



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Leonardo Perdigão Leite

**Entre a margem e o culto: *graffiti* na sociedade contemporânea**

Rio de Janeiro

2020

Leonardo Perdigão Leite

**Entre a margem e o culto: *graffiti* na sociedade contemporânea**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Professor Doutor Ronald João Jacques Arendt

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

L533 Leite, Leonardo Perdigão.  
Entre a margem e o culto: graffiti na sociedade contemporânea / Leonardo Perdigão Leite. – 2020  
203 f.

Orientador: Ronald João Jacques Arendt.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia.

1. Psicologia Social – Teses. 2. Graffiti – Teses. 3. Cidade – Teses. 4. Museu – Teses. I. Arendt, Ronald João Jacques. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

es CDU 316.6:7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Leonardo Perdigão Leite

**Entre a margem e o culto: *graffiti* na sociedade contemporânea**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovado em: 02 de março de 2020

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ronald João Jacques Arendt (Orientador)  
Instituto de Psicologia - UERJ

---

Profa. Dra. Alexandra Cleopatre Tsallis  
Instituto de Psicologia - UERJ

---

Profa. Dra. Angela Maria Carneiro Silva  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof. Dr. Arthur Arruda Leal Ferreira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

---

Profa. Dra. Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro

2020

## **AGRADECIMENTOS:**

Ao querido professor Ronald Arendt, orientador deste trabalho, que me mostrou a possibilidade de uma academia baseada nos afetos, nas trocas, por partilhar de sua sabedoria e carinho.

À professora Alexandra Tsallis, pelas conversas, trocas e carinho ao longo dos anos.

Aos amigos do grupo de estudos, Angela, Bernardo, Debora, Erika, Etiane, Gustavo, Juliana, Laura e Rodolfo, por compartilhar este percurso e fazê-lo mais leve e tranquilo.

Aos amigos que fiz no PPGPS, João Henrique, Monique Brito, Ulisses Heckmaier e Wallace Araujo, pelas risadas, conversas, almoços, bagunças ao longo desses 4 anos.

Aos queridos amigos de tantos anos, Ben Lian, Bernardo Cammarota, Daniel Diniz, Filipe de Tarso, Guilherme Bender, Pedro Lo Duca, Thiago Yusuke e Victor Cristiano, "tamo junto".

À minha família pelo suporte, incentivo e carinho.

À minha amada companheira Juliana Falcão, pelos doze anos de amizade, carinho e amor que nos brindaram com nossa querida filha Catarina.

À Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ), pela bolsa concedida que garantiu dedicação e tranquilidade para a qualidade do trabalho.

## RESUMO

LEITE, Leonardo Perdigão. **Entre a margem e o culto:** graffiti na sociedade contemporânea. 2020. 203 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O presente trabalho pensa a manifestação do *graffiti* na contemporaneidade como um movimento do *entre*, ou seja, da encenação e performance dessa atividade nos diversos contextos. Não se trata de identificar o *graffiti* em polos binários ou opostos, nem de propor uma conceituação precisa e fechada, mas de considerar que há trocas entre os atores humanos, não humanos e ambientes. Para isso, adoto os pressupostos teórico-metodológicos da Teoria Ator-Rede, principalmente de Bruno Latour (2005), na descrição dos trabalhos de campo realizados em três locais da cidade do Rio de Janeiro: o Museu de Favela, localizado no Pavão-Pavãozinho Cantagalo; a Galeria Providência, localizada no Morro da Providência; e o Museu Nami, localizado na comunidade Tavares Bastos. É possível ver através das etnografias que os três espaços têm algumas questões comuns, como o uso do *graffiti* em corredores a céu aberto, a reafirmação das favelas como parte constituinte das cidades e o uso da arte como forma de gerar afetos e afetações. Mas em cada um dos locais há peculiaridades, particularidades que se dão de acordo com as articulações, conexões e alianças que se compõem, desfazem e recompõem. Nesse sentido, questões como gênero, remoções, direito à cidade, memórias locais, patrimônios, dentre outras, emergem dos vínculos entre os atores e os locais.

Palavras-Chave: *Graffiti*. Cidade. Teoria Ator-Rede. Museu. Entre.

## ABSTRACT

LEITE, Leonardo Perdigão. **Between the margin and the cult: graffiti in contemporary society.** 2020. 203 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The present thesis thinks graffiti practice in the contemporary context as a movement in between, that is, from the enacting and the performance of this activity in various contexts. The ideas developed here are not meant to identify graffiti into binary poles, neither to close it in a precise concept. The goal is to consider that there are trades and relations between human, non human and environments. For that, I adopt the theoretical and methodological ideas from the Actor-Network Theory (ANT), especially the work of Bruno Latour (2005), in the description of the field works that took place in three favelas of Rio de Janeiro: Favela Museum, located at the Pavão-Pavãozinho Cantagalo; the Providência Gallery, located at Providência; and the Nami Museum located at Tavares Bastos community. It's possible to see through the ethnographies that the three spaces have some common issues, as the use of graffiti in open air galleries, the reaffirmation that favelas are a constitutive part of cities and the use of art to create affections. It's also possible to see that the locals have their own peculiarities, particularities that goes according with connections and alliances that are composed, undone and redone. In this sense issues like gender, remotions, city rights, local memories, heritage, among others, emerge from links between actors and places.

Keywords: *Graffiti*. City. Actor-Network Theory. Museum. In between.

## RESUMEN

LEITE, Leonardo Perdigão. **Entre el margen y el culto: graffiti en la sociedad contemporánea.** 2020. 203 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

El presente trabajo considera la manifestación del *graffiti* en los tiempos contemporáneos como un movimiento dentro, es decir, la puesta en escena y la realización de esta actividad en los diversos contextos. No se trata de identificar el *graffiti* en polos binarios u opuestos, ni de proponer una conceptualización precisa y cerrada, sino de considerar que existen intercambios entre actores y entornos humanos y no humanos. Con este fin, adopto los supuestos teórico-metodológicos de la Teoría de la red de actores, especialmente de Bruno Latour (2005), en la descripción del trabajo de campo realizado en tres lugares de Río de Janeiro: el Museo Favela, ubicado en Pavão-Pavãozinho Cantagalo, la Galería Providência, ubicada en Morro da Providência; y el Museo Nami, ubicado en la comunidad de Tavares Bastos. Es posible ver a través de etnografías que los tres espacios tienen algunos problemas comunes, como el uso de graffiti en pasillos abiertos, la reafirmación de las favelas como parte constitutiva de las ciudades y el uso del arte como una forma de generar afecto y afecto. Pero en cada lugar hay peculiaridades, particularidades que ocurren de acuerdo con las articulaciones, conexiones y alianzas que se componen, deshacen y recomponen. En este sentido, cuestiones como el género, las mudanzas, el derecho a la ciudad, los recuerdos locales, el patrimonio, entre otros, surgen de los lazos entre los actores y los locales.

Palabras-Clave: Graffiti. Ciudad. Teoría del Actor y la Red. Museos. Dentro.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Graffiti na Rua Lúcio de Mendonça na Tijuca. ....	14
Figura 2 -	Grafite em Pompéia com tinta. ....	27
Figura 3 -	Caricatura de Rufus em Pompéia.....	28
Figura 4 -	Inscrições em Maio de 68 na França.....	30
Figura 5 -	Grafites nas paredes francesas em Maio de 68. ....	30
Figura 6 -	Revolução dos Cravos 1974.....	31
Figura 7 -	Estêncil de Alex Vallauri. ....	32
Figura 8 -	Trabalho do grupo Tupinãodá.....	33
Figura 9 -	Graffiti de Marcelo Eco e Carlos Acme que mostra as dificuldades de saneamento no local.....	45
Figura 10 -	Imagem que mostra o trabalho de Banksy roubado em Londres.....	49
Figura 11 -	Estêncil roubado de Banksy em Miami. ....	49
Figura 12 -	Escultura "Baleia de Jonas" que desapareceu. ....	50
Figura 13 -	Graffiti que representa a espera na fila da água e o samba.....	56
Figura 14 -	Graffiti "Limite da Força, Igreja e Exército". ....	56
Figura 15 -	Graffiti Maria Bonita e Lampião de Carlos Acme.....	57
Figura 16 -	Logo do MUF. ....	58
Figura 17 -	Graffiti de Noe Two e Acme. ....	66
Figura 18 -	Graffiti de Acme com o título "Sincretismo Religioso". ....	67
Figura 19 -	Graffiti no muro da residência de Acme.....	68
Figura 20 -	Graffiti abstrato de Highraff e Zezão.....	71
Figura 21 -	Graffiti de Speto com referências à Xilogravura. ....	71
Figura 22 -	Sopa de letras na Lapa - RJ.....	87
Figura 23 -	Alberto Pereira produzindo uma obra que mistura colagem, spray e estêncil. ....	89
Figura 24 -	Graffiti de Cabocla realizado na Galeria Providência. ....	90
Figura 25 -	Fachada da Casa Amarela. ....	91
Figura 26 -	Graffiti de Juliana Fervo em homenagem à Marielle Franco. ....	92
Figura 27 -	Edifício Tamayo em Caracas. ....	97
Figura 28 -	Trabalho de Vhils na Providência.....	108
Figura 29 -	Graffiti de Cazé e Celopax na escadaria que leva à Casa Amarela. ....	108
Figura 30 -	Figuras de OsGemeos. ....	111

Figura 31 -	Figura de Os Gêmeos amarela. ....	112
Figura 32 -	Graffiti de autoria desconhecida com a letra do <i>funk</i> dos Mcs Cidinha e Doca. ....	112
Figura 33 -	Trabalho de Acme na Providência. ....	117
Figura 34 -	Machado de Assis feito por Fernando Cazé. ....	117
Figura 35 -	Colagem e pintura realizada pela Nata Família. ....	118
Figura 36 -	Graffiti de Panmela em homenagem à Marielle Franco. ....	129
Figura 37 -	Pixação de "Indio" em cima de graffiti na Tavares Bastos. ....	131
Figura 38 -	Imagem dos <i>bombs</i> no caminho para o Museu Nami. ....	131
Figura 39 -	Frase "Em violência contra a mulher eu meto a colher" de Gustavo Gaspar. ....	132
Figura 40 -	Figuras femininas que se tornaram "marca" estilística de Panmela. ....	132
Figura 41 -	Graffiti conjunto de J.Lo.Borges, Priscila Roxo e Myllena. ....	135
Figura 42 -	Graffiti com muro "limpo" verde ao lado. ....	140
Figura 43 -	Graffiti da 400ml crew no Museu Nami, mostrando como os trabalhos se encaixam e dialogam entre si. ....	140
Figura 44 -	Desenho de Marielle feito no evento Resistência Sapatão. ....	151
Figura 45 -	Confecção das pinturas no evento Resistência Sapatão e pessoas observando. ....	152
Figura 46 -	Graffiti de Panmela apagado em Sorocaba. ....	161
Figura 47 -	Graffiti de Paulo Ito no evento em Maringá. ....	162
Figura 48 -	Willen e sua caroça depois da reforma. ....	163
Figura 49 -	Willen mostrando a censura e utilizando uma mordança em forma de protesto. ....	163
Figura 50 -	Graffiti de Mundano na Av. Maracanã no Rio de Janeiro. ....	164
Figura 51 -	Graffiti de Bad Boy preto com os presidentes dos Eua e Brasil se beijando. ....	165
Figura 52 -	Trabalho do artista que levou a menina ao choro. ....	191
Figura 53 -	Tela de Hugo Bernabé com rabiscos e intervenções das crianças. ....	196

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO OU PRIMEIROS PASSOS NA CULTURA DE RUA.....</b>	<b>12</b>
<b>1 BREVE HISTÓRICO DO <i>GRAFFITI</i> .....</b>	<b>25</b>
<b>2 O MUSEU DE FAVELA .....</b>	<b>36</b>
<b>3 A GALERIA PROVIDÊNCIA .....</b>	<b>79</b>
<b>4 O MUSEU NAMI.....</b>	<b>126</b>
<b>5 CENSURA, <i>GRAFFITI</i> E POLÍTICA.....</b>	<b>160</b>
<b>6 ARTE E NÃO HUMANOS .....</b>	<b>181</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>198</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>202</b>

## INTRODUÇÃO OU PRIMEIROS PASSOS NA CULTURA DE RUA

O presente trabalho teve como disparador inquietações surgidas desde minha adolescência, época na qual comecei a ter contato com grupos de pixadores<sup>1</sup> e grafiteiros no bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro. Fui apresentado a esse universo particular por amigos da rua em que morava, por volta do ano de 2001, e desde então me interessei pelas manifestações urbanas, sejam elas consideradas arte, vandalismo ou crime.

Minha trajetória dentro do movimento da pixação — e de grande parte dos meus amigos — foi muito rápida. Perdíamos mais tempo na confecção de nossos "nomes" em cadernos e folhas de papel do que na efetiva atividade da pixação nas ruas, com *nuggets* — uma cera pra sapato — em um primeiro momento e depois com latas em spray, já mais "experientes".

Depois de poucas saídas, sempre muito desconfiado, atento e, claro, com medo de "rodar", ou seja, ser pego pela polícia ou por seguranças, minha participação se restringiu a frequentar as chamadas "reús", que são reuniões onde circulavam diversos cadernos e folhas, além de troca de ideias entre os pixadores. É claro que o movimento não é de todo harmônico e muitas desavenças eram "desenroladas", resolvidas, nessas reuniões. Algumas vezes a única coisa que acontecia eram conversas mais ríspidas, dedos em riste e ameaças que eram resolvidas com saídas conjuntas, onde o ofensor levava as tintas a serem usadas. Outras vezes a resolução se dava por meio do "mano a mano", com violência física ou, em casos mais extremos, confusões entre as siglas de modo generalizado.

Para clarificar um pouco as ideias do leitor, os "nomes"<sup>2</sup> e as siglas são os meios de identificar os pixadores e as tribos urbanas às quais eles pertencem. Por exemplo, determinado sujeito é conhecido como "Tigre" e integra as siglas VI (Vandalismo Incontrolável) e 5\* (Cinco Estrelas). Vários pixadores possuem mais de uma sigla e não há uma regra ou ética interna que os proíba de participar de mais de um grupo.<sup>3</sup> Como dito anteriormente, não há

<sup>1</sup> Optei pela grafia da palavra com "x" por ser a forma que os praticantes da pixação utilizam. O uso do xis marca um distanciamento da linguagem dicionarizada e ressalta que a pixação, ou o xarpi, é um movimento com características e lógica próprias.

