio privado, onde estaciono. São 7 horas da manhã, em breve nos veremos novamente.

Figura 14 - Junho tem festa!



Fonte: Arquivo pessoal

São 17h05, a noitinha se assemelha muito com as manhãs. O caminho para casa é outro. Novos caminhos, novas possibilidades. Vejo tudo que vi antes, prédios, comércio, casas, pessoas, pressa, mas também vejo coisas novas: nas pessoas, o semblante desperto deu lugar ao cansado; nas ruas, a luz artificial ilumina um caminho, a rota permite fotografar apenas as pausas no semáforo. Um breve momento parado quando o sinal verde acende nos rende muitas buzinas na acelerada rotina motorizada da capital, pressa que pode ser flagrada pelo instante da fotografia.

Figura 15 - GO! GO! Fast!



Fonte: Arquivo pessoal

Pelo caminho temos mais pontos turísticos e prédios históricos difíceis de serem fotografados; e, atrás de nós, sempre uma buzina prestes a soar. Estamos na Avenida Mato Grosso, novamente no caminho para a região central da urbe. Via histórica e muito preservada na cidade, constantemente a Avenida Mato Grosso nos oferece o frescor na forma de lembrete de que por aqui também passam pedestres, outros flanantes na cidade.

Figura 16 - Flanantes

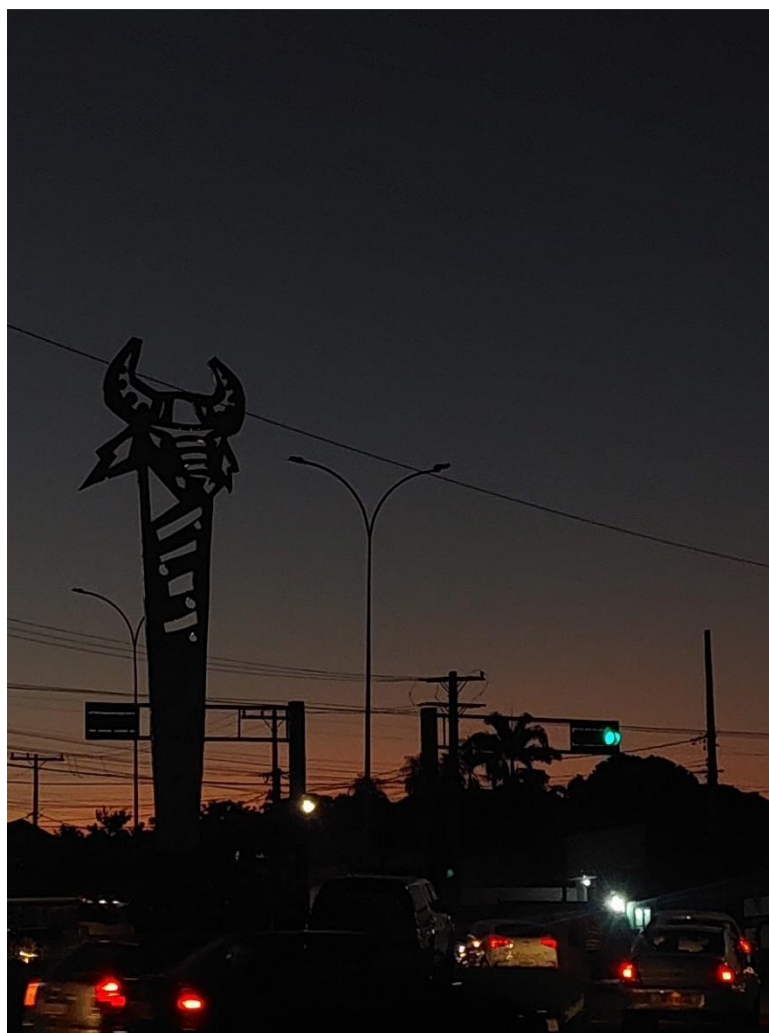


Fonte: Arquivo pessoal

Pela via nos deparamos com alguns equipamentos urbanos conforme nos aproximamos do centro histórico. À esquerda, sentido centro-bairro, temos o MUAU (Museu de Arte Urbana de Campo Grande), casa antiga, de madeira, pintada de amarelo que detém um dos maiores murais colaborativos da cidade. O Museu foi criado como iniciativa para ocupar a área da antiga ferrovia com murais feitos por diferentes artistas da capital. Uma extensão de duas quadras é ocupada com graffiti, desde a Avenida Calógeras, onde vemos o monumento da Maria Fumaça, até a Avenida Ernesto Geisel, por onde passa um dos principais afluentes da cidade, o córrego Segredo. À direita temos as instalações da antiga estação da ferrovia Noroeste do Brasil, ponto irradiativo de crescimento

da cidade na primeira metade do século passado. Na entrada vemos a Galeria de Vidro, espaço público destinado às artes plásticas, e um pouco mais à frente um dos vagões que eram utilizados quando a ferrovia ainda era operante. Se seguirmos sem pressa, podemos ver o galpão onde os passageiros esperavam para embarque e uma das estações de ligação, tudo isso no entorno da atual Feira Central.

Figura 17 - De volta a um caminho já percorrido



Fonte: Arquivo pessoal

O caminho que seguimos agora é um retorno do que já fora percorrido pela manhã, novamente rumo à zona oeste. De longe é possível observar o entardecer por trás do monumento - mais um deles - que faz referência à cultura bovina na região. A ânsia de chegar ao descanso aumenta a sensação de

pressa, pouco sobre de fôlego para o olhar flanante. Em breve, nosso olhar será direcionado à nossa própria cartografia da cidade que habitamos. Por agora, as linguagens “acráticas” da arte urbana, procuradas por essa autora, se escondem com o escurecer. Antes de voltarmos a elas, porém, vamos nos deter de forma mais ampla no conceito de arte urbana - o que inclui o oposto das margens, as linguagens encráticas.

CAPÍTULO II – EXPANDINDO LIMITES OU DELIMITANDO CONCEITOS?

Para desvelarmos os sentidos do que é arte urbana, faz-se necessário que tenhamos antes um panorama mais abrangente que traga as diferenças desta e semelhanças com outros tipos de arte que são comuns ao espaço citadino. Para tanto, propõe-se inicialmente reflexões sobre a arte urbana e de rua, além de três manifestações que as abrangem: o mural, o graffiti e o pixo.

Ressalta-se que uma manifestação não anula a outra, porém em vários momentos suas fronteiras se confundem, tornando o trabalho dos pesquisadores que buscam defini-las mais complicado. Desse modo, não procurasse apontar uma definição final sobre o que é ou o que a arte urbana pode ser, mas pensar em algumas das suas principais características.

2.1– A “divisão” e a “guerra” das linguagens

Apreciar, questionar e analisar as diferentes linguagens¹⁵ implica também em reconhecer que estas existem em um mundo dividido e que constantemente as coloca em conflito – ou, para valer-se da metáfora barthesiana, num cenário de “guerra”.

Para a noção barthesiana de “divisão” pode-se pensar na constante discussão sobre o que é ou não considerado arte; enquanto para a metáfora da “guerra” pode-se considerar uma tentativa de legitimar determinadas manifestações artísticas, comparando assim a um campo de batalha cultural, social e por vezes político.

Barthes (1988) inicia uma breve discussão sobre os conceitos aqui propostos para análise: a guerra e a divisão das linguagens. A proposta conceitual do autor possui caráter conotativo, referindo-se a um conflito simbólico de formas de se expressar e comunicar na sociedade. Trata-se da vontade de fazer valer sua enunciação sobre o outro e não ser sufocado pela forma que o outro compreende e vivencia o mundo.

¹⁵ O conceito de linguagem de Barthes (1988) não se opõe nem se distancia do conceito de linguagens presente na arte. Na arte temos a diferenciação de linguagens entre música, dança, teatro, artes visuais, literatura, audiovisual e performance; estas são formas de se comunicar e se posicionar no mundo, maneiras utilizadas para manifestar o que desejamos, assim como nas ideias expressas pelo autor. Em alguns momentos no texto a expressão pode confundir o leitor, porém, sugerimos que se atente a situação empregada em cada momento para que a leitura se torne mais fluida.

A discussão é pautada sobre o que se entende por socioletos – ou linguagens sociais. Estes manifestam-se por intermédio de grupos que compõem o ambiente social e que têm particularidades na sua maneira de se comunicar. Um socioleto remete então à luta metafórica de um grupo social, para manter sua linguagem e por vezes, tentando sobrepor – ou mesmo “agredir” e “ferir” – o que é dominante. Além disso, de acordo com Barthes (1988), os socioletos podem ser analisados por meio de dois tipos de discursos, os encráticos e acráticos, que serão considerados mais adiante.

Os discursos encráticos são aqueles que estão no âmbito do poder – ou, considerando a temática aqui proposta, são as manifestações expressivas legitimadas e socialmente entendidas e apreciadas como parte de um terreno propriamente artístico. Constitui-se uma noção difusa e complexa, não estanque, que permeia grande parte dos grupos sociais:

O discurso encrático – posto que submetemos a sua definição à mediação da *doxa* – não é apenas o discurso da classe no poder; classes fora do poder ou que tentam conquista-lo por vias reformistas ou promocionais podem servir-se dele – ou pelo menos recebê-lo com consentimento. A linguagem encrática, apoiada pelo Estado, está em toda a parte: é um discurso difuso, expandido e, se assim se pode dizer, osmótico que impregna as trocas, os ritos sociais, os lazeres, o campo sócio simbólico (sobretudo, evidentemente, nas sociedades de comunicação de massa). (...) Além disso, é um discurso pleno: nele não há lugar para o outro. (Barthes, 1988, p. 97-98).

Como apresentado no trecho, trata-se de uma linguagem já difundida e impregnada socialmente, apoiada pela maioria, está em todo lugar. Entende-se que uma linguagem encrática está situada no senso comum, é aceita socialmente e possui um lugar de apoio e respaldo numa ampla comunidade de sentido, seja essa central ou expandida para a periferia.

Os discursos acráticos, por sua vez, são aqueles que estão fora do poder, mas que não necessariamente se opõe ao poder (ou à classe do poder), como é o caso da pixação. Dentre os mais variados temas que a pixação apresenta, não é raro encontrarmos frases de afirmação contra leis e atitudes sociais ou culturais, mas encontrasse também as *tags*, assinaturas e pequenos desenhos, que compõem as imagens. Essas linguagens soam mais agressivas, tornando-as mais distantes do senso comum, ou seja, da aceitação ampla das pessoas. Para Barthes (1988, p. 98):

Os socioletos acráticos são sem dúvida mais fáceis e mais interessantes de estudar: são todas as linguagens que se elaboram fora da *doxa*, e que são por isso mesmo recusadas por ela (geralmente pelo nome de *gírias*) (...) O discurso acrático é, em grosso, o nosso (o do investigador, do intelectual, do escritor); analisá-lo é analisarmo-nos a nós próprios na medida em que falamos.

Complementarmente, o autor aponta o papel do “senso comum” na definição dos socioletos e na própria aceção da divisão:

(...) o discurso encrático é um discurso conforme com a *doxa*, submetido a códigos que são eles próprios as linhas estruturantes de sua ideologia; e o discurso acrático enuncia-se sempre em graus diversos contra a *doxa* (seja ele qual for é um discurso *paradoxal*). (Barthes, 1988, p.97)

Tais discursos que se estabelecem no âmbito da *doxa* (ou do senso comum, para valer-se de uma leitura ampliada do conceito), como mencionado, legitimam o que é ou não arte. Os discursos que estão fora desse escopo – isto é, as produções não legitimadas como arte são, em comparação, o que o autor define como *paradoxais*.

Todavia, além de estarem divididas, tais linguagens – aqui nos referindo à arte mural e ao graffiti em detrimento da pixação –, numa perspectiva barthesiana, colocam-se em relações conflituosas por meio de uma “guerra”. Não se trata de um conflito natural, mas emerge ou é decorrente de demandas sociais que se estabelecem a priori no plano simbólico – daí o surgimento de projetos intitulados com semânticas como “Cidade limpa” ou ainda o simples apagamento, geralmente com tinta cinza, das artes feitas nos muros das cidades.

Sobre a metáfora da “guerra”, o autor desenvolve três definições:

1. A primeira é que a divisão das linguagens não coincide termo a termo com a divisão das classes: de uma classe para a outra, há deslizos, empréstimos, barreiras, correias de transmissão; 2. A segunda é que a guerra das linguagens não é a guerra dos sujeitos: são sistemas de linguagens que se enfrentam, não individualidades, são socioletos, não idioletos; 3. A terceira é que a divisão das linguagens se marca sobre um fundo aparente de comunicação: o idioma nacional. (Barthes, 1988, p. 102).

Em síntese, pode-se dizer em termos práticos nesta pesquisa que: 1) existe socialmente um fluxo de trocas, uma vez que as técnicas emprestam um pouco de si para as outras, de ambos os lados. O graffiti empresta características da

sua técnica para o pixo, que empresta um pouco de si para os murais, assim como da própria cultura de massa, a exemplo da própria publicidade comercial que se vale em suas peças de uma estética das ruas. Esse fluxo é constante, o que remete, por vezes, à própria dificuldade de diferenciação das linguagens. 2) A busca por apoio e incentivo a essas técnicas artísticas não são uma demanda individual, mas de todo um sistema de enunciação; são vários artistas buscando legitimação como técnica expressiva das ruas e como manifestação artística; e isso é feito quando produzem suas obras no contexto da cidade.

Estabelece-se, assim, uma vez mais percepção metafórica barthesiana, um panorama de “divisão” e de “guerra” de linguagens tendo como perspectiva as práticas da arte urbana, dos murais, do graffiti e da pixação. Analisemos agora como se dão os diferentes tipos de arte que compõem a paisagem urbana nesse contexto de constantes tensionamentos.

2.2– Arte Urbana

Silva (2014) afirma que a arte urbana (*street art*), por princípio, não tem fins comerciais, nem tenta recriar uma imagem institucional. Nela, o cenário de trabalho dos artistas é a rua e seu principal intento a expressão plástica. Em outros termos, o que estava nos museus vem agora para a rua.

A arte urbana provém da arte visual: simplesmente o que se fazia para mostrar em um espaço de arte será feito agora na rua, o que, é claro, outorga uma expressividade de rua; (...) de qualquer forma também é arte assimilada à galeria, pois funciona com seus mesmos mecanismos de obra de arte. (Silva, 2014, p.127).

No artigo “Arte urbana: sua origem e principais manifestações”, disponibilizado pela Academia Brasileira de Arte (ABRA), pode-se entender que a arte urbana leva a arte para fora dos espaços restritos e não possui grandes eventos para sua inauguração, podendo emergir “da noite pro dia” nos locais escolhidos pelos artistas (ABRA, 2023).

Além disso, a definição situa a arte urbana mais no escopo da separação de técnicas artísticas que são feitas no espaço urbano do que necessariamente como um movimento artístico com características específicas. Entre tais técnicas são citadas o graffiti, o estêncil, os lambes, as estátuas vivas, as esculturas e as

apresentações em grupos, como os teatros, circos, performances, saraus, *slams* e apresentações musicais.

Outros autores remetem suas perspectivas ao refinamento do entendimento das concepções de arte urbana e de arte de rua. Campos e Câmara (2019), por exemplo, propõem uma aproximação com as ideias defendidas pela Academia brasileira de Arte (2023). Ambos destacam o caráter de legitimação do que é ou não arte, ou seja, para ser arte urbana, passa-se por um julgamento estético e de critérios socialmente estabelecidos. Retoma-se o argumento de que as manifestações artísticas que antes estavam no museu, espaço de legitimação do que é arte por excelência, passam a ocupar o espaço urbano. Nesse sentido, para os autores:

Há, por um lado, uma dimensão de carácter normativo e, por outro, uma dimensão de natureza contextual. Em primeiro lugar, o vocábulo “Arte” (com A maiúsculo...) está imbuído de normatividade, não sendo um termo neutro. A palavra transmite uma avaliação de gosto que aponta para a valorização simbólica de certas obras ou formatos expressivos. O termo invoca um processo social de credibilização e legitimação de obras, que são sancionadas a partir de critérios socialmente aceitos e instituídos, enquanto produções pictóricas com valor estético, cultural ou patrimonial. Em segundo lugar, temos um atributo de natureza contextual, que serve para circunscrever o espaço de existência destas artes. Esta é uma arte “urbana”. Ou seja, tem como alicerce a cidade, remetendo para práticas existentes na rua ou inspiradas em linguagens da rua. (Campos, Câmara, 2019, p. 105).

Ainda na perspectiva de delineamento da concepção de arte urbana, os autores elencam pontos que auxiliam na construção de uma tipologia no entendimento deste tipo de arte. O primeiro ponto é a capacidade de compreensão de particularidades destas manifestações, referindo-se tanto à adaptação ao espaço físico como também a técnicas considerando o caráter público e acessível do espaço citadino, o artista costuma “falar” sobre temas e questões que “tocam” o público que aprecia a obra.

Em segundo lugar, tem-se o caráter de ruptura:

Tende a colidir com as artes oficiais propagandeadas pelo regime e apadrinhadas pelos media, pelas indústrias culturais e pelo mercado da arte. Estão, assim, frequentemente ausentes de uma economia baseada no comércio, quer massificado, quer circunscrito ao mercado artístico. A ideia de surpresa é algo essencial neste campo, sendo a natureza programada e fiscalizada das acções produzidas com apoio institucional geralmente contrária ao sentido de espontaneidade e liberdade. Compromissos com as instituições e, consequentemente

com o poder, inibem a potência disruptiva e a capacidade crítica. (Campos, Câmara, 2019, p.110).

Os autores evidenciam a natureza disruptiva da arte urbana, trazendo ainda o terceiro ponto, a apropriação do espaço que é urbano, que perpassa a cidade, seus temas, sua espontaneidade, seu cotidiano. A arte urbana pode retratar a cultura de massa, o cinema, a música e a televisão. Trata-se de uma esfera daquilo que é mais democrático, no sentido de acessível e veiculado publicamente. Aqui aportamos no quarto ponto: não é necessário pagar entrada, deixar contribuições ou pedir acesso; vinte e quatro horas, todos os dias, para todos que transitam, a arte está ali para todos:

(As artes urbanas são, também, mais democráticas porque, como vimos, utilizam uma linguagem popular, não exigem o domínio de códigos culturais elitistas, nem respeitam os cânones artísticos perpetuados pelas instituições. As artes urbanas rompem com esta tradição. Quebram o formalismo, a rigidez e o clima algo religioso dos museus e galerias, que incitam à sacralização do objecto. (Campos, Câmara, p. 111).

Os pontos quinto, sexto e sétimo se referem, respectivamente, ao aspecto arriscado e transgressivo; à efemeridade das obras devido ao lugar de exposição; e à flexibilidade do uso de materiais e técnicas. Além disso,

Em oitavo lugar, não poderíamos deixar de focar a natureza translocal do fenómeno e a relevância do universo digital. Esta afirmação parece algo paradoxal, quando verificamos que o graffiti ou a street art têm uma forte componente de territorialização e localização. Se é verdade que estas criações estão umbilicalmente ligadas à cidade e às suas comunidades, também é certo que a arte urbana é um movimento que nasceu e floresceu numa era fortemente tecnológica e digitalizada, em que o chamado mundo virtual ocupa um papel central. (...) A internet tem servido como elemento de disseminação e perpetuação das obras e dos artistas, contribuindo para anular o princípio da efemeridade presente nestas formas de expressão. Deste modo, funciona como um instrumento de memória. (Campos, Câmara, p.114).

Por sua eventual vinculação com a aceitação das audiências, seria essa característica uma referência à legitimação e à opinião do grande público no que se refere à anuência de certas produções como arte e outras não? No mais, as características tecnológicas contemporâneas e o fácil acesso as redes sociais influenciam na apreciação das obras e em sua corroboração? Trata-se de indagações que serão retomadas à frente.

