



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO DE ARTES VISUAIS – BACHARELADO

PEDRO FIGUEIREDO BACCARA

A CIDADE EM ESTADO DE REPETIÇÃO: ENSAIO VISUAL ENTRE ILUSÃO DE
FREQUÊNCIA, PERCURSO E ARQUIVO FOTOGRÁFICO

JUIZ DE FORA
2026

PEDRO FIGUEIREDO BACCARA

**A CIDADE EM ESTADO DE REPETIÇÃO: ENSAIO VISUAL ENTRE ILUSÃO DE
FREQUÊNCIA, PERCURSO E ARQUIVO FOTOGRÁFICO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes e
Design da Universidade Federal de Juiz
de Fora como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Gomes de
Oliveira

JUIZ DE FORA

2026

PEDRO FIGUEIREDO BACCARA

**A CIDADE EM ESTADO DE REPETIÇÃO: ENSAIO VISUAL ENTRE ILUSÃO DE
FREQUÊNCIA, PERCURSO E ARQUIVO FOTOGRÁFICO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes e
Design da Universidade Federal de Juiz
de Fora como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em Artes Visuais.

Aprovado em 22 de julho de 2026

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Adriana Gomes de Oliveira — Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Letícia de Alencar Bertagna
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Valéria de Faria Cristofaro
Universidade Federal de Juiz de Fora

*À minha avó Lourdinha, que não viu este dia chegar, mas permanece em tudo aquilo
que me trouxe até ele.*

AGRADECIMENTOS

Nada do que eu possa escrever será suficiente para expressar a gratidão que sinto pelos meus pais. Agradeço pelo carinho, pela paciência e pela confiança com que sempre acolheram minhas escolhas, inclusive quando os caminhos pareciam incertos ou demoravam mais do que o esperado para encontrar uma direção. Obrigado por acreditarem nesta graduação e por nunca questionarem aquilo que era da minha vontade com a intenção de me desencorajar. Agradeço também pelas viagens que fazemos juntos e pelas paisagens que ampliaram meus horizontes e me ajudaram a crescer como pessoa e, conseqüentemente, como artista. Muito do olhar que atravessa este trabalho foi formado ao lado de vocês.

Aos amigos que estiveram comigo desde o início da faculdade, agradeço pela possibilidade rara de encontrá-los em dois momentos distintos: primeiro, durante as poucas semanas de aula anteriores à pandemia, quando muitos de nós mal havíamos deixado o ensino médio; depois, quando a vacinação permitiu que a vida universitária começasse lentamente a existir como havíamos imaginado. Sou grato pelas conversas, pelas experiências compartilhadas e, principalmente, pela companhia que ultrapassou os limites da universidade. Juiz de Fora pode ser uma cidade dura por nos apresentar pessoas tão importantes e vê-las partir quando o motivo que as trouxe até aqui chega ao fim. A falta de algumas delas também passou a fazer parte da cidade.

Agradeço ao Instituto de Artes e Design pelas experiências que deram corpo à minha formação para além das disciplinas: a participação na montagem de exposições na Galeria Guaçuí, a oportunidade de ocupar esse mesmo espaço como expositor e a monitoria, que me permitiu acompanhar o processo de outros estudantes enquanto aprofundava o meu próprio. À professora Adriana Gomes de Oliveira, agradeço pela paciência e pela confiança em um projeto que levou tempo para encontrar sua forma. À professora Sandra Minae Sato, agradeço por ter acolhido esta pesquisa em sua primeira etapa e por ter reconhecido, no fenômeno Baader-Meinhof, uma possibilidade quando o trabalho ainda começava a se construir.

Agradeço, por fim, a Juiz de Fora: cidade de reencontros e despedidas.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga como a recorrência percebida de uma *tag* na paisagem urbana de Juiz de Fora, inicialmente lida como “369”, reorganizou a atenção, o caminhar e a produção de imagens na cidade. A experiência é compreendida a partir do fenômeno Baader-Meinhof, também denominado ilusão de frequência, articulado a discussões sobre atenção seletiva, memória, percepção situada e heurística da disponibilidade. A pesquisa combina reflexão teórica e produção artística, aproximando contribuições da ciência cognitiva, dos estudos sobre o caminhar como prática estética e da fotografia de rua. O deslocamento cotidiano é assumido como procedimento de observação, enquanto a fotografia transforma encontros dispersos e efêmeros com a assinatura urbana em um arquivo visual. O conjunto produzido não pretende identificar a autoria da *tag*, localizar todas as suas ocorrências ou constituir uma cartografia objetiva da cidade. Interessa compreender os efeitos perceptivos, afetivos e visuais gerados pela repetição da marca em diferentes ruas, superfícies e condições de aparecimento. O ensaio reúne registros em cor, relações entre presença, apagamento e vestígio e aproximações em preto e branco, incorporando também referências provenientes da fotografia, da música, da moda, do design e dos jogos eletrônicos. Como resultado, observa-se que a recorrência não depende somente da presença material da *tag*, mas do modo como atenção e memória passam a selecioná-la e reconhecê-la. A pesquisa conclui que o caminhar, a fotografia e o arquivo constituem formas complementares de elaborar essa mudança perceptiva, preservando a incompletude, a instabilidade e a abertura do trabalho para futuros desdobramentos.

Palavras-chave: ilusão de frequência; fotografia de rua; caminhada; *tag*; arquivo fotográfico.

ABSTRACT

This undergraduate thesis investigates how the perceived recurrence of a tag in the urban landscape of Juiz de Fora, initially read as “369,” reconfigured attention, walking practices, and image production in the city. The experience is examined through the Baader-Meinhof phenomenon, also known as the frequency illusion, in dialogue with discussions of selective attention, memory, situated perception, and the availability heuristic. The research combines theoretical reflection with artistic practice, bringing together contributions from cognitive science, studies of walking as an aesthetic practice, and street photography. Everyday movement through the city is adopted as a method of observation, while photography transforms dispersed and ephemeral encounters with the urban signature into a visual archive. The resulting body of work does not seek to identify the author of the tag, locate all its occurrences, or construct an objective map of the city. Instead, it examines the perceptual, affective, and visual effects generated by the repetition of the mark across different streets, surfaces, and conditions of appearance. The visual essay brings together color photographs, relationships among presence, erasure, and trace, and black-and-white approaches, while also incorporating references from photography, music, fashion, design, and video games. The results indicate that perceived recurrence depends not only on the material presence of the tag, but also on the ways in which attention and memory begin to select and recognize it. The research concludes that walking, photography, and the archive operate as complementary means of elaborating this perceptual shift, while preserving the incompleteness, instability, and openness of the work to future developments.

Keywords: frequency illusion; street photography; walking; tag; photographic archive.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Avenida Olegário Maciel	31
Figura 2 – HPS, Avenida Barão do Rio Branco	32
Figura 3 – ss.109	34
Figura 4 – Apartamento, Avenida Presidente Itamar Franco	40
Figura 5 – Porta de Aço, Avenida Barão do Rio Branco	41
Figura 6 – Avenida Barão do Rio Branco	43
Figura 7 – Vestígio de Apagamento, P&B, Avenida Olegário Maciel	45
Figura 8 – 1º Encontro, Avenida Barão do Rio Branco	49
Figura 9 – Avenida Luiz Perry	50
Figura 10 – Rua Doutor Constantino Paleta	51
Figura 11 – Rua Fernando Lobo	52
Figura 12 – Rua Espírito Santo	53
Figura 13 – Apartamento, Rua Espírito Santo	54
Figura 14 – Escola de Natação, Rua Espírito Santo	55
Figura 15 – Estacionamento, Avenida Barão do Rio Branco	56
Figura 16 – Fachada, Avenida Barão do Rio Branco	57
Figura 17 – Rua Jonas Bastos	58
Figura 18 – Rua Padre Café	59
Figura 19 – Casa, Rua Padre Café	60
Figura 20 – Praça Deputado Jarbas de Lery Santos	61
Figura 21 – Rua São Mateus	62
Figura 22 – Rua Mamoré	63
Figura 23 – Avenida Presidente Itamar Franco	65
Figura 24 – Apagamento, Avenida Presidente Itamar Franco	65
Figura 25 – Porta de Aço, Rua Moraes e Castro	66
Figura 26 – Apagamento, Porta de Aço, Rua Moraes e Castro	66
Figura 27 – Rua Ataliba de Barros	67
Figura 28 – Apagamento, Rua Ataliba de Barros	67
Figura 29 – Vestígio, Rua Monsenhor Gustavo Freire	68
Figura 30 – P&B, Escola de Natação, Rua Espírito Santo	70
Figura 31 – P&B, Avenida Presidente Itamar Franco	71

Figura 32 – P&B, Avenida Barão do Rio Branco	72
Figura 33 – P&B, Avenida Francisco Bernardino	73
Figura 34 – P&B, Rua Morais e Castro	74
Figura 35 – P&B, Rua Pedro Botti	75
Figura 36 – P&B, Rua Monsenhor Gustavo Freire	76
Figura 37 – P&B, Rua São Mateus	77

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	11
2 PERCEPÇÃO, ATENÇÃO E ILUSÃO DE FREQUÊNCIA	15
2.1 A ILUSÃO DE FREQUÊNCIA E O PRIMEIRO ENCONTRO	15
2.2 ATENÇÃO, MEMÓRIA E FREQUÊNCIA PERCEBIDA	16
2.3 PERCEPÇÃO SITUADA E EXPERIÊNCIA URBANA	18
3 O CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA E MÉTODO DE OBSERVAÇÃO	20
3.1 DO DESLOCAMENTO COTIDIANO À PRÁTICA ESTÉTICA	20
3.2 O PERCURSO COMO AÇÃO, LINHA E NARRATIVA	22
3.3 ERRÂNCIA, CIDADE BANAL E DESCOBERTA	24
3.4 CAMINHAR PARA TORNAR VISÍVEL	26
3.5 DO CAMINHAR AO FOTOGRAFAR	28
4 FOTOGRAFIA DE RUA, OBSERVAÇÃO E ARQUIVO	30
4.1 A FOTOGRAFIA DE RUA COMO ESTADO DE ATENÇÃO	30
4.2 A TAG COMO ASSINATURA E PRESENÇA HUMANA INDIRETA	35
4.3 A CIDADE COMO SUPERFÍCIE: GRAFISMO, SUPORTE E COMPOSIÇÃO	39
4.4 DO REGISTRO AO ARQUIVO FOTOGRÁFICO	45
5 DA COLEÇÃO AO ENSAIO VISUAL	48
5.1 UMA CRONOLOGIA IMPERFEITA	48
5.2 O PRIMEIRO CORPO VISUAL: EM COR	50
5.3 PRESENÇA, APAGAMENTO E VESTÍGIO	64
5.4 APROXIMAÇÕES EM PRETO E BRANCO	68
5.5 REPERTÓRIO MULTIMÍDIA E FORMAÇÃO AUTORAL	77
6 CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS	82

1 APRESENTAÇÃO

A história começou numa sexta-feira à noite; mais um início de fim de semana em que eu saía para jogar sinuca com meus amigos. Como essa saída já fazia parte da rotina, decidimos conhecer um bar diferente. No caminho até esse novo ponto de encontro, enquanto caminhava pela Avenida Rio Branco, próximo ao Alto dos Passos, uma *tag* em um muro me chamou a atenção. Naquele primeiro momento, li a assinatura como a sequência numérica “369”, mais como aproximação visual do que como decifração literal do que estava escrito.

O que me capturou não foi a certeza de estar diante desses três números, mas o modo como aquela forma ativou um repertório afetivo anterior. Apesar de me considerar, em muitos aspectos, uma pessoa pragmática, o número 369 desperta em mim uma atenção particular desde a pré-adolescência, quando comecei a sentir uma espécie de fascínio difícil de explicar por alguns números específicos. Mais tarde, descobri também a associação popular entre essa sequência e Nikola Tesla, frequentemente citado em torno da ideia de que 3, 6 e 9 seriam uma espécie de “chave do universo”.

Por esse motivo, entre tantas *tags*, *pixações* e *graffiti* presentes na paisagem urbana de Juiz de Fora, aquela assinatura me atravessou de maneira direta. Não era como se a cidade tivesse se tornado, de repente, mais preenchida por intervenções urbanas. O que mudou, naquele instante, foi a minha atenção. Parei, fotografei a marca e segui meu caminho, sem imaginar que aquele gesto simples se tornaria o ponto inicial deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Alguns dias depois, voltando do restaurante universitário do centro em direção à minha casa, aproveitei para fazer compras no supermercado. Ao entrar na rua Perry, percebi, do outro lado da calçada, na fachada de um prédio antigo, a mesma *tag*. Fui tomado por uma sensação estranha. Atravessei a rua, parei por alguns segundos diante da imagem e tentei calcular, a partir do desgaste da tinta na parede, há quanto tempo aquilo poderia estar ali. Minha primeira reação foi de negação, mas logo me pareceu evidente que aquela inscrição não era recente; já se

encontrava naquele suporte há muito tempo. A questão, então, deixava de ser apenas onde a *tag* estava, mas por que eu só a percebia agora.