<sup>2</sup> A maioria dos nomes é composta por poucas letras, no máximo cinco, por exemplo: Nuno, Tigre, Tobi, Tropa, Sui, Piu, Pato, Rato, Sunk, Long. No Rio temos como exceção Papa-léguas e, em São Paulo, RastaBoys e Francisco.

<sup>3</sup> Há uma briga histórica entre duas das maiores siglas de São Paulo, que durou do início dos anos de 1990 até meados dos anos de 2008. Os RGS (registrados) e OS MAIS IM (mais imundos). Remeto o leitor à entrevista de Iuri Salles e Henrique Santana com os fundadores da RGS, que está disponível em [http://vaidape.com.br/2017/03/entrevista-com-fundadores-do-rgs/?fb\\_comment\\_id=1490991287600183\\_1494154223950556](http://vaidape.com.br/2017/03/entrevista-com-fundadores-do-rgs/?fb_comment_id=1490991287600183_1494154223950556) vista-com-fundadores-do-rgs/.

uma harmonia total entre os participantes, então sujeitos de determinadas siglas podem não se dar com indivíduos de outras.

Uma das ideias correntes pelo senso comum, além, é claro, da presumida delinquência dos praticantes, é de que há um individualismo e egocentrismo dos pixadores pelo fato de as assinaturas se pautarem em marcas individuais<sup>4</sup>. É preciso ressaltar, entretanto, que existem práticas de camaradagem na pixação como o "pé-pé", que consiste na subida de um praticante nos ombros de outro para alcançar lugares mais altos, o estabelecimento de um "vigia", o cuidado na hora de subir e segurar as escadas para evitar acidentes e, em ações mais recentes que envolvem corda e escaladas, o cuidado para que aquela não se rompa. Ademais, o agrupamento de sujeitos em siglas que os identificam é mais uma prática de camaradagem.

É difícil precisar o número de siglas no Rio de Janeiro<sup>5</sup>. A título de curiosidade, podemos listar algumas, como: o Esquadrão Suicida (ES), os Terroristas da Madrugada (TM), o Vício Rebelde (VR), Artistas Urbanos (AU), Vandalismo Incontrolável (VI), Trip Wave (TW), Alpinistas do Visual (AV), Atraídos pela Altura (APA), Camicases da Pichação (CP), Destruidores do Visual (DV). Além das que identificam os grupos formados pelos moradores de uma determinada rua, como: Enaldo Cravo Peixoto (ECP), Família Ribeiro (FR), Galera da Champagnat (GIC) e outras.

É preciso salientar também, como mostrado por Oliveira (2009), a criação de duas "famílias" de pixação, a 40° e 5 estrelas, por volta do ano de 2006. Essas famílias foram feitas para agregar um número maior de pessoas, sem importar a qual sigla elas pertencem. O autor explica que isso se deu por uma maior circulação dos indivíduos em diversas "reús" pela cidade, para minimizar os conflitos entre siglas e estender os laços afetivos para outros eventos, como churrascos, futebol e saídas que não se restringem ao universo da pixação. Desde lá podemos apontar para mais duas famílias, a Confraria do Charpi (CC) e a Família Pinel. O xarpi carioca e o pixo paulistano possuem lógicas internas, regras de funcionamento e códigos de conduta que divergem do *graffiti*.

Não me estenderei mais nas relações entre a pixação e o *graffiti* apesar das duas práticas apresentarem algumas características em comum. O foco a partir de agora será nas relações tecidas entre os grafiteiros, suas formas de se organizar e as relações dos trabalhos com as cidades.

---

<sup>4</sup> No movimento de São Paulo, vários praticantes podem fazer parte de um pixo, o que contraria a ideia da individualidade.

<sup>5</sup> O pixador Nuno Dv lançou em 2013 o livro Rio de Riscos onde conta um pouco de sua trajetória na pixação carioca e identifica mais de 120 siglas que atuaram na cidade desde a década de 1980.

No *graffiti*<sup>6</sup> também há o agrupamento de praticantes em grupos ou siglas conhecidas como *crews*, que em inglês significa grupo, turma. A lógica é a mesma: laços afetivos, proximidade de bairros e saídas conjuntas para a confecção de muros. Assim como na pixação, não há restrição quanto a pertencer a mais de uma sigla, nem a pintar com grafiteiros de outras siglas. Talvez no *graffiti* seja mais fácil perceber o trabalho conjunto dos praticantes por conta do estilo de cada um e da maior legibilidade dos desenhos e letras.

Figura 1 - Graffiti na Rua Lúcio de Mendonça na Tijuca.



Contém os trabalhos de Fame, Bives e Memi e de Cash, Fame, Memi. Foto: Leonardo Perdigão.

Reporto-me, novamente, a meus contatos iniciais, desta vez com o *graffiti*. Após me mudar da ECP para outra rua na Tijuca, no ano de 2003, conheci um grupo de grafiteiros que estavam começando suas carreiras. A maioria deles, por volta de seis ou sete, também participava de saídas para a prática da pixação. Apesar de grande interesse, nunca tive muita habilidade técnica para ir além dos *bombs*<sup>7</sup>, que consistem em letras mais arredondadas e realizadas com maior rapidez e, mais uma vez, tornei-me observador da atividade.

Após esse primeiro contato com ambas as práticas, meu interesse diminuiu um pouco e tanto a pixação quanto o *graffiti* ficaram de lado; no que tange ao acompanhamento dos sujeitos, eu apenas observava o que achava que era novo e quem havia feito esse ou aquele trabalho ou "pegado" determinado muro ou prédio.

<sup>6</sup> Em um primeiro momento, eu havia optado pela grafia da palavra "abrasileirada" *grafite*. Porém, ao longo da pesquisa e do contato com os artistas, percebi que a divulgação dos eventos, textos e *hashtags* postados por eles sempre optavam pela grafia *graffiti*. Para alguns grafiteiros mais radicais, não existe um movimento de grafite, somente o *graffiti*, ligado ao movimento *hip-hop*.

<sup>7</sup> O *bomb* tem como principal objetivo divulgar o nome do grafiteiro entre seus pares e é normalmente feito sem autorização. No Rio de Janeiro usa-se tinta látex para fazer o preenchimento e a tinta spray para fazer o contorno o que barateia o custo da produção e possibilita que se façam mais trabalhos com menos tinta spray, normalmente mais cara.

Em uma perspectiva mais acadêmica, posso dizer que meu olhar se desenvolveu na graduação em Museologia, principalmente no que dizia respeito às discussões sobre a preservação de bens culturais e ao grande absurdo que a prática da pixação representava no discurso da maioria dos estudantes e professores. Somava-se a isso o fato de que as disciplinas de História da Arte, com foco no eixo Europa-EUA e os desdobramentos de seus estilos no Brasil, mostravam apenas os expoentes das vanguardas artísticas e relegavam o *graffiti*, quando este era lembrado, à arte popular. Como apontei em minha dissertação<sup>8</sup>, os caminhos que me levavam da Tijuca à Urca eram repletos de estímulos visuais menosprezados pelo saber acadêmico.

Porém, mesmo na disciplina que levava o nome de "arte popular", houve uma simples menção ao *graffiti* como uma manifestação artística, e à pixação, como sujeira indesejada. É necessário pontuar que no Brasil há a identificação do *graffiti*, em sua forma realista e autorizada, à arte urbana e como um dos antídotos da pixação, uma ideia de que o pixador é um grafiteiro em potencial, que precisa de formação técnica para abandonar a prática suja e criminosa da pixação. É possível notar como o discurso midiático reforça essa dualidade. Gitahy (1999) conta algumas histórias dos precursores do *graffiti* de São Paulo e diz que um deles, Mauricio Villaça<sup>9</sup>, achava que:

os pichadores eram despreparados artisticamente — eles são a obra. Suas assinaturas precedem essa obra como se, auto-assinando, o pichador queira dizer "Eu existo". Consequentemente, o pichador não se prende ao artístico; para ele existe só o próprio valor da existência (GITAHY, 1999, p. 26).

Essa ideia também é pautada no fato de muitos grafiteiros terem saído da pixação. No Rio, podemos apontar Eco, Acme, Anarquia, Ema, Fame... há uma enorme lista. Entretanto, não compartilho desse ponto de vista, pois, apesar de constituírem práticas distintas, principalmente, no resultado estético, a pixação e o *graffiti* têm alguns elementos em comum e, portanto, não são antíteses, não são dicotomias ou categorias diametralmente opostas. Assim, da mesma forma que os grafiteiros transitam entre as fronteiras dos trabalhos financiados e dos ilegais, muitos também circulam pelas fronteiras do *graffiti* e da pixação.

O ideal moderno, pautado pela assepsia, pela purificação, pela categorização hermética, não funciona para pensar essas práticas. Latour (1994, p.15) considera que o termo moderno assinala "um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução do tempo".

<sup>8</sup> Remeto o leitor à dissertação de mestrado defendida por mim no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro sob a orientação do professor Luiz Felipe Baêta Neves Flores, com o título de *Narrativas Urbanas, Grafite e Pós-modernidade*. 2015.

<sup>9</sup> Villaça organizou e participou de algumas oficinas de *graffiti* para jovens pixadores, como uma forma didático-pedagógica de levá-los de uma prática para a outra.

Além disso, a Modernidade realiza um processo de purificação e mantém cisões epistêmicas entre mundo social e mundo natural através de uma constituição que torna "invisível, impensável, irrepresentável o trabalho de mediação que constrói os híbridos". (LATOURE, 1994, p.40).

Um grande aliado para pensar o *graffiti* e a pixação sob um prisma pós-moderno, ou não moderno, somado às experiências e interesses pessoais, foi o contato com a noção de *tribos urbanas*, de Maffesoli (2010), que não são agrupamentos pautados em interesses oficiais ou institucionais, mas interesses *oficiosos*, ou seja, que se dão sem a tutela de instituições consagradas pelo Estado Moderno, como a Escola, o Trabalho e a Igreja — estes universais com letra maiúscula. O sociólogo desenvolve a ideia de que essas tribos se fazem a partir de três processos: o sentimento de pertença, uma ética específica e uma rede de comunicação.

Igualmente a essa ideia de *tribos urbanas*, foi a primeira vez que tive contato com críticas ao projeto racionalista moderno. Maffesoli aponta que nos dias de hoje as estruturas binárias e os procedimentos dialéticos são por demais mecânicos e redutores da realidade a formas de como as coisas deveriam ser. Nas palavras do autor:

É preciso insistir nesse ponto: o não-racional não é o irracional, ele não se posiciona com relação ao racional; ele aciona uma lógica diferente da que tem prevalecido desde o Iluminismo. Agora se admite cada vez mais que a racionalidade do século XVIII e do século XIX é apenas um dos modelos possíveis da razão que age na vida social. Parâmetros como o afetual ou o simbólico podem ter a sua própria racionalidade. E assim como o não-lógico não é o ilógico, podemos reconhecer que a busca de experiências partilhadas, a reunião em torno de heróis epônimos, a comunicação não verbal e o gestual corporal se apoiam em uma racionalidade que não deixa de ser eficaz, e que, sob vários aspectos, é mais ampla, e no sentido simples do termo, mais generosa. Essa generosidade só pode nos tornar mais atentos à multiplicação das tribos que não se situam na margem, mas são múltiplas inscrições pontuais de uma nebulosa que não tem mais um centro preciso. (MAFFESOLI, 2010, p. 232).

A partir de então, comecei a pensar uma forma de entender as manifestações da pixação e do *graffiti*, não como oposições binárias do belo e do feio, do legal e do ilegal, mas procurando entendê-las por suas práticas e pelas falas de seus praticantes.

O objetivo principal desta tese será o de pensar, mais o *graffiti* do que a pixação, como uma atividade do entre, que se compõe no interstício. Mas o que isso quer dizer? Primeiro, que não farei definições estanques que imobilizem a dinâmica do *graffiti*, além de fugir da demarcação de que qualquer coisa que esteja fora desta definição não seja considerada *graffiti*. Segundo, que as manifestações urbanas se desenvolvem de maneiras variadas em diferentes contextos, sendo encenados ou performados de maneiras diversas. Terceiro, que é

possível verificar que os praticantes do *graffiti* circulam pelas vertentes legais e ilegais, pelas galerias e pelas ruas, por trabalhos financiados e trabalhos por lazer. Quarto: é possível relacionar o *graffiti* com a ideia de *modos de existência* desenvolvida por Souriau (2015), Latour (2013) e Lapoujade (2017a) e mostrar que há ligações e cruzamentos entre essa manifestação urbana e a política, a religião, o mercado, a subjetividade e outros.

Além disso, será feita a discussão acerca de outros modelos filosófico-metodológicos para além dos tradicionais. É preciso salientar que não é questão de acabar com os modelos pautados nos ideais racionais iluministas, modernos ou tradicionais, mas de ampliar o nosso escopo teórico, mostrando que se torna necessário no século XXI performar novos métodos e formas de pesquisa. E esses novos métodos têm outros compromissos éticos e resultados diferentes do que os tradicionais. Como suporte teórico, utilizarei os trabalhos de John Law (2004), Maffesoli (2015) e Latour (2005).

Aqui remeto a uma prática barroca de fazer ciência e de escrita acadêmica e, mais uma vez, uma ressalva é necessária. Não se trata de retomar os pressupostos barrocos da Contrarreforma, mas de abrir a rigidez acadêmica a modelos e textos mais performáticos, com outras sensibilidades. Quanto a isso, Van de Port (2016) é enfático. Como pesquisadores em instituições historicamente modernas, temos o hábito de sonhar com mundos coerentes, bem sinalizados, que fazem jus a nossas representações, muitas vezes ignorando o fato de nos sentirmos perdidos durante as pesquisas e encontrando problemas ao passar esse sentimento de confusão para nossos textos. Em uma análise dos modos mais tradicionais de pesquisa, Van de Port considera que a visão racionalista cartesiana contribui com a ideia de que os "objetos" de nossos estudos — sejam eles humanos ou não humanos — podem estar perdidos, mas nós, pesquisadores, atores esclarecidos, jamais. Em suas palavras,

Sujeitando o mundo a nossa ordenada estética de linhas retas, categorias claras, narrativas coerentes, métodos transparentes, esquemas puros, e vocabulários aprendidos, nós provemos ao leitor o sentimento de estarmos no controle. As pessoas que estudamos podem estar perdidas. Nós não. (VAN DE PORT, 2016, p. 167, tradução nossa).

Já Law (2016) considera que as práticas barrocas de pesquisa nos ajudariam a pensar novos modos de conhecer que considerassem uma performatividade radical do mundo e que diminuíssem as tentativas de se controlar todas as esferas da realidade. Assim, o autor desenvolve sete pontos, nos quais as ciências sociais têm dificuldade de trabalhar: 1) *A paixão*; 2) *Os corpos*; 3) *A heterogeneidade material*; 4) *O excesso*; 5) *A especificidade*. 6) *A falta de forma*; 7) *A performatividade*. (LAW, 2016, p. 19-21).