Por último, e talvez o ponto crucial, levanta-se a questão relacionada ao debate sobre a legitimidade de agir sobre a rua. Isto é, o que define o direito do outro de agir sobre a cidade, sobre os patrimônios públicos e, em grande parte das vezes, sobre a “propriedade privada”? Nessa perspectiva, os autores argumentam:

O facto é que muitas destas obras, a partir do momento em que são socialmente reconhecidas como criações artísticas, mesmo que informais e ilegais, se convertem em formas de arte pública, sendo tomadas pelos habitantes enquanto património colectivo. A patrimonialização de algumas destas expressões significa que elas são socialmente representadas como bens públicos, não devendo ser agredidas ou removidas. Ou seja, nestes casos, é discutível se o proprietário da superfície (muro, parede, etc.) tem completa liberdade para agir sobre o mesmo, seja para apagar a obra, para a remover ou para a vender. (Campos, Câmara, p.115).

O direito, nessa perspectiva, não é de quem produz a arte, mas permanece sendo daqueles que legitimam o que é ou não arte. A maior questão recai, por conseguinte, na forma como a arte vai ser vista. Eis um questionamento duplo: de um lado, artistas que querem interferir na rua, discutir questões relacionadas aos âmbitos público e privado; por outro, aqueles que detém o poder de definir se o que está sendo visto é arte ou não, se vai ser apagado ou denunciado, ou até mesmo legitimado como produto de valor comercial. Neste caso, o poder do expectador influencia a legitimidade sobre a obra.

Em suma, considerando as ideias dispostas pelos autores, será considerada arte urbana a portadora das seguintes características: (1) Arte criada sem fins comerciais, feita fora dos museus e galerias, surgindo nos espaços de forma espontânea; (2) se refere mais precisamente a técnicas de criação e às formas de expressão, como o graffiti, o estêncil, os lambes, as estátuas vivas, as esculturas e as apresentações em grupos, como teatros, circo, performance, saraus, *slams* e apresentações musicais; (3) enuncia sobre temas que tangem ao público, refere-se a circunstâncias e situações comuns ao público e à vida cotidiana, como cinema, música, notícias e outros; (4) é uma arte de ruptura, transgressora e efêmera, na qual facilmente se encontram temas políticos e sociais, sendo também de acesso livre à população.

A arte urbana surge como um termo “guarda-chuva” que ampara de três linguagens específicas: a arte mural, o graffiti e o pixo. Chegamos agora no objeto central desta pesquisa.

2.2.1 – Arte mural, graffiti e pixo

Iniciasse esta reflexão com um trecho do livro “Ratículas”, de Waldemar Zaidler (2014, p. 100):

Em que pesem as relações transformadoras criadas entre um mural e seu entorno, e as há às dúzias, boa parte dos murais realizados em São Paulo são planejados e executados de modo análogo à pintura de cavalete. São quadros ampliados e dependurados na paisagem, como se esta também fosse um quadro. Aliás, essa concepção não é totalmente estranha, pois sem os quadros não teria sido construída nossa atual noção de paisagem. Mas esta há muito já quitou suas dívidas para com a pintura e conquistou plena independência. Ainda assim é comum o uso da expressão intervenção na paisagem urbana para designar murais e outras iniciativas poéticas realizadas na cidade; termo questionável, pois para que haja intervenção é necessário um paciente, e a paisagem não é um corpo, mas uma construção interativa resultante do olhar de quem a vê e das circunstâncias em que é vista, o que a torna, assim como as superfícies, atuante, dinâmica, reativa a diálogos, personagem com papéis de primeira grandeza.

Localiza-se aqui uma primeira reflexão acerca do que se pode entender como mural. Em uma concepção mais clássica, seriam grandes quadros analogamente pendurados nos muros das cidades. Num entendimento mais contemporâneo, porém, consideramos a continuação da argumentação do autor:

A palavra mural refere-se aqui às pinturas e aos mosaicos realizados a céu aberto ou em espaços de transição, tais como saguões, vitrines, marquises etc., visualmente contíguos aos espaços externos e participantes de sua ambiência. (Zaidler, 2014, p. 100).

Nota-se que o autor se refere aos murais como participantes do ambiente externo, outra característica marcante das representações artísticas murais. Eles estão “fora”, são visíveis aos transeuntes.

Figura 18 – Família Monet, Boulogne-sur-Mer, França (2017), Kobra



Fonte: Site do artista¹⁶

A obra apresentada na figura 6 exemplifica a referência do autor no trecho citado. Ela interage, não só com o público, mas com a paisagem em seu entorno. Tudo é escolhido para que ao final tenhamos um contexto para a obra, um lugar pensado e organizado que possibilita a leitura completa do que se tem a ser dito. Nesta imagem, especificamente, tal característica se dá quando pensamos na escolha das personagens, do local e das cores utilizadas. O artista selecionou um espaço que remete à vida e obra da personagem representada: no caso, o artista plástico Claude Monet. Além disso, coloca-se em cena uma de suas mais reconhecidas e apreciadas pinturas.

Os murais possuem uma escala de grandes proporções e podem ser concebidos como territórios poéticos (Zaidler, 2014), não se limitando apenas a um espaço museológico, arquitetônico ou social. Eles criam no entorno seu próprio território, que vira espaço de apreciação, discussão e de conhecimento.

Uma de suas diferenças é a explicitação da autoria, ou seja, o artista deixa marcado e explícito ao expectador de quem é a responsabilidade pela obra. Não existem melindres ou jogos de esconde, o desejo do reconhecimento contribui para diferenciar os murais do graffiti. Em outras palavras:

¹⁶ Disponível em <https://www.eduardokobra.com/projeto/20/familia-monet> . Acesso em 24 de abril de 2024

A principal característica desta expressão está plenamente evidente na sua denominação. O seu suporte é o muro e, tradicionalmente, de grandes dimensões. Não falamos de carruagens de comboio, mobiliário urbano, etc., mas de muros e paredes. A segunda característica importante é que este suporte é lugar de criação de obras pictóricas vastas e tecnicamente complexas, recorrendo a variadas técnicas que podem ir do graffiti às artes plásticas convencionais. Em terceiro lugar, não poderemos deixar de salientar que, ao contrário do graffiti, esta expressão raramente é associada à espontaneidade e transgressão, estando mais frequentemente ligada a acções de natureza formal, oficial e programada. Tal condição decorre da natureza do ato criativo que exige tempo (e investimento financeiro). Por último, há um certo primado ornamental no mural que é independente do seu conteúdo, seja este de natureza política, comercial ou lúdica. Daí que os murais sejam, cada vez mais, o resultado de encomendas e trabalhos profissionais, servindo frequentemente para promover pessoas e produtos, para decorar fachadas e muros. (Campos, Câmara, 2019, p. 78-79)

Pode-se observar ainda que, em termos técnicos, nos murais nem sempre são utilizados tinta aerossol ou tinta para parede. Os artistas podem optar por mosaicos, como no exemplo da obra do artista SUBTU, que tem como principal personagem o macaquinho Yoko:

Figura 19 – Mural com Yoko, Subtu (2022)



Fonte: Rede social do artista¹⁷

¹⁷ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CZ_vmjL1Pv/?img_index=1 Acesso em 24 de maio de 2024.

Neste caso, o artista se dedicou a criar um mural feito não apenas com tinta, mas utilizando materiais como azulejos e outros resíduos. Considerando as proporções observadas, estima-se tratar de uma obra muralística. Para tanto, leva-se em consideração os aspectos tipológicos observados anteriormente, como a exposição clara da autoria da obra e a grandiosidade da produção artística.

Em sequência, tendo em vista tais apontamentos, partimos para a definição de graffiti. Segundo Zaidler (2014):

Esta peculiaridade talvez seja uma das principais características do Graffiti: o fato de ele participar de nosso cotidiano sem aviso prévio, aliás, sem aviso de qualquer espécie, sem pedir licença, sem pedestais ou não-me-toques, singela e despretensiosamente, anunciando sua efemeridade como algo quase que humano, casuístico, errático; ao mesmo tempo, sempre crítica e diretamente relacionado com sua época, e eventualmente com uma estética crua, agressiva, contestatória, reivindicatória, às vezes nada agradável, mas ainda assim admirável. Trata de questões, sentimentos e aspirações que pairam suspensos em planos intermediários entre as malhas das redes definíveis, e que com estas só podem se conectar via a capacidade de invenção do observador. Por isso instiga esta capacidade, sugerindo narrativas, fabulações. O Graffiti, ao ativar as superfícies mudas, lembra a quem as vê de que, apesar de aparentemente impossível em um mundo controlado, é, sim, possível criar territórios próprios, ainda que em universos paralelos – sejam eles poéticos, sacros, carnavalescos. (Zaidler, 2014, p.104-105)

Sem autorização, efêmero, crítico, agressivo, contestador são algumas palavras usadas para descrever o graffiti.

O graffiti contemporâneo, enquanto uma expressão de artes visuais, pode ser caracterizado como uma inscrição feita com tinta (geralmente latas de spray) nas mais diversas estruturas presentes nos espaços públicos das cidades modernas, como em muros, fachadas, viadutos, trens, outdoors, entre outros. Essa atividade é considerada hoje uma das expressões que compõem o conjunto das artes urbanas. (Oliveira, 2023, p. 2).

Até aqui tem-se algo muito semelhante ao que foi anteriormente definido como arte mural. Atentemo-nos, então, a outras definições e perspectivas:

Os diferentes estudos do graffiti apontam para a sua índole subversiva, relacionada, desde as origens, com uma série de elementos: é uma expressão não autorizada no espaço público, serve muitas vezes para escarnecer e atingir o poder, é realizada na sombra e, tantas vezes, sob anonimato. Esta é uma das suas principais características, distinguindo o graffiti de outras formas de comunicação no espaço público. (Campos, Câmara, 2019, p. 66).

Campos e Câmara (2019) delimitam contornos mais específicos para considerarmos o que é o graffiti. Temos os mesmos lugares de ação – o muro, as paredes, as fachadas, entre outros –, porém aqui o artista não pede autorização, a ação é marcada pelo anonimato e pela transgressão. Isso não significa que o autor não pode ser reconhecido, afinal apresentam-se questões poéticas e estilísticas relacionadas às artes produzidas que podem ser identificadas por olhares atentos, mas esse não é o foco da produção artística.

Gitahy (1999) divide as características desta linguagem em dois tipos, de ordem estética e de ordem conceitual. O autor aponta que se configura como uma arte figurativa ou abstrata; utiliza o traço para definir formas, é gráfico e pictórico; vale-se de imagens que já estão presentes em um inconsciente coletivo, podendo ser uma releitura de obras existentes ou de criações do próprio artista; usando por vezes de matrizes (entendidas aqui como o estêncil¹⁸).

O autor menciona elementos tidos como comuns ao âmbito das artes plásticas e visuais. Todavia, destacam-se aqui os elementos conceituais destacados por Gitahy (1999, p. 18):

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

Outro apontamento que permeia a tríade graffiti, mural e o pixo é abordado por Campos e Câmara (2019). Nos atentemos a este questionamento antes de elencarmos e analisarmos conceitos e características relacionados às especificidades do pixo:

A artificação implica, então, a incorporação de um conjunto de características e procedimentos que estão directamente associados à forma como socialmente a arte é concebida, produzida e perpetuada. Aquilo que verificamos é, de alguma forma, uma aproximação do “graffiti artístico” às artes visuais legitimadas. A artificação pressupõe, assim, uma reconversão simbólica, mas também retórica. Novos discursos e fórmulas passam a ser usados para descrever os artefactos e os seus produtores. Assim, agora, certas formas de graffiti

¹⁸ Técnica que consiste em utilizar um molde vazado com a figura desejada, onde o artista a coloca sobre uma superfície e passa tinta, quando o retira tem uma imagem formada.

passam a ser consagradas enquanto “Arte”. Os seus produtores deixam de ser (unicamente) “vândalos” para passarem a ser (potenciais) “artistas”. Mas esta passagem tem consequências a diferentes níveis. As referidas mutações são acompanhadas por uma certa “mercantilização” do graffiti; o reconhecimento desta linguagem visual como algo de “belo” comporta a abertura de um novo campo de oportunidades para aqueles que, agora, também são reconhecidos como artistas. O graffiti passa, ora a ser considerado um formato ornamental, com capacidade para ser usado em processos de embelezamento, ora a ser vendável enquanto obra de arte, na sua versão portátil (em tela ou similar). (Campos, Câmara, 2019, p. 99-100).

No trecho, os autores perpassam a ideia daquilo que é de “senso comum”, uma arte que é legitimada e aceita pelos expectadores. O graffiti, neste contexto, é em alguma medida legitimado, mesmo por vezes criando atritos devido ao seu conteúdo – pois, no arcabouço do senso comum, ele é “desenho” e “pintura”, não “suja” as paredes. Ao contrário, enfeita o entorno, tornando-o também comercial e trazendo o reconhecimento dos grafiteiros¹⁹ como artistas.

Continuaremos a reflexão abordando as especificidades do pixo. Esta modalidade utiliza os mesmos suportes que o mural e o graffiti: as cidades – ou, mais especificamente, os muros das cidades. A diferença primordial remete à sua origem. O pixo vai privilegiar a escrita, enquanto no graffiti apresenta-se o foco na iconografia (Gitahy, 1999).

Nesse sentido, o que faz com que essa diferença torne uma linguagem mais “arte” que a outra? Que seja mais aceita socialmente? Para Sanches (2019):

Ainda que seja fruto de criatividade e expressão individuais, seguindo critérios estéticos – estabelecidos de forma não-oficial – que vão desde a complexidade da codificação até o alinhamento das letras (...), a pichação é controversa principalmente por priorizar suportes ilegais para a sua produção, o que a afasta da análise pura e simplesmente artística. Novamente, a questão da criminalidade dentro desta comunidade confunde-se com traços de identidade, principalmente na maneira como sujeitos externos ao grupo vão imaginar a figura do pichador. (Sanches, 2019, p.73).

¹⁹ Leal (2018, p. 45) ao se referir ao termo ‘grafiteiro’ afirma: “(...) questionei então sobre as formas de se referir ao graffiti, e ele foi taxativo: graffiti não é verbo. Pode-se falar que a pessoa pinta na rua, faz graffiti, mas grafiteiro não existe, porque não é profissão, não é a mesma coisa que padeiro e outros “eiros”. É um estilo de vida, antes de ser profissão.

Pode-se observar a *doxa* – o senso comum, em seu sentido stricto sensu – atuando na interpretação da realidade. A pessoa comum²⁰, em específico o modo como ela idealiza a figura do pixador influenciam no modo como estes serão vistos pelo conjunto da sociedade.

Pensemos ainda no suporte escolhido para a produção. Existe a questão sobre o que é considerado invasão, apropriação indevida, e ao conceito do que é público e privado, previsto em lei e com punições consideradas cabíveis. Sanches (2019) aponta a incompreensão do que está enunciado nas pixações. O fato de o expectador não entender o que está escrito é interpretado como uma afronta àqueles que tem o espaço pixado – uma violência simbólica. A sua ilegibilidade é tida como “poluição visual” e a legislação contribui para a compreensão social negativa da pixação, sendo alocada como um ato criminoso. O artigo 65 da Lei 12.408/2011 versa no Brasil sobre a prática da pixação e prevê como pena a detenção de três meses a um ano. Seu parágrafo segundo indica:

Não constitui crime a prática de graffiti realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.” (Lei 12.408/2011, BRASIL)

Mesmo referindo-se tanto ao pixo quanto ao graffiti, a lei não os caracteriza, ou seja, não elenca pontos que tornam possível que a pessoa comum identifique ao que este se remete. Fica ao papel do expectador – e, em consequência, da autoridade responsável pela punição – definir o que será, ou não, tido como “valorização do patrimônio público ou privado”. Sanches (2019) acrescenta:

Neste cenário, a pichação configura a recusa em se submeter às regras que estabelecem o que e onde um indivíduo pode comunicar no espaço urbano, enquanto aqueles que detêm o poder procuram novas interpretações e propostas – como a anteriormente mencionada e contestada promoção do graffiti para “substituir” o picho – ao abordarem o fenômeno como um problema e de maneira descontextualizada. (Sanches, 2019, p.89).

²⁰ Aqui utilizado para se referir a quem não produz murais, graffitis ou pixações.

Como contribuição ao debate, o autor apresenta uma nomenclatura para se referir às expressões aqui citadas e ainda oferece um pouco mais de desambiguação quanto aos termos graffiti e pixação:

Traçamos, desse modo, dois paralelos na origem das IGUs no Brasil que até hoje encontram-se em vigor: a do picho como expressão de revolta e a das intervenções como fruto de uma produção artística; definitivamente, ambos convergindo como uma nova forma de comunicação urbana. Do desenvolvimento do viés artístico, temos o graffiti: legitimado socialmente e politicamente, de acordo com a legislação brasileira, mas com diferentes ideologias sobre a prática com e sem autorização. Temos também a busca por reconhecimento social ao demarcar um território como sendo “seu” utilizando-se dos desenhos e/ou assinaturas. (Sanches, 2019, p.39).

Com este panorama, pode-se identificar que as três linguagens – mural, graffiti e picho – se apropriam de muros, paredes, viadutos e qualquer outro edifício ou monumento que permita a produção da arte. Em síntese, (1) a arte mural pode ser identificada de acordo com os seguintes critérios: identificação do autor, feita em grandes proporções, transforma a paisagem em galeria de arte. (2) O graffiti tem também um viés artístico legitimado pelo senso comum, não tem a identificação do artista, não possui, em geral, autorização para sua realização, trata de temas políticos e sociais. Por fim, (3) o picho, prática considerada ilegal que se apropria das letras e caligrafia para deixar a “marca” pela cidade, distingue um grupo ou indivíduo que a pratica, não se submete a regras e questiona os valores entre público e privado.²¹

Em última instância, tal como discutido anteriormente, essas variações endereçam ao universo das linguagens encráticas, legitimadas nas zonas do poder e do consenso, e acráticas, localizadas à margem e que buscam ferir os sentidos hegemônicos e socialmente aceitos das primeiras (Barthes, 1988), a exemplo do que será averiguado na cartografia a ser executada no âmbito de Campo Grande (MS) por esta pesquisa.

²¹ Considera-se também ao nos referirmos aos murais, graffitis e pixações que, em um contexto geral, os murais são realizados com incentivos públicos e projetos culturais; o graffiti parte de iniciativa em grande parte do próprio artista tanto com recursos como com materiais, sendo relacionado a presença de imagens e figuras; o picho, se caracteriza pela presença de caligrafia, letras, escrita; e por último, uma mistura de graffiti e picho, que gera o grapixo, escrita estilizada, com elaboração de cores e formas, mas que pode ser considerada uma figura pois perde alguns traços diretos da pixação.

CAPÍTULO III – CIRCUITOS ARTÍSTICOS – A PAISAGEM COMO GALERIA DE ARTE

(...) *substantivo feminino: flâneuse.*

(Elkin, 2022)

Este capítulo apresenta uma abordagem essencialmente pessoal e na primeira pessoa, seja do singular ou do plural. Com base em suas experiências e vivências na cidade e em justiça a tal esta opção teórico-metodológica, esta autora enunciará majoritariamente partir do eu. Aporto, assim, em um momento no qual os autores que contribuem com suas reflexões para esta pesquisa passam a dialogar não apenas no terreno teórico-conceitual, mas também a tangenciar um caminhar literal, um deslocamento real pela cidade. Estas vozes, portanto, não serão esquecidas, pelo contrário, mas serão incorporadas de forma mais fluida na edificação do texto.

Em alguns pontos, como este, todavia, irei me referir ao “nós”, seja no sabemos, no faremos, no analisaremos e em outros “emos” que emergirão com frequência no narrar, tendo em vista que esta cartografia aqui proposta não se mostra unilateral, mas parte da minha relação com o outro, com a cidade. Além disso, este trabalho é também construído tendo em vista vocês, caros interlocutores, meus enunciatários, que podem reimaginar a relação com a cidade a partir de seus próprios olhares.

Em “C@m1nh@r, 3\$cr3v3r, f0t0\$ 0utr@ v3z!”, abordaremos a fotografia como ferramenta para construção da cartografia, isto é, uma forma de diálogo entre o artista que elabora a obra em um determinado espaço-tempo e a autora-flâneuse que a analisa em um processo de interpretação no tempo presente. Nesse sentido, mesmo com a possibilidade de observar as obras na temporalidade da pesquisa, a fotografia como instrumento metodológico nos permite uma experiência de perenidade. Abordaremos o caminhar na perspectiva de Certeau (1990) e Faria (2020) e a escrita pelo vértice de Gomes (2008).