Ainda assim, o incômodo não se transformou imediatamente em pesquisa. Segui o caminho e tentei esquecer o episódio. O questionamento só voltou com mais força em outro dia, caminhando pela rua Santo Antônio — esta que está tão cansada de me ver quanto eu estou cansado de atravessá-la. Ali, notei não uma, nem duas, mas três novas aparições da assinatura que eu já havia passado a chamar de “369”. Dessa vez, a coincidência pareceu excessiva. Eu transitava por boa parte daquela via havia mais de uma década. Como aquelas marcas poderiam estar ali há tanto tempo sem que eu as tivesse visto antes?

Foi apenas depois desse terceiro encontro que comecei a procurar uma explicação. No início, nem sabia exatamente como formular a pergunta. Eu não queria saber somente o que aquela *tag* significava ou quem a havia feito. O que me perturbava era a sensação de que, depois do primeiro encontro, ela parecia surgir em toda parte. A resposta apareceu de maneira inesperada, fora do ambiente urbano. Navegando pelo YouTube, encontrei um vídeo intitulado “Every Bias Explained in 8 Minutes”, que apresentava de forma breve diferentes vieses cognitivos. Entre eles, apareceu o fenômeno Baader-Meinhof, também conhecido como ilusão de frequência. A explicação era simples: depois que algo chama nossa atenção, passamos a ter a impressão de encontrá-lo com muito mais frequência.

A descrição se encaixava precisamente no que vinha acontecendo comigo: a *tag* não havia se multiplicado de repente pela cidade, mas eu havia passado a reconhecê-la. Essa diferença foi fundamental. O fenômeno não eliminava o estranhamento da experiência, mas oferecia uma chave para compreendê-la. A partir daí, comecei a buscar outros vídeos, textos e artigos sobre o tema. Muitas explicações usavam como exemplo alguém que pensa em comprar um carro e, logo depois, começa a ver aquele mesmo modelo por todos os lados. O carro não se tornou necessariamente mais comum; foi a atenção da pessoa que passou a filtrá-lo de outra maneira.

Esse exemplo me fez lembrar de uma experiência anterior. Em 2021, meu padrinho decidiu trocar o carro da família, um New Fiesta 2011 que, apesar dos

anos, ainda tinha pouca quilometragem. Como eu sempre gostei de carros, participei da busca pelo novo modelo. Depois de semanas acompanhando o mercado automotivo, assistindo a vídeos, visitando concessionárias e comparando opções, fechamos negócio em Belo Horizonte. No caminho pela BR-040, vimos pela primeira vez, em sentido contrário, o mesmo modelo que estávamos indo buscar. Poucos quilômetros adiante, cruzamos com outro. A viagem parecia tomada por aquele carro. Na época, isso nos chamou atenção como coincidência curiosa; mais tarde, compreendi que eu já havia experimentado algo muito próximo da ilusão de frequência.

A diferença é que, no caso da *tag*, essa experiência não ficou restrita à curiosidade; começou a modificar minha relação com Juiz de Fora. Ruas que eu atravessava há anos passaram a apresentar novas possibilidades de leitura. As superfícies do percurso, antes comuns demais para interromper o olhar, passaram a carregar a expectativa de um reencontro. A *tag*, misturada ao excesso visual da paisagem urbana, tornou-se um ponto de atenção.

É nesse deslocamento perceptivo que este Trabalho de Conclusão de Curso se instala. A questão que orienta a pesquisa pode ser formulada da seguinte maneira: como uma assinatura urbana, percebida a partir da ilusão de frequência, pode reorganizar o olhar, o caminhar e a produção de imagens na cidade? A partir dela, o objetivo deste trabalho é acompanhar a passagem de uma experiência individual de atenção para um procedimento de observação e elaboração visual, atravessado pelo registro e pelo arquivo. A pesquisa não busca identificar a autoria da *tag*, nem mapear todas as suas ocorrências na cidade. O interesse está em compreender como essa marca passou a produzir recorrência, percurso e imagem.

Para construir essa passagem, o capítulo 2 se dedica ao campo da percepção, da atenção e da ilusão de frequência. A experiência inicial é aproximada da formulação de Arnold Zwicky sobre a *frequency illusion*, compreendida a partir da relação entre atenção seletiva e viés de confirmação. Essa discussão dialoga com os estudos de Johnston e Dark e de Tversky e Kahneman sobre atenção e memória, e encontra em Lucia Santaella uma base fenomenológica para pensar a percepção como experiência situada. O capítulo estabelece, assim, a base teórica para

compreender por que a recorrência da *tag* não depende apenas de sua presença material na cidade, mas também do modo como ela passa a ser percebida.

No capítulo 3, o eixo se desloca da percepção para o caminhar. A partir de *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, de Francesco Careri, o deslocamento cotidiano passa a ser compreendido como prática de observação e aproximação com a cidade comum. Em seguida, o capítulo 4 se concentra na fotografia de rua e na formação do arquivo, com apoio em *Manual do fotógrafo de rua*, de David Gibson. Nesse momento, a *tag* passa a ser discutida como assinatura, presença humana indireta e gesto inscrito sobre diferentes suportes urbanos, em diálogo também com o documentário *Pixo* (2009) e com a leitura de Guilherme Custódio sobre a *pixação* como prática de transgressão e disputa por reconhecimento.

O capítulo 5 apresenta o corpo visual do trabalho de maneira mais direta. As fotografias são organizadas sem simular uma cronologia perfeita: primeiro aparecem os registros em cor, depois os pares entre presença e apagamento e, em seguida, as aproximações em preto e branco. Nessa passagem, o catálogo *Brassaï* (1968), publicado pelo Museum of Modern Art, ajuda a pensar a relação entre inscrição, luz e matéria urbana. As atmosferas de Francesca Woodman, Sally Mann e Lillian Bassman, por sua vez, situam uma pesquisa visual marcada por sombra, vestígio e aparição. O capítulo também assume referências vindas de fora da bibliografia tradicional, como *Tag Clouds*, de Mathieu Tremblin, a *Hood By Air* e *Grand Theft Auto: San Andreas*, para mostrar que o ensaio visual se forma também por repertórios cotidianos de imagem, som e cultura urbana.

Por fim, a conclusão retoma o percurso entre percepção, caminhada, fotografia e arquivo, sem tratar a pesquisa como uma investigação encerrada. A série apresentada corresponde ao corpo visual possível neste momento, mas não esgota as potencialidades da obra. O fechamento, portanto, preserva a abertura para futuros desdobramentos intersemióticos no campo das artes.

2 PERCEPÇÃO, ATENÇÃO E ILUSÃO DE FREQUÊNCIA

2.1 A ILUSÃO DE FREQUÊNCIA E O PRIMEIRO ENCONTRO

Uma vez apresentada a narrativa inicial, interessa agora nomear com mais precisão o processo perceptivo que tornou aquela experiência inquietante. A questão não é demonstrar que a assinatura aumentou objetivamente pela cidade, nem transformar o fenômeno em um diagnóstico psicológico. O ponto é compreender como um primeiro reconhecimento pode modificar a atenção dirigida a um elemento visual específico e, a partir disso, alterar sua presença percebida no cotidiano.

A experiência narrada na apresentação deste trabalho pode ser compreendida a partir do fenômeno Baader-Meinhof, também conhecido como ilusão de frequência. Em termos gerais, trata-se da impressão de que algo recentemente percebido passa a aparecer com uma regularidade muito maior logo em seguida. O que se altera, no entanto, não é a quantidade real desse elemento no mundo, mas a forma como ele passa a ser filtrado, reconhecido e lembrado pelo observador.

A ilusão de frequência não é, propriamente, um conceito da fenomenologia, mas toca em uma questão central para essa vertente: a mudança no modo como o mundo se apresenta à experiência. Em sua leitura sobre a percepção em primeira pessoa, Santaella observa que a experiência perceptiva não deve ser compreendida como simples soma de sensações isoladas, mas como relação situada entre sujeito e mundo (SANTAELLA, 2012, p. 17). A existência material da *tag* explica pouco sozinha; o que muda é o modo como ela passou a aparecer para mim depois do primeiro encontro.

É nesse ponto que a formulação de Arnold Zwicky se torna útil; mais do que pela definição da *frequency illusion*, interessa a este trabalho o modo como o autor explica sua operação. Para Zwicky, a ilusão de frequência resulta de dois processos psicológicos conhecidos: a atenção seletiva, entendida como tendência a notar aquilo que se torna saliente e desconsiderar o restante, e o viés de confirmação,

relacionado à busca por elementos que sustentem hipóteses já disponíveis, em detrimento de possíveis evidências contrárias (ZWICKY, 2006, p. 1).

A atenção seletiva, nesse sentido, não deve ser entendida apenas como escolha voluntária. Muitas vezes, algo começa a se destacar antes mesmo que exista uma decisão consciente de procurá-lo. Esse encontro inicial modifica o campo do visível, uma vez que aquilo que antes permanecia misturado a outras informações passa a ocupar uma posição mais forte no olhar. O viés de confirmação, por sua vez, ajuda a compreender por que as aparições seguintes reforçam a sensação de recorrência. Cada novo encontro confirma a impressão de que aquela imagem estava "em toda parte", ainda que essa totalidade pertença mais à experiência percebida do que à realidade física do espaço.

Articulados, esses mecanismos transformaram a primeira aparição da *tag* em mais do que um episódio isolado. Cada reencontro não apenas repetia a imagem anterior, mas a confirmava, fazendo com que a assinatura adquirisse um peso que não tinha quando surgiu pela primeira vez diante de mim.

2.2 ATENÇÃO, MEMÓRIA E FREQUÊNCIA PERCEBIDA

A seção anterior apresentou a ilusão de frequência como um deslocamento na forma de reconhecer determinado elemento visual. A partir disso, é necessário compreender que a recorrência percebida não depende apenas da presença material da *tag*, mas também do modo como certas imagens passam a permanecer disponíveis à atenção e à memória. O problema, portanto, não está somente no que a cidade mostra, mas no que o olhar passa a reter.

Johnston e Dark, ao revisarem estudos sobre atenção seletiva, observam que a atenção envolve processos de seleção diante de estímulos disponíveis (JOHNSTON; DARK, 1986). Essa formulação interessa a este trabalho porque permite pensar a experiência urbana a partir da noção de que nem tudo aquilo que está diante dos olhos é percebido com a mesma intensidade. A cidade está cheia de inscrições em relevo, mas apenas algumas delas atravessam o olhar a ponto de se tornarem reconhecíveis.

No caso desta pesquisa, a *tag* não se tornou importante apenas por ter sido vista. Ela se tornou importante porque passou a permanecer. Depois de reconhecida, sua imagem deixou de pertencer ao fluxo indiferenciado das marcas urbanas e passou a retornar como referência. É nesse ponto que a atenção encontra a memória: a assinatura vista uma vez passa a acompanhar as aparições seguintes, produzindo uma continuidade que não existia antes para mim.

A heurística da disponibilidade, discutida por Tversky e Kahneman, ajuda a compreender esse processo. Os autores observam que julgamentos sobre frequência ou probabilidade podem ser influenciados pela facilidade com que exemplos vêm à mente (TVERSKY; KAHNEMAN, 1973). Em outras palavras, aquilo que é lembrado com mais facilidade tende a parecer mais frequente ou mais significativo. Essa ideia mostra que a frequência percebida não se constrói apenas pela quantidade de ocorrências, mas também pela força com que elas passam a ser registradas e recuperadas pela memória.

Antes mesmo de existir como arquivo fotográfico, portanto, a repetição da *tag* já começava a se organizar como sequência mental. Cada aparição era recebida a partir das anteriores. A imagem não surgia mais sozinha, surgia acompanhada de lembrança, comparação e expectativa. A frequência percebida nasce dessa relação entre o que aparece no presente e aquilo que a memória já preparou para reconhecer.

A heurística da disponibilidade ajuda a compreender a passagem do incômodo inicial à prática visual. A *tag* se torna matéria de pesquisa antes mesmo da câmera, quando passa a permanecer como imagem retida e expectativa de reencontro. Nesse ponto, a ilusão de frequência não interessa apenas como explicação do meu caso, mas como possibilidade de atenção para a produção artística. Aquilo que retorna ao olhar pode deixar de ser coincidência e se tornar matéria de trabalho visual.