O questionamento se estende para aquilo que Deleuze e Guattari (2012a) chamam de *ciência nômade* ou *ciência vagabunda*, contraposta a uma *ciência régia* ou *imperial*. Esta última é ligada ao Aparelho do Estado e suas burocracias, a Ciência com C maiúsculo, dos modelos a serem seguidos e com menor possibilidade para a adoção de outras possibilidades e da não utilização de métodos não convencionais. Já o cientista da vertente nômade está em constante jogo entre a máquina de guerra que o inspira e alimenta e o Estado que captura aquilo que deseja em suas pesquisas e não para de impor ordem e razão.

Há relação, porém, entre esses dois modelos de ciência, eles não são isolados e completamente independentes, mas seus modos de funcionamento e pontos de vista são diferentes. Segundo os autores,

Estamos diante de duas concepções da ciência, formalmente diferentes; e, ontologicamente, diante de um só e mesmo campo de interação onde uma ciência régia não para de apropriar-se dos conteúdos de uma ciência nômade ou vaga, e onde uma ciência nômade não para de fazer fugir os conteúdos da ciência régia. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 35).

Podemos pensar nas nossas universidades e programas de pós-graduação, com todos os seus critérios de produção, rankings, notas e afins, como uma das formas de controle de uma ciência régia. Porém, há a possibilidade, mesmo dentro desse modelo, de fazer pesquisas diferentes, de ter outros modelos científicos, filosóficos e metodológicos que fogem, ou que, pelo menos, se distanciam dos modelos tradicionais e do controle total do pesquisador sobre seus objetos.

Maffesoli (2015), em tom de denúncia sobre a situação dos grupos de pesquisa que compõem as universidades francesas, chega a dizer que é necessário ter um "odor de bando" para conseguir se estabelecer como docente e realizar pesquisas. Para o sociólogo, estas atitudes e práticas constituem um modelo de ciência dogmática, pautado em ideais modernos do século XIX e, conseqüentemente, uma tentativa de desqualificação de qualquer trabalho que fuja aos métodos e referências tradicionais. Há uma tentativa de dizer como o mundo deveria ser e que ele se baseia em uma ordenação exterior que deve ser descoberta pelo pesquisador, o estabilizador da ordem social, científica, econômica. Nas ácidas palavras do autor,

O espírito sacerdotal não está morto, e a inquisição renasce, regularmente, dessas cinzas. Certamente ela tem muitas racionalizações, mas a sensibilidade colérica, existente nesses "comissários" acadêmicos, se esforça em procurar a *falta* intelectual, em denunciar a *incorreção* metodológica (abordagens prescritas), temática (assuntos tabus), epistemológica (autores malditos). O que conduz a uma "normopatia" que faz com que esses ditos pesquisadores sejam qualquer coisa menos "inventores". Eunucos do pensamento, amedrontados por tudo o que, de perto

ou de longe, possa lembrar a impureza a combater, podendo-se falar, a esse respeito, de complexo de matilha. (MAFFESOLI, 2015, p. 41, grifos do autor).

É possível ver que a assertiva de Maffesoli tem um tom de denúncia, enquanto Deleuze e Guattari falam da diferença, mas também da complementaridade dos dois modelos científicos. Entendendo ser necessário que as instituições universitárias existam e sejam os espaços do desenvolvimento das pesquisas, o que os filósofos propõem é que as relações não podem ser apenas de um modo, não pode haver uma vertente dogmática que regule e filtre todas as pesquisas de diferentes abordagens e metodologias. Assim, como ponto de convergência, os três autores evocam uma potência nômade, com modelos alternativos aos estabilizados — cada qual com seus termos específicos. Maffesoli (2010) propõe, no *Tempo das Tribos*, uma sociologia vadia, que, apesar de utilizar métodos, noções e abordagens diferentes, ainda é séria e rigorosa, ou seja, não é qualquer coisa que vale. É possível considerar, concomitantemente com a questão dos métodos, que novas possibilidades teóricas se abriram desde a eminência das ciências sociais no final do século XIX e que podemos repensar modelos minoritários de ciência, sejam eles na sociologia, psicologia e filosofia.

Para a realização do trabalho, foi pensada uma metodologia mista, ou seja, que utiliza tanto uma revisão bibliográfica dos trabalhos sobre a arte urbana e os demais assuntos citados, quanto um trabalho de campo que nos permite observar os próprios sujeitos na confecção de seus trabalhos. Com a crescente cena de eventos de arte urbana, fiz campo em alguns deles, como o Arte Core 2016 e 2017, nos jardins do MAM; o Art Rua 2016; a reinauguração da Praça Mauá para as Olimpíadas do Rio de Janeiro, também em 2016. Também estive em alguns mutirões de *graffiti* ao redor da cidade, e visitei exposições em museus e galerias.

Ocorridas entre os anos de 2016 e 2019, as experiências e os eventos de que participei não serão, entretanto, apresentadas em ordem cronológica, e delas se destacam as visitas ao Museu de Favela, à Galeria Providência e ao Museu Nami, que constituíram os capítulos etnográficos da tese. A ideia era explorar a criação de espaços nas favelas do Rio de Janeiro que constituem projetos museais<sup>10</sup> e museológicos novos, ou seja, que são pautados em percursos a céu aberto e investem no *graffiti* como uma forma de contar histórias, preservar memórias e constituir patrimônios locais. Daí a importância do trabalho de campo naqueles três espaços, que, como se verá nos próximos capítulos, apesar de terem em comum o uso da linguagem do *graffiti* em seus percursos, têm peculiaridades e particularidades. Ao longo do texto será possível notar que outras características são comuns a essas iniciativas, como a problematização das favelas como espaços integrantes das cidades; a construção de

---

<sup>10</sup> O termo museal se refere aos museus, enquanto que museológico se refere à museologia.

contranarrativas ou memórias subterrâneas; a organização horizontal, comunitária; a constituição de memórias e histórias locais que desafiam os discursos midiáticos.

Não se trata, porém, de desqualificar os projetos hegemônicos ou midiáticos, mas de ressaltar que há potências que escapam ao controle dos gestores da urbe e constituem novos modos de habitar a/na cidade e novos modos de existência que passam por características mais lúdicas, por possibilidades não vistas, pensadas ou exploradas. Assim, este trabalho metodológico de ir a campo traz outras questões teóricas a serem enfrentadas, como, por exemplo, a questão dos usos do espaço público, da gestão e administração do patrimônio pelos poderes instituídos e dos conflitos gerados por todos na cidade. Neste ponto, recorri à obra de Italo Calvino (1990) e ao cronista carioca João do Rio.

Como um disparador, utilizo o livro *Cidades Invisíveis*, de Calvino, que considera as cidades como locais de produção de desejo. Sendo locais de diferentes práticas sociais e fenômenos culturais, são percebidas através das emoções e dos sentimentos e, não, de uma visão racional cartesiana. Uma característica marcante das cidades, descrita no livro, é a alta gama de circuitos e percursos que ela oferece aos indivíduos. Mesmo que esses circuitos sejam limitados ou dependentes de hábitos profissionais, necessidades cotidianas, ou outras, sempre há a possibilidade de diálogos e associações de imagens ou determinadas situações que surgem através das cenas cotidianas, o inesperado.

Ao descrever a cidade de Esmeraldina, Calvino traça um panorama dos circuitos utilizados no cotidiano pelas pessoas da cidade e uma gama de circuitos outros, de conhecimento mais restrito e não visíveis para grande parte da população. "Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos". (CALVINO, 1990, p. 84).

Desta forma, a cidade se faz obra inacabada. Ela excede as apreensões e representações que temos dela e se porta também como um ator; não é apenas um palco de apresentação das diversas manifestações artísticas que nos trazem um reencantamento com o mundo, pois desperta ou oferece-nos as coisas que são visíveis/invisíveis, tocáveis/intocáveis, veladas/desveladas.

A questão do entre permeia todo o trabalho, principalmente quando consideramos que a dinâmica social se dá por meio de negociações, por meio de trocas, relações e jogos, seja de força, de poder, econômicos, políticos, artísticos. Muitas dessas ideias são inspiradas, principalmente, na obra *Mil Platôs* (1980/2012) de Deleuze e Guattari. É preciso salientar que não se trata de agir e pensar somente pelo que os autores chamam de *linhas minoritárias* ou *moleculares*, de exaltar o *espaço liso* e as *linhas de fuga* em detrimento do *espaço estriado*,

mas de uma relação complexa entre esses elementos e aquilo que é instituído, ou, na terminologia deleuziana, *molar* ou *majoritária*. Nas palavras dos autores sobre as linhas:

Há pelo menos três delas: de segmentaridade dura e bem talhada, de segmentação molecular e em seguida a linha abstrata, a linha de fuga, não menos mortal, não menos viva. Na primeira há muitas falas e conversações, questões ou respostas, intermináveis explicações, esclarecimentos; a segunda é feita de silêncios, de alusões, de subentendidos rápidos, que se oferecem à interpretação. Mas se a terceira fulgura, se a linha de fuga é como um trem em marcha, é porque nela se salta linearmente, pode-se enfim falar aí "literalmente", de qualquer coisa, talo de erva, catástrofe ou sensação, em uma aceitação tranquila do que acontece em que nada pode mais valer por outra coisa. Entretanto, *as três linhas não param de se misturar*. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 77, grifo nosso).

Há uma constante troca entre esses polos não binários, apropriações, fugas, criação de novos modelos, novas possibilidades e virtualidades. Como no caso dos métodos, não é questão de extinguir o tradicional, mas de ampliar as potencialidades do mundo, de multiplicar os modelos. Nas palavras de Lapoujade (2015, p. 305): "Criar novos corpos, individuais, amorosos, coletivos, políticos, mas também novos enunciados, fabulações e delírios, tal é a tarefa ao mesmo tempo estética, política e filosófica".

Outro ponto que surge da conexão dos corpos individuais e coletivos e os usos que podemos fazer das cidades é o da relação dos espaços geográficos com a produção da subjetividade. Até que ponto a arquitetura, a gestão dos espaços, os *graffiti*, as pixações e outras intervenções influem nas emoções e subjetividade dos sujeitos e grupos? Ademais, a subjetividade é um produto da interioridade humana racional ou algo que depende de uma série de elementos e contextos?

A essa altura o leitor pode ter notado que há no texto uma voz que critica um modelo moderno, racionalista e mais tradicional, e outra, que preza métodos e teorias mais abertas, pautadas nas relações locais, rejeitando as dicotomias e binarismos. Discutiremos com mais profundidade nos capítulos que seguem as críticas ao modelo moderno bem como a criação ou desenvolvimento de outras formas em resposta ao universalismo desse modelo. Alguns dos autores citados, como Maffesoli, utilizam o termo *pós-modernidade*. Já Latour, desenvolve a ideia do *não-moderno*, enquanto Lipovetsky fala de *hipermodernidade*. Há ainda outras denominações utilizadas como *modernidade tardia* e *neomodernidade*.

Cada um desses autores e suas respectivas terminologias partem de referências bibliográficas e observações muito diferentes. O que interessa é mostrar que o modelo moderno não é absoluto, embora ainda pautemos muito de nossas sociedades por seus valores, ética e moral. Seguimos aqui a ideia de Lyon (1998) que considera que a *pós-modernidade* é um debate sobre a realidade, tanto social, quanto cultural, visto que é impossível separá-las,

por mais desejável que seja para a realização de análises. Ou seja, nenhuma dessas críticas pretende extinguir os ideais modernos, mas mostrar que existem outras possibilidades de se fazer pesquisa, outros modos de povoar o mundo, outras maneiras de lidar com o conhecimento, com a arte, com a economia, e que há diversos arranjos sociais, sem que necessariamente haja uma hierarquia entre eles.

Esse debate se torna relevante para pensarmos o *graffiti* em sua multiplicidade, ou, como colocado por Law, em sua fractalidade. Um objeto fractal seria aquele maior que um e menor que muitos, formado por conexões parciais. Nas palavras do autor: "Estamos num mundo onde corpos, ou organizações, ou máquinas são mais que um e menos que muitos. Em um mundo que é mais que um e menos que muitos. Em algum lugar entre". (LAW, 2004, p.62). É possível mostrar que não há incompatibilidade em fazer trabalhos comerciais e trabalhos políticos, trabalhos tutelados ou "vandal", termo usado para *graffiti* sem autorização, e que essas fronteiras não são duras e bem demarcadas, mas fluídas e interpenetráveis. Outro ponto a ser explorado é a relação entre os elementos humanos e não humanos, que no *graffiti* são compostos por escadas, bicos, tinta spray ou tinta látex, rolinhos, andaimes, plataformas elevatórias, o muro a ser pintado, entre outros.

É possível, também, explicitar e realçar o papel das redes sociais na circulação, publicização e divulgação dos *graffiti*, nas trocas estilísticas e na formação de redes de contatos. Um exemplo disso são os artistas brasileiros da *Trop Crew*<sup>11</sup>, que atualmente residem em diferentes cidades do mundo, São Paulo, Londres, Sydney, Nova York, Dublin. A análise a ser feita não considera que as fotografias e a circulação das imagens na internet sejam uma forma de suprimir os originais, mas uma ferramenta que pode servir para o mapeamento de onde estão os trabalhos, para se aprofundar sobre o estilo de determinado grafiteiro<sup>12</sup> e até acompanhar à distância o processo de pintura, quando são postados vídeos ao vivo.

Dessa forma, não entendo que há uma supressão dos originais por um simulacro, ou que as imagens são representações que acabam por excluir a experiência com os originais, mas, sim, na esteira de Benjamin e Malraux, que outras experiências são suscitadas através da reprodução. Ademais, a divulgação das obras em revistas, programas de televisão, e nas redes sociais dá maior visibilidade à atividade do *graffiti* e pode gerar públicos novos, pela curiosidade de pessoas que desconheciam aquilo.

---

<sup>11</sup> Os trabalhos e os artistas podem ser conhecidos no site <http://tropcrew.com/>

<sup>12</sup> Atualmente, a grande maioria dos artistas possui contas nas redes *Facebook* e *Instagram*.

A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a. Querer rejeitá-la devido às suas fraquezas é tão inútil como era, outrora, querer rejeitar o disco. Não conduz à rejeição dos originais, como o disco não conduziu ao desprezo pelo concerto. Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las; e sendo inacessíveis, que conheceríamos nós sem a reprodução? (MALRAUX, 2013, p. 121).