Em “Diário de campo”, vasculharemos fotografias de autoria da investigadora- flâneuse feitas na (e da) cidade, de pixações, graffitis e murais. As imagens serão acompanhadas de descrições do momento em que foram capturadas, com impressões sobre seu conteúdo e a contextualização realizada com os espaços onde se inserem. Trabalharemos, aqui, para descrever o processo palmilhado, tal como abordado por Leal (2018).

Em meio a esse caminhar, os fundamentos teórico-conceituais de Barthes (1988) serão retomados e colocados em cotejamento com os registros fotográficos. Por fim, vislumbraremos futuros possíveis, seja para a arte urbana na cidade ou para o próprio desvelar desta pesquisa.

3.1. C@m1nh@r, 3\$cr3v3r, f0t0\$ 0utr@ v3z!

Pintar na rua não é “só” pintar na rua.

(Gabriela Leal, 2018)

Ao se referir ao uso da câmera fotográfica do aparelho celular como procedimento metodológico, Leal (2018) afirma que o dispositivo representa mais do que apenas um instrumento, mas permite uma experiência diferente, enquanto pesquisadora, com o espaço pesquisado. Trata-se de um envolvimento entre o corpo e os processos de acesso à urbe, uma mudança na percepção do objeto de investigação, ação que possibilita uma reflexão diferenciada sobre a prática. A respeito dos aspectos técnicos da captura fotográfica, a autora defende que ao se pensar no enquadramento da fotografia e, ao mesmo passo, “ao ampliar certas particularidades e tirá-las do contexto mais amplo”, permite-se “uma observação mais detida acerca de determinadas situações. As imagens se tornaram, pois, conhecimento conceitual e perceptivo” (2018, p. 26-27).

Os argumentos de Leal (2018) possuem um feliz encontro com o meu processo de criação desta cartografia da capital de Mato Grosso do Sul. Percebe-se, de antemão, que a autora também compartilha do mesmo equipamento que utilizei para a captura das imagens: a câmera fotográfica do

aparelho de telefonia celular. A sensação no envolvimento com o espaço também é similar: uma capacidade criadora que desde o começo colocou-se em pleno desenvolvimento, apesar de que ainda antes do início da pós-graduação não se vislumbrava uma intenção clara de reflexão científica. A decisão de uso da fotografia se apresentou primeiramente no terreno da poética, mas foi também necessária como método, pois, como mencionado, permite-se a ampliação das imagens e a análise de seus detalhes, bem como a observação do entorno do lócus onde as obras se encontram.

Em meu percurso, detive-me apenas a criações que entendi como “finalizadas”, fossem estas nas linguagens do graffiti, do pixo ou dos murais. A restrição, por opção metodológica, da interação direta com o processo de produção da arte não permite uma troca mais efetiva entre criadores e expectadora. Não se limita, por outro lado, à experiência estética daquele que apenas observa a obra sem o seu autor presente, mas avança rumo a um entendimento a posteriori sobre o modo como a obra foi feita, sobre as etapas que a compõe, desde o esboço inicial até a pintura do último traçado. Constituem tópicos de curiosidade para esta autora, elementos que não limitam a um distanciamento frio a obra e de sua contextualização com o espaço.

O meu caminhar pela cidade poderia ser facilmente traduzido em um mapa, entretanto, “o traço viria para substituir a prática” (Certeau, 1990, p.176). O mapa estaria aqui posto, mas como demonstra Certeau (1990), remeteria a uma forma de esquecer sobre como “estar no mundo”, suprimiria a singularidade desta maneira de se fazer a partir do trilhar: no sentido apresentado, uma retórica ambulatória, o convencer e persuadir a partir dos caminhos percorridos. Para Certeau (1990), trata-se de uma “maneira de fazer” e de “ser” que parte da experiência individual com a cidade. Segundo o autor, numa comparação com a retórica, se podemos “moldar” frases sobre o mundo, temos também a possibilidade de moldar percursos, destacar determinados caminhos e propor reflexões a partir destes.

Ademais, para propor este caminhar é necessário um espírito “vagabundo e curioso”, forma jeitosa e criativa de entender o sentido de flâneur, como cita Faria (2020) ao se referir ao cronista carioca João do Rio, que viveu entre o final do século XIX e o começo do século XX.. Para além de colocar os dados sobre

a mesa, busco captar o que um mapa da cidade pretendia transmitir. Mas como posso ler o “illegível”? Antes de tudo, parto da compreensão de que não temos apenas um caminho e, por consequência, um único resultado. Consiste num processo recheado de descontinuidades, no qual “percorrer a cidade em busca da identificação de seus inúmeros cruzamentos discursivos, localizando os encontros desses, os descontínuos, é construir e, igualmente, percorrer um labirinto” (Faria, 2020).

Mais do que um resultado, por conseguinte, o que importa são os mecanismos utilizados que nos permitem obter uma leitura e uma imagem da urbe. Ou além: “um método cartográfico da cidade menos sociologia, menos antropologia, e mais poetas e ficcionistas como fonte do traçado que deve ser feito na balança (nem sempre fiel) do real que tem como contrapeso o imaginário” (Faria, 2020, p.2). Lançamos mão, nessa perspectiva, de dois pontos: o primeiro se refere ao caminhar como encontros; estes, são efêmeros e dialógicos, possuem interferência direta da alteridade, do “outro”, que não necessariamente são indivíduos de carne e osso, mas, por vezes, paisagens. Estudar a cidade e suas linguagens pressupõe abertura à forma de ver e experimentar o mundo que o “outro” habita:

O ato de transitar pela cidade – seja em um percurso a pé, em uma enunciação andante, seja em um veículo de transporte coletivo, andar de ônibus – é a realização de um movimento aberto ao contato com o outro, produzindo um processo dual. Creio que se faz necessário afirmar que os encontros são efêmeros: verdadeiros instantâneos. Fisionomias entrecortadas pela visão ou esbarrões não evitados pelos desvios dos corpos. Os encontros são, em alguns casos, choques em uma paisagem dotada de artérias sobre as quais uma massa trafega de forma obstinada rumo a um destino. (Faria, 2020, p.5).

O segundo ponto parte da subjetividade de quem lê a cidade e de quem nela deixa seus traços, sem desconsiderar que, como flâneuse, o caminhar criativo une dois processos de subjetivação: a “subjetividade que determina a forma de narrar e ler a cidade. (...) Não se trata do estabelecimento dos relatos enquanto verdades acerca da cidade, mas, sobretudo, como construções discursivas que remetem à subjetividade de quem as produziu” (Faria, 2020, p.6). Ao entender o processo também como um exercício do imaginário, que se dispõe aos encontros com o outro e que parte da subjetivação, chego ao ponto

onde se faz necessário registrar tudo que nos atravessa: as formas de “feituas de espaço”, minhas interferências enquanto pesquisadora, artista e flâneuse.

Gomes (2008) se refere ao “livro de registro”, no qual se conserva a lembrança daquilo que a cidade representa, concede a ela legitimação, preserva a sua identidade. Quando se registra, retém-se, guarda-se algo, livra-se do esquecimento. Mas, têm-se claro que:

(...) esse sujeito (re)constrói a cidade enquanto texto e se inscreve nele, (...) sabe, no entanto, estar fadado ao fracasso qualquer tentativa de apuração da totalidade. Sabe que decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra. Oferece um novo texto cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua. (Gomes, 2008, p.39-40)

O escrever parte de uma sincera clareza sobre a exclusão de inúmeros pontos de vista, de formas de entender a obra e sua mensagem, da relação momentânea que tive com várias destas obras, enquanto existem pessoas que convivem com elas todos os dias, e que ao afirmar tudo que direi partindo do meu recorte, entregarei aos leitores algo fragmentado, fraturado e descontínuo. Em minha cartografia, serão encontrados vazios, que não saberei como preencher, acontecimentos não apurados e perguntas que não serão respondidas. Estarei aqui, porém, num exercício de criação de camadas e, como dito, também de imaginação. Nas palavras de Leal (2018, p. 148): “é possível, pois, identificar aí uma hábil utilização do tempo e do espaço”.

3.1.1 Diário de campo

“Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados (...) tempos empilhados, (...) como histórias à espera”

Certeau, 1990

O pontapé inicial para o que futuramente seria esta pesquisa, considerando o início do curso de Mestrado no ano de 2023, inscreve-se no que ainda estava fora deste diário de campo. Não excluirei imagens capturadas antes deste

recorte temporal, pois estas compõem da mesma forma o pensamento cartográfico da dissertação.

O dia 14 de julho de 2022 constitui o marco inicial do delineamento dos acontecimentos e dos caminhos futuros desta cartografia da capital sul-mato-grossense. Começa no centro da cidade com um caminhar despretensioso, iniciado unicamente com a intenção de encontrar um livro que era necessário para uma disciplina do curso de graduação em Artes Visuais da UFMS. Naquele caminhar, todavia, deparei-me com a experiência estética da figura a seguir:

Figura 20 - Os primeiros vislumbres do que a pesquisa poderia ser - @mandalagrass (@gramaloka) e @hyperaton



Rua 14 de julho, centro – parede lateral de prédio comercial e residencial –
14/07/2022, 8h40

O olhar não estava “treinado”, tampouco preparado para resultar em fotografias “de qualidade”; pensava apenas em como seria interessante passar a registrar uma linguagem artística efêmera e que provavelmente seria gradualmente invisibilizada e esquecida pelos que vivem na cidade. Naquele momento, o que chamava mais atenção eram criações recém-finalizadas, material que ainda não havia sofrido com a ação do tempo e das intempéries, considerado, numa perspectiva bastante limitada, como também o “mais bonito”. Além disso, esta autora não possuía uma delimitação mais objetiva do que se pretendia registrar e o caminho que decidiria percorrer com o futuro projeto de mestrado. Não por acaso, acabou-se por aportar em um acúmulo do registro de murais e poucos registros de pixações.

A segunda fotografia, capturada com menos pressa e com a intenção de atingir maior qualidade estética, apresenta mais cuidado em seu enquadramento. As duas capturas possuem um intervalo de 11 minutos, tempo suficiente para uma conversa com quem estava de carona no carro, uma ideia mais profunda do que a pesquisa se tornaria.

Figura 21 – Gente que cuida de gente! - @marecolego e @rafaelmareco



Rua Maracaju, centro – parede de trás do Hospital do Câncer – 14/07/2022, 8h51

O momento traz euforia e a empolgação nos leva ao flunar. Decidi que aquela manhã seria dedicada à experiência fotográfica e aos registros pela cidade. Já tinha claro que queria registrar tudo em um mapa virtual incorporado ao celular. Criaria percursos, definiria caminhos e linhas desenhadas pela cidade.

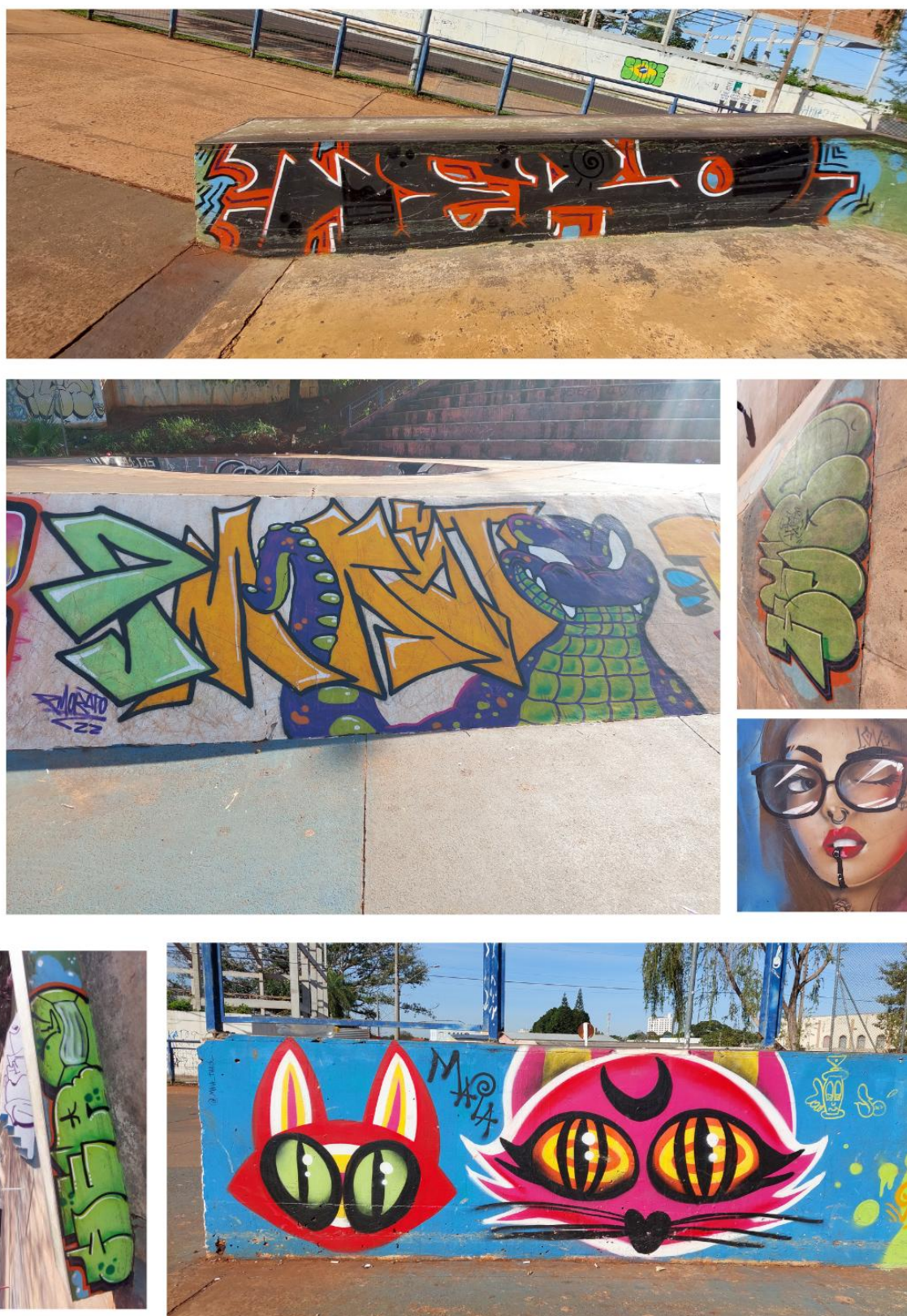
Figura 22 – Coffe time - @rafaelmareco



Rua Marechal Rondon, centro – parede de loja de café – 14/07/2022, 8h55

A arte urbana e o comércio. Eis o primeiro registro de uma arte mural feita com a intenção comercial de adorno e divulgação de uma loja e do produto ali comercializado. Naquele momento, o caminho para casa já havia se tornado outro, desviava para todas as ruas e travessas que sabia já ter visto uma arte, por menor que fosse. No percurso, rapidamente (re)definido, encaminhei-me para um dos espaços onde era possível encontrar uma das maiores aglomerações de graffiti e pixações na capital.

Figura 23 – Skate - @pmorato.art, @cerradoreh, @maia_thais_



Avenida Noroeste, Vila Planalto – pista de skate e patinação e muros ao seu redor –
14/07/2022, a partir das 9h

Figura 24 – skull - @vermeset



Rua General Osório, Bairro Amambai – parede de prédio comercial – 14/07/2022, 9h15

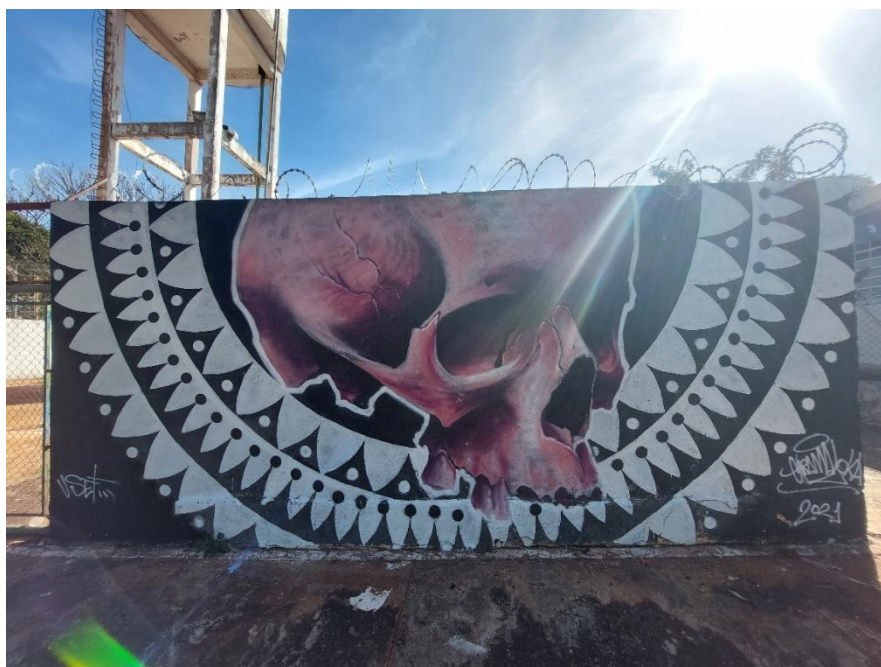
O fim do centro, a descentralização e a periferia. Um continuum. Existe um curto espaço, lócus que não sabemos dizer com certeza onde começa e onde termina. Temos uma referência vaga do que caracteriza a “margem”, talvez o maior espaçamento entre o comércio e o aumento na quantidade de residências, talvez um tipo de comércio popular, comum de se ver apenas nos bairros, como a venda de móveis usados, por exemplo. Sabemos, no entanto, que este espaço divide a região central da periferia. Situa-se ainda muito próximo ao centro, entre 5 e 10 minutos da região central se considerarmos um trajeto percorrido de carro, mas ao mesmo tempo este espaço representa uma conexão rápida com a periferia. Vejamos algumas capturas fotográficas em seu contexto:

Figura 25 – Crisântemos - @amarelo.arts



Avenida dos Crisântemos, Bairro Lar do Trabalhador – painel de entrada de energia elétrica na lateral da UBS – 14/07/2022, 9h25

Figura 26 - @gramaloka



Rua dos Narcisos, Vila Sobrinho – muro de estação de água ao lado da UBS – 14/07/2022, 9h29

Figura 27 - @amarelo.arts + ID não identificada



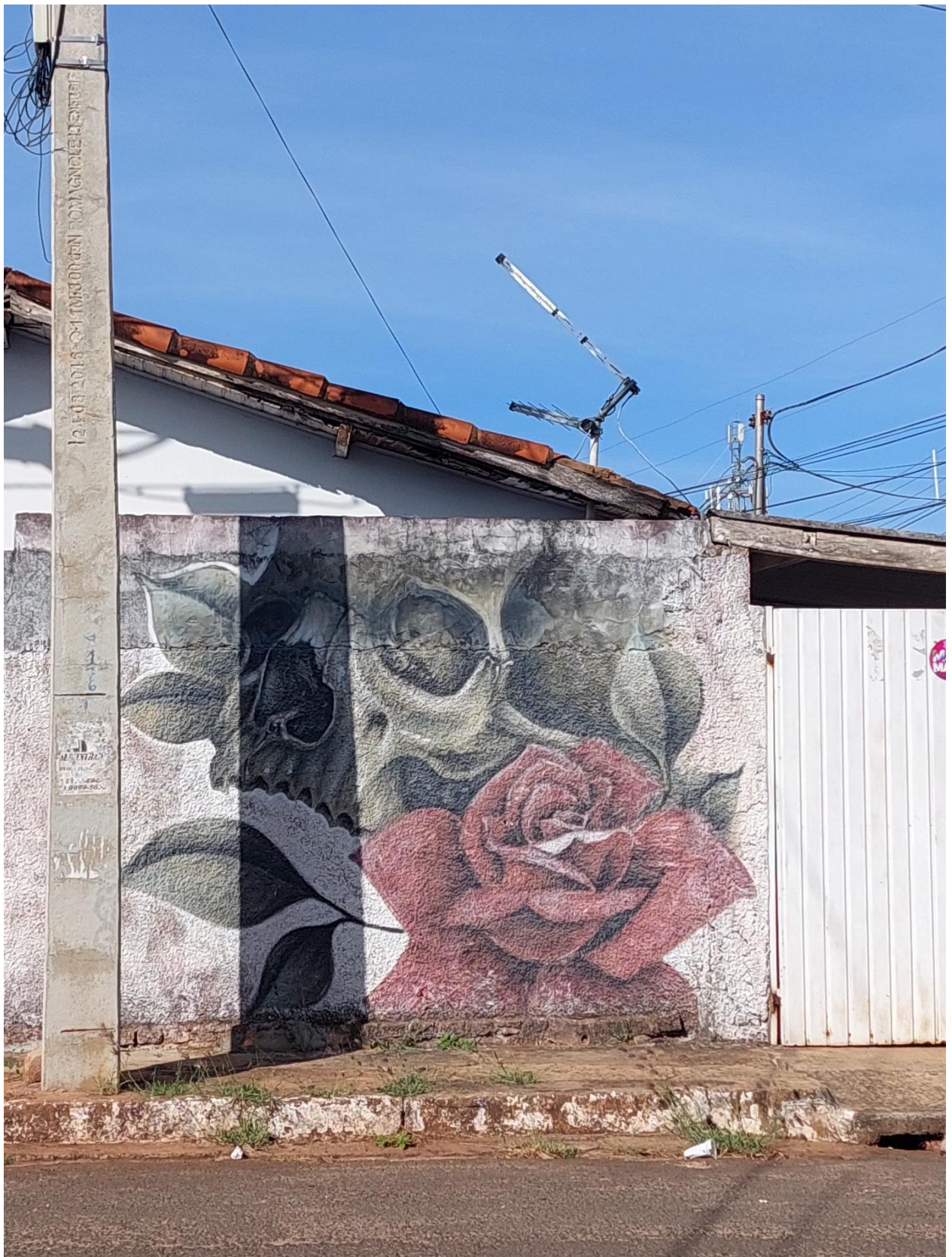
Rua dos Narcisos, Vila Sobrinho – parede lateral de estação de água ao lado da UBS
– 14/07/2022, 9h 29m