2.3 PERCEPÇÃO SITUADA E EXPERIÊNCIA URBANA

A ilusão de frequência explica por que uma imagem pode passar a parecer mais recorrente, mas ainda é necessário situar essa explicação no campo da percepção. Para realizar esse deslocamento, recorro ao livro *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*, de Lucia Santaella, em especial ao modo como a autora apresenta a percepção em primeira pessoa e sua leitura da fenomenologia. Para este TCC, o fenômeno interessa menos como mecanismo mental isolado e mais como alteração no modo como algo se apresenta ao olhar.

Santaella observa, ao discutir Merleau-Ponty, que aquilo que é percebido pertence a um contexto, a um campo que lhe dá forma (SANTAELLA, 2012, p. 18). A força dessa formulação, no nosso caso, está em impedir que a recorrência da *tag* seja tratada apenas como repetição de um mesmo sinal. O que se repete não é uma imagem neutra, destacada do mundo, mas uma aparição sempre situada — cada ocorrência traz consigo um modo próprio de aparecer, condicionado pelo espaço e pela posição de quem olha.

Se a imagem percebida pertence a um campo, ela não chega ao sujeito como dado puro. Há sempre uma diferença entre aquilo que se apresenta e o modo como isso é organizado pela percepção. A discussão sobre atenção e julgamento, em Santaella, aparece justamente diante das diferenças entre estímulo e percepção, aparência e realidade, sensação e sentido (SANTAELLA, 2012, p. 18-19). No caso da *tag*, essa diferença é decisiva. A inscrição está no mundo, mas sua recorrência se intensifica no modo como passa a ser percebida, julgada e reconhecida como parte de uma mesma experiência visual.

A noção de campo fenomenal reforça esse ponto. Santaella apresenta a percepção, a partir de Merleau-Ponty, como relação entre sujeito encarnado e mundo vivido, e não como observação externa de um mundo separado do corpo (SANTAELLA, 2012, p. 20-21). Essa formulação permite compreender que a ilusão de frequência não acontece fora da experiência concreta. Ela se manifesta na forma como um sujeito situado passa a reconhecer, selecionar e atribuir peso a uma imagem que antes não ocupava o mesmo lugar no olhar.

O fenômeno Baader-Meinhof abre esta pesquisa. Seu papel é nomear o deslocamento perceptivo que torna a *tag* visível como questão. A partir daí, o trabalho deixa de perguntar apenas por que aquela assinatura passou a aparecer e passa a observar o que essa aparição produz — neste primeiro momento, outro modo de atravessar a cidade.

3 O CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA E MÉTODO DE OBSERVAÇÃO

3.1 DO DESLOCAMENTO COTIDIANO À PRÁTICA ESTÉTICA

Antes de se tornar procedimento de pesquisa, o caminhar já fazia parte da minha relação com Juiz de Fora. Durante muitos anos, ainda antes da entrada na universidade, meus deslocamentos eram marcados pela repetição de trajetos próximos à minha casa, especialmente pela rua Paula Lima, caminho que atravessava diariamente durante o período escolar. Além desses trajetos funcionais, havia também caminhadas sem destino bem definido, realizadas principalmente nas imediações do bairro Vale do Ipê, como, por exemplo, na rua Vereador José Gasparete. Naquele momento, eu não pensava nisso como prática artística ou método de pesquisa, era apenas uma maneira de matar tempo, andar pelo bairro e continuar próximo à cidade sem necessariamente precisar chegar a algum lugar.

Durante a pandemia de Covid-19, essa prática ganhou outro sentido. No final de 2020, quando sair de casa ainda exigia cuidado, passei a caminhar com minha mãe por um percurso relativamente constante: subíamos a rua Doutor João Pinheiro e então seguíamos pela Visconde de Mauá até a Igreja Melquita, atravessávamos a avenida Olegário Maciel em direção à Padre Café, passávamos por ruas do Alto dos Passos, como a Moraes e Castro, e retornávamos pela avenida Rio Branco. A função era simples: respirar fora de casa, ver a rua de novo. Hoje, olhando para esse trajeto, percebo que algumas dessas regiões voltariam a aparecer no trabalho como lugares de encontro com as *tags* fotografadas. Isso me faz retornar a uma dúvida que atravessa toda esta pesquisa: aquelas marcas já estavam ali antes de eu percebê-las ou surgiram no intervalo entre o momento em que aquelas caminhadas eram rotineiras e a primeira vez em que tive minha atenção tomada pela *tag*?

De certa forma, essa pergunta desloca o centro do problema, afinal a questão não é apenas onde as *tags* estão, ou quando elas foram feitas, mas como elas passam a ser vistas. As primeiras aparições da assinatura não ocorreram em saídas planejadas para fotografar, mas em deslocamentos comuns: indo encontrar amigos, retornando do restaurante universitário, passando por ruas conhecidas. Nota-se que o trajeto não muda necessariamente; a cidade, por sua vez, também permanece

aparentemente a mesma, mas algumas imagens, antes misturadas ao excesso visual, começam a se destacar ao olhar.

Essa disponibilidade para perceber marcas urbanas não surgiu do nada. Antes mesmo do encontro com a *tag* que deu início a este trabalho, já existia em mim certo interesse por *graffiti*, *pixação*, *tagging* e outras formas de escrita. Parte disso vem da época do skate, prática que me aproximou de uma cultura visual ligada à ideia de deixar uma marca no espaço urbano. Mais tarde, durante a pandemia, esse olhar foi novamente despertado pelo documentário *Pixo* (2009), sob a direção de João Wainer e Roberto T. Oliveira. Esses repertórios não explicam a pesquisa sozinhos, mas ajudam a entender por que uma *tag* específica, entre tantas outras imagens espalhadas pela paisagem urbana, pôde me atravessar de maneira tão direta.

É nesse ponto que o pensamento de Francesco Careri contribui para compreender o deslocamento a pé como uma forma de expressão artística. Em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, o autor propõe que o ato de caminhar não deve ser entendido apenas como deslocamento físico ou função utilitária, mas como uma ação capaz de produzir relações simbólicas com o espaço. Logo no início da obra, Careri afirma que “foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o cercava” (CARERI, 2016, p. 27). A caminhada, portanto, não aparece apenas como movimento entre dois pontos, mas como forma de reconhecimento, construção e interpretação da paisagem.

No caso desta pesquisa, o caminhar adquire esse sentido aos poucos. Não houve, no início, a decisão de criar um método de observação da cidade. As *tags* surgiam dentro do fluxo comum da rotina, como se encontrassem a mim antes que fossem conscientemente procuradas. Muros, fachadas, portas de aço, começaram a se apresentar como superfícies de inscrição, suportes de marcas e vestígios gráficos. A aquisição de uma pequena câmera Sony Cyber-shot nesse mesmo período também contribuiu: oferecia um instrumento simples e imediato para registrar aquilo que aparecia no caminho.

Dessa maneira, o deslocamento cotidiano passou a operar como prática de observação. A caminhada não foi transformada em método por um planejamento

inicial, mas pela repetição dos encontros e, agora, pela necessidade de registrá-los. Fotografar as *tags* tornou-se, pouco a pouco, uma forma de arquivar essas aparições e reconhecer sua presença em diferentes pontos da cidade. Assim, caminhar deixou de ser apenas trânsito funcional e passou a constituir um procedimento sensível de aproximação com o espaço urbano. É nessa passagem — do caminho habitual ao percurso atento — que se instala o vínculo entre experiência pessoal, percepção e prática estética desse trabalho.

3.2 O PERCURSO COMO AÇÃO, LINHA E NARRATIVA

Se o caminhar pode deixar de ser apenas deslocamento funcional para se tornar prática de observação, o percurso também precisa ser entendido para além da ideia de caminho entre dois pontos. Neste trabalho, ele não aparece como uma linha limpa, contínua e planejada sobre o mapa. Aparece de modo mais instável, como deslocamento, lembrança e encontro. Cada vez que uma nova *tag* surgia no caminho, a rua em que ela estava deixava de ser apenas mais um trecho atravessado e passava a integrar uma narrativa pessoal da cidade.

Francesco Careri contribui para essa compreensão ao afirmar que “o caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados” (CARERI, 2016, p. 51). Essa formulação desloca o caminhar de uma função puramente utilitária. Mesmo quando nada é construído materialmente, algo se altera na relação entre o corpo e o espaço atravessado. O lugar não muda sozinho; muda também porque passa a ser percebido, lembrado ou reconhecido de outra maneira. Por isso, quando Careri define o caminhar como “leitura e escrita do território” (CARERI, 2016, p. 51), oferece uma formulação próxima do que aconteceu durante esta pesquisa: eu lia a cidade ao reconhecer a *tag* e, ao fotografá-la, produzia um registro visual daquele encontro.

Em outro momento do desenvolvimento deste trabalho, ainda durante o TCC I, cheguei a conversar com minha antiga orientadora sobre práticas artísticas como *GPS Art* e *Strava Art*, mesmo sem conhecer exatamente essas denominações na época. Essas práticas transformam um trajeto registrado por GPS em imagem,

fazendo com que o deslocamento do corpo produza um desenho sobre o mapa. Essa possibilidade não se tornou a parte prática deste TCC, mas permaneceu importante por evidenciar que caminhar também pode constituir uma ação visual. No meu caso, porém, o desenho não se fecha sobre o mapa; ele surge da relação entre fotografias realizadas em diferentes pontos da cidade.

A diferença entre essas práticas e o meu processo também se manifesta no modo como as *tags* surgem no percurso. Mesmo em áreas menos familiares, elas não resultam de uma busca previamente traçada, mas aparecem em deslocamentos motivados por outras razões. Assim, o caminho deixa de funcionar apenas como intervalo entre partida e chegada e passa a constituir o próprio campo da pesquisa.

As localidades fotografadas tampouco compõem um desenho reconhecível ou uma cronologia estável. Somente as três primeiras ocorrências — na avenida Rio Branco, na rua Perry e na rua Santo Antônio — permanecem ligadas à sequência narrativa da descoberta. A partir daí, os registros foram organizados sobretudo por rua e região. Em vez de corrigir a descontinuidade do processo, esse arranjo assume sua lógica fragmentária e conserva os desvios, retornos e mudanças de direção que marcaram a construção do arquivo.

Vistas isoladamente, as fotografias correspondem a situações específicas; reunidas, formam um ensaio visual atravessado pelo percurso. O conjunto não propõe uma cartografia objetiva nem georreferenciada de Juiz de Fora, mas uma rede de pontos definida pela atenção. O mapa, nesse sentido, não serve para medir ou representar integralmente a cidade. Ele aproxima lugares que, depois de fotografados, passaram a integrar uma mesma experiência perceptiva e a compor uma rede de sinais no espaço urbano.

A discussão de Careri sobre os sinais dispostos no território contribui para aprofundar essa compreensão. Ao tratar dos menires, o autor os compreende como elementos capazes de estabelecer relações com o espaço, orientar passagens e produzir significados no território atravessado (CARERI, 2016, p. 52-55).

Nesse sentido, o percurso deixa de ser apenas o intervalo entre um ponto e outro. A caminhada produz os encontros, enquanto a fotografia preserva suas

marcas e permite que elas sejam retomadas pela escrita. É dessa relação que o deslocamento cotidiano passa a constituir matéria de pesquisa em Artes Visuais.

3.3 ERRÂNCIA, CIDADE BANAL E DESCOBERTA

A cidade que aparece nesta pesquisa não é a cidade monumental, turística ou oficialmente escolhida para representar Juiz de Fora. É uma cidade comum, atravessada por muros de casas, fachadas antigas, portas de aço de estabelecimentos comerciais, paredes descascadas, esquinas, becos, laterais de prédios e ruas residenciais que na maior parte das vezes não chamam atenção de quem passa. De certa forma, isso combina com a própria imagem que tenho de Juiz de Fora: uma cidade importante para quem vive nela, para quem estuda, trabalha e atravessa seus bairros todos os dias, mas raramente tratada como destino, paisagem ou acontecimento. Talvez por isso eu goste tanto dela. Há algo nesse lugar meio renegado, meio à margem, que faz com que suas imagens mais interessantes não estejam exatamente onde se espera encontrá-las.

Essa dimensão da cidade comum encontra ressonância em Francesco Careri quando o autor analisa as ações urbanas do movimento dadá. Segundo ele, o dadá realiza a passagem "do representar a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal" (CARERI, 2016, p. 74). A formulação é importante porque desloca a arte dos espaços consagrados e a aproxima da vida cotidiana. O interesse deixa de estar apenas no monumento, no lugar célebre ou na paisagem reconhecida, e passa a se dirigir aos espaços aparentemente sem importância. Em outro momento, Careri observa que o ready-made urbano atribuiu valor estético a um espaço vazio e banal da cidade, levando a arte não a um objeto, mas a um lugar comum do espaço urbano (CARERI, 2016, p. 75).