Outra questão surgida e que foi trabalhada por Barbalho (2011) é sobre a relação de manifestações a priori sem fins lucrativos e sua inserção — ou sua absorção — por uma vertente mercadológica. O *graffiti*, a pixação, o *parkour*, o movimento *punk* têm praticantes acusados de "trair o movimento", de "se vender ao capital". Mas será que não há uma negociação entre os praticantes e o mercado? Ou existe um Mercado transcendente que domina tudo e todos? Os caminhos percorridos nos trabalhos de campo me fizeram considerar que existem negociação e utilização do mercado pelos grafiteiros, em vez de uma suposta postura passiva de ser englobados por um mercado dominador.

O que o leitor encontrará a seguir é meu percurso como pesquisador ao longo de quatro anos de escrita e minha passagem por diversos locais na cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o caminhar se faz presente como forma metodológica e como um modo de pensar e sentir que possibilita relações entre os atores humanos, não humanos e territórios (INGOLD; VERGUNST, 2008). Dessa forma, identifiquei diversos fios e possibilidades ao longo das visitas, mas nem todos foram aprofundados ou seguidos. Como diria Maffesoli (2008) há profundidade na superfície das coisas. A escrita do texto se deu de forma não linear e o mesmo pode ser lido como platôs. Mais do que encontrar questões sobre a produção dos *graffiti* o leitor encontrará experiências de se estar em museus a céu aberto e de percurso, que utilizam essa vertente artística como disparador para abordar diversas questões.

Sendo assim, traço agora de forma resumida as principais discussões tecidas em cada capítulo. No primeiro capítulo, faço um breve histórico da atividade do *graffiti* no mundo e posteriormente no Brasil, mostrando que existem divergências sobre quando a prática do *graffiti* teria começado, se com as pinturas rupestres, na Antiguidade Clássica ou em fontes bíblicas. O que grande parte dos autores aponta e que vai ao encontro daquilo que penso é a importância do movimento *hip-hop* para o desenvolvimento do *graffiti* que conhecemos hoje. Ademais, friso que a partir da herança do movimento norte-americano temos desdobramentos estilísticos, de técnicas e de formas de fazer pelos grafiteiros brasileiros.

No segundo capítulo, descrevo a visita realizada no Museu de Favela, ONG criada em 2008 e situada nas favelas do Pavão-Pavãozinho Cantagalo (PPG). A partir da descrição do campo, vão se desenhando discussões teóricas que passam pela importância de espaços culturais dentro das favelas: o desenvolvimento da ideia da sociologia das associações

pautada em Latour (2005); a importância da mediação e da interação entre os humanos e não humanos; questões sobre as políticas de escrita; métodos de pesquisa que sejam abertos ao inesperado, ao inusitado e ao não previsto; formas de pesquisa não modernas; e o papel da ação, do fazer, nos modos de existência.

No terceiro capítulo, descrevo as visitas realizadas na Galeria Providência, localizada na primeira favela da cidade: a Providência. O projeto consiste na criação de galerias a céu aberto na favela, com a pintura dos muros feita anualmente, cada uma seguindo uma temática e em uma parte diferente do morro. As questões que apareceram perpassam a dos projetos do Estado de remoções das populações das favelas e a consequente resistência dessas populações: a favela como parte constituinte da cidade do Rio; a noção de encenação desenvolvida por Law e Urry (2005); discussões sobre o agrupamento e dispersão dos coletivos humanos e não humanos entendidos como sociedade (TARDE, 2007); o papel do discurso da segurança para a segregação e arbitrariedades por parte do poder público; e a noção de *entre-lugar* do arquiteto Igor Guatelli (2012).

No quarto capítulo, descrevo as visitas realizadas no Museu Nami, na comunidade Tavares Bastos. O Museu Nami é um desdobramento da ONG Nami, criada pela artista Panmela Castro para promoção dos direitos das mulheres. Nesse capítulo emergem questões que passam por gênero, raça, criação de mercados para artistas femininas, a noção de *patchwork* de Law e Mol (1995), patrimônio, museu vivo e depredação de *graffiti*.

No quinto capítulo, teço uma discussão sobre a censura de alguns *graffiti* considerados políticos. Para isso, a partir de alguns exemplos, desenvolvo a ideia do círculo político de Latour (2004; 2013) e seus desdobramentos na formação e dispersão de grupos em torno de certas questões. Ressalto para o leitor que a questão política, entendida nos termos de Latour, aparece nas três etnografias, mas recebeu seu capítulo próprio para facilitar o entendimento.

No sexto e último capítulo, realizo uma discussão sobre a relação da arte com elementos não humanos, explicitando que a criação artística não parte da interioridade de uma mente que prevê todas as etapas e passos da obra, nem de um dom divino ou inato do artista. Ademais, essa discussão se amplia para as considerações de Souriau (2015), Latour (2013) e Lapoujade (2017a) sobre a visão dos artistas como homens de ação, abordando questões como: os seres da ficção; os virtuais; a solicitude; espaço interobjetivo.

## 1 BREVE HISTÓRICO DO GRAFFITI

A ideia de apresentar um panorama histórico do *graffiti* é pautada pelo conceito de *herança* desenvolvido por Despret (2004). Neste sentido, mesmo acreditando que o movimento do *graffiti*, especialmente no Brasil, tem uma série de peculiaridades e particulares, é preciso ressaltar que a prática tem referências históricas, particularmente no movimento *hip-hop*.

Uma marca das questões apresentadas pela autora no que tange a *herança* é não considerá-la como a solução para os problemas, mas como ponto de partida para se pensar as possibilidades do que fazer com aquilo que é recebido, do que construir com esse legado. Conforme desenvolverei ao longo deste capítulo, não há um consenso absoluto em torno das heranças históricas do *graffiti*, com alguns autores remetendo-os às pinturas rupestres, outros, às práticas da Grécia Antiga, enquanto Gándara (2004) identifica as origens bíblicas das inscrições parietais. Por isso, neste primeiro momento, farei um panorama mais geral, abordando tanto aqueles que relacionam o *graffiti* a um passado remoto, quanto os que identificam o movimento *hip-hop* como o mais importante para a constituição do *graffiti* contemporâneo. Posteriormente, apresento os precursores do *graffiti* no Brasil.

O professor Jesús De Diego (1997) acredita que o movimento contemporâneo do *graffiti* é um desdobramento global da cultura *hip-hop*, que se espalhou para diversas urbes ao redor do mundo. Em cada um desses locais, os *graffiti* se desenvolvem de maneira própria, particular, havendo, entretanto, uma ligação universal entre eles, o que alguns grafiteiros chamam de *essência*. Mas o que mais chama à atenção no trabalho de De Diego é a afirmação de que as tentativas de conectar a prática do *graffiti* contemporâneo com as pinturas rupestres e outros movimentos históricos é uma forma de retirar a força da manifestação criada nos guetos americanos por negros. Para ele, o *graffiti* que conhecemos hoje é herdeiro somente do movimento *hip-hop* e não de escritas parietais, muralismo ou dos afrescos de Pompeia.

Contrariando tal visão, o grafiteiro paulista Celso Gitahy (1999) identifica as origens do *graffiti* nas pinturas rupestres. O autor diz que não sabemos o que motivou os homens a pintar as paredes das cavernas, mas que o importante é saber que já se desenvolvia uma linguagem própria. Ele ainda aponta que a maior diferença entre as pinturas rupestres e o *graffiti* contemporâneo são os materiais: de terra, plantas, ossos, gordura de animais e água para latas de spray.

Além disso, Gitahy (1999) encontra traços ou características do *graffiti* em murais da Antiguidade, com exemplos no Egito Antigo, nos muros de Pompeia e entre os primeiros

cristãos, que marcaram as suas catacumbas com o símbolo do peixe. Já no século XX, tais traços são identificados no muralismo mexicano, em Maio de 1968 e no movimento *Hip-Hop*. Para o autor, "durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968 em Paris, vimos como o spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade" (GITAHY, 1999, p.21). Sobre esse mesmo contexto, Silva-e-Silva (2011) diz que o movimento francês mostra o *graffiti* em seu clímax revolucionário e que os protestos atribuíram às inscrições urbanas poder e difusão. É preciso salientar que a estética das inscrições de Maio de 1968 remete muito mais, para nós brasileiros, às marcas da pichação. Sim, aqui a pichação é com *ch*, pois se trata de inscrições políticas, frases amorosas, poesias e questionamentos, e não do movimento organizado da pichação.

Muito se discute sobre a atual "apropriação" do *graffiti* por galerias e museus, o que domesticaria a prática e retiraria parte de sua essência, o caráter marginal e contestatório. Gitahy, entretanto, lembra que já na década de 1970 havia exposições de expoentes do *graffiti*, principalmente nos Estados Unidos, como a exposição de Peter Schejldahl, em Nova Iorque no ano de 1975; a de Diego Cortez, em 1981, também na cidade de Nova Iorque; e a participação de Keith Haring em uma série de exposições pelo mundo: na Bienal de Paris de 1985, na pintura da parte ocidental do Muro de Berlim a convite de um museu da cidade, e na Bienal de São Paulo de 1987. Gándara (2004) ainda aponta exposições nos anos de 1972, 1973 e 1975 em Nova Iorque, das quais alguns trabalhos chegaram a ser vendidos por valores entre três e cinco mil dólares, mas salienta que nos anos de 1980 a repressão e a vigilância contra o *graffiti* aumentou, numa tentativa de livrar as cidades norte-americanas da poluição visual causada pela manifestação artística.

Ramos (1994) também identifica nas pinturas rupestres a origem dos *graffiti*. Diz ela: "De Lascaux e Altamira às urbes capitalistas, nos processos intersemióticos de re-criar e/ou re-formar as linguagens, fomos surpreendidos desde a década de 60 com o retorno do mais antigo registro de linguagem: o grafite" (RAMOS, 1994, p.13). A autora não entra em detalhes sobre os desenhos rupestres nem sobre as inscrições em Pompeia, e considera que em nossa época a linguagem do *graffiti* foi retomada em Maio de 1968, no movimento *hip-hop* em 1972, e em inscrições no Muro de Berlim em 1980.

Funari (1989), por sua vez, desenvolve um trabalho especificamente sobre os *graffiti* em Pompeia. O objetivo do livro, segundo o autor, é de transformar a ideia de que na Antiguidade Clássica só havia espaço para a cultura letrada das classes dominantes; o motor, para ele, é repensar a cultura popular, o povo e suas expressões estéticas e modos de vida.

Assim, não há intenção de fazer um percurso do *graffiti* historicamente ou em suas origens contemporâneas, mas de descrever como essa prática se dava em Pompeia. O autor salienta que foram encontradas mais de dez mil inscrições parietais nos muros da cidade, preservadas pelas cinzas do vulcão Vesúvio que dizimou a população, e desenvolve a ideia de que não se pode fazer a oposição erudito-popular em Pompeia como uma espécie de luta cultural, mas que as duas formas têm suas diferenças e se dão em diferentes contextos. Diz ele,

entre o povo predomina a cotidianidade da sua práxis e não a idealização e fuga da arte erudita; a concretude da língua falada por oposição ao "latim de escola" da elite; a associação em grupo e o anonimato, por oposição ao individualismo; *a escrita do estilete, do pincel e da parede, não da pena, do papiro e dos livros.* (FUNARI, 1989, p. 24, grifos nossos).

O "grafitismo" era muito comum e praticado com intensidade nos muros e paredes da cidade. Tratava-se de uma manifestação normalmente anônima com diversas funções: campanhas eleitorais; poemas amorosos, eróticos e satíricos; assinaturas; insultos; caricaturas e trocadilhos. A continuidade da escrita nas paredes se dava pela figura dos *dealbatores*, que tornavam as paredes brancas novamente. A maioria das intervenções era feita com estilete (*graphium*) embora algumas também fossem feitas com pincel e tinta.

Figura 2 - Grafite em Pompéia com tinta.



Foto: Sergio Carvalho

Funari utiliza o termo grafite — não na forma estrangeira — para se referir a qualquer inscrição feita nas paredes da cidade, não importando se feita apenas por palavras, por imagens ou pelo misto dos dois. O autor ainda identifica três características dos grafites pompeanos que os faziam ser tão difundidos: a quebra da hegemonia da comunicação das elites, sua visibilidade e a leitura pública das inscrições.

Figura 3 - Caricatura de Rufus em Pompéia



Foto: Autor desconhecido.

Alguns autores, como Ganz (2008), Silva-e-Silva (2011) e Tartaglia (2010), dão ênfase à cultura *hip-hop* como o grande movimento de desenvolvimento do *graffiti* contemporâneo. Tais autores dizem que a origem do *graffiti* pode até remontar a outras épocas, mas que as características atuais da prática se deram a partir do movimento contracultural norte-americano e sua disseminação para outros países do mundo.

Dos autores selecionados, Gándara (2004) é a que descreve mais episódios históricos do *graffiti*. Para a autora argentina, há algumas continuidades naquilo que chama de *graffiti* histórico até a prática que se desenvolve a partir do movimento *hip-hop*. Segundo a autora,

o *graffiti* conserva a pegada de uma prática expressiva ancestral no cruzamento de dois sistemas que foram se definindo semioticamente distintos (pintura e escrita). Lá encontramos a origem dos mais diversos tipos de *graffiti*, desde os mais pictóricos aos mais escriturais. (GÁNDARA, 2004, p.31, tradução nossa).

Posto isso, a semióloga considera que os testemunhos não são abundantes, mas aparecem aqui e ali episódios que mostram que a escrita nas paredes não é prática exclusiva dos tempos modernos. Dessa forma, identifica dois episódios no Velho Testamento onde são narradas inscrições parietais: em "O festim de Baltasar", descrito pelo profeta Daniel (capítulo 5), durante o qual os dedos de uma mão misteriosa escrevem na parede, e no Êxodo (12, versículo 21), em que a última praga anunciada por Moisés, a morte do primogênito de todas as famílias, seria remediada por aqueles que marcassem a parte de cima das portas das casas com sangue de cordeiro.

A autora descreve mais dois episódios a que nenhum dos outros autores estudados se refere. Talvez, por ser argentina, ela dê mais ênfase a relatos de escrituras parietais na América Latina. O primeiro exemplo é o de "Hernán Cortés e a guerra de *graffiti*", em 1521. Logo após a tomada da cidade de Tenochtitlán, muitos soldados ficaram insatisfeitos com as quantias que receberam por terem ouvido falar que Cortés havia achado grandes tesouros. Assim, as paredes do palácio onde este vivia amanheciam com frases maliciosas, insultos e versos em carvão ou outras tintas. Em lugar de apagá-los, os relatos trazidos por Gándara são de que Cortés fazia uma réplica aos comentários, que eram, mais uma vez, respondidos por outros escritores anônimos. Após alguns insultos nessa "guerra" de réplicas, Cortés instituiu penas para aqueles que fossem pegos escrevendo nos muros. (GÁNDARA, 2004).