Figura 28 – BP, ID não identificada



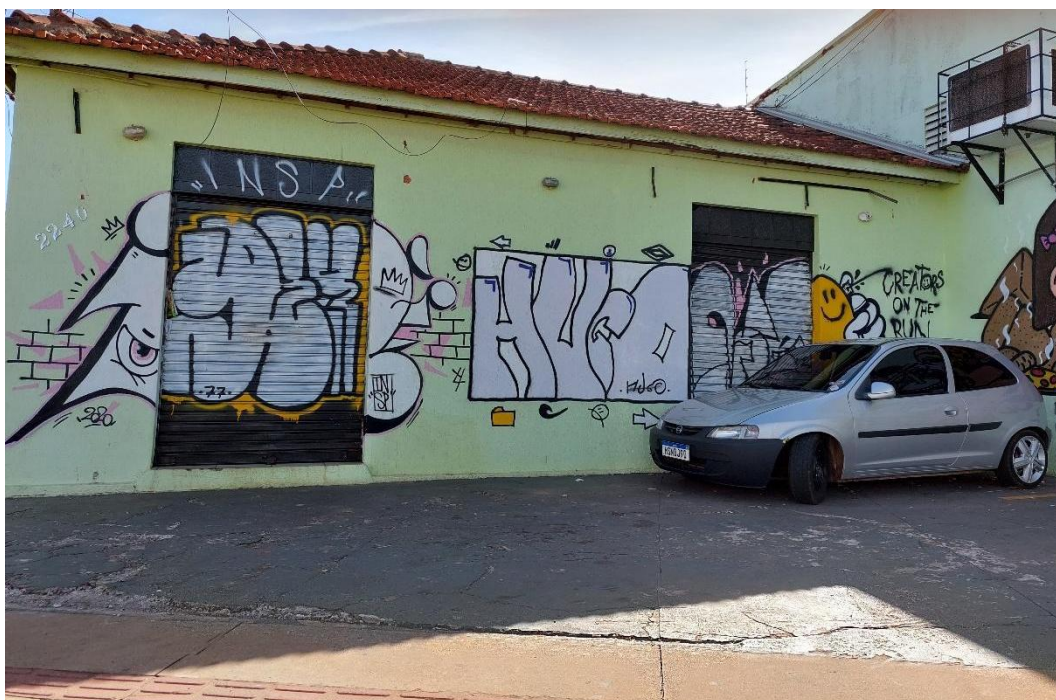
Rua dos Narcisos, Vila Sobrinho – MURO RESIDENCIAL – 14/07/2022, 9h33

Figura 29 – Caveiras e rosas, ID não identificada



Rua dos Narcisos, Vila Sobrinho – MURO RESIDENCIAL – 14/07/2022, 9h34

Figura 30 – Sem ID



Rua Bela Vista, Vila Palmira – MURO RESIDENCIAL – 14/07/2022, 09h38

Figura 31 - Sem ID



Rua Bela Vista, Vila Palmira – parede de prédio comercial – 14/07/2022, 09h38

Figura 32 – Sem ID



Avenida Júlio de Castilho, Vila Palmira – parede externa de loja de sorvetes –
14/07/2022, 09h40

Figura 33 - Misturas



Travessa Camuyrano, Portal do Panamá – MURO RESIDENCIAL – 14/07/2022,10h13

Com a fotografia anterior encerramos um breve percurso que contém elementos que serão considerados e analisados adiante. Percebemos uma rápida mudança na forma de capturar as imagens no curto período entre a primeira fotografia, às 8h40, e a última imagem, às 10h13: a busca por um melhor ângulo, um melhor enquadramento e até as configurações da câmera para captura da luz e da vivacidade das cores.

Assumindo-se que a cidade é formada por linguagens que se tensionam, podemos analisar as fotografias a seguir tomando como referência as reflexões propostas por Barthes (1988). A “guerra” de linguagens, na acepção barthesiana, não ocorre propriamente contra um indivíduo, talvez aquele considerado o “dono do muro”, mas contra outras formas de dominação e de poder simbólico. Pensemos, nesse contexto, nas imagens a seguir a partir das principais categorias analíticas adotadas para a discussão: o tipo (mural, graffiti ou pixo), o material, as cores, as formas, a localização e a temática abordada na obra. Tratam-se de categorias fundamentais para a análise aqui delineada, embora o percurso interpretativo não se limite a elas. Entre as fotografias, podem surgir outros tópicos de interesse e pertinentes ao debate.

De antemão, uma citação pertinente:

A leitura do ambiente ganha novas camadas durante o processo de pintura. Os olhos em estado de alerta aos ritmos e adversidades passam também a envolver o espaço, a fim de criar um diálogo estético entre as inscrições e o contexto urbano. A busca por interlocução com o entorno através da interação entre traços, cores e superfícies exige, por sua vez, o ajuste de escalas, e, neste processo, diferentes técnicas são acionadas. (...) Estas várias esferas de saberes, acumuladas a partir de uma relação íntima e de circulação intensa pelo espaço urbano, constituem, do ponto de vista de quem faz graffiti, regiões morais que ajudam a identificar ambientes de risco ou amistosos para a feitura das inscrições não autorizadas. (Leal, 2018, p.147).

O olhar alerta, o contexto urbano, a interlocução com o entorno, a circulação intensa do criador pelo espaço da cidade. São características que dão o pontapé inicial à discussão proposta nas duas imagens subsequentes:

Figura 34 - Scare, sem ID



Avenida Noroeste, Vila Planalto – pista de skate e patinação e muros ao seu redor –
2022 – 14/07/2022, 09h05

A obra – uma pichação – apresenta a palavra “*scare*”, que traduzida da língua inglesa significa “susto”, “medo” ou “terror”. Possui um contorno marcado, feito em tinta aerossol²² na cor preta, seu interior retrata a bandeira do Brasil com suas cores verde, amarelo e azul. Ocupa um espaço considerável no muro e está centralizada. No seu entorno vemos *tags* de diversos períodos. Os anos de 2013 e 2021 estão explicitados na imagem. Outras datas, já desgastadas pelo tempo, são supostamente de anos anteriores. A fotografia foi capturada no ano de 2022.

Tomemos como primeiro ponto de análise o local onde a obra está inserida. Observamos um lugar que se localiza a poucos metros da chamada Vila Militar, área da cidade onde residem o comando e oficiais das Forças Armadas.

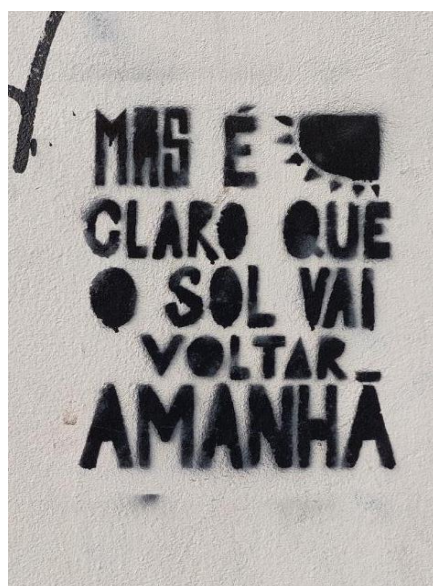
²² O termo se refere a também conhecida como tinta spray.

O ano de 2022 foi caracterizado por acentuadas disputas políticas relacionadas à disputa eleitoral para a Presidência da República que dividiram o país em blocos polarizados, representados, naquele momento, pelos então candidatos Jair Bolsonaro (PL) e Luís Inácio Lula da Silva (PT). Neste período, dotados de pautas conservadoras, muitos passaram a defender abertamente uma ruptura institucional a partir da intervenção militar, retomando as memórias violentas do período de exceção na história recente brasileira, com o golpe de 1964.

Com a contextualização temporal e espacial, podemos interpretar a imagem como um recado àquele momento de tensão. Alguns posicionamentos causavam terror, o extremismo político tangenciava ameaças e agressões diretas. Aquele espaço e suas proximidades, ocupados por apoiadores de uma intervenção militar, causava incômodo e apreensão. Por um lado, a crítica não era nominal ou partidária, afinal não há referência a um nome, a um número ou qualquer outro elemento que identifique em quem o artista depositava sua confiança eleitoral.

A poucos metros à esquerda, o cenário era complementado pela imagem a seguir, uma referência direta a uma canção do compositor brasileiro Renato Russo:

Figura 35 – O sol



Avenida Noroeste, Vila Planalto – pista de skate e patinação e muros ao seu redor –
14/07/2022, 09h06

Teríamos aqui um olhar de esperança para o futuro? Se a provocação do grafitti anterior endereça a algo assustador, ao terror, identificamos ao lado um recado: o sol, símbolo arquetípico de um futuro melhor, voltará a brilhar.

Nesta obra, temos o uso do mesmo material, tinta aerossol, mas a técnica já é outra. O artista utiliza o stencil, que consiste em recortar as letras ou imagens que deseja utilizar e, com o suporte de um molde vazado, valer-se da tinta para compor a imagem. Tal procedimento permite a finalização mais rápida da obra, o que faz com que o artista cubra uma área representativa em um curto espaço de tempo. A obra anterior, mesmo com elaboração simples, exige um grau mais rebuscado de planejamento, isto é, que o artista pense na estrutura de camadas, no contorno, no preenchimento e na combinação de cores, o que demanda mais tempo de criação.

Todavia, para analisar o que se propõe nesta dissertação, a relação centro-periferia, não bastam apenas dois pequenos recortes extraídos de uma mesma região da cidade. Ampliaremos, então, o caminhar, iniciando nosso percurso pela Avenida Júlio de Castilho e pelos os arredores de seu terminal de ônibus, na Zona Oeste de Campo Grande.

3.1.2 – E Barthes?

O semiólogo francês, cujas reflexões a respeito das chamadas linguagens encráticas e acráicas (Barthes, 1988) contribuem para a lógica deste estudo, não foi esquecido no horizonte interpretativo. Retomamos sua abordagem teórico-conceitual para nos referir às obras selecionadas adiante. Tais obras remetem a um processo de escolha, seleção feita a partir de um acervo de mais de 500 imagens da cidade capturadas por esta autora. Constituem escolhas que pretendem representar, de forma sistematizada como *corpus*, uma ampla variedade de produções artísticas feitas em diferentes regiões e espaços da capital. Por consequência, faz-se inevitável que sejam excluídas algumas produções, não por mero juízo de valor ou preferência de ordem estética e poética, mas por consistir numa seleção que contribui para refletir e analisar o caminhar flanante, criador e curioso desta pesquisadora.

Figura 36 – Visitas, @rasurados_2k + sem ID



Bairro Silvia Regina – 27/10/2024, 11h35

Deparamo-nos agora com as primeiras obras que podem ser contempladas pela cidade ao tomarmos um caminho comum e cotidiano, o percurso do lar ao trabalho e para os locais que fazem parte da minha rotina.

A figura anterior congrega intervenções em graffiti (personagem) e pixo (escrita) localizadas nos arredores do Terminal Júlio de Castilho, mais precisamente no Bairro Silvia Regina, na Zona Oeste da cidade. As três primeiras fotografias (à esquerda) trazem o mesmo personagem, sendo a terceira um detalhe oculto da fotografia anterior. Pode-se notar que ambas são do mesmo ano, 2024, enquanto apenas uma delas tem uma inscrição explícita que traz uma ideia de protesto – o que também pode ser interpretado como um questionamento: o que faz com que estas pessoas, que interferem na rotina visual da cidade, se sintam ou sejam tratados como “menos gente” que o restante da população?

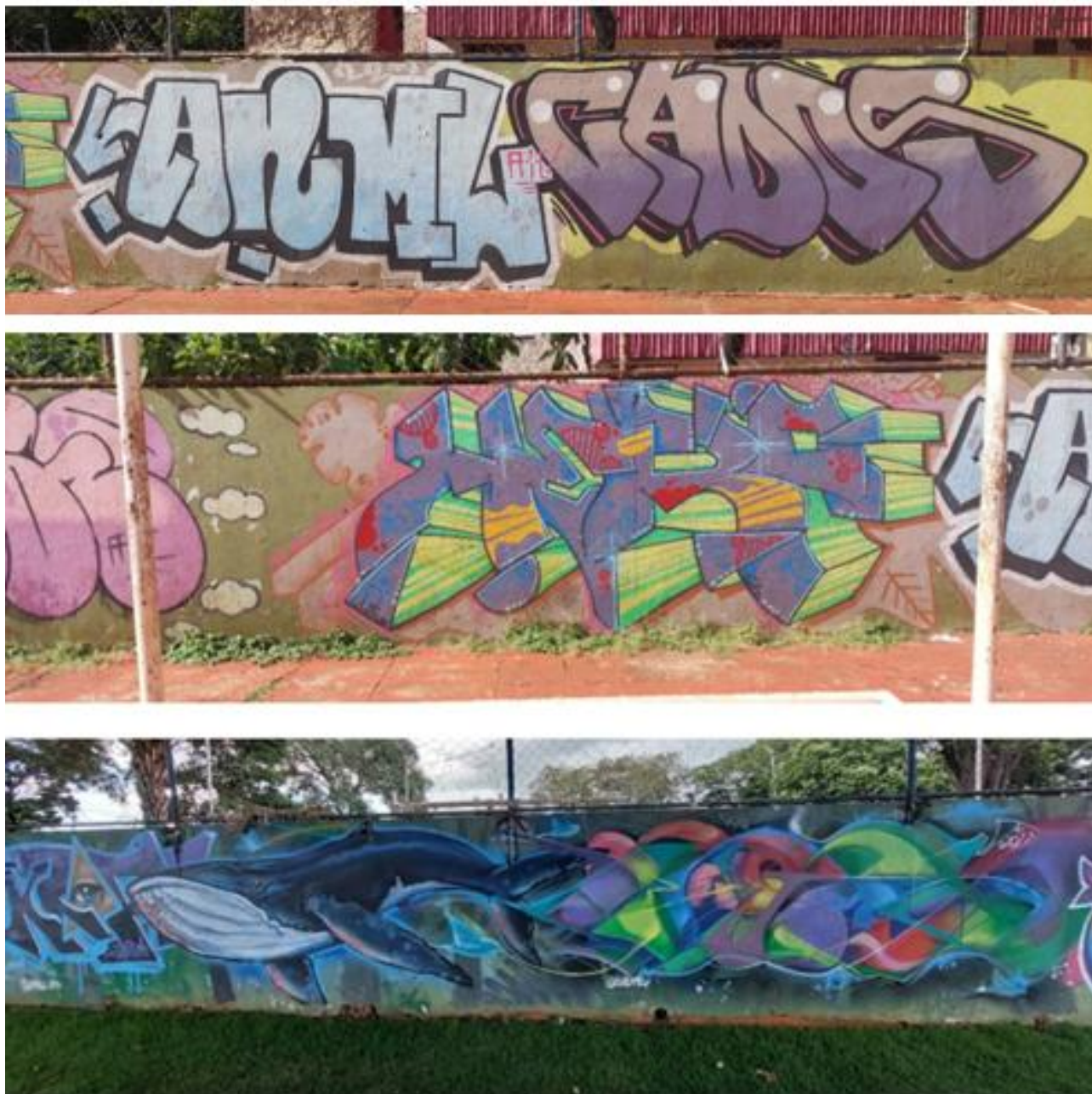
Ao debater a concepção de “socioletos” – ou linguagens sociais –, Barthes (1988) sugere a existência de uma divisão entre as chamadas linguagens encráticas e as acráticas, ou seja, aquelas legitimadas à sombra do poder simbólico e aquelas situadas à margem. Se considerarmos o graffiti e o pixo como linguagens que se localizam na periferia das linguagens dominantes e das linguagens socialmente aceitas pelas parcelas hegemônicas da população, legitimadas como formas de comunicação e como expressão artística, ainda que existam trocas e empréstimos de significados, podemos inferir que as obras supramencionadas configuram expressões de uma linguagem acrática, que ferem os sentidos legitimados e aceitos no senso comum. Com seus significados não legitimados no universo cotidiano, podemos compreender o distanciamento da obra e do artista dos sentidos hegemônicos presentes na sociedade, seja das camadas dominantes ou das pessoas que estão no entorno daquele lócus. Pela frase presente na imagem, podemos compreender um sentimento de rejeição e de depreciação frente à linguagem artística escolhida e aplicada no local – provavelmente, o mesmo comportamento aplicado ao artista.

Na imagem da direita, temos uma *tag*²³. Assim a identificamos, pois pode-se notar no fim da palavra “*rasura*” as letras ZN, abreviação para as palavras “Zona Norte”, sendo a *tag* uma forma de marcar um território em conjunto com as características presentes na imagem. Pode-se inferir que a Zona Oeste recebeu uma visita, pixadores de outras áreas deixaram ali a sua marca. Em todas as imagens, podemos notar o uso restrito de cores, uma ênfase na paleta em preto e branco, e a forma simplificada do grafo, direcionando-se na pichação a uma elaboração mais acentuada e a arabescos.

Nas imagens seguintes, temos o recorte de algumas obras realizadas no Bairro Lar do Trabalhador. Tais intervenções ocupam o espaço único de uma mesma quadra, locus onde há também uma UBS (Unidade Básica de Saúde), um campinho de futebol, uma quadra de vôlei, um espaço com brinquedos públicos e uma academia a céu aberto. Nelas, encontramos características distintas das abordadas anteriormente.

²³ Uma “tag” refere-se à assinatura estilizada de um artista, geralmente escrita rapidamente e de forma repetida, com o objetivo de marcar território e afirmar sua presença.

Figura 37 – misturas II, sem ID



Bairro Lar do Trabalhador, 05/01/2023, 15h57

Figura 38 – Latinas, @rafaelmareco, @maia_thais_, @amarelo.arts, @latinas_br + sem ID



Bairro Lar do Trabalhador, 05/01/2023, 15h27

Verifica-se, aqui, a presença do grapixo, linguagem que consiste na mistura entre escrita e imagem. Não identificamos uma temática específica ou um questionamento explícito. Tudo é muito colorido, vibrante e vívido.

Figura 39 – KRAFT, @amarelo.arts



Bairro Lar do trabalhador, 30/03/2025, 15h07

As cores, nesse contexto, endereçam a um significado leve e divertido. Percebemos as *tags* de diferentes artistas em suas respectivas estéticas. A conexão de uma imagem com a outra nos faz compreender que este foi um trabalho coletivo executado provavelmente ao mesmo tempo, com cada artista oferecendo uma continuidade ao fazer do artista precedente.