No caso desta pesquisa, a cidade banal não é um conceito distante, ela aparece nas próprias superfícies fotografadas. As *tags* se distribuem por muros pintados, paredes de pedra, fachadas residenciais e portas de aço — expostas depois do horário comercial, suportes que se fazem visíveis apenas em determinados momentos do dia ou da noite. Algumas assinaturas aparecem em preto sobre fundo branco; outras manifestam-se em variadas cores, tais como azul,

dourado e vermelho. Há *tags* bem visíveis e outras camufladas pela textura do muro. Algumas insistem em permanecer, outras desbotam, são cobertas por nova pintura ou desaparecem, vítimas da ação do tempo. Essa fragilidade faz parte do próprio objeto: fotografar a *tag* é também registrar algo que talvez não esteja mais presente no próximo encontro.

A errância, aqui, não é um método programado. Não se trata de uma deriva planejada ou de uma ação urbana estruturada nos moldes das vanguardas estudadas por Careri, mas de uma disponibilidade perceptiva que se instala dentro da própria rotina. A cidade não precisou se tornar desconhecida para que a descoberta acontecesse. Bastou que certos elementos, antes incorporados ao fundo banal dos trajetos, passassem a interromper a atenção.

Ao discutir a visita dadaísta à igreja de *Saint-Julien-le-Pauvre*, Careri descreve um espaço “familiar e desconhecido” ao mesmo tempo, um lugar banal que passa a ser indagado justamente por sua aparente inutilidade (CARERI, 2016, p. 77). Essa ideia ajuda a pensar a rua Jonas Bastos, em São Mateus. Trata-se de uma rua pequena, residencial, quase sem comércio, que desemboca em outra rua igualmente discreta. Nada nela parece pedir atenção especial. Ainda assim, logo em sua entrada, partindo da rua Padre Café, encontrei uma das *tags* fotografadas. Esse encontro interessa justamente porque não acontece em um lugar excepcional. A imagem surge em uma rua lateral, aparentemente irrelevante, dessas que a cidade produz aos montes.

A descoberta não está apenas na *tag*, mas naquilo que ela obriga a ver ao redor. Ao fotografá-la, passam a aparecer também o muro, a textura da pedra, a calçada, a grade, o portão, a luz artificial, a sombra, o desgaste da tinta e os sinais de outras inscrições. A *tag* funciona como ponto de entrada para uma superfície maior, uma que já estava ali antes e provavelmente continuará depois. Careri afirma, ao tratar da deambulação surrealista, que a cidade pode revelar uma realidade não visível quando atravessada de outra maneira (CARERI, 2016, p. 82-83). No meu caso, essa realidade não tem nada de onírico: é a acumulação gráfica visível em qualquer muro de qualquer rua, desde que se olhe para ela.

Em uma época em que muitos pedestres atravessam a cidade olhando para a tela do celular, essas superfícies se tornam ainda mais silenciosas. Estão diante de todos, mas nem sempre são vistas. A *tag* age como uma interrupção: algo pequeno, repetido e insistente. A loja fecha, a porta de aço desce, e o que estava escrito nela durante a noite finalmente aparece. Juiz de Fora não precisa ser monumental para ter isso. Basta uma rua de trás.

3.4 CAMINHAR PARA TORNAR VISÍVEL

Percorrer a cidade com outra atenção transforma o que se torna visível nela. No caso desta pesquisa, a *tag* não aparece apenas como um desenho encontrado em diferentes superfícies.

Francesco Careri afirma, na introdução de *Walkscapes*, que o caminhar pode funcionar como instrumento cognitivo e projetual, capaz de reconhecer, pesquisar e tornar visíveis certos espaços públicos metropolitanos (CARERI, 2016, p. 32). Nessa perspectiva, o deslocamento a pé deixa de ser mero trânsito e passa a constituir um modo de investigação da cidade, aproximando o corpo de superfícies, intervalos e sinais que a rotina neutraliza.

No meu processo, tornar visível não significou provar algo para alguém. Quando comecei a fotografar as *tags*, eu não estava tentando demonstrar sua existência nem comprovar quantas vezes apareciam pela cidade. O gesto era menos frio que isso. Havia algo quase colecionável nessa prática: a vontade de guardar imagens semelhantes lado a lado, como quem junta selos, figurinhas ou pequenos achados em um caderno. A fotografia entrou, primeiro, como esse gesto de arquivamento afetivo. Eu queria ver o que aconteceria quando aquelas aparições, antes espalhadas pela cidade, passassem a dividir um mesmo espaço.

Com o tempo, porém, esse gesto ganhou outra camada. Ao fotografar a *tag*, eu retirava aquela imagem da condição de aparição passageira e a transformava em registro. Isso se tornou ainda mais importante quando percebi que algumas dessas inscrições já não existem mais. Uma das marcas que fotografei na avenida Rio Branco, feita sobre um muro branco de estacionamento, foi coberta por uma pintura

customizada alusiva ao tipo de serviço prestado no local. A assinatura azul em fundo branco da rua Ataliba de Barros foi apagada por tinta branca. Uma porta de aço verde na avenida Rio Branco, já desgastada quando a fotografei, continua sendo lentamente apagada pelo tempo. Outras marcas, como as da rua Morais e Castro e da esquina da rua Caiçaras com a avenida Itamar Franco, também desapareceram. Em alguns casos, a fotografia deixou de ser apenas imagem e passou a ser a única forma de permanência possível daquele encontro.

Essa efemeridade não é um detalhe secundário. Uma inscrição urbana pode ser coberta por tinta, lavada, apagada pela chuva, absorvida pela parede ou removida pela vontade do proprietário do muro. Também pode permanecer por anos, sem que ninguém pareça notá-la. Nesse intervalo incerto entre permanência e desaparecimento, fotografar passa a ser um modo de segurar uma presença — não no sentido de conservar a *tag* no espaço urbano, pois isso foge ao alcance da fotografia, mas de impedir que ela se torne apenas uma lembrança imprecisa.

A cidade não assina sozinha os seus muros. Há alguém ali, mesmo que esse alguém permaneça desconhecido para mim. Não sei o nome, a idade, o gênero, a história ou as motivações da pessoa que repete essa assinatura. Sei apenas que ela existe por meio da insistência gráfica de uma marca. O documentário *Pixo* é uma referência importante para manter a responsabilidade do olhar. Ao apresentar a *pixação* como prática atravessada por presença, conflito e disputa social, o filme ajuda a evitar que essas inscrições sejam reduzidas a ruído visual ou sujeira da cidade. Mesmo que este trabalho não trate diretamente da *pixação* paulistana, parte de uma atenção semelhante: olhar para marcas que frequentemente são rejeitadas antes mesmo de serem vistas.

Enquanto no muro a *tag* pertence ao fluxo instável da cidade, sujeita ao tempo, à limpeza, à repintura e ao esquecimento, no arquivo fotográfico ela passa a integrar uma espécie de arquivo. A imagem fotografada não substitui a experiência de encontrar a *tag* na rua, mas permite que esse encontro seja retomado, comparado e pensado.

A primeira fotografia feita na avenida Rio Branco talvez seja a que melhor sintetiza esse processo. Foi ali que a *tag* se tornou visível para mim pela primeira

vez. Antes de qualquer decisão metodológica, antes de saber que essa experiência poderia se transformar em TCC, houve apenas aquele muro, aquela marca e a interrupção do caminho. A fotografia realizada naquele momento não registrou apenas uma inscrição urbana; registrou o começo de uma atenção.

Caminhar para tornar visível, portanto, não significa apenas encontrar algo escondido. Significa construir uma relação com aquilo que, por excesso de presença, por banalidade ou por desprezo social, costuma ser ignorado. As *tags* já estavam ou poderiam estar ali antes da pesquisa. O que se transforma é a minha capacidade de reconhecê-las como parte de uma rede visual, afetiva e política. Entre o muro e a fotografia, entre a rua e o arquivo, essas marcas deixam de ser aparições dispersas e passam a compor uma investigação sobre percepção, cidade e presença.

3.5 DO CAMINHAR AO FOTOGRAFAR

No início, fotografar essas *tags* não era uma ação tão rápida quanto o próprio objeto parecia pedir. Como acontece em muitas partes da minha vida, havia uma busca por "perfeição" no processo. Eu parava diante da *tag*, enquadrava, mudava de ângulo, aproximava, afastava, alterava configurações da câmera e fazia várias imagens antes de seguir. Essa "perfeição", aqui, não deve ser entendida como uma medida universal de qualidade, mas como um ponto pessoal em que a imagem parecia boa o suficiente para que eu pudesse continuar a caminhada. Com o tempo, porém, percebi que esse modo de fotografar criava uma distância estranha em relação ao próprio objeto fotografado.

A *tag*, por natureza, é uma assinatura feita para a rua. Trata-se do pseudônimo, vulgo ou marca gráfica de quem a escreve, geralmente simplificada para ser executada com rapidez. Essa rapidez não é apenas uma escolha estética; ela faz parte das condições concretas da prática. A inscrição na rua envolve risco, confronto com a fiscalização, possibilidade de repressão e necessidade de deslocamento. Quanto mais sintética é a assinatura, maior sua capacidade de repetição e circulação pela cidade. Perceber isso modificou minha maneira de

fotografar. Se a *tag* nasce de um gesto rápido, insistentemente multiplicável, o registro fotográfico também deveria seguir essa lógica.

Aos poucos, passei a aceitar melhor imagens menos ideais, enquadramentos possíveis, luzes difíceis e registros feitos dentro das condições reais do encontro. A imperfeição não aparece como falha a ser ocultada, mas como parte do contato com a cidade. A arte urbana raramente se oferece em condições controladas de observação, e fotografá-la como ela aparece é também uma forma de respeitar sua natureza.

As fotografias começaram como documentos, mas nunca permaneceram apenas nisso. Como abordado anteriormente, o contato com a presença de novas assinaturas fez surgir o desejo de construir um arquivo: reunir imagens semelhantes, colocá-las lado a lado, perceber suas repetições e variações. Era difícil separar completamente esse impulso documental de uma intenção artística. Mesmo quando a finalidade era registrar a existência de uma *tag*, eu acabava prestando atenção à luz, à textura do muro, à distância, ao corte da imagem e ao modo como aquela marca se relaciona com o entorno. O documento e a imagem artística se contaminam.

O centro das fotografias continua sendo a *tag*. O suporte, o bairro e a arquitetura em volta importam porque ampliam a leitura da imagem, mas o encontro com a assinatura é o que justifica o registro. Sem a *tag*, a fotografia simplesmente não existiria. O entorno entra depois, revelando a cidade em que aquela marca se inscreve.

Neste capítulo, o caminhar foi entendido como prática estética, método de observação e forma de descoberta da cidade comum. Agora, torna-se necessário compreender a fotografia como linguagem capaz de registrar, organizar e transformar essa experiência. Se o caminhar abriu o campo de atenção, a fotografia passa a construir o corpo visual desta investigação.

4 FOTOGRAFIA DE RUA, OBSERVAÇÃO E ARQUIVO

4.1 A FOTOGRAFIA DE RUA COMO ESTADO DE ATENÇÃO

Em *Manual do fotógrafo de rua*, David Gibson apresenta a fotografia de rua menos como uma fórmula fechada e mais como uma disposição diante do mundo. Logo na introdução, o autor afirma que o livro trata de olhar e reconhecer o processo pelo qual a fotografia de rua acontece, observando que não se pode ensinar alguém a ter sorte ou paixão pela fotografia, mas é possível esclarecer e acelerar esse processo (GIBSON, 2016, p. 6). Essa observação interessa a este trabalho porque afasta a fotografia de rua de uma definição puramente técnica. Antes de ser um conjunto de regras, ela envolve um modo de estar na cidade: caminhar, observar, esperar, perceber e reagir ao que aparece.

No contexto deste TCC, quando saio para fotografar, minha atenção não está aberta a qualquer cena urbana da mesma maneira. Ela está direcionada, antes de tudo, à busca e ao registro de uma assinatura específica. Ainda assim, essa direção não elimina o acaso. Posso sair com lugares anotados, mas continuo disponível para encontrar novas marcas pelo caminho. Posso procurar uma assinatura específica, mas não controlo a rua que se forma ao redor dela. A fotografia nasce nesse intervalo: entre uma intenção bastante clara e aquilo que o espaço público permite ou impõe no momento do registro.

Na fotografia realizada na avenida Olegário Maciel (Figura 1), por exemplo, um carro atravessa a parte inferior da imagem e cobre parcialmente a superfície em que a *tag* aparece. Em vez de anular o registro, essa presença reforça a condição urbana da fotografia: a *tag* não é vista em um espaço neutro, mas dentro de uma cidade em funcionamento, onde o olhar precisa lidar com obstáculos, interrupções e camadas de visibilidade. O carro não é um elemento que atrapalha a composição; neste caso, ele a enquadra.