O outro episódio se deu na cidade de Buenos Aires em 1905. Ramos Mejía — que atualmente dá nome a uma cidade argentina — protestou contra as inscrições que encontrava por toda Buenos Aires. Os escritos, em sua opinião, faziam parte de uma "ortografia demoníaca" e tinham o poder de espalhar, além de alegrias e dores, boatos e insultos.

Como os demais autores citados, Gándara (2004) acredita que em Maio de 1968 o *graffiti* foi utilizado como uma forma de protesto eficiente e barata. Ela relata que até hoje aparecem inscrições em Buenos Aires que retomam o movimento francês, numa espécie de homenagem. "As paredes se cobriam de mensagens, muitas das quais fizeram história por sua força poética e expressiva. Os *graffiti* de Maio de 1968, associados aos protestos e ao pensamento contestatário, adquiriram como expressão de um evento histórico e social" (GÁNDARA, 2004, p.22, tradução nossa).

O movimento *hip-hop* também desenvolve, segundo a autora, um paradigma estético e ideológico nos *graffiti*. Estes foram transformados de marcações de gangues, principalmente nos anos 1950, a uma forma de celebração e resistência da cultura periférica estadunidense. Há um forte caráter identitário nessas primeiras manifestações que misturava imagens e palavras.

Gándara percebe ainda outros movimentos sociais que se destacaram pelo uso do *graffiti*. Estes são nomeados como "grafite latino-americano", desenvolvido em diversos países — veremos a seguir o caso brasileiro — como uma forma de afrontar os governos totalitários, instaurando novas formas estéticas e plásticas em movimentos políticos e universitários. A autora alude às ações de grafiteiros paulistanos entre os anos 1980 e 1990 e, na Bolívia, ao grupo "mulheres criando", que buscava subverter a ordem patriarcal através de novas estéticas.

Seguindo na esteira política, Guimarães (1978) dá foco à Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal em 25 de Abril de 1974. O movimento que deu fim à ditadura levou os portugueses a não temerem mais a censura, a repressão e o medo. Diz ele:

A liberdade nas mãos em liberdade. Com tudo o que a palavra contém, a liberdade que nos veio no 25 de Abril de 1974, transmitiu-se às mãos que, assim, abandonaram a clandestinidade do protesto e da criação. A onda de calor e sangue a arder nas veias veio do cérebro para a luz do dia. Pôde assim o povo português, ao longo de todo o país, dar largas ao que cinquenta anos de fascismo aprisionara nos limites do pensamento. Uma das formas mais belas de extravasção dessa liberdade esteve, sem dúvida, nas paredes desse país. Agora com acesso à liberdade de expressão, ele usou-a de todas as formas — e esta, a das inscrições de paredes, foi com certeza uma das mais ricas e fecundas das conquistas desse Abril. (GUIMARÃES, 1978, p. 3).

Figura 4 - Inscrições em Maio de 68 na França.



Foto: Autor Desconhecido

Figura 5 - Grafites nas paredes francesas em Maio de 68.



Foto: autor desconhecido.

Figura 6 - Revolução dos Cravos 1974.



Foto: Sérgio Guimarães.

Desenvolvo, a partir de agora, alguns eventos dentro do território brasileiro, especificamente, a maior parte deles acontecida em São Paulo, e focando alguns artistas considerados os pioneiros do *graffiti* no país. A escrita será feita a partir de Ramos (1994), Gitahy (1999) e Medeiros (2013). Por motivos didáticos, porém, sigo com Medeiros (embora haja similaridade nos movimentos identificados pelos três) e sua ordem proposta no texto "História do *graffiti* em quatro atos", em que desenvolve as fases do *graffiti* na cidade de São Paulo. O primeiro ato é chamado de *sprayação*; o segundo é denominado "a rua como suporte"; o terceiro, "o *hip-hop* rouba a cena"; e o quarto é "o direito à cidade".

A *sprayação* acontece no final da década de 1960 e início da década de 1970 e é marcada pelo caráter contestatório e subversivo, uma prática de questionamento e enfretamento da ditadura militar. A cidade e as ruas são pensadas como meios de ação e os muros e paredes servem de suporte. Esse primeiro momento na cidade de São Paulo é pautado pela atuação de artistas que questionavam o estatuto da obra de arte, o poder das instituições culturais, principalmente os museus, e pregavam a democratização e o acesso à arte. Medeiros aponta para o Grupo Rex, formado por Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Lernier.

O autor também ressalta a ação de poetas, principalmente adeptos da poesia marginal, que escreviam nas paredes como uma espécie de grito marcado nos muros. Ideia reforçada por Ramos (1994), que, apesar de não fazer essa divisão em quatro momentos, diz que a primeira fase do *graffiti* paulistano surge de grupos mais ligados à arte – poetas, estudantes de arquitetura e técnicos de desenho que espalhavam suas mensagens, poesias e ícones pelos muros – pois muitos tinham seus trabalhos censurados pela ditadura militar.

O segundo ato, "a rua como suporte", se dá no final dos anos de 1970 e início de 1980. Medeiros (2013) identifica uma série de grupos que atuavam em diversas propostas para a arte urbana. O grupo 3nós3, por exemplo, realizava ensacamentos de monumentos públicos. Outros coletivos com forte atuação eram o Tupinãodá, Manga Rosa e Gextu. Gitahy (1999) chama esse período de fase marginal do *graffiti*. "O graffiti por sua natureza intrínseca será sempre marginal" (GITAHY, 1999, p.32).

No que tange ao *graffiti*, especificamente, três artistas são identificados pelos três autores citados: Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, conhecidos como a primeira geração do *graffiti* paulistano. Vallauri é tido como o pioneiro na utilização do estêncil e sua marca mais conhecida era uma bota. É interessante notar que Medeiros observa que a partir das ações desses três artistas começa a haver um distanciamento entre *graffiti* e pichação. "Aos poucos, a pichação foi deixando de ser reconhecida como graffiti a partir das ações de Vallauri, e de diversos outros artistas e coletivos que se autointitulavam grafiteiros pela produção de figuras, imagens e como um salve ao Maio de 68" (MEDEIROS, 2013, p.39).

Figura 7 - Estêncil de Alex Vallauri.



Foto: Autor desconhecido.

O autor segue seu pensamento dizendo que as primeiras turmas de grafiteiros — estudantes de arte, artistas e poetas, todos da classe média — tiveram como principal contribuição questionamentos e críticas sobre a institucionalização da arte, propondo releituras e ressignificações para o espaço urbano. Isto criava novos circuitos culturais e problematizava a questão do acesso à arte.

O terceiro ato tem como principal elemento a disseminação da cultura *hip-hop* em São Paulo. Diferente das primeiras fases, os participantes são, em sua maioria, jovens negros das periferias e não há nenhum apelo midiático e nem entrada em discussões acadêmicas. Na visão de Medeiros (2013), esse ato se dá nas décadas de 1980 e 1990, época em que, ressalta, os primeiros coletivos ligados ao *graffiti* já se tinham desfeito e muitos artistas tinham seguido carreiras individuais — Vallauri, Matuck e Zailder, por exemplo, começaram a participar de exposições a partir de 1983, sendo convidados também para a Bienal de 1987.

Assim, o movimento *hip-hop* ganhou força na metrópole paulistana, se alocando principalmente na Praça São Bento. Nessa época surgem alguns artistas que estão em alta nos dias de hoje, como os Gêmeos, Binho e Speto. Já no Rio de Janeiro, podemos destacar os grafiteiros Eco, Ema, Akuma e Acme.

O norte americano Lewisohn (2008) considera que o estilo brasileiro de *graffiti* é único por várias razões. Para ele, "o graffiti brasileiro se desenvolveu em relativo isolamento devido a fatores políticos e econômicos, mas, ao invés de ter um efeito prejudicial, o isolamento levou a estilos e abordagens extremamente originais" (LEWISOHN, 2008, p.52, tradução nossa).

Figura 8 - Trabalho do grupo Tupinãodá.



Foto: Neta Novaes

Como se sabe, a cultura *hip-hop* é composta por quatro elementos: o *breakdance*, os *Mcs*, os *Djs*, e o *graffiti writting*, os quais possuem significados próprios, mas não podem ser pensados separadamente. Além disso, a organização das *crews* ressalta o caráter coletivo do movimento. Assim é que se notam intervenções artísticas nas comunidades de seus autores, em prol de uma espécie de revitalização, e muitas oficinas de *graffiti*, *rap*, discotecagem e discussões políticas. Apesar disso, os grafiteiros brasileiros se destacaram mais pela atuação individual do que pela coletiva e já nesse período (1980 e 1990) surge uma demanda comercial pelos trabalhos. Diz Medeiros:

O graffiti em São Paulo e o movimento dos pichadores, como elementos da arte urbana produzida a partir dos anos 1990, começam a definir suas múltiplas formas de intervenção e transformam a cidade em um palco de cores e estilos que vão tornando-a a capital do graffiti e do pixo. (MEDEIROS, 2013, p. 44).

O quarto ato descrito pelo autor é intitulado "direito à cidade". Esse ato se dá no final da década de 1990 e continua pelos anos 2000. A retomada dos coletivos é uma das características desse período, mas as pautas têm diferenças em relação às dos anos de 1970 e 1980, como a aproximação de grafiteiros e coletivos artísticos de movimentos sociais. Um dos exemplos é o do grafiteiro Thiago Mundano, que desenvolve seus trabalhos junto de catadores em torno da questão da reciclagem com o projeto "Pimp my carroça". Posso apontar também o Grupo OPNI, criado em 1997, e a Rede Nami criada em 2010, esta com atuação no Rio de Janeiro.

Medeiros salienta que esses coletivos e artistas não se destacam apenas pelas reivindicações de melhores condições para seus bairros, mas, principalmente, pela potência de suas criações. Diferente do terceiro ato, neste há diálogo entre os espaços acadêmicos e a mistura social dos participantes. A partir daí, começa-se a questionar uma série de fronteiras e hierarquias estanques, como o público e o privado, o pessoal e o impessoal, o íntimo e o social, o marginal e a arte estabelecida.

É nesse conflito que fica explicitada a natureza política dos produtores de arte urbana. Ao falarmos sobre cultura urbana estamos afirmando uma criação coletiva de ideias, valores e obras diferenciadas para formações sociais distintas e como elas se realizam por meio da linguagem, das relações econômicas, dos territórios, dos espaços e do tempo (MEDEIROS, 2013, p. 47-49).

Nessa fase, também, há maior apoio por parte do poder público a algumas intervenções, principalmente as autorizadas e fomentadas, e em locais e com temáticas predeterminadas. Isso é corroborado pela instituição do Dia do Grafite, no dia 27 de Março, data em que faleceu um dos precursores do *graffiti* brasileiro, Alex Vallauri.

Nos próximos capítulos desenvolvo algumas experiências com *graffiti* na cidade do Rio de Janeiro que envolvem artistas, coletivos e movimentos sociais. O Museu de Favela - MUF, localizado nos morros do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo; a Galeria Providência; e o Museu Nami. Os três circuitos se caracterizam por utilizar o *graffiti* em percursos a céu aberto, em prol de narrativas locais e comunitárias, mas também desenvolvem questões próprias ligadas às realidades de cada local.

## 2 O MUSEU DE FAVELA

O Museu de Favela Pavão-Pavãozinho Cantagalo (MUF) é uma organização não governamental fundada em 2008 no contexto do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) e do PAC Social, que era voltado para o desenvolvimento das favelas no Rio de Janeiro. É preciso salientar, também, que foi criado no contexto do Plano Nacional de Museus, assinado em 2003, que tinha como objetivo:

Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país. (BRASIL, 2003, p. 8).

O MUF se encontra nas encostas do maciço do Cantagalo, entre os bairros de Copacabana, Ipanema e Lagoa, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Pensado como estratégia para fomentar o turismo na região, segue uma tendência da museologia contemporânea ao investir na ideia de museu território, museu comunitário e museu de percurso<sup>13</sup>. O museu é constituído por uma base onde se encontram exposições de longa e de curta duração e também conta com uma galeria a céu aberto, cujo percurso é composto por *graffiti* nas paredes das casas dos moradores, as chamadas *Casas-Tela*, com temáticas de rememoração das origens dos habitantes do local.

Assim, a ONG se pauta nos princípios da Nova Museologia e da Museologia Social para sua atuação e gestão, feita por moradores da comunidade. Segundo o site da instituição:

Nesse primeiro museu territorial e vivo sobre memórias e patrimônio cultural de favela do mundo, o acervo são cerca de 20 mil moradores e seus modos de vida, narrativos de parte importante e desconhecida da própria história da cidade do Rio de Janeiro. A qualidade da visita ao Museu de Favela será tanto melhor quanto melhor for a qualidade de vida local. O MUF defende a dignidade das condições de vida local e luta contra a segregação social das favelas.<sup>14</sup>

A curadoria do projeto das Casas-Tela ficou a cargo do grafiteiro e morador do local, Carlos Esquivel, conhecido como Acme<sup>15</sup> e contou com trabalhos de diversos artistas da

<sup>13</sup> Para mais informações sobre o processo de criação do MUF remeto o leitor à excelente dissertação de Rodrigues (2015) intitulada Registros de Memória em Arte Fugaz: o Graffiti das Casas-Telas do Museu de Favela (2010-2014).

<sup>14</sup> Retirado de <https://www.museudefavela.org/sobre-o-muf/>. Acesso em 16/01/2019.

<sup>15</sup> Acme é artista da primeira geração do *graffiti* no Rio de Janeiro. Autodidata, é morador do Pavão-Pavãozinho e incorpora em seu trabalho a estética da favela e questões sobre ela. Uma das marcas que identificam seu estilo são os capacetes de águia em muitos de seus personagens, em referência ao projeto social Ninho das Águias que desenvolve na parte mais alta do Pavão-Pavãozinho Cantagalo.

cidade, como: Kajaman, Eco, Bobi, Acme, Tarm e outros. A grande questão de um museu comunitário é que ele seja pensado pelo e para os moradores em busca de um desenvolvimento econômico, social e cultural da comunidade onde o museu está instalado. Essa ideia, desenvolvida por Chagas (2009), traz como principal característica aquilo que denomina como Museologia Social, a mudança na ideia de que os museus devem ser abertos a todos, para a ideia de que todos os grupos sociais podem se utilizar desta ferramenta em prol de suas narrativas, histórias e memórias. O museu passa a ser concebido por essa vertente como um instrumento, uma ferramenta utilizada para se chegar a determinados objetivos, normalmente em prol do desenvolvimento comunitário, seja ele material ou imaterial.