Diferentemente do bairro anterior, a Vila Silvia Regina, observamos no Bairro Lar do Trabalhador, no percurso direcionado ao Centro da cidade, uma poética mais devotada às imagens. Pode-se dizer, na acepção barthesiana, que o que é expressado aqui possui mais aceitação no interior da *doxa*, da legitimação do senso comum, pois, entre outros fatores, se trata de uma produção em grande escala, que dificilmente seria elaborada em apenas uma noite, às sombras, e sem expectadores. A presença da comunidade durante a criação destas obras, com olhares, palpites ou apenas apreciação, sem retaliação ou criminalização, denota um olhar mais afável ao que é proposto, sendo mais legitimado como produção artística. A situação da obra ao final desta dissertação, em julho de 2025, apesar de desgastada pela ação do tempo, mas sem ter sido deliberadamente apagada ou interferida, demonstra também o entendimento social que se tem sobre a produção, um olhar de partilha de sentidos e de aprovação/legitimação. Aportamos nesta interpretação, pois no mesmo bairro encontramos diversas outras produções, dos mesmos artistas e

também de outros, que são constantemente renovadas, elaboradas em muros de residências, de empresas e de espaços públicos.

Seguimos agora nosso caminho em direção a outros espaços da urbe:

Figura 40 - Florescer, @euflore.ser



Avenida Ernesto Geisel, 30/03/2025, 14h56

Figura 41 – BTN, @albertobtn



Avenida Ernesto Geisel, 30/03/2025, 14h56

Constitui-se o centro um espaço em/de disputa simbólica? Com o propósito de retomar o questionamento, nos debruçamos sobre as intervenções situadas nesse espaço.

Iniciamos nosso percurso interpretativo a partir da Zona Oeste de Campo Grande, espaço urbano considerado periférico, com a linguagem do pixo mais acentuada, apesar da presença aparente - mas não predominante - da inserção de cores e figuras que caracterizam também as produções como o graffiti. Quando aportamos na região considerada a mais central da cidade, porém, passamos a notar que estas linguagens se misturam. Com menos ênfase na nas peculiaridades de cada obra e foco mais direcionado às características urbanas do centro geográfico e comercial da cidade, verificamos a dualidade de manifestações. O pixo e o graffiti, que predominam no bairro periférico, aparecem em complemento aos murais, que, não raramente, são as produções incentivadas e financiadas com recursos de editais públicos e de projetos culturais.

Figura 42 – Xícaras, @fabioquill



Orla ferroviária – Corredor cultural – 09/02/2023, 13H32

Figura 43 – Centrão, @pmorato.art, @albertobtn, @cerradoreh



Em frente ao hospital do câncer Alfredo Abrão – 19/08/2023, 11h28

Figura 44 – GARA, @gaaraone_graff + Gustavo + Manu



Em frente ao hospital do câncer Alfredo Abrão - 19/08/2023, 11h29

As três imagens apresentadas são manifestações em graffiti e grapixo. Estas, como já contextualizado, são caracterizadas, respectivamente, pela presença de imagens e de escritas, porém com uma estilização que não se resume ao traçado com uma única cor, mas são planejadas com preenchimento, luz, sombra e elementos gráficos que complementam a visualidade das obras.

A obra presente no corredor cultural da Orla Ferroviária apresenta uma característica um tanto incomum às manifestações muralísticas e do graffiti. Apesar de não serem escassas as intervenções que contenham em sua estética uma narrativa no sentido tradicional da expressão, isto é, que narrem uma história com início, meio e fim, apresentando elementos que remetem à interação entre personagens e objetos, representações de espaço-tempo, entre outras características, esta obra em particular se apropria da linguagem das histórias em quadrinho e das *graphic novels* para construir sua significação. O mural possui uma paleta reduzida de cores, limitando-se ao branco, aos tons de azul e ao ocre; traz uma divisão retangular dos quadros e a escolha da criação de planos, que seguem do plano aberto ao fechado, e planos-detelhe para alguns elementos. Uma imagem que extrapola os limites dos quadros endereça ao inesperado do olhar, concedendo impacto a criação artística.

As duas imagens em sequência, localizadas em frente ao Hospital Alfredo Abrão, na rua Marechal Rondon, região central da cidade, denotam a mistura do graffiti e do grapixo. Notamos a presença de figuras, como o jacaré, o pássaro e os cogumelos, mas também a elaboração das *tags*. Remete-se, nesse contexto, novamente à técnica das imagens e o uso de uma ampla gama de cores, característica bastante presente nas imagens que serão analisadas à frente.

Na arte com a inscrição GARA, predominantemente na cor verde, percebemos o uso do stencil para a inclusão de elementos gráficos que complementam o trabalho artístico. Uma observação atenta para a imagem revela que os artistas tiveram a demanda de “zerar o muro”, termo utilizado para se referir à pintura da base, feita para cobrir publicidades ou marcas anteriores e que permite o maior destaque da nova obra a ser instalada.

Outras três imagens colocam-se no horizonte:

Figura 45 – Meu MS, @casa.amarela.muau



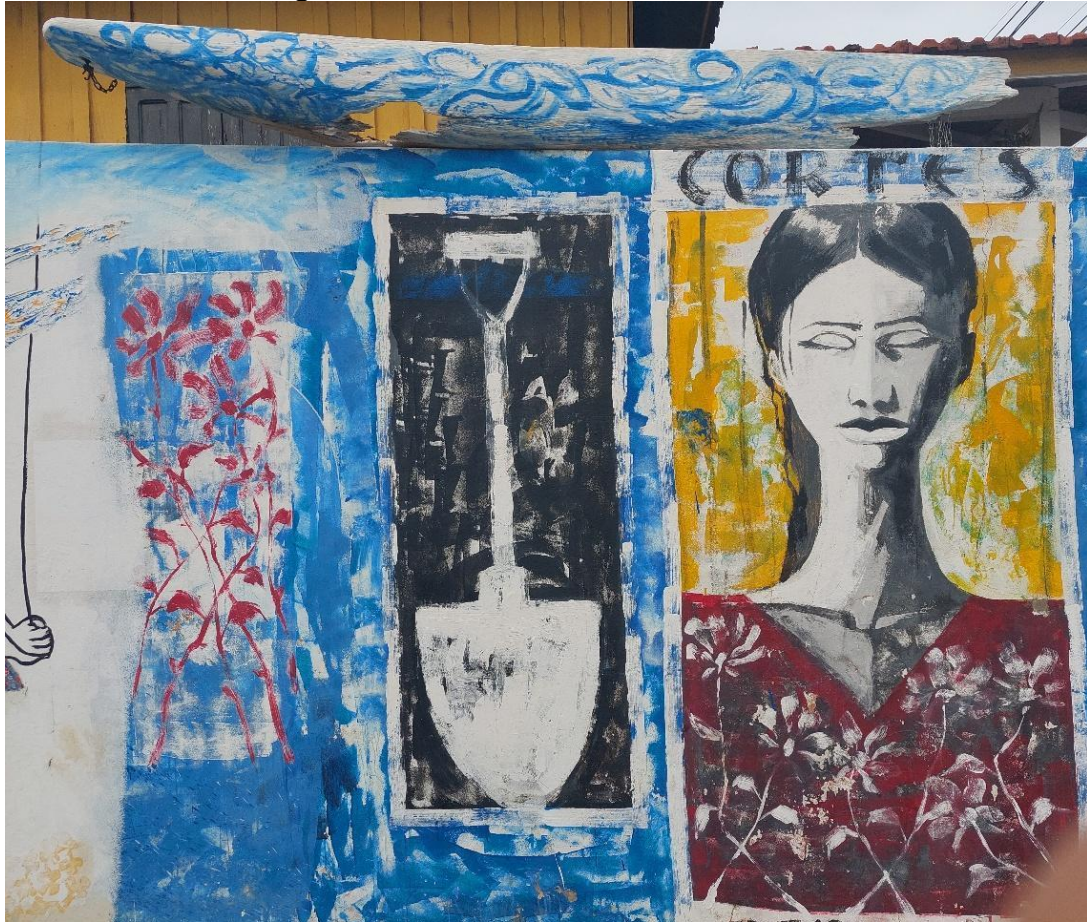
Avenida Mato Grosso, Orla Ferroviária, MUAU – 16/07/2022, 11h08

Figura 46 – Cortes, @casa.amarela.muau



Avenida Mato Grosso, Orla Ferroviária, MUAU - 16/07/2022, 11h08

Figura 47 - Kvar, @casa.amarela.muau



Avenida Mato Grosso, Orla Ferroviária, MUAU - 16/07/2022, 11h08

Todas constituem um recorte do ano de 2022 do muro do Museu de Arte Urbana de Campo Grande (MUAU). O museu iniciou suas atividades nas redes sociais em maio de 2020 no auge da pandemia de Covid-19 no Brasil. O espaço constitui uma casa, ateliê e museu que incentiva diversas produções artísticas e eventos culturais. Nestes anos de atividade, consolidou-se como um local que se destaca na paisagem. Além dos murais, a casa amarela vibra em meio a outras moradias em tons mais singelos de marrom, branco e cinza. O espaço cultural está localizado ao lado do monumento da Maria Fumaça, na Orla Ferroviária de Campo Grande.

Tais intervenções são pinturas murais que se caracterizam pela intensidade de cores e pela temática desenvolvida pelos artistas. A tinta utilizada é a látex, percebida pela forma como são feitas as misturas entre cada tonalidade de cor que permitem identificar o uso do pincel como ferramenta. O efeito mais fosco

na pintura também sugere o uso deste material, mesmo que atualmente existam tintas aerossol que possuam o acabamento fosco. Além disso, a forma como a pintura envelhece e descasca nos dá dicas sobre seu processo de produção. No canto superior esquerdo, observa-se uma forma que remete ao Estado de Mato Grosso do Sul. Este contorno, formado por galhos da árvore do ipê, torna-se similar a uma rachadura na parede. Do interior desta forma saem os caminhos do trilho do trem, elemento de destaque na imagem e que atravessa a pintura de um lado ao outro. Não casualmente, trata-se de um ponto de interesse, pois o local no qual está o mural localiza-se a apenas alguns metros do que já foi a linha férrea que cortou a capital.

Atentemo-nos a outros detalhes que contribuem para a narrativa presente na obra. Ao centro, percebemos a representação de um chão árido, em tons de marrom, que se assemelham à terra já seca e batida, onde em um passado brotou vegetação. No mesmo espaço, visualizamos a ossada de um boi e uma carroça em destroços, elementos que sugerem a passagem do tempo. Árvores estão cortadas e o volume na terra seca leva à forma de rostos e de partes de corpos humanos.

Verificamos no centro da imagem uma forma verde, que anuncia a presença de uma entidade. Esta, com perspectiva de longa distância na imagem, remete a algo difícil de ser alcançado, tendo em vista que nenhuma figura humana está presente nas proximidades. As lágrimas que caem de um rosto formam um rio que mata a sede da figura humana - um indígena - localizada na porção inferior do mural. Os trilhos do trem passam por cima deste indígena, conotando-se um atropelamento. Vemos a continuação da terra seca e sem árvores, novamente com a sugestão de corpos que se desintegram sobre ela. A estrada de ferro diminui gradativamente, uma vez mais a sugestão do distanciamento emerge. Nesta estrada, visualizamos a figura de um javali, símbolo de ferocidade, caracterizado com roupas sociais - terno e gravata - e um machado em mãos. O ser antropomórfico utiliza a estrada de ferro como uma escada, um caminho de subida para outra realidade que os corpos que ficaram para trás não podem alcançar. O ferro da estrada se transforma no metal de uma antena de sinal de televisão ou internet. A ideia de progresso e de avanço tecnológico está no centro de uma cidade repleta de prédios. Pode-se garantir

aos observadores desavisados que esta pintura não se trata de uma mera homenagem.

Pensemos então sobre a realidade vivida pelos povos indígenas no estado de Mato Grosso do Sul. O site Oficial do Governo Federal sob o tópico Ministério dos Povos Indígenas aponta o estado do MS como sendo o estado com a terceira maior população indígena, sendo um total de mais de 116 mil pessoas.²⁴ Ainda, o site Oficial da Secretaria de Estado de Turismo, Esporte e Cultura de Mato Grosso do Sul, destaca o “Dia do Índio”²⁵ como um momento de relembrar a importância de preservar a identidade, direitos e cultura destes povos²⁶.

Em contraponto, Penha (2024) analisa e expõe uma realidade mais dolorosa, onde não existe a preservação de identidade, direitos e cultura, mas a exploração por meio de trabalhos forçados e a falta de inserção na economia local, que acaba por levar grande parte destas pessoas a péssimas condições de subsistência. Para além, traz ao leitor aspectos relacionados a problemas fundiários e demarcação de Terras Indígenas.

Situação esta que se conecta as figuras seguintes. Estas, trazem mais suavidade em relação à abordagem anterior. A delicadeza, entretanto, talvez se refira apenas às escolhas estéticas para o endereçamento da mesma temática. A intervenção sugere a passagem do tempo com pequenos cortes, uma pá, uma mulher, um machado, uma árvore frondosa e um recorte somente com o toco da árvore, lembrança do que um dia existiu. Pode-se inferir que este enquadramento constitui uma abordagem alternativa do mesmo contexto do que foi apresentado na obra anterior, talvez um recorte metafórico da vida de uma das pessoas que viveu em meio àquela devastação. Não excluimos a possibilidade, afinal, temos sugerida a continuidade de uma das representações

²⁴ Disponível em: <https://www.gov.br/povosindigenas/pt-br/assuntos/noticias/2024/06/mpi-e-governo-do-ms-coordenam-conjunto-de-aco-es-que-irao-gerar-investimento-de-ate-160-milhoes-para-os-povos-indigenas-do-ms>. Acesso em 13 de outubro de 2025.

²⁵ O uso da palavra Índio tem conotação pejorativa, tendo em vista ser uma nomenclatura instituída a partir de uma visão colonizadora e generalizante dos povos originários. A nomenclatura atualmente utilizada é Indígena, sendo possível também a utilização do termo ‘povos originários’ como forma honrosa de se referir a estes povos.

²⁶ Disponível em: <https://www.setesc.ms.gov.br/todo-dia-e-dia-de-indio-quais-sao-os-povos-indigenas-do-mato-grosso-do-sul/#:~:text=Guarani%2C%20Kaioiw%C3%A1%2C%20Terena%2C%20Kadiw%C3%A9u,em%20gera%C3%A7%C3%A3o%20a%20sua%20cultura>. Acesso em 13 de outubro de 2025.

edificadas na obra anterior: a ferramenta para a derrubada de vegetação e o resto do que pode ter sido aquela árvore.

Ao final desta pesquisa, tais obras não se encontravam mais no local. O mural foi substituído, o efêmero sucumbiu. Não seria esta uma perda simbólica na luta contra a exploração dos povos indígenas e a preservação de suas memórias, cultura e identidade? Podemos considerar também o processo da inovação e a chegada da modernidade como uma representação de dominação sobre poder e ancestralidade registrado em nossas florestas e rios? As indagações surgem a partir da reflexão sobre o apagamento de parte deste mural para a produção das obras registradas e analisadas em sequência.

No mesmo lócus, no período de conclusão desta dissertação, no ano de 2025, observa-se a concretização de um projeto que reuniu diversos artistas da capital e convidados estrangeiros.

Dividindo o mesmo espaço, encontramos murais realizados em 2024 durante a 22ª Semana dos Museus, evento que teve em sua programação o projeto “Memórias do trecho”. A iniciativa, como financiamento público, consistiu em uma intervenção nas calçadas e muros da sede do MUAU, transformando o espaço em um museu a céu aberto. Veiculado como notícia em vários canais de comunicação, o evento possui registro em uma página no site da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul²⁷. O evento marcou a celebração ao Dia Internacional dos Museus, em 18 de maio de 2024. Parte das produções realizadas por cerca de 30 artistas também integra nosso *corpus* de investigação:

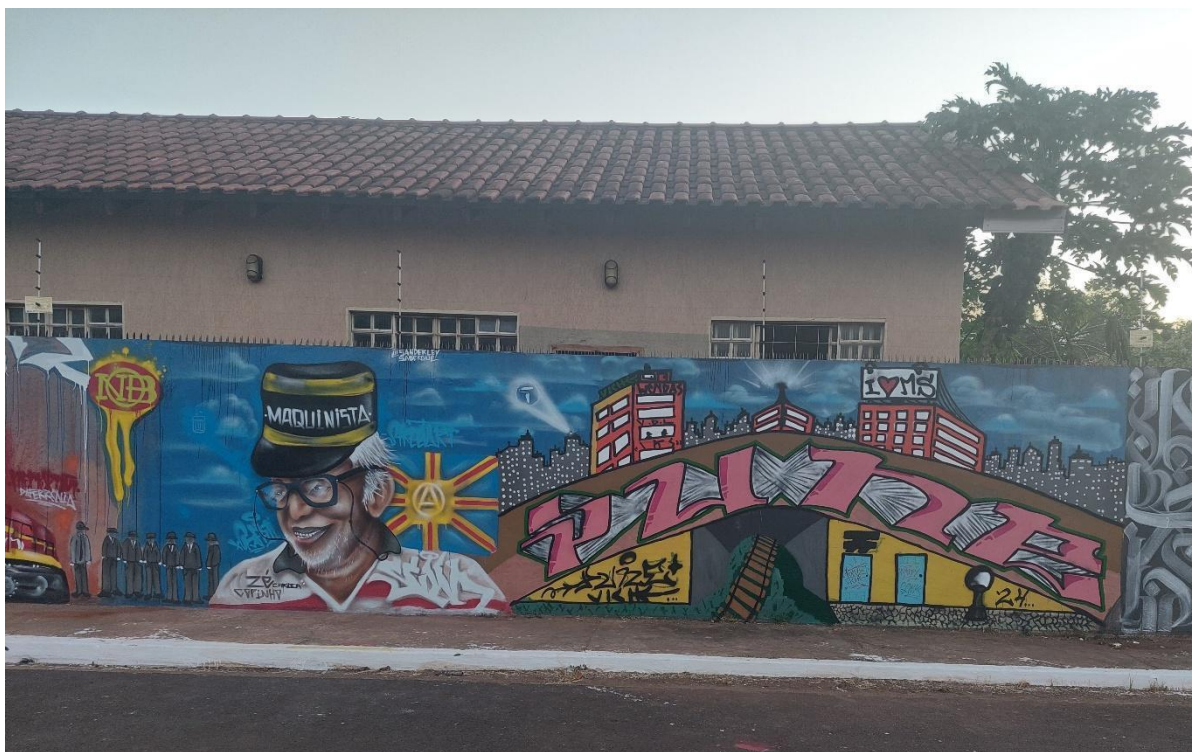
²⁷ Disponível em: <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/semana-nacional-dos-museus-2024-e-encerrada-com-sarau-e-com-o-projeto-memorias-do-trecho/>. Acesso em: 15.ago.2025.