Figura 1 – Avenida Olegário Maciel



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Essa relação entre intenção e acaso também aparece quando penso na ideia de instante decisivo, associada historicamente a Henri Cartier-Bresson. De modo geral, o conceito se refere ao momento em que ação, forma e composição parecem se organizar de maneira especialmente precisa dentro do quadro fotográfico. Não me interessa reivindicar esse conceito de forma rígida, nem sugerir que minhas fotografias sejam exemplos perfeitos dele. O que me interessa é uma aproximação mais simples: às vezes, esperar alguns segundos modifica a imagem. Posso aguardar uma pessoa atravessar, um carro passar ou a rua se abrir para que a *tag* apareça de modo mais potente no quadro. Essa espera não encena a cena; ela apenas reconhece que, na rua, o momento também participa da composição.

Quando pessoas aparecem acidentalmente no enquadramento, sua presença não precisa ser tratada como ruído. Na fotografia *HPS, Avenida Barão do Rio Branco* (Figura 2), duas passantes atravessam a parte inferior do quadro sem perceber a câmera. Acima delas, a *tag* permanece inscrita no muro, igualmente ignorada no fluxo cotidiano. O que me interessa nessa imagem é a relação

silenciosa entre as figuras, a assinatura e o ato de fotografar. Naquele instante, eu e a *tag* ocupávamos posições semelhantes: estávamos diante da cena, mas fora da atenção de quem passava.

Figura 2 – HPS, Avenida Barão do Rio Branco



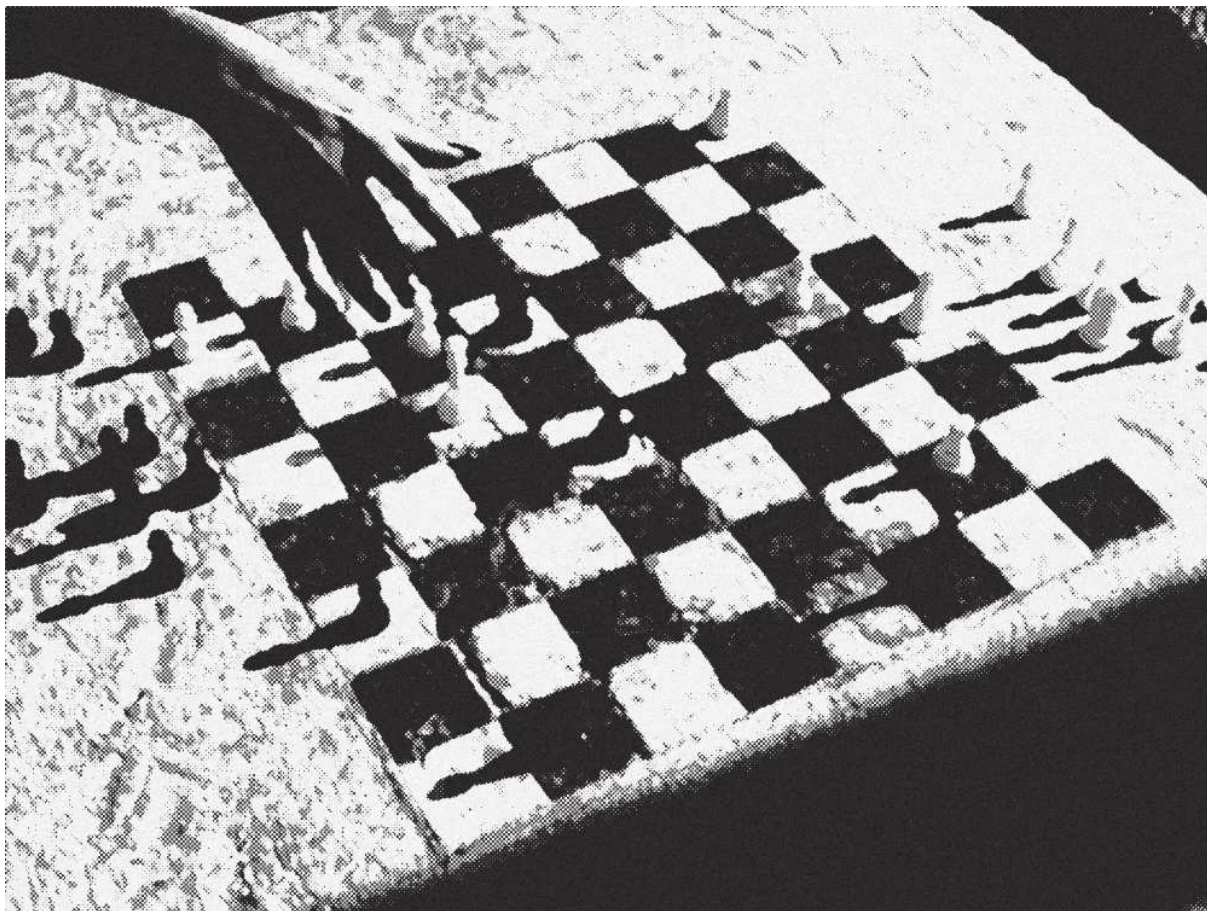
Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Gibson observa que uma descrição rápida da fotografia de rua poderia defini-la como qualquer tipo de fotografia realizada em espaço público, geralmente envolvendo pessoas comuns em suas vidas cotidianas (GIBSON, 2016, p. 8-10). Essa definição é ampliada pelo próprio autor quando afirma que a fotografia de rua "não necessariamente requer pessoas", pois evidências de pessoas também são válidas (GIBSON, 2016, p. 11). Esse ponto é decisivo para este trabalho. As *tags* fotografadas não são elementos neutros da paisagem urbana. Mesmo quando não há nenhum corpo humano no enquadramento, existe ali uma presença humana indireta: alguém esteve naquele lugar, escolheu uma superfície e escreveu sua assinatura.

Nas imagens em que a rua aparece vazia, essa ausência também participa do sentido do trabalho. A *tag* geralmente é feita sem autorização, em um gesto rápido e furtivo, muitas vezes distante do olhar de quem poderia interrompê-la. Fotografá-la em muros silenciosos, portas fechadas, ruas vazias ou esquinas pouco movimentadas aproxima o registro da condição provável de sua produção.

Quando Gibson distingue fotografias encenadas daquelas que se apresentam como convincentemente reais, associando essa diferença a uma questão de honestidade na fotografia de rua (GIBSON, 2016, p. 15), a discussão me interessa menos como regra purista do que como limite de intervenção. Neste TCC, optei por não editar as fotografias depois do registro. Elas saem prontas da câmera; os ajustes acontecem antes do clique, no breve intervalo em que estou diante da *tag* e exploro as possibilidades manuais oferecidas pelo aparelho. Em outros projetos pessoais, porém, a pós-produção ocupa um lugar central na construção da imagem. A Figura 3 apresenta um exemplo desse procedimento. Gosto de pensar essas imagens como o som de guitarra em certas músicas que me acompanham: atravessadas por efeitos, distorções e ruídos, às vezes até o ponto de quase deixarem de parecer aquilo que eram originalmente. Nesses casos, a manipulação não é um problema; ela é linguagem.

Figura 3 – ss.109



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

No arquivo das *tags*, porém, essa lógica não se aplica da mesma maneira. Uma edição pesada poderia criar uma distância indesejada entre a fotografia e o encontro original. Há imagens que pedem distorção, interferência e construção posterior; outras pedem contenção. Neste TCC, a fotografia precisa preservar a força do encontro com a *tag* e manter uma relação honesta com a superfície, a luz, a rua e o momento em que a imagem foi feita.

É também por isso que a escolha da câmera se torna importante. Sempre que possível, fotografo com uma Sony Cyber-shot DSC-HX10V. A estética produzida por essa câmera aproxima as imagens de algo ao mesmo tempo nostálgico e íntimo, mas também sujo e noturno. Esses termos não são exatamente opostos. A nostalgia e a intimidade aparecem pela aparência datada da imagem, pela sensação de registro doméstico ou amador que a tecnologia antiga carrega. A sujeira e a atmosfera noturna aparecem no ruído, na limitação da captação de luz, na dureza de

certas sombras e no modo como a câmera lida com superfícies escuras, muros manchados e iluminação artificial. A câmera não apenas registra a *tag*; ela participa da maneira como essa *tag* passa a existir como imagem.

Gibson observa que câmeras despertam sentimentos nos fotógrafos e que, embora equipamentos importem, o essencial é encontrar uma câmera com a qual se tenha vontade de fotografar e que não atrapalhe a realização das imagens (GIBSON, 2016, p. 36-37). O interesse pela Cyber-shot DSC-HX10V antecede o próprio projeto das *tags*. A câmera não foi escolhida apenas por disponibilidade, mas porque sua imagem carrega uma qualidade que me interessa: uma mistura de obsolescência, precariedade e presença. Em vez de simular digitalmente esse efeito em um aparelho mais novo, prefiro que ele surja de modo nativo, como consequência direta da tecnologia utilizada.

Quando as fotografias são vistas em sequência, a repetição da mesma câmera, da mesma assinatura e de um procedimento semelhante de registro ajuda a aproximar imagens feitas em lugares diferentes. Ainda assim, não sinto que elas contem uma história sozinhas. A narrativa é construída pela pesquisa, pela escrita, pela memória dos encontros e pela mudança perceptiva que este trabalho procura elaborar. Vejo esse conjunto mais como um arquivo em construção do que como uma narrativa fechada. As fotografias falam da *tag*, mas também falam do meu olhar sobre ela.

A fotografia de rua entra neste TCC, portanto, como estado de atenção — não como modelo a ser seguido nem como filiação a uma tradição clássica da fotografia urbana. O que importa é como certas noções desse campo ajudam a compreender o modo como o arquivo foi sendo formado. Procuro uma marca específica, mas aceito que a rua decida parte da imagem.

4.2 A TAG COMO ASSINATURA E PRESENÇA HUMANA INDIRETA

Se a fotografia de rua não precisa necessariamente conter pessoas para lidar com a presença humana (GIBSON, 2016, p. 11), essa observação permite

compreender a *tag* como uma forma de presença indireta no espaço urbano. Ela é uma imagem sem corpo visível, mas não sem sujeito.

Antes de compreendê-la dessa maneira, no entanto, a primeira relação que estabeleci com essa *tag* não foi imediatamente conceitual, pois, no primeiro encontro, o que me chamou atenção foi sua forma gráfica. A aproximação visual com os caracteres abriu a possibilidade de dedicar atenção àquela marca, que passei a identificar pelo apelido de “369”. Mesmo sabendo que essa leitura não se sustenta de maneira literal — os dois últimos caracteres podem sugerir um seis e um nove, mas o primeiro dificilmente poderia ser defendido como um três —, nunca deixei de me referir a ela dessa forma. Da mesma maneira, nunca me preocupei de fato em decifrar o que está escrito, uma vez que o meu interesse não é descobrir o nome real escondido na assinatura, mas sim acompanhar aquilo que essa imagem passou a produzir na minha percepção.

A *tag*, portanto, começa como desenho. Sua fluidez, sua simetria e seu ritmo visual são fundamentais para explicar por que ela se destacou entre tantas outras inscrições atravessadas ao longo dos anos. Mas ela não permanece apenas como desenho; aos poucos, torna-se assinatura, símbolo e marca. É assinatura porque se apresenta como gesto autoral, como um vulgo inscrito sobre a cidade. É símbolo porque, no desenvolvimento desta pesquisa, passa a representar algo maior do que a própria identidade de quem a escreveu. E é marca porque sua força está também na repetição: ela aparece, reaparece e assim forma uma rede de presenças espalhadas por Juiz de Fora.

Essa passagem entre desenho, assinatura e símbolo precisa ser tratada com cuidado. Dizer que a *tag* se tornou símbolo para mim não significa apagar a existência da pessoa que a produziu. Pelo contrário, talvez uma das questões mais fortes deste trabalho esteja justamente aí: uma figura desconhecida conseguiu modificar minha relação com a cidade apenas por meio de vestígios gráficos de sua presença. Não conheço seu nome, sua história, suas motivações ou sua posição dentro da cena urbana. Conheço apenas aquilo que ela deixou nos muros; ainda assim, essa presença foi suficiente para reorganizar minha atenção.

Por isso, não me interessa especular sobre quem é o autor ou a autora da *tag*. Essa escolha é também uma forma de respeito. Como não tenho contato direto com essa pessoa, qualquer tentativa de imaginar sua trajetória correria o risco de projetar sobre ela uma narrativa que não me pertence. O que posso analisar, dentro deste trabalho, é aquilo que está diante de mim: a assinatura, sua forma visual, sua repetição, seus suportes e os efeitos que ela produziu no meu olhar. A pessoa permanece anônima, mas o trabalho dela não permanece invisível.