O principal atrativo do MUF são duas experiências a céu aberto: o circuito das Casas-Tela e o circuito ecotrilha Caminho do Alto. Quando se entra em contato com o museu para agendamento, há a opção de fazer visitas normais ou técnicas, estas, para as pessoas ligadas às áreas de museus, turismo e antropologia, mas, é preciso observar que os percursos feitos pelos mediadores não são iguais, ou seja, cada visita é única. Como salientado anteriormente, o diferencial do museu é sua organização, que tem como equipe técnica habitantes do local desempenhando cargos desde a gestão até a mediação.

O que nos interessa no caso do MUF é, pois, essa instituição de novas práticas e projetos museológicos e museais na cidade do Rio de Janeiro que contrastam com a lógica da espetacularização ocorrida com os museus da Praça Mauá, mais especificamente, o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio. Não é questão de exacerbar um modelo em detrimento de outro, mas reconhecer que novos atores emergem na cena cultural e museal, e não mais apenas no sentido de serem incluídos nos espaços tradicionais, mas também de serem produtores de seus próprios patrimônios, museus e discursos.

Nesse sentido, seguimos aqui as pistas de Latour (2005) ao desenvolver a ideia da *sociologia das associações*. Os diversos atores humanos e não humanos das favelas do Pavão-Pavãozinho Cantagalo formam agrupamentos temporários, o que torna a dinâmica do espaço ativa, ou seja, não há um social dado na favela, mas associações, agrupamentos e reagrupamentos que se fazem e se desfazem.

A *sociologia das associações* tem como pressuposto principal que não há nada específico na ordem social. Desta forma, não podemos falar em "dimensão social", "contexto social", "força social" e outras expressões do tipo. O "social" não é mais a dimensão explicativa dos outros domínios, mas passa a ser explicado pelas práticas realizadas nesses domínios. Ademais, a estrutura social não é dada a priori e passa a ser entendida como uma construção, uma produção que parte das diferentes práticas e associações e que se estabiliza

por determinado período de tempo. É preciso notar que outras práticas servem para estabilizar e desestabilizar essa ordem. Há uma ordem, mas ela é provisória e construída pelo agrupamento dos atores humanos e não humanos. "Em uma visão alternativa, o social não é uma cola que fixa que agrupa todos os outros elementos, incluindo o que os outros domínios não podem; ele é o que é colado por muitos outros tipos de conectores" (LATOURE, 2005, p.5, tradução nossa).

Para que se possa seguir os atores e rastrear as associações, são necessárias mudanças metodológicas, teóricas e práticas. Há uma inversão teórica e epistemológica com consequências práticas, que consiste em explicar o agregado ou agrupamento social pelas *associações* específicas da economia, psicologia, linguística, direito e assim por diante. Não é mais a instância social flutuante que explica e que muitas vezes encerra o debate<sup>16</sup> sobre essas práticas. A sociologia passa a ser entendida, não como a "ciência do social", mas como o rastreamento de associações, ou seja, a identificação de tipos de conexões que se dão entre elementos, que não são sociais por "essência". Nas palavras de Latour:

O projeto geral que supostamente realizamos conjuntamente foi posto em dúvida. O sentimento de pertencimento entrou em crise. Mas para registrar esse sentimento de crise e seguir novas conexões, outra noção de social deve ser criada. Ela deve ser *mais ampla* do que a noção usual, mas *estritamente limitada* ao rastreamento de novas associações e ao projeto de seus ajuntamentos. Essa é a razão pela qual eu não vou definir o social como um domínio especial, um reino específico, ou uma coisa particular, mas apenas como um movimento de reassociações e reagrupamentos. (LATOURE, 2005, p.7, grifos do autor, tradução nossa).

A *sociologia das associações* é um modelo alternativo ao que Latour chama de *sociologia do social*, que atesta a existência de fenômenos e domínios específicos que podem ser chamados de sociedade, ordem social, prática social, dimensão social ou estrutura social. Esse domínio é distinto de outros campos do conhecimento e de outros domínios do "real", ou seja, não se confunde ou mistura com a economia, com a psicologia, com o direito, com a política.

A diferença crucial dos dois modelos é que enquanto a *sociologia do social* crê que existe e defende a ideia de uma estrutura social por trás dos eventos, algo de fundo que atua sobre as práticas, a *sociologia das associações* parte da visão de que não há nada por trás dessas atividades e que elas podem estar conectadas ou não para a produção de determinada esfera do social.

---

<sup>16</sup> Em alguns casos, evocar o poder transcendente de um domínio social impossibilita a continuação da discussão, ou seja, aquilo é social e "não se fala mais nisso", não há necessidade de explicação, pois o fato de ser social já é a explicação.

Não se trata, porém, de acabar com a *sociologia do social*, ou aquilo que foi produzido por ela, não é uma questão de refutação, mas de perceber que esse modelo sociológico não dá conta de inovações que não têm domínios definidos, entidades flutuantes, intermitentes, e de rastrear novas associações entre os atores; trata-se, assim, de uma proposição. "Se a sociologia do social trabalha bem com aquilo que já foi *agrupado*, ela não trabalha tão bem em coletar novos participantes naquilo que não é — *não ainda* — uma espécie de reino social" (LATOURE, 2005, p. 12, grifos do autor, tradução nossa).

Mas o que se faz necessário para o desenvolvimento, ou melhor, para que possamos atuar pelo viés proposto pela *sociologia das associações*? O primeiro movimento é de saber trabalhar com os vários tipos de controvérsias que compõem o mundo social. Essas controvérsias são originadas de cinco grandes incertezas: 1) a natureza dos grupos; 2) a natureza das ações; 3) a natureza dos objetos; 4) a natureza dos fatos; e 5) que tipos de estudos são feitos sob o rótulo de "ciências sociais".

Dito isso, qual a relação entre essa discussão e o trabalho no MUF? Pensar que embora existam práticas estabilizadas no dia a dia da favela, elas são cambiantes e mutáveis. Ademais, é possível observar como os agentes humanos e não humanos se articulam de acordo com as situações, ou seja, determinados grupos podem afetar ou ser afetados por diferentes elementos que não estão dados de antemão. Tudo depende dos fluxos, dos campos de força, dos interesses e das relações. Como veremos com mais detalhes na descrição do trabalho de campo, há negociações constantes entre diversos actantes<sup>17</sup> nas três favelas em que o MUF está instalado.

Atualmente o MUF faz parte da Rede de Museologia Social do Estado do Rio de Janeiro, que conta com representantes do Museu da Maré, Museu Vivo de São Bento, Museu Sankofa da Rocinha, Museu do Horto, Ecomuseu Nega Vilma, dentre outros. Como é ressaltado por Chagas, Lardosa e Calixto (2015), a lista não é fechada pelo fato de a rede ser dinâmica.

Uma questão que não é tratada no circuito das Casas-Tela, como se verá a seguir, é a do tráfico de drogas. Cabe salientar que as favelas do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo receberam em dezembro de 2009 uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). A lógica da UPP era de substituir os confrontos armados esporádicos pela ocupação permanente dos territórios e de sufocar com maior força o tráfico de armas e, conseqüentemente, o de drogas.

---

<sup>17</sup> Actantes é um termo utilizado por Latour para se referir aos atores humanos e não humanos a fim de evitar as dicotomias modernas.

Além disso, havia a ideia de se fomentar a melhora nas relações entre policiais e moradores através da chamada polícia de aproximação (IORIO, 2014).

A instalação da UPP nas duas favelas eliminou em um primeiro momento as trocas de tiros e sufocou o narcotráfico da região, dominada pela facção Comando Vermelho desde meados dos anos de 1990, que deu unidade às duas comunidades, anteriormente marcadas pelas disputas de grupos de moradores e de quadrilhas distintas.

A relação de rivalidade entre Cantagalo e Pavão-Pavãozinho é anterior ao início do tráfico na região e, inclusive, orientou a forma como os antigos bandidos locais, as chamadas “quadrilhas”, atuaram na região. Tais quadrilhas, no entanto, foram substituídas pelo Comando Vermelho, que, após dominar os pontos de venda de drogas das duas favelas, buscou, ao seu modo, unificá-las, alterando a dinâmica da vida local. (CUNHA apud PORTILHO, 2016, p. 194-195).

Portilho ainda salienta que a unidade territorial produzida primeiramente pelos narcotraficantes do Comando Vermelho foi apropriada pelo Estado quando se deu a implantação da UPP. Diz a autora:

Esta apropriação seguramente se dá através da ação policial naquela região que, para traçar as estratégias de enfrentamento ao tráfico, levou em conta a sua maneira de operar o território. Posteriormente, foi adotado o formato “Complexo do Pavão-Pavãozinho Cantagalo” para o desenvolvimento de ações do Programa de Aceleração do Crescimento, uma atualização daquela unidade dos territórios produzida pelo tráfico que impactou o desenho das ações promovidas pelo MUF. (PORTILHO, 2016, p. 195).

Iorio (2014) revela, em pesquisa realizada no Pavão-Pavãozinho Cantagalo, relatos dos moradores de que, desde a instalação da UPP, houve aumento considerável da circulação de pessoas de fora da favela, com aumento do turismo e abertura de lojas, bancos, *hostels* e pousadas. A autora pondera, entretanto, que houve melhorias e falhas na convivência entre policiais e moradores, e uma importante questão é não ter havido planejamento para a subsequente instalação de serviços na região, apenas a presença dos policiais.

Quando a permanência de policiais na favela, sua militarização e a continuidade de seu tom agressivo e violento não vem acompanhada de melhorias nos serviços públicos e na convivência entre moradores, além de uma tentativa ativa de cooperação entre policial e morador, a UPP, lentamente, caminha para a sua ruptura, declínio e perda de ideologia. Mesmo que a bandeira da “paz” venha a ser pintada pela imprensa e pelos discursos governamentais, essa nova forma de poder e de policiamento, tingida pelo estandarte do fim do tráfico armado e do confronto bélico, se reforça, ainda mais, uma prática de segurança segregacionista, em que não se pretende uma real integração entre as “partes” dicotômicas de uma mesma cidade (asfalto-favela). (IORIO, 2014, p. 15).

É preciso destacar que no ano das visitas foi possível observar mais a presença de pessoas armadas ligadas ao narcotráfico do que de policiais militares. Desta forma, observa-se que o projeto teve pouco êxito no que concerne a erradicação do tráfico de armas, e, no ano de

2018, o Gabinete de Intervenção Federal que atuava no Rio de Janeiro decidiu acabar com metade das UPPs<sup>18</sup>.

Dessa maneira, a instalação e a manutenção do MUF se dão através da negociação entre as diversas forças e grupos dentro da favela: policiais, narcotraficantes e moradores. Porém, como é salientado por Rita de Cássia Santos (2014, p.329), uma das fundadoras do museu, "destaca-se o foco de atuação do Museu junto ao território e aos moradores, em sinal de respeito e valorização do saber-fazer e de suas memórias, com foco na dignidade e no reconhecimento do processo social afirmativo de resistência".

Apesar dessa necessidade de negociação, Portilho (2016) destaca que a temática do tráfico de drogas e da violência não é abordada no circuito das Casas-Tela e nem tratada pelos gestores do museu. Diz a autora:

Em relatos informais durante o trabalho de campo, quando perguntados sobre estes temas, os diretores do museu afirmaram que são assuntos que trazem dor e sofrimento e a opção do museu é por não abordá-los para não gerar desconforto aos moradores. Na concepção dos idealizadores do MUF, projetar o futuro, que é uma dimensão constitutiva fundamental de seu projeto memorial, passa por esquecer determinados elementos do passado de sofrimento. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que por ser um empreendimento voltado para o turismo, a evocação do tráfico e da violência poderia ser um limitador. Consequência destas opções é que não há lugar para a memória exemplar, no sentido de que o passado do tráfico e suas vítimas não pode ser evocado para pensar o presente e o futuro. (PORTILHO, 2016, p.187).

Como se verá na seção a seguir, houve uma menção de Acme ao caráter da negociação que passou pelo assunto do tráfico na região. Porém, apesar de ser um dos fundadores do Museu, o artista não fazia mais parte do projeto na época da visita e, por isso, falava abertamente desse tipo de assunto.

## 2.1 A visita

No dia 18 de dezembro de 2017, realizei uma visita técnica ao MUF, acompanhado de Júlio Bizarria, doutorando em Memória Social, e do professor francês Octave Debary. Tivemos dois guias pela favela, Sidney Tartaruga e Carlos Acme, ambos, membros fundadores do museu, sendo Tartaruga, atualmente, um dos diretores e conhecido pelas rodas de capoeira que organiza na favela. O encontro foi marcado na saída C da estação do metrô General Osório, que talvez tenha sido a saída mais longa de qualquer estação do metrô que já peguei. Outro problema que apresentava era a falta de sinal de celular. Fui me encaminhando

---

<sup>18</sup> Mais dados estão disponíveis em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/gabinete-de-intervencao-no-rj-decide-acabar-com-metade-das-upps.ghml>. Acesso em 10/05/2019.

para a saída e decidi esperar nas roletas. O professor Debary já estava no local, mas como eu não o conhecia, continuei esperando por Júlio, que havia marcado o encontro. Avistei Tartaruga chegando à estação e saí das roletas para falar com ele. Já o conhecia anteriormente por conta de alguns eventos de museus. Júlio chegou ao local, chamou Debary e subimos para a favela do Cantagalo por um elevador que fica na estação do metrô.

O elevador dá em um corredor com um muro em branco, que seria grafitado por Acme, mas até hoje nenhuma pintura foi feita no local. Há alguma questão financeira entre o Metrô Rio e Acme que impede a pintura. Seguimos o corredor que leva até uma das entradas da favela. No primeiro trecho, fomos aconselhados a não tirar fotografias pelo fato de existir ali uma boca de fumo. Ao adentrarmos o espaço, uma pessoa pergunta "ow, vai aonde?", ao que Tartaruga responde "tá comigo, tá comigo".

Este ponto, e mais dois a serem descritos a seguir, coloca-me algumas questões sobre a escrita. Como descrever ou passar o sentimento de insegurança através do texto? Será que é possível ser tão preciso na descrição, que nada se perca? Devo inserir ou tirar esses incômodos do texto? De que forma? Como não estigmatizar, reforçar estereótipos ou romantizar as situações? Moraes e Tsallis (2016) analisam essas indagações e questionam a gramática tradicional dos textos acadêmicos, pautados pelos ideais assépticos da Modernidade, em uma ideia de modelos prontos a ser seguidos e sob a pseudoneutralidade científica. As autoras observam que nossas gramáticas, nossas formas de redigir textos acadêmicos também são formas de fazer mundos.