Figura 48 – Memórias I, sem ID



Explanada ferroviária – 18/05/2024, 17h07

Figura 49 – maquinista, @pune67viche



Explanada ferroviária - 18/05/2024, 17h07

Figura 50 – Pare, olhe e escute; @pedroguilhermegarciagoes



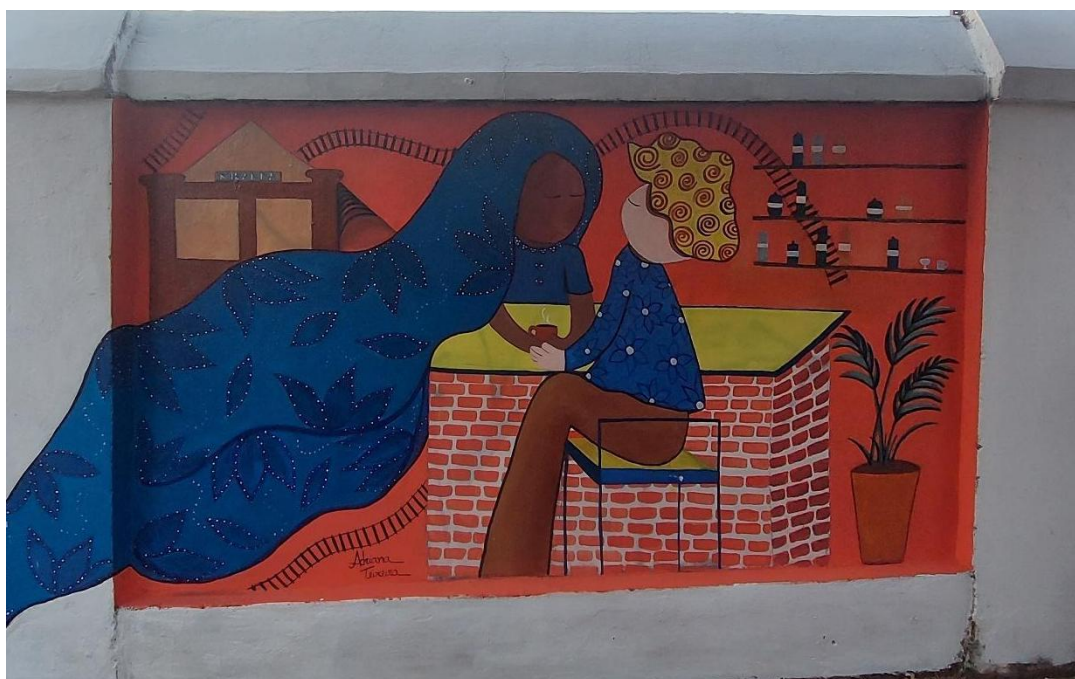
Explanada ferroviária - 18/05/2024, 17h03

Figura 51 – Trilhos, sem ID



Explanada ferroviária - 18/05/2024, 17h02

Figura 52 – Enamorados, @arte.adrianateixeira



Explanada ferroviária - 18/05/2024, 17h02

Figura 53 – O rio que passa, @lucio_larangeira_artista_naif



Explanada ferroviária - 18/05/2024, 17h00

Figura 54 – Dois, @kalunga.art



Explanada ferroviária - 18/05/2024, 16h59

Figura 55 – Ladrilhos, @ryanpaes



Explanada ferroviária - 18/05/2024, 16h58

Figura 56 – SELAR, sem ID



Explanada ferroviária - 18/05/2024, 16h57

Cada uma das obras representa um elemento de referência aos anos de funcionamento da ferrovia na cidade ou uma memória que foi vivida naquele local por pais, avós e outros familiares ou amigos. Trata-se, portanto, de uma intervenção urbana direcionada por uma política pública de cultura específica. Este foi um projeto que tive a oportunidade de visitar enquanto ainda estava em produção. Isso permitiu que tivesse contato com os artistas e me atentasse aos materiais utilizados na elaboração de cada obra.

Os artistas contavam com um volume consideravelmente grande de tinta látex, mas podíamos observar que ferramentas como pincéis, rolinhos de pintura, bandeja para colocar a tinta, não representavam itens em abundância. Alguns artistas levaram pigmentos para completar a paleta de cores de tinta fornecida, que era reduzida, outros utilizaram apenas o que estava disponível. Outros, ainda, utilizaram materiais adquiridos por iniciativa própria, como no caso de artistas que fizeram suas produções com a tinta aerossol.

O idealizador do projeto, Guido Drummond, responsável também pelo MUAU e artista da capital, explicou em entrevista que “estamos retratando boas lembranças, boas recordações e vivências que possam ter se passado dentro do trem, nos trilhos ou numa estação ferroviária no Estado”²⁸. Na mesma matéria jornalística que reúne a fala de Guido, encontramos a relação com os nomes e endereços de redes sociais de todos os artistas que participaram com suas criações. O projeto teve participação ativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tendo em vista que o local é uma área tombada como patrimônio histórico, uma das etapas necessárias para concretização do projeto era a autorização do órgão responsável. Cada obra tem a assinatura do artista e em uma rápida pesquisa na internet é possível encontrar relatos do que cada uma das pinturas representa.

Em paralelo, adentrando ainda mais no centro da cidade, podemos encontrar lugares com obras independentes, algumas de caráter comercial e outras apenas com finalidades decorativas.

Figura 57 – Rei na selva de pedra, @jhonatan.luz



Rua Dom Aquino – 15/07/2022, 12h15

²⁸ Disponível em: <https://www.diariodigital.com.br/geral/pinturas-magnificas-nos-muros-fazem-capital-reviver-tempos-de-ouro-do-trem>. Acesso em: 15.ago.2025.

A figura acima, localizada na fachada de um comércio, remete ao “Leão de Judá”, símbolo religioso utilizado para se referir a Jesus Cristo. O leão constitui um símbolo de poder e confiança. Na obra, a coroa metaforiza sua realeza, tanto no seu habitat natural como no contexto aplicado à religiosidade. Pode-se considerar também a relação entre esta intervenção urbana e o nome da loja na qual está situado o graffiti. O caráter é essencialmente comercial, não somente na referência religiosa, mas também na analogia mercadológica que relaciona o estabelecimento à qualidade e à superioridade frente aos concorrentes.

Semelhantemente, as três imagens a seguir apresentam outros espaços nos quais o graffiti foi utilizado com finalidades comerciais, além da Embaixada indígena, um espaço cultural em Campo Grande que preza pela valorização e respeito aos povos indígenas.

Figura 58 – Embaixada Indígena, @sanderleysabergue



Rua 14 de julho – 24/10/2024, 15h40

O espaço que abriga a Embaixada Indígena - projeto cultural independente e de organização coletiva - está localizado na rua 14 de julho, uma das principais e mais antigas vias da região central da capital. O artista responsável pela arte agregou elementos simbólicos que caracterizam o local: de um lado, uma indígena envolta por elementos verdes, folhagens que remetem à natureza; à direita, uma onça, que também está presente na representação da sua pelagem no entorno da pintura principal, edificando uma moldura.

A inauguração do espaço, em junho de 2024, foi marcada por apresentações culturais e a presença de lideranças indígenas e grupos de música e de teatro, além da presença de Sonia Guajajara, Ministra dos Povos Indígenas do Brasil, o que traz visibilidade institucional ao local e a seu significado: a causa indígena e os grupos e coletivos culturais da capital, o que inclui o próprio artista que produziu a obra apresentada. Na obra, verifica-se o uso de tinta látex e tinta aerossol. A escolha aparenta ter sido feita com base no material do suporte. A parede de concreto e rebocada foi feita com látex. Nas portas de metal, utilizou-se a tinta aerossol. A arte desenvolvida, nesse contexto, legitima ainda mais o graffiti como manifestação artística já estabelecida. Complementarmente, legitima também o potencial que a linguagem possui como uso institucional, comercial ou decorativo.

Figura 59 – Me dá um copo..., sem ID



Rua 14 de julho - 24/10/2024, 15h42

A imagem apresentada anteriormente possui um fator curioso. Demorei, posso dizer, meses para entender do que se tratava aquele espaço, localizado a poucos metros, dois ou três prédios comerciais de distância, da Embaixada Indígena. Devido à rotina apressada de transitar pelo centro quase unicamente a caminho do trabalho, não havia observado o local aberto ou com qualquer movimentação de pessoas. A frase, que acompanha este personagem com formas angulosas e de apenas duas cores, deixava-me ainda mais intrigada. Poderia ser algo que eu ainda não tinha entendido a referência? Alguma notícia ou crítica no qual estava desatualizada? O passar sempre apressado pelo local fazia com que nunca tivesse tido o insight de buscar informações adicionais em meio às atividades cotidianas. Eis, porém, que o descanso e a consequente abstração chegaram. Nas férias, com o olhar flanante, pude caminhar pela cidade sem outras preocupações. Portas abertas, e lá dentro um restaurante. Tudo passou a fazer sentido: “me dá um copo”, frase comum quando se está em um bar, atividade à qual o estabelecimento se dedica quando vem o anoitecer. O caminho, comum na rotina do trabalho, não fazia parte até então dos momentos de descanso e passeios pela cidade.

O personagem, feito com traços firmes e angulosos, junto ao contexto da atividade realizada no estabelecimento, revela um aspecto jovial, tanto dos que nele trabalham quanto dos clientes que o frequentam. O bar foi um dos pioneiros a se instalar na rua 14 de julho no processo de revitalização noturna da via, numa época recente em que a região vivenciava o abandono e a degradação própria dos resultados da especulação imobiliária. As pessoas já não iam ao centro para passear ao anoitecer ou em busca de restaurantes. Os anos de 2024 e 2025, período de realização desta pesquisa de Mestrado, marcaram a instalação de outros bares nas proximidades e os habitantes da capital puderam contemplar uma 14 de julho culturalmente renovada.

Ainda em desenvolvimento em relação à ocupação gastronômica e cultural, a rua contém em sua extensão diversas manifestações em grafitti e pixo, o que inclui seus arredores. Detenham-nos nas imagens a seguir:

Figura 60 - misturas III



Rua 14 de julho – 20/12/2023, 10h30

Figura 61 – misturas IV



Rua General Mello, Orla Ferroviária – 20/12/2023, 10h30

Figura 62 – misturas V



Rua General Mello, Orla Ferroviária 20/12/2023, 10h30

Figura 63 – misturas VI



Rua General Mello, Orla Ferroviária - 20/12/2023, 10h30

O processo de captação das imagens fotográficas que se iniciou na rua 14 de julho adentrou posteriormente na via paralela que concede acesso ao Complexo Ferroviário e à Feira Central de Campo Grande.

Observamos um prédio de esquina, antigo e aparentemente abandonado, com pixações que se sobrepõem e que conotam um possível exercício de escalada para sua realização, tendo em vista a presença de intervenções até nas partes mais altas da construção. Podemos identificar o ano de 2022 como marca de algumas das artes, como também uma possível colaboração, sendo que em uma das pixações identificamos a inscrição “MS -> SP”, referência também ao percurso da linha férrea localizada à frente. *Tags* ocupam desde as paredes até as portas.

Os dois prédios em sequência, já na Rua General Mello, possuem uma concentração menor de pixos, remetendo uma paleta reduzida nas cores amarelo, vermelho e azul. Quatro *tags* ainda apontam para o ano de 2023 como o período de sua produção. Por último, uma residência de muro baixo, repleta de pixações.

Trata-se de casas e prédios comerciais que estão localizadas apenas a uma quadra de distância da sede do IPHAN, uma construção também tombada pelo patrimônio histórico que pertenceu ao antigo complexo ferroviário, como demonstra a próxima figura:

Figura 64 – misturas VII



Rua General Mello, n.º 23, Orla Ferroviária - 20/12/2023, 10h30

As reflexões sobre as características dessas obras nos fazem retornar à pergunta abordada anteriormente: o centro da capital configura o cenário de uma disputa? Trata-se de uma “guerra” simbólica, tal como proposto conceitualmente por Barthes (1988)?

Considerando a pixação como uma típica manifestação das linguagens acráticas, ou seja, à margem da aceitação do senso comum, deslegitimada como manifestação artística, e criminalizada em termos legais, constatamos, sim, uma luta pela demarcação do seu espaço e de sua legitimidade como linguagem.

Respaldamos esta inferência ao sublinhar que, curiosamente, a última fotografia apresentada, onde observa-se a marcação “Rede Ferroviária Federal S/A – 10º Divisão Noroeste” constitui, atualmente, exatamente a sede do IPHAN, no complexo ferroviário da antiga Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNOB). A entrega da sede restaurada foi realizada em 21 de março de 2025, ao longo do desenvolvimento desta dissertação. Quem passou em frente ao local, na Rua General Mello, n.º 23, no centro de Campo Grande, pouco tempo depois, porém, já o encontrou com inúmeras pixações em seus muros.

O IPHAN tem como objetivo preservar o patrimônio artístico nacional, atua na proteção, promoção e divulgação dos bens culturais, garantindo sua permanência para as gerações presentes e futuras. Em outros termos, trata-se propriamente da instância institucional responsável por legitimar o patrimônio a ser preservado e valorizado. Surge neste ponto, entretanto, outro questionamento: como preservar as intervenções urbanas que, em termos de lei, são vistas como depredação e depreciação do espaço público? Não seria, por conseguinte, a ocupação destes muros uma forma de protesto - de luta simbólica - pelo o que é ou não legitimado como arte?

O graffiti e os murais, linguagens socialmente mais aceitas e interpretadas como formas de “embelezamento” da cidade, emergem geralmente, como já observado no decorrer deste subtópico, em locais de destaque do espaço urbano. Não obstante, podemos nos debruçar ainda mais detidamente ao fenômeno nas duas imagens a seguir:

Figura 65 – Encanto, @rafaelmareco



Rua Sergipe, novembro de 2024 – 04/11/2024, 15h55

Figura 66 – Extra.terrestre, @rafaelmareco



Rua Sergipe, março de 2024 – 09/03/2024, 12h10

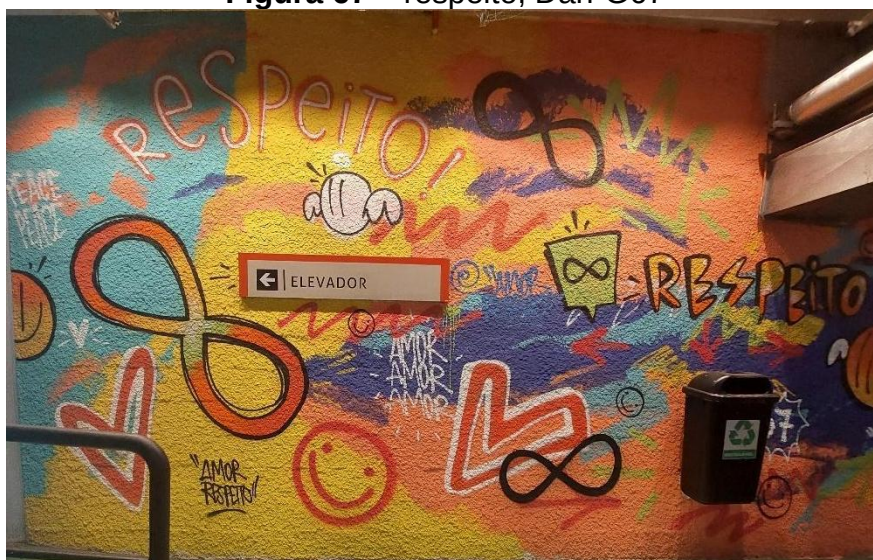
Em um olhar inicial, a observação que emerge é a de que ambas as obras são de autoria do mesmo artista. Enquanto a primeira é assinada com o nome de usuário em rede social, a outra constitui uma pequena *tag* que identifica o artista. As duas obras foram realizadas no mesmo local. As fotografias registradas na pesquisa possuem apenas oito meses de lapso temporal entre uma captura e outra. A segunda imagem, contudo, já demonstra um certo desgaste na obra, o que revela que já tinha sido feita há algum tempo. As duas intervenções remetem ao uso de tinta spray e têm os traços e as opções estéticas marcadas por diferenças.

Todavia, o que nos chama ainda mais a atenção é o local onde as obras se inserem. Estão a poucos metros da Avenida Ceará, a qual já foi demarcada nesta dissertação como uma linha divisória que delimita territórios. Sua proximidade com uma área considerada nobre na cidade demonstra uma inclinação maior ao caráter ornamental e decorativo do mural, algo que, a despeito de qualquer juízo valorativo por parte da pesquisadora, coaduna a hipótese central desta pesquisa.

Identificamos nas obras cores mais saturadas e vivas, além de temáticas que não endereçam diretamente a uma opinião crítica sobre assuntos contemporâneos. A primeira, a mais recente, tem um desenvolvimento de formas mais orgânico e maior presença de grafismos ornamentais; a segunda apresenta formas mais geométricas e uma paleta de cores monocromática, levando em consideração a ação do tempo sobre a obra.

Algumas quadras adiante, consideremos um novo centro - um centro econômico e elitizado da cidade: o Shopping Campo Grande, localizado na Zona Leste da capital.

Figura 67 – respeito, Dan-G67



Shopping Campo Grande – 12/03/2023, 16h20

Figura 68 – respeito II, Dan-G67



Shopping Campo Grande – 12/03/2023, 16h20

Figura 69 - respeito III, Dan-G67



Shopping Campo Grande – 12/03/2023, 16h20

O mural em questão está localizado no interior do segundo piso do estacionamento do condomínio comercial. A obra, em sua produção, mescla tinta látex e aerossol, possui cores vibrantes, muitos grafismos - porém, sem um personagem ou elemento que represente uma figura humana em específico -, e tematiza uma mensagem de respeito. Não possui caráter meramente ornamental, mas delimita, de modo funcional, um espaço reservado nas vagas de estacionamento para pessoas que integram o espectro autista.

A presença, em um espaço considerado nobre da cidade - seu principal Shopping Center, em uma das regiões mais elitizadas da malha urbana -, de um mural que toma para si a estética dos elementos próprios da linguagem acrática do pixo e do grafitti, projeta luz em três premissas teóricas trabalhadas por Barthes (1988) em suas reflexões sobre os confrontos simbólicos entre socioletos. Primeiramente, enfatiza o autor, a divisão das linguagens não coincide automaticamente com a divisão de classes, uma vez que existem deslizes, empréstimos e dialogismos. Ademais, não se trata propriamente de um conflito - metaforizado por Barthes (1988) como uma “guerra” - entre sujeitos, mas de sistemas simbólicos de linguagens que se tensionam e se enfrentam. Finalmente, frisa o semiólogo francês, existem “formas parciais” de discurso que visam “fechar” o sistema de linguagem ao “outro” - ou, ainda, que visam incluir o “outro” na linguagem dominante como um objeto estranho e, em última instância, demarcá-lo e excluí-lo da comunidade que compartilha o código hegemônico.

Não por acaso, os elementos gráficos mapeados no interior do Shopping Center não estão localizados em um local aleatório, mas em um espaço específico, uma espécie de “subsolo”, e demarcado funcionalmente para receber outros sujeitos caracterizados pela alteridade: as pessoas que integram o espectro autista. A “inclusão” é parcial e posiciona os elementos - ainda que mínimos - da linguagem acrática do pixo em seu devido lugar: próximo, porém “longe”, escondido, dos espaços nobres das grifes do centro comercial. Ademais, quando tal estética ocupa intencionalmente algum espaço mais representativo neste tipo de lócus reservado aos detentores do poder econômico, geralmente são incorporados de modo descontextualizado ou “exótico” na linguagem publicitária e mercadológica de grifes que investem na chamada “estética de rua”

para potencializar o alcance de seus produtos, demarcando novamente o lugar das linguagens periféricas.

Ademais, não existe propriamente na complexidade de uma capital apenas um único centro irradiador de poder simbólico. Para além do centro geográfico e comercial e do centro econômico elitizado, como já mencionamos, o caminhar flanante pela cidade nos leva ainda a outros “centros”, como o intelectual e mesmo o que pode ser considerado um centro dentro da própria periferia.

Figura 70 – Outras quebradas, @vermeset, @albertobtn, @euflore.ser + cadus



Shopping Norte Sul – 2023, sem horário

A imagem acima, de um mural que já não existe, teve origem em um registro fotográfico de 2023. A obra se localizava nas redondezas do Shopping Norte Sul Plaza, local menos elitizado que fica em frente ao Córrego Segredo e atende a demanda da população em seus arredores, o que inclui a região periférica da Zona Oeste. O shopping foi inaugurado em 2011, depois que a população e as moradias já estavam estabelecidas na região. Por esse motivo, não existe uma grande demanda de novas construções, como acontece com o Shopping Campo Grande, por consequência também de não ser considerada área nobre no mesmo nível que a região do Parque Estadual do Prosa.

A arte em questão priorizou cores frias, tons de roxo e cores neutras, como marrom, bege e branco. Possui uma estética mais voltada ao realismo, elemento notado nas esquematizações de luz e sombra criadas pelo artista, e conota uma intenção mais voltada ao embelezamento do espaço. Constituem características semelhantes às que aparecem na imagem seguinte, presente em um dos

“centros” intelectuais da capital, a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Figura 71 – Glauce, @luis.salgado333



Teatro Glauce Rocha – 2025, sem horário

Estamos, aqui, no interior da universidade, a principal de Mato Grosso do Sul em termos de proporção e número de estudantes. O espaço congrega mais de duas centenas de cursos de Graduação e de Pós-Graduação em diferentes áreas do conhecimento. O local do mura, especificamente, é o Teatro Glauce Rocha, um dos principais equipamentos culturais da cidade e que leva o nome da atriz sul-mato-grossense representada na obra.