A repetição é parte essencial dessa força. Uma *tag* isolada não produziria o mesmo impacto. Ao mesmo tempo, não penso que a simples multiplicação desenfreada de assinaturas torne uma presença urbana necessariamente mais forte. Como observador externo à cena do *graffiti*, da *pixação* e da arte urbana em geral, percebo uma tensão entre quantidade e raridade. A *tag* existe para circular, para se repetir e para fazer com que o nome apareça em diferentes pontos da cidade. Mas, para quem olha de fora, há também uma potência na distribuição e no intervalo. Quando a assinatura aparece em lugares distintos, sem se tornar excessivamente concentrada em uma única superfície, ela parece construir uma presença mais marcante.

A *tag* também pode ser entendida como um gesto de posse simbólica. Ao assinar uma superfície urbana, a pessoa marca aquele pedaço da cidade como lugar de passagem e presença. Não se trata de posse no sentido legal da propriedade, mas de uma apropriação alegórica: alguém escreveu seu vulgo ali, como quem afirma “eu existo” ou “esse espaço também me pertence”. Essa dimensão é inseparável das tensões políticas que atravessam a arte urbana. A inscrição não autorizada desafia a ordem visual da cidade e coloca em conflito propriedade, visibilidade, circulação e direito à expressão.

Nesse ponto, a discussão sobre *pixação* ajuda a ampliar a responsabilidade do olhar. Ao comentar o documentário *Pixo*, Guilherme Custódio aproxima a *pixação* de uma prática de transgressão, autoafirmação e disputa por reconhecimento, especialmente entre sujeitos e grupos marginalizados (CUSTÓDIO, 2016). Mesmo que este trabalho não trate diretamente da *pixação* paulistana, essa referência contribui para evitar uma leitura superficial das *tags* como simples sujeira ou poluição visual. A cidade, afinal, também é tomada diariamente por formas

institucionalizadas de poluição visual, como propagandas, *outdoors* e painéis digitais, aceitas justamente por pertencerem ao campo autorizado do consumo.

Isso não significa ignorar a ilegalidade envolvida em muitas dessas inscrições. Pelo contrário, a força política da *tag* passa justamente por essa tensão. Ela existe em uma zona de conflito: é imagem, assinatura, infração, presença e disputa. Seu gesto é poético porque produz forma; é territorial porque ocupa uma superfície; é político porque se faz ver sem pedir licença; é ilegal porque frequentemente não conta com autorização; e é afetivo porque cria vínculo entre quem assina, quem reconhece e quem passa a procurar. Reduzir a *tag* a apenas um desses aspectos seria empobrecer sua complexidade.

Levar essa assinatura para dentro da universidade também implica responsabilidade. Como este trabalho é produzido em um curso de Artes Visuais de uma universidade pública, não posso tratar a *tag* apenas como objeto estético descolado de seu contexto. Ao mesmo tempo, também não posso falar em nome de uma cena à qual não pertenço diretamente. Minha posição é a de alguém que observa, fotografa, arquiva e tenta compreender. A responsabilidade está em defender a legitimidade dessa produção visual sem apagar suas contradições; em reconhecer sua força formal sem neutralizar sua dimensão política; em analisar a imagem sem domesticar completamente aquilo que nela permanece transgressor.

Dessa forma, a *tag* fotografada neste trabalho é uma presença humana indireta, mas insistente. Ela é assinatura de alguém que permanece desconhecido, símbolo de uma percepção transformada e forma visual que passou a organizar meu deslocamento pela cidade. Sua repetição não constrói apenas um mapa de aparições; constrói também uma relação entre anonimato e reconhecimento. Ao fotografá-la, não estou apenas registrando um desenho no muro. Estou reconhecendo uma forma de presença que se impôs ao meu olhar antes mesmo que eu decidisse transformá-la em pesquisa.

4.3 A CIDADE COMO SUPERFÍCIE: GRAFISMO, SUPORTE E COMPOSIÇÃO

David Gibson observa que o lugar de onde se fotografa é tão importante quanto aquilo que é fotografado. Ao pensar a cidade como um conjunto de camadas visuais, o autor chama a atenção para planos, passagens, chão, paredes, detalhes e superfícies que podem reorganizar a composição fotográfica (GIBSON, 2016, p. 98-100). Essa observação interessa diretamente a este trabalho porque a *tag*, embora constitua o centro da discussão, não se impõe de maneira isolada na paisagem. O enquadramento fotográfico precisa negociar constantemente com a matéria urbana preexistente.

Na fotografia realizada na avenida Itamar Franco, em um prédio próximo à esquina com a avenida Rio Branco (Figura 4), essa relação aparece de forma evidente. A *tag* está visível, mas quase escondida pela própria superfície. O suporte é composto por pedras de mão argamassadas, conforme denominação comum na construção civil. A irregularidade desses elementos cria um ruído visual que compete com a assinatura. A linha que constrói a *tag* precisa ser encontrada no meio das fendas, volumes, sombras e variações cromáticas do muro.

Figura 4 – Apartamento, Avenida Presidente Itamar Franco



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

O que torna essa imagem importante é também a sobreposição de camadas urbanas que ela reúne: acima do muro de pedra, a grade vertical separa a rua do interior do prédio; atrás dela, aparecem azulejos azuis e brancos de matriz portuguesa, iluminados por uma luz artificial intensa. No chão, o desenho ondulado da calçada em pedras portuguesas prolonga a presença gráfica da cidade. A *tag*, nesse conjunto, não aparece como única inscrição visual; ela se soma a uma pele urbana já marcada por padrões, materiais e heranças construtivas.

Nota-se que em algumas fotografias a assinatura se destaca imediatamente; em outras, ela parece se esconder em plena vista. Não tenho como afirmar que esse baixo contraste tenha sido escolhido intencionalmente por quem fez a *tag*, mas, no contexto deste trabalho, ele amplia a dificuldade de reconhecimento que atravessa todo o arquivo. A marca existe diante do olhar, mas sua visibilidade depende também de uma atenção capaz de separar o grafismo da superfície que o absorve visualmente.

Essa absorção pode ser física. A tinta spray ou o "canetão" não se comportam da mesma maneira em todos os materiais. Em suportes porosos e rugosos, como pedras naturais ou paredes muito gastas, a tinta pode penetrar de modo irregular, perder intensidade e se tornar parte da própria textura. Em outros casos, o problema parece ser inverso: a superfície não absorve, mas recusa. É o que acontece na fotografia da avenida Rio Branco, próxima ao Banco Safra (Figura 5), em que a assinatura aparece sobre uma porta de aço de enrolar pintada de verde.

Figura 5 – Porta de Aço, Avenida Barão do Rio Branco



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Nessa imagem, a porta metálica não funciona como o suporte plano convencional. Sua estrutura ondulada fragmenta a linha da *tag*, quebra a continuidade do gesto e evidencia falhas de aderência. A tinta branca escorre, se interrompe e perde força diante de uma superfície industrial, móvel, lavável e exposta à água. A própria saturação do verde, somada ao brilho irregular, às marcas de desgaste e aos pontos de oxidação, torna a porta uma presença visual forte. As colunas laterais revestidas por placas de mármore claro emolduram a composição e

reforçam o contraste entre a superfície comercial, mais nobre, e o plano metálico onde a assinatura se instaura.

A escolha por fotografar essa porta de maneira frontal, em perspectiva quase ortogonal, também não é neutra. O enquadramento transforma a porta em plano gráfico, permitindo observar com clareza como a ondulação do aço interfere na inscrição. A força da imagem não vem apenas da *tag*, mas do confronto entre gesto e matéria. A assinatura tenta se fixar em uma superfície que parece sempre prestes a apagá-la.

Gibson observa que objetos e elementos banais da rua podem se tornar assunto fotográfico quando o olhar se dedica a eles, sobretudo quando passam a integrar uma coleção pessoal (GIBSON, 2016, p. 146-148). A porta de aço, neste trabalho, se torna assunto porque a assinatura a obriga a ser vista. Aquilo que poderia permanecer apenas como infraestrutura comercial passa a compor uma série de aparições da mesma marca, permitindo comparar como um mesmo grafismo se altera ao encontrar matérias diferentes. Nesse sentido, o banal não é embelezado artificialmente pela fotografia, mas sim reconhecido como parte do sistema material que faz a *tag* aparecer.

A cor da assinatura acrescenta outra camada a essa relação. Na fotografia realizada na avenida Rio Branco, próxima à esquina com a rua Barão de São Marcelino (Figura 6), a *tag* aparece em dourado sobre um suporte de alvenaria revestido por blocos irregulares de gnaiss escuro. Mais uma vez, o mosaico português da calçada aparece na parte inferior do quadro, aproximando a assinatura de um repertório material recorrente na cidade.

Figura 6 – Avenida Barão do Rio Branco



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

O dourado não interessa aqui como cor chamativa. Sua importância está na raridade. Até este momento da pesquisa, essa foi a única aparição dessa assinatura em dourado que encontrei. Dentro de um arquivo construído pela repetição, uma exceção cromática modifica a leitura do conjunto. Ela não rompe com a recorrência da *tag*, mas introduz uma variação que torna aquele encontro específico. A inscrição dourada não surge sobre um fundo limpo: disputa espaço com outras marcas em azul e branco, com a escuridão do gnaïsse, com as rachaduras da pedra e com a própria calçada.

Essa dinâmica de disputa entre a marca e o seu entorno também atravessou minha forma de enquadrar. Em determinado momento, considerei organizar as fotografias a partir de um *graphic match cut*, técnica de montagem em que imagens diferentes são aproximadas pela semelhança de forma, posição ou composição, criando continuidade visual entre planos distintos. Para isso, fazia sentido centralizar a *tag* e tentar mantê-la em posição semelhante dentro do quadro. A repetição da assinatura poderia, assim, produzir uma sequência visualmente mais uniforme.

Com o tempo, porém, essa intenção deixou de orientar rigidamente o registro. Algumas *tags* realmente pedem uma tomada frontal, quase plana, porque a superfície funciona como campo gráfico. Outras exigem uma tomada oblíqua, capaz de preservar a profundidade da rua, a lateralidade do muro, a presença da calçada ou a continuidade da fachada. Gibson, ao discutir elementos gráficos na fotografia de rua, observa que letras, sinais, texturas, paredes, cores e formas podem organizar a imagem tanto quanto acontecimentos ou figuras humanas (GIBSON, 2016, p. 154-156). No contexto deste trabalho, está estabelecido que a *tag* é o grafismo principal, mas a composição se resolve na relação entre a assinatura e o campo visual que a envolve.

Essa relação entre assinatura e campo visual não se encerra quando a *tag* é apagada ou encoberta. Em alguns casos, a tentativa de remover uma inscrição passa a fazer parte da própria composição da superfície. É o que ocorre na parede lateral de um brechó na avenida Olegário Maciel (Figura 7): ali, a demão de tinta usada para cobrir uma marca anterior não coincide com a tonalidade original da estrutura, formando um bloco cromático irregular. A tinta que deveria devolver neutralidade ao muro acaba produzindo outra imagem. Mesmo sem a *tag* visível, a tentativa de apagamento permanece como vestígio.

Figura 7 – Vestígio de Apagamento, P&B, Avenida Olegário Maciel



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Esse caso é importante porque desloca a atenção da assinatura para o suporte. A superfície não apenas recebe marcas; ela também conserva os sinais de sua tentativa de remoção. A tinta aplicada para apagar não elimina completamente o acontecimento visual. Pelo contrário, evidencia que ali houve uma disputa: alguém inscreveu, alguém tentou cobrir, e a parede permaneceu marcada por esse encontro — ou desencontro. A fotografia registra justamente essa negociação entre tinta e matéria, mostrando como o suporte participa ativamente da imagem.

4.4 DO REGISTRO AO ARQUIVO FOTOGRÁFICO

As fotografias reunidas neste trabalho ainda não constituem um arquivo fechado; formam, até então, um corpo visual em construção, atravessado por diferentes estados de existência. A maior parte desses registros está organizada em uma pasta no meu computador, criada tentando auxiliar a escrita deste texto a ganhar forma. Esse diretório passou a funcionar como um espaço inicial de reunião e consulta, permitindo observar quais registros poderiam dialogar com os conceitos discutidos ao longo do trabalho. Outras fotografias permanecem na câmera, já

pré-selecionadas no próprio aparelho, aguardando transferência. Há ainda uma terceira camada, menos visível, constituída por anotações de locais onde encontrei *tags*, mas aos quais ainda não pude retornar para fotografar.