É parte desse processo a busca por outras gramáticas, elas próprias corporificadas, mediadas, não puras. A escrita na ciência está longe de ser o simples relato dos resultados de uma pesquisa. Ela é, antes, uma forma de povoar o mundo. Uma forma de fazer o mundo. (MORAES; TSALLIS, 2016, p.43-44).

Minha intenção, ao citar essas situações que suscitaram certa insegurança, não é de reforçar uma visão da favela como lugar da violência e de "leis paralelas". É mostrar que determinadas situações nos desarrumam como pesquisadores e nos tiram do pretensão lugar estático e descolado da realidade da academia. O que quero salientar é que essa pesquisa é feita na troca entre corpos, formas de vida e encontros. Encontros que bagunçam, encontros que questionam certezas.

Há uma ideia, comum em métodos e teorias mais tradicionais na academia, de que o pesquisador tem o controle de todos os elementos de sua pesquisa, de que ele nunca se sente inseguro ou perdido. Não é isso o que acontece aqui, pelo referencial da Teoria Ator-Rede (TAR). Abraço a ideia da abertura para o inesperado, para o *mal entendido promissor*, para o que emerge dos/nos encontros. O mal entendido promissor é algo que "é capaz de gerar novas

versões disto que o outro pode fazer existir. O mal entendido promissor, em outros termos, é uma proposição que, da maneira pela qual ela se propõe, cria a ocasião para uma nova versão possível do acontecimento" (DESPRET apud PEDRO; MOREIRA, 2015, p. 1400).

Dessa maneira, é possível notar certos encontros inesperados, cenas inusitadas, momentos de tensão ao longo da descrição. A forma da escrita assumida aqui é a de mostrar os ruídos, as sujeiras, a bagunça, o caos, que contrariam a pretensa estabilidade e assepsia da *ciência régia*, nos termos de Deleuze e Guattari (2012a).

Mais do que afirmar a separação entre sujeito e objeto o que está em cena é o vínculo, a conexão, o afetar e ser afetado no encontro com a alteridade. Neste percurso de "partilha do pão" com o outro o que se tem é, não um processo de fazer/conhecer sobre o outro, mas antes aquilo que Haraway chama de tornar-se com, isto é, devir com o outro, transformar-se no e pelo encontro. A escrita, local e situada, se tece a partir deste lugar, desta posição (MORAES; TSALLIS, 2016, p.48).

Retomo a descrição. Subimos o primeiro trecho de escadas e encontramos Acme e seu filho de oito anos brincando de bola em uma pequena quadra com outras duas crianças. Paramos na quadra e observamos alguns *graffiti* no muro do local, os quais não faziam parte do circuito das Casas-Tela. A conversa se deu de maneira informal e, com a saída do filho de Acme, as duas crianças, por volta dos dez ou doze anos, jogavam gol a gol. Um dos meninos tinha um chute bem potente e quase nos acertou algumas vezes. Culpa nossa, não dele – estávamos perto de um dos gols. Acme sugeriu que andássemos para não atrapalhar e não sermos acertados.

Mais um trecho de subida. A escadaria nessa parte mesclava degraus mais largos e de menor altura, normalmente encontrados nos acessos principais, com outros de formatos diferentes e alturas variadas, o que dificulta o acesso para aqueles com algum problema de mobilidade ou até respiratório. Nesse trecho havia corrimões. O filho de Acme também compôs nosso grupo que andava pelos espaços da favela. Hoje, com dez anos, ele já arrisca seus primeiros traços nas paredes locais, sob a supervisão do pai.

Acme e Tartaruga se dividiam nas informações sobre a história do museu e da favela, mas o grafiteiro deu mais detalhes da execução dos murais, das ideias de composição e de algumas histórias por trás das obras. Um elemento que foi incorporado em grande parte das Casas-Tela foi o cordel, como uma forma de homenagear e rememorar a presença nordestina nos morros. Outra característica é a presença do galo e de pavões nas pinturas.

A denominação Casa-Tela parece ter vindo realmente da ideia do museu de artes tradicional, que possui quadros de pintores famosos. A tela seria a casa do morador, o artista valorizado, o grafiteiro. O circuito surgiu assim com o objetivo de preservar

memórias da favela que poderiam se perder e divulgá-las para outras pessoas. (RODRIGUES, 2015, p. 97).

Dois aspectos interessantes permeiam a confecção das Casas-Tela de acordo com Rodrigues (2015). O primeiro diz respeito à mediação que é tecida para a pintura das casas, reunindo os moradores, os artistas e os responsáveis pelo museu para definir temáticas e conteúdos. A autora nota que houve bastante dificuldade em obter autorização para a pintura das casas em um primeiro momento, visto que o museu, recém-criado, pedia que os moradores assinassem um termo de autorização de pintura. O problema era que, à época, algumas remoções estavam acontecendo por conta do PAC Social e muitos não assinavam nenhum documento com medo de serem removidos. Entretanto, apesar da desconfiança de parte dos moradores, o projeto teve sequência e foi abraçado por diversos habitantes.

O circuito das Casas-Tela é dividido em quatro eixos temáticos que contam as histórias e as dificuldades dos moradores da favela: origem e história; lazer, cultura e convivência; dificuldades de sobrevivência; e pontos históricos. Segundo o site do museu:

O propósito dessas expressões artísticas é contar a saga, a memória, a história das favelas que compõem o território, desde os escravos fugidos que se acoitavam no Maciço do Cantagalo, passando pelas primeiras construções de barracos no início de 1907, até os dias de hoje, quando mais de 20 mil moradores desse museu territorial lutam contra a segregação social das favelas no contexto da cidade e a favor da sua inclusão funcional urbana e socioeconômica no contexto e na vida social dos bairros de Ipanema e Copacabana, destinos turísticos mundialmente famosos.<sup>19</sup>

O mural da primeira Casa-Tela a partir da entrada pela qual subimos foi realizado por Eco e Acme. É possível notar na figura abaixo (figura 9) que os murais se deterioraram com o tempo, necessitando de intervenções ou restaurações, e este foi o segundo aspecto que suscitou certa discussão, o da restauração dos painéis por conta da sua deterioração. A princípio a ideia de restauração de um *graffiti* soa um tanto estranha. Alguns grafiteiros, como Carlos Bobi, Fernando Cazé e o próprio Acme exacerbam o caráter efêmero da arte de rua. Como, então, restaurar esses trabalhos? A restauração dos *graffiti* do MUF, porém, não tem o sentido tradicional daquela executada em outros trabalhos de artes plásticas. Consiste no apagamento dos trabalhos e na pintura de um novo painel com a mesma temática, sempre havendo diálogo entre os moradores e os artistas. Não se trata de deixar exatamente como era, traço por traço, mas manter o diálogo através da temática pensada para o local.

<sup>19</sup> Retirado de <https://www.museudefavela.org/visitacao-integrada/>. Acesso em 16/01/2019.

Figura 9 - Graffiti de Marcelo Eco e Carlos Acme que mostra as dificuldades de saneamento no local.



Título: "A ponte de Monet na dificuldade de sobrevivência". Foto: Leonardo Perdigão.

Nesse momento, paramos para beber água na casa do morador onde o *graffiti* está feito e conversamos um pouco sobre o uso dos *graffiti* em trabalhos institucionais, galerias e comércio. Naquela semana alguns trabalhos de Acme tinham sido utilizados como fundo no programa "Encontro" da Rede Globo. Perguntei a ele sobre a repercussão. O artista relatou que recebeu muitas mensagens de apoio, mas que "sempre tem um" para chamá-lo de vendido, traidor da essência marginal. Afirmou, no entanto, que não era ele que estava sendo usado pela Rede Globo, mas, ao contrário, que ele fez uma seleção de obras com conteúdo político e críticas sociais e utilizou o espaço para criticar a própria emissora.

É possível notar nessa fala de Acme como o modelo dicotômico criado pela Modernidade se impõe sobre diversas áreas. Para determinadas pessoas, só é possível pertencer a uma categoria. Ou Acme faz trabalhos de cunho "vandal", sem autorização, ou está domesticado pelas galerias. E não é isso que acontece na prática. O artista participou de uma exposição no Galpão das Artes Urbanas - COMLURB na Gávea. A exposição *Ressignificação* contou com esculturas e trabalhos feitos em materiais reciclados e mesclava também a linguagem do *graffiti*, e um fato interessante se deu após a inauguração. Diversos grafiteiros conhecidos na cena foram prestigiar a exposição, mas, quando a galeria fechou, eles saíram para realizar *bombs* nas proximidades. Todos sem autorização. Por diversão, por estar junto.

Latour (1994) tece uma crítica ao modo como as áreas das ciências foram separadas e desarticuladas por meio da constituição moderna, e afirma que a Modernidade nunca chegou

de fato a ocorrer, pelo fato de os ditos modernos falarem uma coisa e fazerem outra. O principal ponto levantado pelo autor é a explanação do modelo societário que foi efetuado pelas práticas modernas, um modelo assimétrico que privilegia as instâncias humanas em detrimento de objetos, fluxos, e outros elementos, os chamados *não humanos*.

Assim, é possível considerar, neste momento, que a maior contribuição de Latour (1994) para se pensar as sociedades é a incorporação, ou melhor, a equidade entre os elementos humanos e não humanos que compõem as diversas redes. A "proliferação de híbridos" fez com que as fronteiras estanques não dessem mais conta de explicá-los. A questão trazida não é nem explicar, mas rastrear conexões entre esses elementos e os efeitos produzidos no mundo. A *constituição moderna*, com suas dicotomias, práticas de purificação e a supressão dos mediadores, serve de base para a construção de uma sociedade, de certa maneira, asséptica, ou seja, com esferas bem definidas e que não se misturam, com as coisas pertencendo somente a uma categoria. Vê-se claramente a pressão dessa distinção no que tange à expansão do *graffiti* para galerias e para a mídia. Se o grafiteiro está nesse circuito, ele é vendido e não produz mais nada de cunho político ou crítico, apenas objetos decorativos. Porém, como vimos e veremos, essa dicotomia exagerada não se pauta na prática.

O autor ressalta que não há cisão natureza-cultura, e chama essa relação de coletivos, ou seja, agrupamentos entre atores humanos e não humanos. Há nessas relações um fio condutor, muitas vezes invisível, que pode ser rastreado e é através da ideia da rede de práticas, instrumentos, documentos, traduções e mediações que deve seguir a lógica social. O social não é, por esse viés, um dado a priori, mas resultado de diversas relações de elementos humanos e não humanos. As instituições, mercados e organizações seriam conglomerados de híbridos em interação e não resultado da intervenção de uma mão, visível ou invisível, que surge para regular ou ordenar uma situação caótica. Os *graffiti* presentes no MUF são parte de coletivos humanos (temos um ou vários autores) e não humanos (muros, latas de spray, escadas, condições meteorológicas) e são produzidos nas interações entre esses elementos.

Podemos pensar mais um pouco em como essa lógica dicotômica não dá conta da realidade. O projeto do MUF alia *graffiti* em um território estigmatizado por certos setores sociais a um modelo institucional, o do museu. Nesse sentido, por ser produzido em uma área periférica, pode ser considerado uma manifestação contracultural ou, pelo menos, que mantém a "essência marginal" da atividade, mas, ao mesmo tempo, os trabalhos são todos autorizados pelos moradores. Para alguns grafiteiros mais radicais, entretanto, o fato de se ter autorização para a pintura já contraria a essência da prática, ou seja, não se trata de *graffiti*, mas de muralismo ou arte decorativa. Não é o caso de Acme, que não faz separações tão radicais. Os *bombs* são *graffiti*. Os painéis autorizados também. Os trabalhos que vão para galerias também. Em entrevista concedida para Fernanda Rodrigues, Acme diz:

É, eu acho que a galera vai ter que se render. Já se renderam muitos, entendeu? Hoje em dia neguinho está confundindo Romero Britto com *graffiti*, tá ligado? Então a parada é meio que assim, o caminho não tem outro, você vai ter que entrar pro meio comercial, você vai ter que vender tela, você vai ter que... Existe também a... Mas existem modalidades de *graffiti*, existem pessoas que fazem a arte pintura, pintam figuras e contam histórias na rua, mas existe o *graffiti* vandal, entendeu? Que também é aquela parada de você pegar trem, você fazer o seu nome, fazer a sua história em torno de um circuito em que todo mundo vê o seu nome pela cidade toda, né, você pega os lugares mais ousados, sobe prédio, entendeu? E faz o *graffiti*, vive a parada da liberdade, né? Exerce a liberdade de você estar fazendo algo que ninguém está fazendo, né, e é algo proibido que ninguém está aprovando ou que está indo contra alguma coisa que está estabelecida, isso é *graffiti* também. Mas eu não posso deixar de, eu não posso destacar o *graffiti* técnico e caprichado do cara que estudou desenho, que quer contar uma história, que quer conversar com sociedade, ele está usando a rua como suporte, entendeu? [...] Se ele consegue fazer do veículo comercial um meio de comunicação pra dizer aquilo que ele pensa, eu não posso também dizer que ele não é grafiteiro. Ele só conseguiu adequar o útil ao agradável. É o que eu faço, meu irmão, eu sou da favela, entendeu? Eu consigo vender o meu pensamento, sacou? Vender as minhas ideias sem corromper elas. Entendeu? Se eu consigo vender as minhas ideias não corrompidas, entendeu? O que que há de mal nisso? Em ganhar dinheiro com aquilo que você gosta de fazer? Eu acho que o que não pode ser feito é maquiar as suas opiniões, entendeu? Você distorcer opiniões para poder se beneficiar, você trair uma comunidade inteira às vezes por causa do dinheiro. São coisas que você não pode fazer, vender a sua comunidade... Eu sou fiel aos meus princípios. Entendeu? Assim como todo mundo que eu conheço bate no martelo dizendo que também é. Mas existe uma série de revoltados aí que não querem... que não precisam ganhar dinheiro com a arte, entendeu, e fazem o que querem, sacou? Podem bombardear os trens, os *outdoors* da cidade e fazer um trabalhinho qualquer ou outro ali para poder se bancar para encher a geladeira. A gente precisa ganhar dinheiro forte, cara. A arte é isso aí, ela tem muitos outros trajetos para fazer, podemos avançar pra galeria, podemos continuar pintando na rua, pintando em circuitos de visitação... Ganhando dinheiro ou não, a gente só é feliz se a gente conseguir fazer a nossa arte. Entendeu? E se você conseguir fazer isso ganhando dinheiro, entendeu, que seja de uma forma que não vá ofender a tradição disso, né... Acho que tudo tem explicação, tudo tem justificativa, todo mundo tem direito à palavra. Então, enquanto eu tiver direito à palavra, eu vou continuar avançando.<sup>20</sup>

A fala do artista contraria certas correntes teóricas que colocam o *graffiti* dentro de caixas segmentadas, compartimentadas, seguindo a separação moderna de conhecimentos. O colombiano Armando Silva (2014), por exemplo, ressalta que o *graffiti* segue sete categorias básicas, que chama de valências, a saber: marginalidade; anonimato; espontaneidade; crenaridade; velocidade; precariedade; fugacidade. As sete valências correspondem a sete imperativos, que são motivados por causas sociais. Eles são imperativos: comunicacional; ideológico; psicológico; estético; econômico; físico; e social. O autor dá maior ênfase às três primeiras valências e imperativos, mas o maior problema vem a seguir, pois considera que, se alguma dessas categorias não estiver presente, se trata de "grafite pobre" ou então, de muralismo, afresco ou publicidade.