A obra ocupa uma das paredes laterais do teatro e possui grandes dimensões. É, sem dúvidas, uma homenagem. Possui a paleta de cores reduzida, limitada ao azul royal e azul marinho, ao amarelo, tons de laranja e marrons. Mais uma vez nos deparamos com uma obra de caráter ornamental e financiada com recursos públicos, portanto, legitimada. Ainda assim, dentro da universidade, nos espaços mais ocupados por transeuntes e visitantes, é pouco comum e escassa a presença de grandes intervenções como esta.

Onde acontecem as aulas do curso de Artes Visuais temos a abertura para uma maior variedade de manifestações em linguagens como, o lambe, o pixo, o graffiti, esculturas, stickers, entre outras. Temos um breve caminhar entre o local

da obra da imagem acima e o prédio do curso de Artes Visuais. Neste trajeto, notamos poucas obras e manifestações artísticas. Não casualmente, o curso destinado ao pensamento acadêmico das Artes Visuais se estabelece em um lugar pouco movimentado, oposto à rua principal da universidade, isto é, localiza-se também em um espaço – em termos literal e figurado – propriamente periférico.

Como antes abordado, é incomum ver nestes espaços – no “centro” econômico e elitizado da urbe, mas também em seu “centro” intelectual – manifestações artísticas devotadas à pixação. Não significa, porém, que nesses espaços a linguagem está ausente, mas sua presença, quando é o caso, conota “agressividade” aos sentidos legitimados e seu apagamento é rápido, não deixando, muitas vezes, tempo para que sejam descobertas e registradas.

Enfim, transitamos nesta dissertação de um extremo ao outro da cidade. Primeiramente, a periferia da Zona Oeste como o meu “centro” principal, lócus que habito, onde estou com aqueles que tem o meu afeto e no qual deparo-me com as primeiras obras deste capítulo. Na sequência, o centro propriamente geográfico da capital – o Centro, grafado em caixa alta –, como um lugar de passagem e de disputa, no qual tanto o grafite como os murais e as pixações aparecem em aglomerações e locais diversificados. Os bairros da Zona Norte e da Zona Leste, considerados regiões nobres, o “centro” econômico e elitizado, é onde mapeamos a predominância de grafittis e murais. Por fim, dois outros “centros”, o “centro dentro da periferia” e o “centro intelectual”. São os lugares que permeiam meu flunar pela cidade e que permitem uma cartografia da vivência desta autora. Por consequência, possibilitam também um mapa – um entre tantos possíveis – com as construções, os muros, as vias, as regiões, os traços e as cores mencionadas neste texto. Trata-se de nosso espaço flnante de criação, onde edificamos conexões através das produções artísticas, do espaço e de seus transeuntes.

Considerações possíveis. E finais.

Analisar o meu caminhar pela cidade parecia uma tarefa simples de se cumprir. Acreditei que faria isso brevemente e que em poucas semanas teria uma obra completa, com reflexões e autores que dialogassem com os temas que havia escolhido, que as imagens facilmente se encaixariam no contexto. Pensei ainda que ter iniciado a pesquisa com um punhado significativo de fotografias me renderia um grande avanço. Um engano! Encontro-me em desespero com cada nova possibilidade e caminhos que podem ser trilhados e estudados dentro de uma única temática.

O fio que iniciou uma pesquisa cheia de certezas me levou a um tecido feito de questionamentos. O olhar flanante não só capturaria as fotos destas obras de arte por Campo Grande, mas, na forma de criação, haveria também de elaborar reflexões e ainda mais questionamentos. Onde estão essas modalidades de arte? Sobre o que falam? Quais materiais utilizam? Ainda, questões que não foram ampliadas em razão do escopo limitado de uma pesquisa de mestrado: Quem as produziu? Qual a trajetória desses artistas, por vezes anônimos? Atuam apenas nestes lugares por onde andei?

No texto, discutimos a (des)legitimação dos murais, das pixações e dos graffitis, questionando que características os tornam aceitos ou rejeitados. Trilhamos juntos os caminhos que percorro pela cidade, suas características, suas obras e como cada indivíduo tem o seu próprio olhar para estes espaços. O pensamento cartográfico foi colocado como possibilidade para estudo e análise da capital sul-mato-grossense, sendo abordado como um pensamento criador e que depende da inserção do cartógrafo no espaço a ser cartografado, elemento crucial para este texto. Desvelamos, por fim, a hipótese que permeia a pesquisa: seria a proximidade ou afastamento do centro da cidade um fator significativo para as criações artísticas relacionadas à arte urbana?

Acreditei que criaria um mapa com todas as fotografias que consegui capturar nos anos em que desenvolvi a pesquisa... e que, como obra de arte, o mapa seria o grande protagonista do tema que pretendia explorar. Outro engano! De todo modo, o mapa surge como uma forma de sintetizar tudo o que foi abordado nesta pesquisa, sendo pertinente incluí-lo nesta seção dedicada às possíveis considerações finais. Trata-se de uma síntese, em forma, de processo

criativo e obra de arte, na qual estão situados, modo poético, os conceitos e os elementos empíricos abordados no decorrer da dissertação.

O início da produção ocorreu com círculos de papel para aquarela. Decidi que este seria o formato que abrigaria as quadras, as ruas e os outros espaços da cidade que já haviam sido destacados no decorrer de meu fio condutor argumentativo. O objetivo, desde o princípio, foi ser fiel à proporção e ao modo como esses locais são delimitados na cidade. Para tanto, utilizei um projetor como ferramenta e escolhi em um mapa da cidade os recortes destacados.

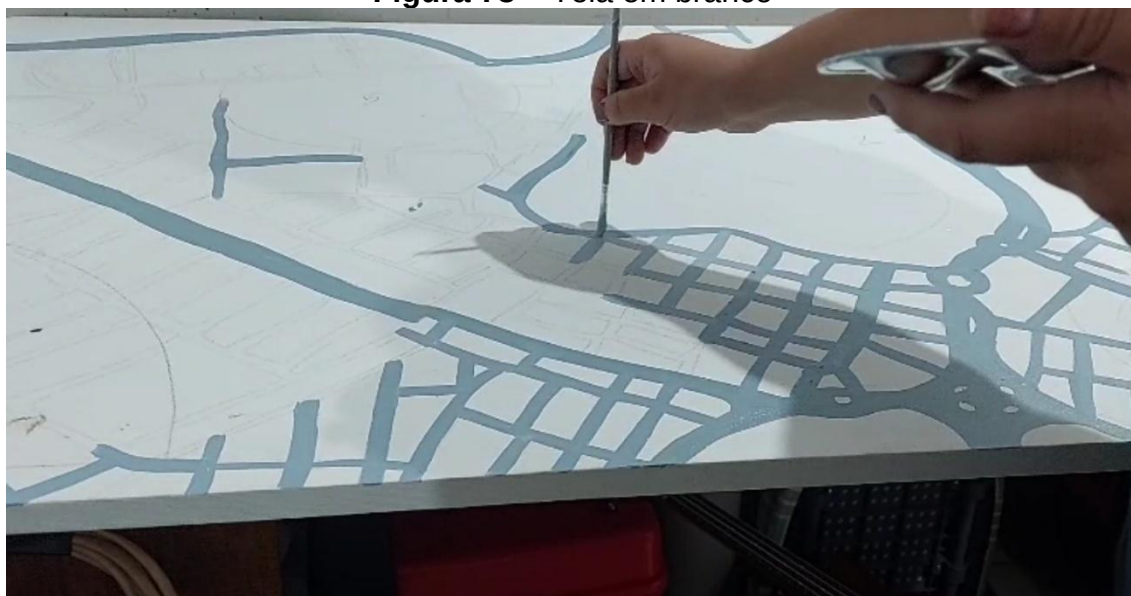
Figura 72 – O início do fim...



Acervo pessoal

Na imagem acima é possível observar alguns dos círculos, já com a pintura, em um primeiro estudo de como os elementos seriam organizados para a composição no suporte. Escolhi representar os locais nestes pequenos recortes da cidade com a técnica de aquarela, que permite explorar uma grande variação de cores e misturas, garantindo um efeito diluído e que eu já havia planejado inserir em alguns espaços.

Figura 73 – Tela em branco



Acervo pessoal

Aqui, o processo de criação passou por um impasse. Onde colocar os círculos que continham os fragmentos do mapa? Aportei na necessidade de um suporte firme, com o qual se conseguisse compor sem que os círculos ficassem amontoados e que pudesse aludir à forma como estes lugares estão dispostos na cidade. Além disso, como técnica, que fosse possível passar uma cola de alta adesão, que o suporte não derretesse e que, principalmente, desse-me a possibilidade de transporte sem a danificação da obra.

Encontrei a solução em uma simples tela de pintura. Nela, como base, criei um mapa imaginário - tal como podemos imaginar nossos múltiplos passos pelo espaço urbano -, onde idealizei ruas, avenidas e espaços verdes de forma bem distribuída para os fictícios moradores desta urbe. Deparei-me, porém, com outro dilema. A base da obra passou a entrar em “atrito” com o que deveria ser seu destaque: o mapa geográfico da nossa capital de Mato Grosso do Sul. Frente ao impasse, como solução, apostei no apagamento do ideal, para fazer emergir o real, elaborando uma fina camada com tintas cinza e bege. Em seguida, coleí, um a um, os fragmentos do mapa anteriormente criados. Tais etapas podem ser observadas nas figuras a seguir:

Figura 74 – Dilemas



Acervo pessoal

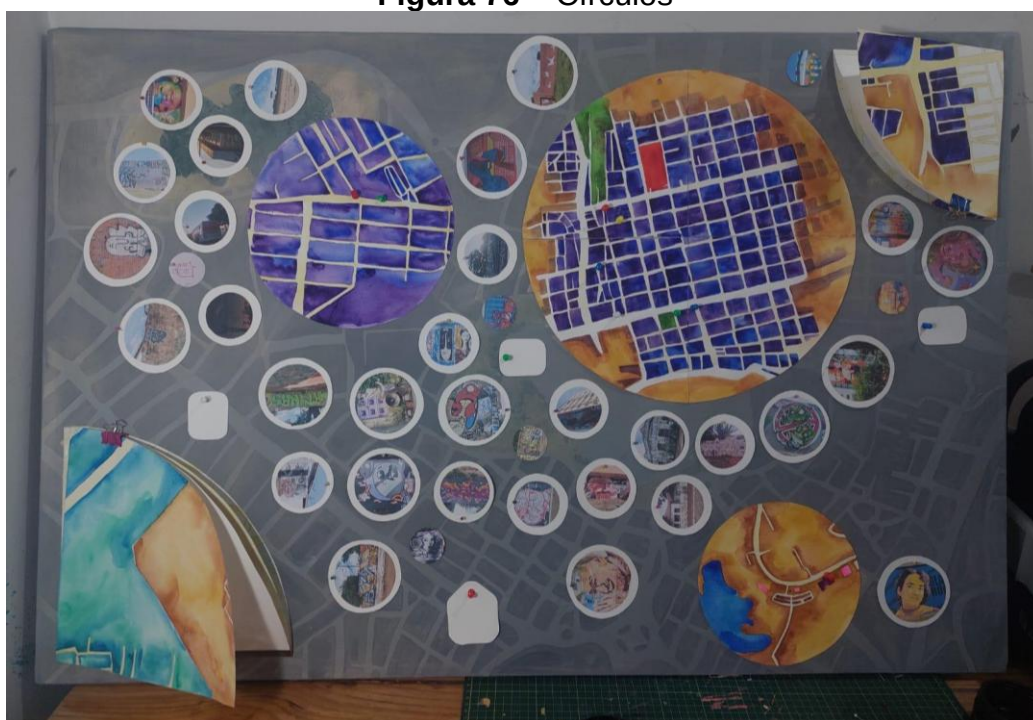
Figura 75 – C.o.L.a



Acervo pessoal

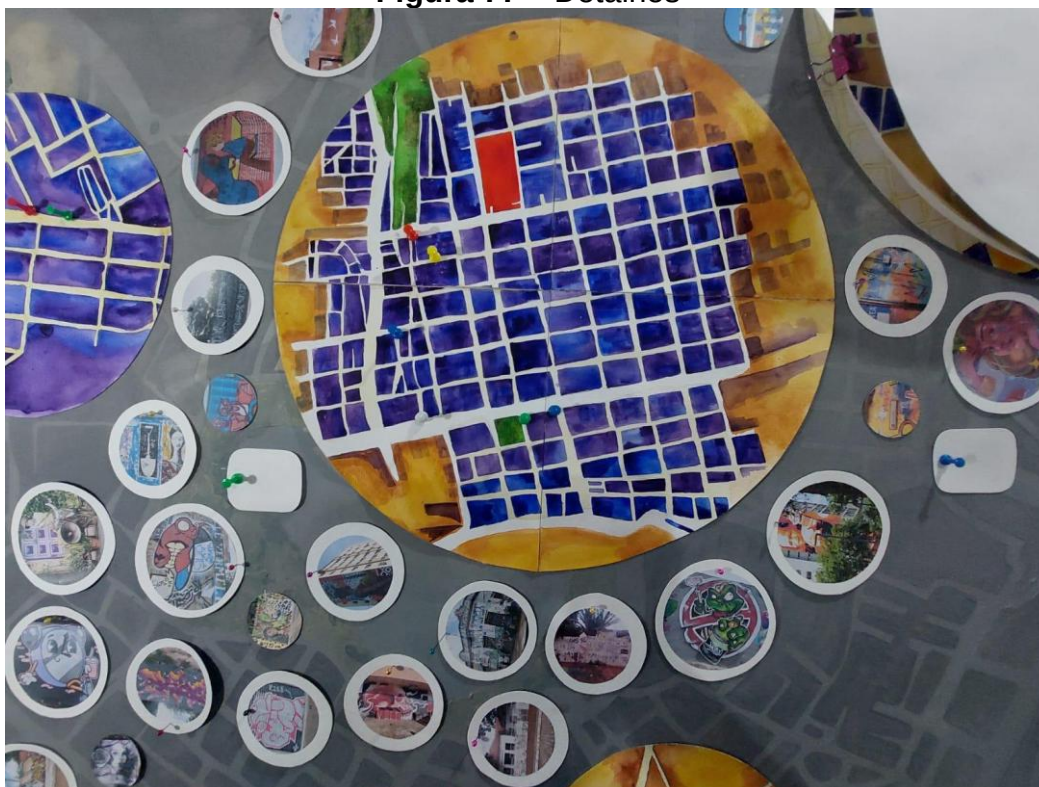
Com a organização e colagem dos fragmentos de espaços com representações da capital, passei a incluir as obras de arte encontradas e registradas pela urbe. De antemão, não se mostrava viável, tampouco possível, incluir todas as cerca de 500 fotografias capturadas, inclusive porque nem todas foram incluídas no texto da dissertação. No mais, o percurso de flâneuse que remeteu a esta cartografia não pretendeu abranger todos os bairros e regiões da cidade, mas tão somente pontos específicos por onde pude transitar com meu caminhar e com minha escrita. Afinal, parafraseando Jorge Luis Borges (1982) em seu conto “Sob o rigor da ciência”, para que serviria um mapa se acaso o mesmo fosse constituído em uma escala tal que se confundisse com o próprio território? Inseri, então, algumas *tags* em branco como representação de lugares que ainda podem ser explorados na malha urbana e que podem, no futuro, sofrer intervenções legitimadas ou não como arte.

Figura 76 – Círculos



Acervo pessoal

Figura 77 – Detalhes



Acervo pessoal

Neste percurso, entendi que apenas fixar as obras no entorno dos fragmentos de mapa ainda não seria o suficiente para se fazer compreender a conexão que elas possuem com cada um destes espaços. Recorri a uma solução simples, numa analogia às cenas de filmes de suspense, nas quais os detetives se esforçam para estabelecer conexões e descobrir os culpados dos crimes. Em minha poética visual, entretanto, procurei temas, técnicas, obras e lugares em dialogismo, edificando um cenário que metaforiza uma detetive em busca de conexões e de sentido no espaço-tempo de sua cidade.

Figura 78 – Conexões



Acervo pessoal

Pude ter, então, o vislumbre do que seria a obra finalizada. Ainda trabalhava na construção de dois dos fragmentos principais do mapa, mas já estava certa de como seria meu caminhar artístico naquele suporte.

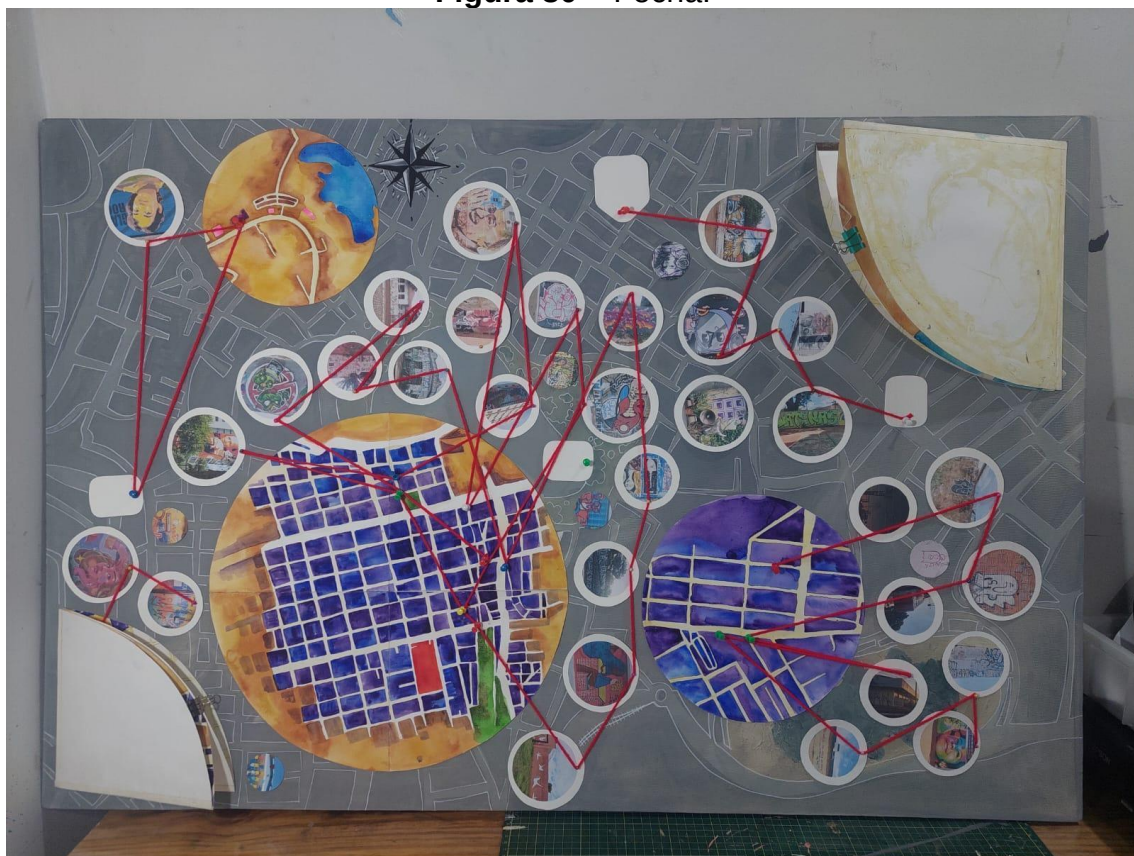
Figura 79 – Abre!