Essas anotações existem de modo simples, em um grupo de WhatsApp criado apenas comigo mesmo. Ali, registro descrições objetivas de lugares aos quais pretendo voltar com a câmera. Essa solução funciona como uma espécie de caderno de campo, ainda que não tenha sido planejada inicialmente como método. Antes de se tornarem fotografias, algumas *tags* existem para mim como texto, lembrete e promessa de retorno. Em certos casos, quando demoro a voltar, a marca já desapareceu; em outros, a distância, o desconhecimento da região ou a falta de precisão espacial fazem com que a imagem permaneça apenas como encontro perdido. Isso também faz parte do processo: nem tudo o que foi visto pôde ser registrado.

A configuração de uma fotografia nesse conjunto não depende apenas de sua força estética. Algumas imagens antigas já não me satisfazem completamente como fotografia e, se fosse possível, eu provavelmente gostaria de refazê-las. No entanto, muitas dessas assinaturas não existem mais ou tiveram sua legibilidade comprometida, o que impede uma nova captura. Nesse contexto, um registro menos ideal pode continuar sendo importante porque guarda uma aparição que não pode ser repetida. O arquivo, portanto, não se organiza apenas pelo critério da melhor imagem, mas pela tensão entre registro e perda. Ele foi se formando ao mesmo tempo em que eu desenvolvia minha prática, aprendia a aceitar certas imperfeições e a reconhecer o que cada imagem poderia oferecer.

Essa simultaneidade entre arquivo e aprendizado é importante porque impede que o conjunto seja visto como algo pronto ou definitivo. Se as primeiras imagens carregam decisões que hoje talvez eu tomasse de outra forma, os registros mais recentes revelam uma atenção diferente à composição das cenas, manifestada tanto por novas escolhas de corte quanto pela transição para a fotografia em preto e branco. O que se manifesta entre uma imagem e outra não é apenas a repetição de uma assinatura, mas, tão importante quanto isso, a construção gradual de uma poética.

É a partir desse corpo de imagens, ainda aberto e atravessado pelo próprio processo de captura, que o capítulo seguinte passa a discutir a produção autoral de maneira mais direta.

5 DA COLEÇÃO AO ENSAIO VISUAL

5.1 UMA CRONOLOGIA IMPERFEITA

Antes de apresentar as fotografias, preciso reconhecer uma limitação do próprio processo. Não tenho uma cronologia precisa das imagens. Quando comecei a registrar as primeiras aparições da *tag*, o trabalho ainda pecava pela falta de uma metodologia visual estruturada. Como foi discutido no capítulo anterior, havia naquele gesto um impulso quase colecionável. Retomo essa questão aqui não para explicar novamente o desejo de guardar as imagens, mas porque esse modo inicial de fotografar ajuda a compreender por que elas foram sendo guardadas antes de serem organizadas. Naquele momento, a intenção era registrar os encontros, não construir uma sequência metódica deles.

Essa origem menos metódica não precisa ser corrigida artificialmente agora. Em vez de reorganizar as fotografias como se elas tivessem nascido de um planejamento, prefiro assumir a forma irregular do próprio processo. O ensaio visual apresentado neste capítulo parte justamente dessa condição.

Além de não seguir uma sequência cronológica, este capítulo não apresenta um arquivo fechado. Seria interessante poder organizar as fotografias por data, principalmente para demonstrar com mais clareza a mudança da minha prática fotográfica ao longo do processo. Mas esse não é o material que tenho em mãos. O que existe é uma organização aproximada, formada pelos primeiros encontros narrados na apresentação, pelas fotografias em cor realizadas no início do projeto e, depois, pelos registros em preto e branco. Do mesmo modo, o arquivo permanece aberto, reunindo as imagens possíveis neste momento do TCC sem afirmar que a série esteja concluída ou que a presença da *tag* na cidade tenha sido esgotada.

A irregularidade desse percurso é parte da forma do ensaio. O conjunto apresentado reúne registros feitos enquanto meu modo de fotografar deixava de apenas acumular encontros e passava a lidar, de maneira mais consciente, com a minha câmera, com a cor (ou a ausência dela), o suporte e a possibilidade de apagamento das assinaturas. Esse processo também foi atravessado pelo contato

com livros de fotografia, referências visuais, discussões da faculdade e pelos próprios deslocamentos por Juiz de Fora, inevitavelmente.

A primeira fotografia, feita na avenida Barão do Rio Branco (Figura 8), permanece como ponto inaugural do trabalho. A imagem da avenida Luiz Perry (Figura 9) corresponde ao segundo encontro narrado na apresentação. A rua Santo Antônio, por sua vez, foi decisiva para que a recorrência deixasse de parecer coincidência e se tornasse questão, mas não possui registro fotográfico. Perdi a chance de fotografar aquelas aparições pelo preciosismo de querer registrá-las apenas com a câmera que havia passado a usar no projeto. Essa ausência também pertence ao trabalho. Nem todo encontro visto conseguiu se transformar em imagem.

Figura 8 – 1º Encontro, Avenida Barão do Rio Branco



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 9 – Avenida Luiz Perry



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

5.2 O PRIMEIRO CORPO VISUAL: EM COR

Neste primeiro conjunto, a cor não foi uma escolha. As fotografias saíram assim porque, naquele momento, a câmera respondia ao impulso mais direto do encontro com a *tag* — sem tempo nem intenção de pensar em outra possibilidade. Apesar de já atravessado pelo interesse pela fotografia em preto e branco, essa linguagem simplesmente ainda não havia retornado.

A sequência a seguir foi construída por um critério externo às datas: a distância aproximada entre cada lugar fotografado e a casa de onde parto para a cidade. Como os registros não têm uma cronologia precisa, essa ordem funciona como um percurso inventado, começando pelas imagens mais próximas e avançando, aos poucos, para pontos mais distantes. Assim, o conjunto ganha uma estrutura mínima sem simular uma organização que não esteve presente no momento de produção.

Figura 10 – Rua Doutor Constantino Paleta



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 11 – Rua Fernando Lobo



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 12 – Rua Espírito Santo



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 13 – Apartamento, Rua Espírito Santo



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 14 – Escola de Natação, Rua Espírito Santo



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 15 – Estacionamento, Avenida Barão do Rio Branco



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 16 – Fachada, Avenida Barão do Rio Branco



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 17 – Rua Jonas Bastos



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 18 – Rua Padre Café



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 19 – Casa, Rua Padre Café



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 20 – Praça Deputado Jarbas de Lery Santos



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 21 – Rua São Mateus



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 22 – Rua Mamoré



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Este bloco retoma, no arranjo das fotografias, um desejo que acompanhou o arquivo desde o início: ver o que acontece quando aparições antes dispersas pela cidade passam a dividir o mesmo espaço. Aqui, deixo o conjunto falar por suas primeiras variações, sem comentar cada imagem isoladamente, abrindo caminho para a seção sobre os pares de presença e apagamento e para as experimentações em preto e branco.

5.3 PRESENÇA, APAGAMENTO E VESTÍGIO

Depois da primeira sequência em cor, o arquivo passa a operar de outro modo. Algumas fotografias deixam de ser apenas o registro de uma aparição e configuram pares com imagens feitas posteriormente, nos mesmos lugares. O que importa nesses pares não é só a *tag* fotografada, mas a diferença entre o que apareceu antes e o que a cidade se tornou neste intervalo.

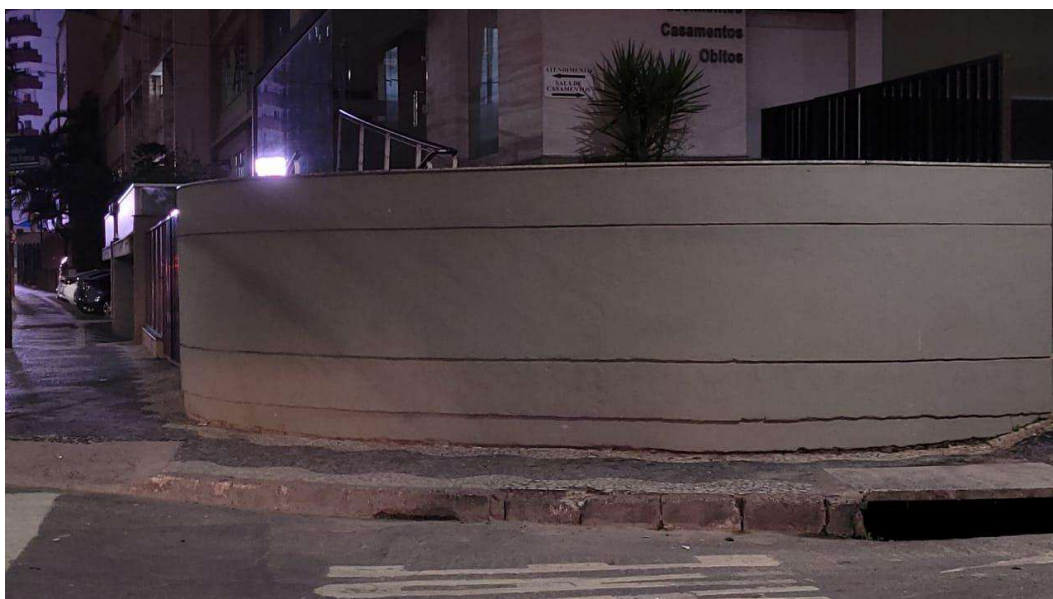
A dimensão efêmera da assinatura urbana já foi discutida nos capítulos anteriores. Aqui, ela retorna como montagem. Nos três pares apresentados nas figuras 23 a 28, o confronto entre a inscrição e o registro atual faz o apagamento adquirir forma no próprio ensaio. A cidade aparece, então, com uma força antropofágica que devora tanto as assinaturas quanto, no cotidiano, os olhares que atravessam suas ruas no automático.

Figura 23 – Avenida Presidente Itamar Franco



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 24 – Apagamento, Avenida Presidente Itamar Franco



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Figura 25 – Porta de Aço, Rua Morais e Castro



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 26 – Apagamento, Porta de Aço, Rua Morais e Castro



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Figura 27 – Rua Ataliba de Barros



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 28 – Apagamento, Rua Ataliba de Barros



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Há ainda uma imagem que desloca esse procedimento. Em vez de separar presença e apagamento em dois registros, ela aproxima essas duas condições no mesmo plano. A *tag* permanece reconhecível, mas já se encontra quase absorvida pela superfície. Esse registro é sintomático pois exige do olhar uma atenção treinada por todo o percurso anterior.

Figura 29 – Vestígio, Rua Monsenhor Gustavo Freire



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Essa última imagem funciona como vestígio. Ela mostra uma permanência frágil, quase vencida pelo muro. Nesse limite, a fotografia reencontra a questão que deu origem ao TCC: perceber aquilo que poderia continuar invisível mesmo estando diante de mim.

5.4 APROXIMAÇÕES EM PRETO E BRANCO

Se nas primeiras fotografias a cor apareceu como condição imediata do registro, no preto e branco a imagem passa a ser pensada. Essa passagem não significa romper com a continuidade do arquivo nem tem intenção de "corrigir" as fotografias anteriores. Ela marca o amadurecimento da minha linguagem visual a

partir do retorno de uma estética que já fazia parte do meu repertório, mas ainda não havia encontrado lugar dentro deste trabalho.

O interesse pelo preto e branco me acompanha desde antes do TCC. Na faculdade, o contato inicial com Francesca Woodman abriu uma relação com imagens em que o corpo parece prestes a escapar da própria fotografia: encostado a paredes, parcialmente oculto, borrado pelo movimento ou confundido com o espaço ao redor. Depois, em Sally Mann, especialmente nas séries *Southern Landscapes* e *Battlefields*, encontrei uma referência mais próxima da minha própria produção, porque também fotografo principalmente paisagens, raramente tendo a figura humana como matéria central do trabalho. Nessas séries, Mann trabalha outro tipo de assombro: cenários escuros, carregados por vestígios de vegetação, ruína e memória histórica. Em Lillian Bassman, uma das minhas referências favoritas, esse caráter fantasmático aparece por outro caminho — fotografias editoriais de modelos em que a luz estoura detalhes, afunda partes do corpo na sombra, distorce contornos e transforma a figura em aparição.

Essas referências ajudam a entender por que o preto e branco não é apenas ausência de cor; é uma atmosfera. Ao retirar a informação cromática da cidade, a imagem passa a depender mais de características estruturais, elementos que valorizam o encontro. A *tag* deixa de disputar com certas cores do entorno e se aproxima de um campo às vezes mais silencioso.

A relação entre *tag*, superfície e matéria urbana já atravessou o trabalho anteriormente. Aqui, ela retorna por outro caminho. O contato com o catálogo *Brassaï* (1968), publicado pelo Museum of Modern Art, especialmente com as fotografias dedicadas às marcas inscritas nos muros de Paris, deu materialidade a essa passagem. O que me interessa, no trabalho dele, é a maneira como as marcas urbanas aparecem fotografadas: não como tinta aplicada sobre o muro, mas como desenhos cavados que alteram fisicamente a parede. São inscrições anteriores à lógica do spray e da escrita urbana contemporânea. Elas dependem menos da cor do que da luz que atravessa o relevo e da aspereza do reboco em volta. Esse modo de olhar operou como chave conceitual para que eu passasse a pensar minhas próprias fotografias a partir da textura e da incidência da luz sobre a matéria.