Acervo pessoal

Apegada a um dos critérios principais da composição, que seria a facilidade de transportar a obra, desenvolvi uma forma de dobra e de recorte, o que permitiu a flexibilização no formato, tornando-se, ao fim, um diferencial estético. Na imagem a seguir, podemos visualizar as extremidades com as dobras já coladas:

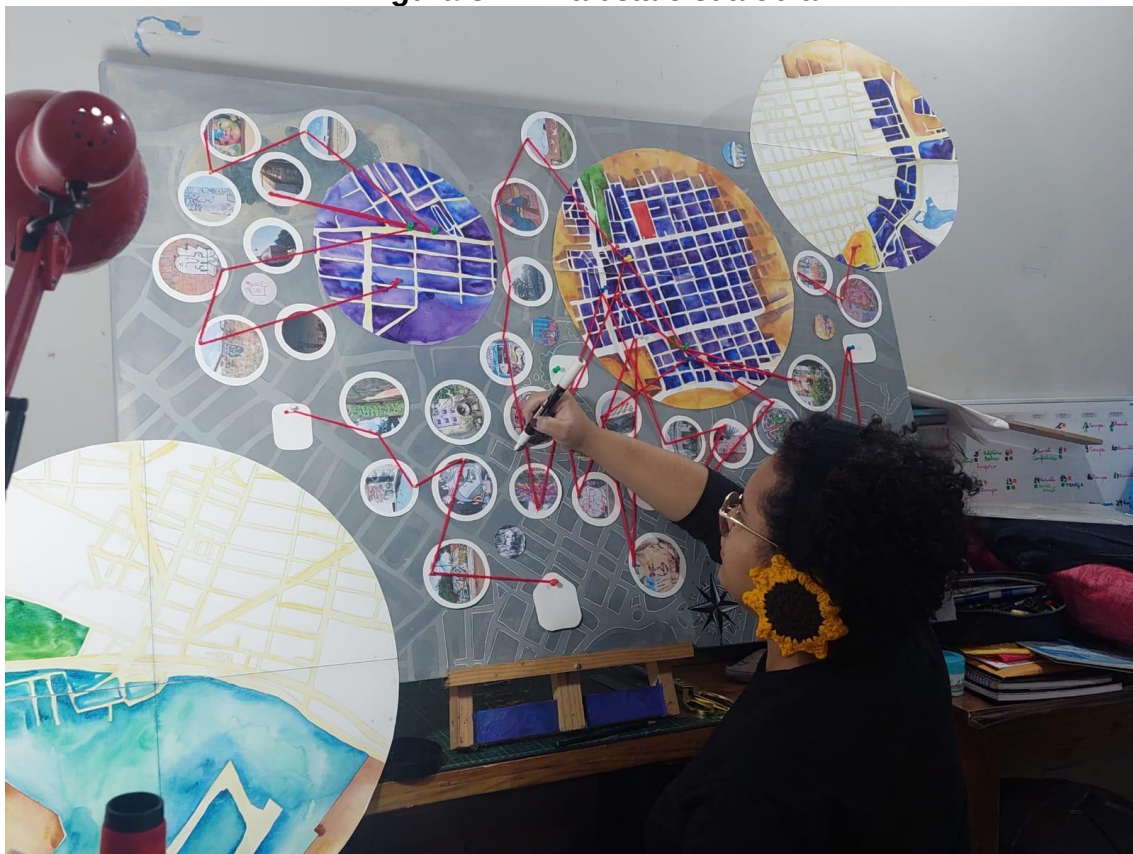
Figura 80 – Fecha!



Acervo pessoal

Todavia, o processo criativo parecia ainda não estar concluído. O fundo acinzentado parecia roubar o potencial que o trabalho poderia expressar. Passei, então, a pensar em outros elementos que poderiam solucionar este incômodo. As quadras seriam, assim, contornadas com caneta branca, adicionando outros elementos que remetem a um mapa, como a rosa dos ventos e o nome da cidade.

Figura 81 – A artista e sua obra :D



Acervo pessoal

Figura 82 – Detalhes 2.0



Acervo pessoal

Figura 83 – Vermelho



Acervo pessoal

Por fim, já satisfeita com a criação, considero que a obra consegue - com a licença poética e artística desta flâneuse - abordar os tópicos expostos na pesquisa. Eis o resultado do percurso como obra de arte e a observemos como síntese da pesquisa desenvolvida:

A large, detailed map of Campo Grande, Brazil, with the title "CAMPO GRANDE" at the top. The map is overlaid with several circular cutouts showing different parts of the city, including a river, a grid street pattern, and a bridge. Red lines connect various points on the map, suggesting a network or path. A compass rose is visible in the bottom left corner.

Figura 85 – Traços



Acervo pessoal

Figura 86 – Dos ventos



Acervo pessoal

Finalizado o mapa-obra, faz-se possível uma análise-síntese dos espaços percorridos em nossa cartografia. Entendemos que, no interior dos limites intrínsecos de uma pesquisa de mestrado, conseguimos delimitar algumas características principais relacionadas à presença de arte urbana na capital de

Mato Grosso do Sul. Dentre elas, inferimos que (1) a temática das obras está diretamente relacionada aos locais onde se encontram, principalmente quando em regiões centrais tendem a se mimetizar mais ao ambiente, no sentido de que são intervenções que não visam um embate simbólico direto ou questionamento explícito de temáticas de questões sociais latentes, sendo prioritariamente direcionadas ao sentido ornamental e comercial; (2) a periferia tende, mas não é regra, a ter pequenas aglomerações em determinados lugares com muitas obras, sendo geralmente pixações e grapixos; e, por último, (3) a hipótese central da pesquisa se mostra mais ampla, já que não notamos uma transição linear do pixo para o graffiti e os murais transicionando da periferia para o centro, saindo de uma linguagem mais encrática para a acrática (Barthes, 1988), mas, sim, todos esses tipos de intervenções aparecem em maior ou menor grau nos diferentes lugares em disputas de sentido, na periferia, no centro e na área nobre da cidade. Em geral, o que diferencia tais espaços é a quantidade e a velocidade com que ocorre o seu apagamento devido aos processos de legitimação de deslegitimação.

Não por acaso, o terceiro ponto nos permite uma reflexão adicional. A hipótese que conduz os questionamentos e as análises da pesquisa se mostra, em certa medida, insuficiente para contemplar a complexidade do fenômeno da produção artística que encontramos pelas ruas da cidade. Abre-se, assim, possibilidades de pesquisas futuras, que poderão abordar o processo criativo de cada artista, e da produção até a finalização de cada obra.

REFERÊNCIAS

ABRA. Arte urbana: sua origem e principais manifestações. Academia brasileira de Arte. Sem data. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/arte-urbana/> Acesso em: 07 de outubro de 2023.

ABRA. O que é arte: definição, conceitos e vertentes. Academia brasileira de Arte. Sem data. Disponível em: < <https://abra.com.br/artigos/o-que-e-arte-definicao-conceitos-e-vertentes/>> Acesso em 20 de julho de 2024.

ALCÂNTARA, Cris - O FLÂNEUR NA CONTEMPORANEIDADE: REGISTRO E CONSTRUÇÃO DE PAISAGENS - 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil) p. 1145 até 1159.

AMORIM, Simone Cristina de. Uma ideia de cartografia. 2010. Filosofia – UNICAMP, Campinas, SP - 2010.

ARTE Pública. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>. Acesso em: 04 de novembro de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AZEVEDO, Néle. Monumento mínimo. Néle Azevedo, 2018. Roma, Itália. Disponível em: <https://www.neleazevedo.com.br/galeria-2-monumento-minimo> Acesso em 24 de maio de 2024

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. A poética do devaneio / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi.] - São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBIERI, João; Alves, Carla. Algumas banalidades pedestres: a figura do flâneur e a contemporaneidade. Revista Digital do LAV –Santa Maria –vol. 16, e24, p. 01 -17–jan./dez. 2023. Santa Maria, 2023.

BARTHES, Roland. O rumor da Língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORGES, Jorge Luís. Sobre o Rigor na Ciência. In: BORGES, Jorge Luís. História Universal da Infâmia. Trad. de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

BRASIL. Lei 12.408, de 25 de maio de 2011. Dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2011.

BRASIL. Lei 14.835, de 04 de abril de 2024. Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC), para garantia dos direitos culturais, organizado em regime de colaboração entre os entes federativos para gestão conjunta das políticas públicas de cultura. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2024.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF. Art. 216-A Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 17 de junho de 2025.

BRASIL. Ministério da saúde. Covid-19. Brasília, DF. (2020?) Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/c/covid-19>. Acesso em 04 de fevereiro de 2025.

CALADO, Margarida. Arte efêmera – arte pública: formas de relação entre arte e poder. P. 179-192. FBA-CIEBA. Lisboa, Portugal. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6504> Acesso em: 06 de outubro de 2023.

CAMPBELL, Brígida. Arte para uma cidade sensível: Arte como gatilho sensível para novos imaginários. São Paulo: USP, 2018.

CAMPOS, Ricardo e Câmara, Silva. Arte(s) urbana(s), 2019. Edições Húmus, Lisboa.

CARVALHO, Edilson Alves de; Araujo, Paulo César de. Leituras Cartográficas e interpretações estatísticas – 2. Ed. – Natal: EDUFRRN, 2011.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis, 1990. Editora Vozes, Ltda. 1990.

CORREIA, Guilherme. Em MS, chance de pobres ficarem ricos é maior que no resto do país, diz estudo. Campo Grande News, 2025. Disponível em: www.campograndenews.com.br/brasil/cidades/em-ms-chance-de-pobres-ficarem-ricos-e-maior-que-no-resto-do-pais-diz-estudo. Acesso em: 15 de junho de 2025

COSTA, Luciano B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. Revista Digital do LAV - Santa Maria: vol. 7, n.2, p. 66-77. 2014.

DAL MORO, Nataniél. Modernização urbano-citadina e representações sobre os trabalhadores na cidade de Campo Grande (décadas de 1960-70). 2007. 365 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP), São Paulo, 2007.

DAL MORO, Nataniél. Uma cidade (in)civilizada: Elite, povo comum e viver urbano em Campo Grande (décadas de 1960-70). 2012. Puc-SP. Clio – Revista de Pesquisa Histórica. São Paulo. 2012.

EBNER, Isis de Almeida Rezende. A cidade e seus vazios: investigação e proposta para os vazios de Campo Grande. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1999

ELKIN, Lauren. Flâneuse – Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Editora: Fósforos, 2022.

FESTIVAL CAMPÃO CULTURAL. 2022. 2º edição. Governo do Estado de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Disponível em: <https://festivalcampaocultural.ms.gov.br/o-festival/> Acesso em: 04 de novembro de 2024

FREITAS, Gabriela. Reconfigurações do conceito de flâneur pelas práticas artísticas do caminhar na artemídia contemporânea. 2020. 131 – 148. Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

FRIEDERICH, Bibiana. #vemprarua e a guerra das linguagens. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, 2013.

FURLANETO, Audrey. "Por equívoco", prefeitura apaga painel de artistas. Folha, São Paulo, 04 de julho de 2008. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/examelab/referencias-bibliograficas-no-padrao-abnt-saiba-como-fazer/>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2025

FURLANETO, Audrey. "Por equívoco", prefeitura apaga painel de artistas. Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0407200830.htm>> Acesso em 20 de julho de 2024

GARCÍA, Joaquín Torres. América invertida, Montevideo-Uruguai. Wordsinspace, 1943. Disponível em: <https://uma.wordsinspace.net/2011/2011/11/30/inverted-map-of-south-america/> Acesso em 07 de outubro de 2024.

GIRARDI, Gisele. Cartografia geográfica: reflexões e contribuições. Boletim Paulista de Geografia. São Paulo – Edição 87, páginas 45-65, 2007.

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

GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de LAURENT LÉON SCHAFFTER (do original LA MEMOIRE COLLECTIVE (2.a ed.) Presses Universitaires de France Paris, França, 1968) 1990, EDIÇÕES VÉRTICE, São Paulo.

HOMEM ARANHA NO ARANHAVERSO E A DIVERSIDADE CULTURAL URBANA. Revista Vão Livre. Disponível em: <https://www.vempravao.com/post/homem-aranha-no-aranhaverso-e-a-diversidade-cultural-urbana> Acesso em 17 de outubro de 2023

HUME, David. Do padrão do gosto. In: DUARTE, Rodrigo (Org). O belo autônomo: textos clássicos de estética. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 91-113.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Demográfico 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

KOBRA. Família Monet, Boulogne-sur-Mer, França. Eduardo Kobra, 2017. Disponível em <https://www.eduardokobra.com/projeto/20/familia-monet>. Acesso em 24 de abril de 2024

LAART. Arte pública, 2020. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/arte-publica/> Acesso em: 07 de outubro de 2023.

LAZARETTI, Bruno. Quais os códigos usados na pichação? - Os grupos de letras são abreviações e funcionam como logotipos. 2024, Superinteressante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-os-codigos-usados-na-pichacao/>. Acesso em 18 de julho de 2025.

LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. Cidade: modos de ler, usar e se apropriar – Uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo. 2018. 229 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LEFEBVRE, Henri. A produção do espaço. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Ofício de Cartógrafo – Travessas latino-americanas da comunicação na cultura. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2004.

MINISTÉRIO DA SAÚDE DECLARA FIM DA EMERGÊNCIA EM SAÚDE PÚBLICA DE IMPORTÂNCIA NACIONAL PELA COVID-19. GOV BR, 2022. Disponível em < <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2022/abril/ministerio-da-saude-declara-fim-da-emergencia-em-saude-publica-de-importancia-nacional-pela-covid-19> > Acesso em 20 de julho de 2024

MORETTI, Franco. Atlas do romance europeu 1800 – 1900. Editora Boitempo, São Paulo, 2003.

MS CULTURAL. Fundação de cultura de mato grosso do Sul. Disponível em : <https://mscultural.ms.gov.br/eventos/som-da-concha/#:~:text=As%20apresenta%C3%A7%C3%B5es%20come%C3%A7am%20%C3%A0s%20horas%2C%20com,valoriza%20e%20difunde%20a%20produ%C3%A7%C3%A3o%20musical%20sul%2Dmato%2Dgrossense>. Acesso em 18 de maio de 2025.

NOBRE, M. R.; BRANDÃO, R. S. Muros: entre-lugares, usos e utilidades. V!RUS, São Carlos, n. 14, 2017. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/?sec=4&item=7&lang=pt>>. Acesso em: 10 maio 2025.

OLIVEIRA, Lídia. O cenário da arte de rua em São Gonçalo-RJ: mobilizações, conflitos e trajetórias em torno da prática do graffiti. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro (RJ), Brasil. 2023.

ORTALE, Pedro Sérgio Lima. A estratégia de comunicação na constituição do plano municipal de cultura de campo grande (MS). Dissertação (Mestrado em Comunicação). UFMS, 2019.

PACHECO, Adriano P. de C. A imaginação move a cidade: o papel da Lei Aldir Blanc nas iniciativas de cultura e economia criativa em Campo Grande, MS. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. INTERAÇÕES, Campo Grande, MS, v. 24, n.3, p.1057-1071, jul./set. 2023.

PALLAMIN, Vera. Arte urbana como prática crítica. Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

PALLAMIN, Vera. Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência. São Paulo. USP, 2013.

PANTALEÃO, Eliana. Aplicação de técnicas de sistemas baseados em conhecimento em projeto cartográfico temático. UFPR. Curitiba, 2003.

PENHA, Daniela. Indígenas do Mato Grosso do Sul são os mais explorados por trabalho escravo. Repórter Brasil. 2024. Disponível em [https://reporterbrasil.org.br/2024/05/indigenas-trabalho-escravo-mato-grosso-do-sul/#:~:text=Ind%C3%ADgenas%20resgatados%20s%C3%A3o%20mais%20jovens%20que%20demais%20trabalhadores%20\(em%20%25\)&text=Na%20Rais%20de%202022%2C%20os,%E2%80%9D%2C%20ressalta%20o%20procurador%20Pereira](https://reporterbrasil.org.br/2024/05/indigenas-trabalho-escravo-mato-grosso-do-sul/#:~:text=Ind%C3%ADgenas%20resgatados%20s%C3%A3o%20mais%20jovens%20que%20demais%20trabalhadores%20(em%20%25)&text=Na%20Rais%20de%202022%2C%20os,%E2%80%9D%2C%20ressalta%20o%20procurador%20Pereira). Acesso em: 13 de outubro de 2025.

PEREIRA. A. B. Um rolê pela cidade de riscos: Leituras da piXação em São Paulo. (No prelo). Editora FAPESP. São Paulo, 2021.

PEREIRA, Douglas Peron. Poéticas da mobilidade urbana em Cuiabá: cartografias e intervenções artísticas. UFMT CUC, Cuiabá, 2020.

PILAR, Sanches. O que é arte pública? O “monumento mínimo” e a democratização da arte. Brasília, Revista Temporal, 2018.

PLANURB. Agência Municipal de Meio Ambiente e Planejamento Urbano - PLANURB Perfil Socioeconômico de Campo Grande/Agência Municipal de Meio Ambiente e Planejamento Urbano - PLANURB. 31. ed. rev. Campo Grande, 2024.

PREFEITURA DE CAMPO GRANDE. Com mais de 150 atrações e 14 dias de atividades gratuitas, Campão Cultural será maior festival do Estado. 2021. Disponível em: <<https://www.campogrande.ms.gov.br/cgnoticias/noticia/com-mais-de-150-atracoes-e-14-dias-de-atividades-gratuitas-campao-cultural-sera-maior-festival-do-estado/>>. Acesso em: 18 maio. 2025.

PREFEITURA DE CAMPO GRANDE. Lei n. 1.747, de 29 de maio de 1978. Aprova as diretrizes da estrutura urbana de Campo Grande e dá outras providências. Correio do Estado, Campo Grande, n. 7.573, 15 jun. 1978.

PREFEITURA DE CAMPO GRANDE. Lei n. 4.787, de 23 de dezembro de 2009. Institui o Plano Municipal de Cultura de Campo Grande – MS para o período de 2010 – 2020. Disponível em: <https://www.campogrande.ms.gov.br/sector/sistema-municipal-de-cultura/>. Acesso em 17 de junho de 2025.

PREFEITURA DE CAMPO GRANDE. Lei n. 7.415, de 03 de junho de 2025. Criação da Fundação Municipal de Cultura.

PREFEITURA DE CAMPO GRANDE. Plano Municipal de Cultura de Campo Grande, MS – 2010 – 2020. Fundação de Cultura, 2009. Disponível em: <http://www.campogrande.ms.gov.br/sector/sistema-municipal-de-cultura/>. Acesso em: 16 de junho de 2025.

PREFEITURA DE CAMPO GRANDE. Prefeitura de Campo Grande cria Fundação Municipal de Cultura e marca novo capítulo para o setor na Capital. CG NOTÍCIAS. 2025. Disponível em: <https://www.campogrande.ms.gov.br/cgnoticias/noticia/prefeitura-de-campo-grande-cria-fundacao-municipal-de-cultura-e-marca-novo-capitulo-para-o-setor-cultural-da-capital/>. Acesso em: 15 de junho de 2025.

QUEIROZ, Christina. Entre transgressão e arte. Revista Pesquisa, 2018. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/entre-transgressao-e-arte/>. Acesso em 17 de outubro de 2023

RICHTER, Indira e Oliveira, Andreia. Cartografia como metodologia: Uma experiência de pesquisa em Artes Visuais. Paralelo 31. Ed.8 – JULHO 2017

SALCEDO, Doris. Schibboleth. Flickr, 2007. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/blahflowers/1554259320>. Acesso em 04 de novembro de 2024.

SANCHES, João Marcelo. ENTRE RISCOS: Linguagens e relações de poder conflituosas entre a pichação campo-grandense e a mídia local. Dissertação (Mestrado em Comunicação). UFMS, 2019.

SILVA, Armando. Atmosferas urbanas: graffiti, arte pública, nichos estéticos – São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.

SOUZA, Eneida Maria Mendonça. Apropriações do espaço público: alguns conceitos Estudos e Pesquisas em Psicologia, vol. 7, núm. 2, agosto, 2007, pp. 296-306. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

SUBTU. Mural Yoko, 2022. SP: SELVA DE PEDRA Qual bandeira você colocaria na mão dele? São Paulo, 15 de fevereiro de 2022. @subtu. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CZ_vmjL1Pv/?img_index=1 Acesso em 24 de maio de 2024.

SYBARIS. Arte urbana e arte de rua: qual a diferença? Sybaris Collection, 2023. Disponível em: <https://www.sybariscollection.com/urban-art-and-street-art-whats-the-difference/> Acesso em: 15 de outubro de 2023

TABORDA, Jeferson Camargo. USO DOS ESPAÇOS E USO DOS AFETOS: Cartografias da prática da pichação para pensar as relações entre a cidade e a governamentalidade. Dissertação (Mestrado em Psicologia). UCDB, Campo Grande, 2017.

ZAIDLER Junior, Waldemar. Ratículas: as superfícies mudas como lugar da fabulação / Waldemar Zaidler Junior. -- São Paulo, 2014. 220 p.: il.