É a partir desse repertório que apresento, nas figuras 30 a 37, as experiências em preto e branco que compõem esta seção.

Figura 30 – P&B, Escola de Natação, Rua Espírito Santo



Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Figura 31 – P&B, Avenida Presidente Itamar Franco



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 32 – P&B, Avenida Barão do Rio Branco



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 33 – P&B, Avenida Francisco Bernardino



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 34 – P&B, Rua Moraes e Castro



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Figura 35 – P&B, Rua Pedro Botti



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Figura 36 – P&B, Rua Monsenhor Gustavo Freire



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Figura 37 – P&B, Rua São Mateus



Fonte: Elaborado pelo autor (2026).

Essas imagens apontam para um amadurecimento do ensaio. A fotografia deixa de acompanhar apenas a urgência de guardar uma aparição e passa a testar uma linguagem mais consciente para lidar com ela. A *tag* permanece como ponto de partida, mas começa a dividir o centro do trabalho com as escolhas de contraste, enquadramento e superfície. Nesse deslocamento, o arquivo continua sendo uma reunião de encontros, mas se aproxima de uma produção visual melhor elaborada.

5.5 REPERTÓRIO MULTIMÍDIA E FORMAÇÃO AUTURAL

As fotografias apresentadas neste capítulo vão além de referências diretas à linguagem artística explorada e de uma câmera apontada para a cidade. Elas carregam um repertório que atravessa minha formação visual de maneira latente: manifestações que vão da música e da moda ao design gráfico, videogames, internet, capas e logotipos. Essa mistura, embora não apareça como tema central do TCC, molda ativamente a forma como reconheço imagens no mundo. Antes de fotografar a *tag*, esse ecossistema visual já fazia parte de mim.

A música talvez seja o mais constante deles. Raramente caminho pela cidade sem fone de ouvido. Mesmo quando não saio com a intenção de fotografar, se encontro uma *tag* no caminho, quase sempre existe alguma música acontecendo junto. Isso importa porque muitas imagens se formam para mim por associação sonora. Certas distorções, graves e repetições produzem uma imagem mental antes mesmo da fotografia existir. O som do 808, por exemplo, me conduz a uma sensação mais severa, próxima de sombras duras, marcadas, contrastes agressivos e cenas menos pacificadas. Em outro extremo, músicas como *Topography of the White Sea*, da banda sphere, abrem uma paisagem suspensa, clara e etérea, como se o excesso urbano não tivesse força suficiente para me agarrar e puxar de volta de um sonho lúcido.

Penso também em *God's with me*, de MIKE, produzida por ele mesmo como dj blackpower a partir de um *sample* de piano de Flora Purim. O que me interessa nessa faixa é a calma que aparece atravessada por uma ambiência urbana. Os efeitos sonoros me fazem pensar na cidade ainda acontecendo ao redor, enquanto o piano cria uma distância breve dentro desse fluxo. Quando escuto essa música, sinto como se eu me deslocasse um pouco para fora da cena: continuo na rua, mas passo a observá-la de modo mais contemplativo, quase amoroso. Algumas fotografias deste trabalho, especialmente aquelas feitas sem pessoas no quadro, durante a manhã ou à tarde, carregam algo semelhante — um respiro curto em meio ao excesso de informação. A rua continua sendo rua, mas por alguns segundos parece menos barulhenta.

A moda entra por outro caminho. Não me interessa a roupa como peça, unicamente, mas como um nome, uma silhueta ou um logotipo podem existir no corpo e circular pela cidade. Uma marca estampada no peito, uma modelagem reconhecível ou uma imagem de campanha podem funcionar como assinatura. É nesse ponto que a moda tangencia a *tag*, aproximando-se dela não pela semelhança estética, mas por operar como um signo que insiste no espaço até ser reconhecido.

A relação entre moda e *tag* aparece com ainda mais força quando penso na Hood By Air (HBA). A marca me interessa nesse contexto por deslocar uma tensão gráfica para o corpo vestido, fazendo do logotipo algo próximo de uma assinatura

em circulação. Em camisetas, moletons e peças de grande impacto tipográfico, o nome deixa de pertencer a um suporte fixo e passa a atravessar a rua junto de quem o veste. A *tag* marca o muro; a roupa faz a marca andar. São operações diferentes, mas ambas lidam com presença, repetição, reconhecimento e disputa por visibilidade.

O design gráfico entra nesse repertório pelo projeto *Tag Clouds*, de Mathieu Tremblin. O trabalho dele realiza uma operação quase inversa à deste TCC: ao reescrever *tags* e *pixações* com fontes digitais limpas, ele transforma inscrições rápidas, ilegíveis e misturadas ao ruído visual da cidade em palavras organizadas por uma lógica tipográfica. Esse gesto é interessante justamente porque higieniza aquilo que, no meu trabalho, eu procuro manter instável. Não quero traduzir a *tag* para uma forma limpa pela imagem fotográfica; minha intenção é preservar sua pressa e dificuldade de leitura.

O videogame também deixou marca nesse repertório. Em *Grand Theft Auto: San Andreas*, a missão *Tagging Up Turf* consistia em encontrar *tags* de gangues rivais e cobri-las com a marca da própria gangue. Lembro da satisfação na infância de encontrar uma nova inscrição no mapa e sentir que a missão avançava. Encontrar novas aparições do "369" em Juiz de Fora produziu uma sensação parecida, mesmo em outro contexto. A diferença é que, na rua, não havia uma missão programada; a dinâmica foi inventada por mim.

Essa carga de referências afirma o caráter autoral do trabalho. Neste TCC, a assinatura se tornou imagem porque encontrou uma forma de atenção moldada pela minha trajetória. O trabalho, nessa forma específica, só poderia ser feito por mim: não porque a *tag* me pertença, mas porque o modo de vê-la, persegui-la e transformá-la em arquivo nasce daquilo que me formou. A *tag* encontrou esse repertório antes mesmo de eu entender que havia ali um TCC.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho me obrigou a começar antes que eu tivesse chance de idealizar um ponto final. Para alguém que muitas vezes paralisa diante da distância entre a ideia e aquilo que consegue realizar, essa condição foi decisiva. Em vez de seguir uma rota fechada, a pesquisa tomou corpo enquanto eu caminhava, fotografava e escrevia, permitindo-me avançar mais do que talvez avançasse sob um planejamento rígido. Ao longo do processo, compreendi que nem todo trabalho exige o mesmo grau de acabamento e que, em determinadas produções, a força do conteúdo pode ocupar o primeiro plano. Isso não significa abandonar o cuidado, mas reconhecer que a exigência de uma imagem perfeitamente resolvida também pode impedir que uma experiência significativa seja compartilhada.

O trabalho também me deu confiança para aproximar as Artes Visuais de conhecimentos que, antes, pareciam pertencer exclusivamente a outras áreas. A ciência cognitiva não deslocou a pesquisa para fora do campo das artes; ajudou a nomear uma experiência que encontrou no caminhar e na fotografia seus meios de elaboração. Essa aproximação mostrou que é possível mobilizar conceitos de outro campo sem transformar a produção artística em simples ilustração teórica. Ao mesmo tempo, trazer a *tag* para o centro de um trabalho acadêmico tornou possível discutir uma forma de expressão marginalizada sem enquadrá-la apenas como objeto estético. Embora diferentes assuntos atravessassem o texto, é a *tag* que sustenta a pesquisa e mantém suas partes ligadas.

A incompletude tornou-se parte da forma do ensaio. A cronologia imprecisa, os encontros que não puderam ser fotografados e as diferenças técnicas entre as imagens pertencem ao modo como ele se constituiu. O desconhecimento da autoria da *tag* e a impossibilidade de localizar todas as suas aparições também não são lacunas a preencher, mas consequências da instabilidade do próprio objeto. Respeitar o arquivo em seu estado atual foi uma maneira de enfrentar o perfeccionismo sem transformar suas limitações em motivo para não concluí-lo. Saber e assumir que o trabalho ainda pode se tornar muito mais não diminui aquilo que ele já é.

O primeiro desses desdobramentos deverá ser desenvolvido em formato de *zine*, com uma edição visual mais concentrada e um acabamento voltado à sua condição de publicação independente. Outros caminhos poderão surgir à medida que novas imagens e linguagens permitam desenvolver aquilo que não coube aqui. Antes de qualquer desdobramento, foi necessário realizar esta pesquisa e reunir o arquivo do qual essas possibilidades poderão partir. O trabalho não se esgota nesta versão, mas também não depende do que ainda poderá se tornar para se sustentar. A última fotografia deste arquivo marca apenas o ponto em que o percurso continua.

REFERÊNCIAS

BASSMAN, Lillian. *Anne Saint-Marie*. 1958. 1 fotografia, impressão em gelatina e prata, 50 × 60 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/lillian-bassman-anne-saint-marie>. Acesso em: 14 jul. 2026.

BRASSAÏ. *Brassaï*. Introdução de Lawrence Durrell. New York: The Museum of Modern Art, 1968. 80 p. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2614_300299016.pdf. Acesso em: 14 jul. 2026.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*: o caminhar como prática estética. Tradução de Frederico Bonaldo. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

CUSTÓDIO, Guylherme. 'Pixo': pixação (com X mesmo) também é arte. *Escotilha*, [S. l.], 11 jul. 2016. Disponível em: <https://escotilha.com.br/colunas/a-margem/filme-pixo-joao-wainer-roberto-oliveira/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

GIBSON, David. *Manual do fotógrafo de rua*. Tradução de Edson Furmankiewicz. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

JOHNSTON, William A.; DARK, Verne J. Selective attention. *Annual Review of Psychology*, [S. l.], v. 37, p. 43-75, 1986. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.37.020186.000355>. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev.ps.37.020186.000355>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MANN, Sally. *Battlefields*. 2000-2003. Série fotográfica. Disponível em: <https://www.sallymann.com/new-gallery-3>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MANN, Sally. *Southern Landscapes*. [ca. 1996]. Série fotográfica. Disponível em: <https://www.sallymann.com/southern-landscapes>. Acesso em: 14 jul. 2026.

GOD'S WITH ME. Intérprete: MIKE. In: MIKE. *By the water*. [S. l.: s. n.], 2017. Álbum digital, faixa 4 (2 min 17 s). Disponível em: <https://mikelikesrap.bandcamp.com/track/gods-with-me>. Acesso em: 14 jul. 2026.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. 1 vídeo (61 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ROCKSTAR NORTH. *Grand Theft Auto: San Andreas*. [S. l.]: Rockstar Games, 2004. 1 jogo eletrônico (PlayStation 2).

SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SHOWSTUDIO. *Hood By Air*. [S. l.], c2026. Disponível em: https://www.showstudio.com/contributors/hood_by_air. Acesso em: 14 jul. 2026.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. *Francesca Woodman*. New York, 2012. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/francesca-woodman>. Acesso em: 14 jul. 2026.

TOPOGRAPHY OF THE WHITE SEA. Intérprete: sphere. In: SPHERE. *syvys*. [S. l.]: TETRAHEDRON Records, 2011. Streaming de música: Spotify, faixa 1 (5 min 06 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7drllwZlZQ5lJTGy6BfWYN>. Acesso em: 14 jul. 2026.

THE PAINT EXPLAINER. *Every Bias Explained in 8 Minutes*. [S. l.]: YouTube, 13 dez. 2023. 1 vídeo (8 min 10 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8SbV1jN12RY>. Acesso em: 14 jul. 2026.

TREMBLIN, Mathieu. *Tag Clouds "rue de Gaillon"*. 2010. Intervenção urbana. Disponível em: <https://www.demodetouslesjours.eu/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

TVERSKY, Amos; KAHNEMAN, Daniel. Availability: a heuristic for judging frequency and probability. *Cognitive Psychology*, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 207-232, 1973. DOI:

[https://doi.org/10.1016/0010-0285\(73\)90033-9](https://doi.org/10.1016/0010-0285(73)90033-9). Disponível em:
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0010028573900339>. Acesso em: 14 jul. 2026.

WHOSAMPLED. *GOD'S WITH ME by MIKE - Samples, Covers and Remixes*. [S. l.], c2026. Disponível em: <https://www.whosampled.com/MIKE/GOD%27S-WITH-ME/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ZWICKY, Arnold M. *Why are we so illuded?* [Stanford, CA]: Stanford University, set. 2006. 2 p. Disponível em: <https://web.stanford.edu/~zwicky/LSA07illude.abst.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2026.