<sup>20</sup> Entrevista concedida a Fernanda Rodrigues em outubro de 2014 e disponível em Rodrigues (2015).

Poderíamos dizer que o sistema da comunicação grafite, tal como foi desenvolvido, prevê certos imperativos como indispensáveis – comunicacional, ideológico, psicológico – para a inclusão de um texto neste circuito; ou seja, *a inscrição urbana que chamamos grafite corresponde a uma mensagem ou conjunto de mensagens ou expressões filtradas pela marginalidade, pelo anonimato e pela espontaneidade.* (SILVA, 2014, p.40, grifos do autor).

Ele segue seu raciocínio dizendo que a pintura que carece de marginalidade é "informação mural". A que carece de anonimato, "manifesto mural". E a que carece de espontaneidade, "afresco mural". Nomes interessantes dentro de sua perspectiva. O problema que coloco é: nesses quase seis anos de pesquisa, considerando o período do mestrado e do doutorado, nunca ouvi essas expressões na rua. Também não se discutem as sete categorias. Das sete, apenas a questão da autorização/marginalidade tem maior relevância. Elas podem ter sido importantes, ou ter estado presentes em certos *graffiti* de determinado contexto, mas isso não torna essas características universais.

Já teci críticas a certas valências na dissertação (LEITE, 2015). Trago aqui algumas delas. A primeira diz respeito ao caráter marginal. Pensemos juntos na fala de Acme logo acima. Fotos de seus trabalhos foram reproduzidas em um programa da Rede Globo. A exposição do trabalho em mídia formal acaba instantaneamente com o caráter marginal das obras? Como ele mesmo complementou, as imagens dos *graffiti* continham críticas sociais. É muito redutor dizer que, apenas por ter autorização, o caráter contestatório do *graffiti* se esvai.

A questão do anonimato também é discutível. Como os grafiteiros se organizam em diversos grupos ou tribos, esse anonimato é em relação a quem? Porque os grupos se organizam para pintar juntos, então, o pretenso anonimato é em relação ao público. Ora, apesar de muitos grafiteiros serem conhecidos atualmente, eles não se transformaram exatamente em estrelas, mas eles tampouco se escondem. A grande maioria compartilha suas produções, autorizadas ou ilegais, em redes sociais como o *Instagram* ou *Facebook*. Alguns, como Jambeiro, deixam o número de telefone na parte de baixo dos murais. Além disso, sobre aqueles que integram os circuitos das galerias e participam da confecção de grandes painéis nas cidades: como conseguiriam viver de seus trabalhos se não fossem conhecidos? Atualmente, poucos artistas da cena do *graffiti* e da arte urbana são desconhecidos. Dentre eles, dois se destacam por utilizar o mistério para aumentar o interesse sobre suas produções: o inglês Banksy e o italiano Blu<sup>21</sup>. Até pouco tempo atrás, a norte-americana Elle também escondia sua identidade, mas agora a tornou pública.

---

<sup>21</sup> Acredito que tanto Blu quanto Banksy sejam, na verdade, coletivos. Ambos começaram no *graffiti* e gradativamente incorporaram outros elementos das artes a suas produções. Blu realiza muitos vídeos de *stop motion* a partir de trabalhos nas ruas e Banksy se destaca pelos estênceis e instalações. Compartilho um vídeo que mostra a confecção coletiva de alguns trabalhos de Banksy no muro que divide Israel e a Palestina. <https://www.youtube.com/watch?v=996lIk-041A>.

A título de curiosidade, tanto Blu quanto Banksy são artistas que vivem de seus trabalhos, mas recentemente realizaram ações antimercado. Blu e sua equipe apagaram todas as obras feitas por eles em Bologna ao saber do projeto de um grande grupo corporativo que decidiu preservar os murais da cidade. A princípio nada que contrarie a lógica preservacionista dos trabalhos de arte. Mas como seria essa preservação? Retirar os muros do espaço público e colocá-los em espaços privados de exposição. Sim, quebrar os muros!<sup>22</sup> Apesar de um tanto impensável, diversos trabalhos de Banksy foram roubados das ruas e o mesmo aconteceria com os de Blu.

Figura 10 - Imagem que mostra o trabalho de Banksy roubado em Londres.



Foto de Neil Hall.

Figura 11 - Estêncil roubado de Banksy em Miami.



Foto de Haringey Council.

<sup>22</sup> Mais detalhes podem ser encontrados em <https://www.graffitistreet.com/blu-erasing-his-own-street-art-in-bologna-italy/> e <https://www.youtube.com/watch?v=bhe3JfW2qPs>.

Já Banksy preparou um dispositivo de autodestruição que foi acionado logo após uma de suas telas ter sido vendida em um leilão. O trabalho foi triturado em tirinhas até a metade<sup>23</sup>. Não houve divulgação posterior sobre o que aconteceu com o valor da obra, se ela se desvalorizou ou se valorizou depois dessa intervenção performática. Fato é que a compradora manteve seu lance.

Retorno à crítica às valências. As ideias de velocidade e precariedade também são alteradas de acordo com o contexto. É lógico que, em lugares que ofereçam maior risco, o grafiteiro tenderá a ficar menos tempo, porque, também, nem sempre está autorizado. Mas certos *graffiti* mais elaborados levam mais tempo para serem feitos. A precariedade que é descrita por Silva (2014, p. 29), como adquirir materiais de baixo custo, pode, igualmente, não se mostrar tão verdadeira. Realmente, não é difícil comprar tinta spray, mas a qualidade das tintas aumentou consideravelmente dos anos 1990 para os dias de hoje. Há mais marcas, mais fabricantes, tintas mais caras, outras menos. Há até em alguns trabalhos o uso de verniz para diminuir a ação das intempéries climáticas ou depredação, o que também contraria a valência da fugacidade.

Volto ao MUF. Acme também tocou em um ponto sobre o qual eu tinha ideias opostas. O grafiteiro disse que a arte de rua está em baixa no momento, principalmente pelos problemas ocorridos no Programa Eixo-Rio da prefeitura do Rio de Janeiro. A situação é tão absurda, que uma escultura de metal do artista, a "Baleia de Jonas", de nove metros, desapareceu misteriosamente de um dos depósitos da prefeitura. Até hoje não foi recuperada, e a informação oficial é de que ela foi descartada, o que deixou Acme revoltado.

Figura 12 - Escultura "Baleia de Jonas" que desapareceu.



Foto: Marcus Foster.

<sup>23</sup> Mais detalhes podem ser encontrados em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/obra-de-banksy-se-autodestroi-apos-ser-vendida-por-1-milhao-de-libras-em-leilao-em-londres-23133683>

Outro ponto discutido na conversa foi sobre a necessidade do artista em desenvolver uma vertente abstrata do seu trabalho por uma demanda mercadológica. Minha ideia era justamente contrária, nos dois casos. Eu acreditava que a arte urbana estava em alta e que a demanda era por trabalhos cada vez mais ligados a uma estética realista, como se vê nos trabalhos de Eduardo Kobra. Assim, novamente me reporto ao mal entendido promissor. Faz-se necessário repensar conceitos prévios a aqueles que emergem do campo. Como exemplo, reporto à terminologia utilizada por Gándara (2004) de *graffiti corporativo* e *não corporativo*. O primeiro seria aquele que prevê fomento e remuneração para os artistas e o segundo, feito sem financiamento. Em um primeiro momento pensei as categorias nesses termos, mas esses conceitos não fazem sentido para os atores. A terminologia utilizada para os trabalhos ilegais ou não autorizados é "vandal", enquanto não há nenhum termo específico para denominar os trabalhos das galerias ou fomentados, apesar de muitos falarem em trabalhos comerciais.

De novo, reforçamos aqui algumas ideias da Teoria Ator-Rede (TAR). Em uma perspectiva de pesquisa pautada em modelos tradicionais, o praticante estaria errado e não o pesquisador. O pesquisador, no viés de uma sociologia crítica, levaria o esclarecimento, pois ele tem o domínio dos assuntos e vai explicar ao praticante sobre sua prática. Latour reforça seu incômodo, e até certa implicância, ao modelo da sociologia crítica, considerada como uma das vertentes da sociologia do social.

Os atores enchem o mundo de agências enquanto os sociólogos do social dizem a eles de que tipo de material seu mundo é "realmente" feito. E não me convence ou conforta que eles frequentemente fazem isso por razões nobres, para ser "politicamente relevante", para ser "crítico" para o bem dos atores que eles desejam "libertar das amarras dos poderes arcaicos". Mesmo que isso fosse uma política excelente, o que não é o caso como veremos, ainda seria uma ciência ruim. (LATOUR, 2005, p.52, tradução nossa).

O autor, que considera a importância dos fracassos para verificar a qualidade dos trabalhos científicos e sua relevância política, chega a comparar o sociólogo crítico com o "homem do ressentimento" de Nietzsche, e portador de certo masoquismo. (LATOUR, 2005, p. 252). Mas o maior problema identificado por ele é justamente o fato de a sociologia crítica sempre se assumir certa, ou seja, ela nunca reconhece falha em suas explicações.

Esse viés não é adotado pela TAR. Não cabe ao pesquisador explicar ou "iluminar" o ator sobre suas práticas. O ator é quem sabe o que faz, quem domina certas práticas, cabendo ao pesquisador rastreá-las e descrevê-las. Para um leitor que não conheça os pressupostos teóricos da TAR, isso pode parecer um reducionismo do papel do pesquisador, mas a questão é que determinadas práticas e ações não precisam ser explicadas pela academia nem pelo saber acadêmico. Através da TAR, o social deixa de ser uma área segura e sem problemas,

para ser um movimento que rastreia novas conexões e forma novos agrupamentos, e que pode falhar em ambos os casos. Pelo viés da *sociologia das associações* a ideia de "explicação social" produz efeitos indesejados, ou seja, interrompe o rastreamento e o movimento das associações.

No mundo em que a TAR está tentando viajar, nenhum deslocamento parece possível sem traduções penosas e custosas. Os sociólogos do social parecem voar como anjos, transportando poder e conexões quase imaterialmente, enquanto os pesquisadores da TAR têm que caminhar como uma formiga, carregando pesados equipamentos para gerar a menor conexão que seja. (LATOURE, 2005, p.25, tradução nossa).

Essa postura metodológico-epistemológica defende a abertura do pesquisador para o mundo. É necessário prestar atenção às nuances. É necessário ter calma. Trata-se do olhar e do caminhar da formiga<sup>24</sup>.

Entretanto, é sempre o mesmo erro que reaparece: o de acreditar que, para observar nos fatos sociais o gradual surgimento da regularidade, da ordem, do encadeamento lógico, é preciso abandonar seus detalhes, essencialmente irregulares, e elevar-se bem alto, até abraçar numa visão panorâmica os mais vastos conjuntos; que o princípio e a fonte de toda coordenação social reside em algum fato de caráter muito geral do qual ela desce gradualmente até os fatos particulares, porém enfraquecendo-se singularmente; e que, em resumo, o homem agita-se, mas é uma lei de evolução que o conduz. (TARDE, 2011, p.90).

Por isso, é necessária uma ciência mais lenta, a "slowciology". "Não há dúvidas que a TAR prefere viajar devagar, em rodovias pequenas, a pé, e pagando o preço total de qualquer deslocamento do próprio bolso" (LATOURE, 2005, p.23, tradução nossa). Através dessa metáfora é possível entender que só capturamos, que só enxergamos, só prestamos atenção, quando reduzimos a velocidade à qual nos acostumamos atualmente. Muitas nuances passam despercebidas pela rapidez com a qual nos acostumamos a viver, a pesquisar, a ler, a observar.

Essa alteração temporal também ocorre por um posicionamento no qual a ordem é invertida, ou seja, ele ocorre depois que os atores distribuem as controvérsias nas quais estão imersos. Não há, dessa maneira, uma estrutura espaço-temporal prévia à ação dos sujeitos. A ideia de ordem, rigor e estrutura não some, ela é deslocada de uma etapa preliminar para uma posterior. "É por isso, para ganhar algum sentido de ordem, que a melhor solução é rastrear as conexões entre as controvérsias ao invés de decidir como estabelecer qualquer controvérsia dada" (LATOURE, 2005, p.23, tradução nossa).

Continuando nossa caminhada, paramos em frente à antiga sede do MUF e Tartaruga nos contou sobre alguns projetos do museu, como a mudança do local — a atual sede fica em

---

<sup>24</sup> Em inglês a Teoria Ator-Rede é conhecida como Actor-Network Theory (ANT). *Ant* também é a palavra que se refere à formiga.

um prédio da Igreja Católica, que pediu as instalações de volta — a instalação de placas, que indiquem o percurso do museu para aqueles que vão sem um mediador para a favela, e de a reforma do "Portal do Amor Perfeito", bem como a pintura de novos painéis.

Ambos os mediadores nos disseram que o MUF tem bastante apoio institucional e que é reconhecido por grandes museus e instituições governamentais e culturais no Estado do Rio de Janeiro e no país, mas que na prática esse reconhecimento não se converte em apoio técnico nem financeiro, o que para eles são as maiores necessidades no momento. Um dos problemas apontados por Acme para a confecção dos painéis é a quantidade de tinta necessária para a pintura. Primeiro, pelo preço dos materiais, uma lata spray de boa qualidade varia de quinze a quarenta reais. Segundo, pelo peso e pela dificuldade de mover as tintas para determinados locais da favela.

Acme e Tartaruga disseram também que há uma desconfiança por parte dos moradores e da equipe do museu com os projetos desenvolvidos por pessoas de fora da favela. Foram citados o "Criança Esperança", cuja sede no morro se encontrava fechada sem se saber direito o motivo, e o "AfroReggae". Não foram dados maiores detalhes do porquê dessa desconfiança. Podemos retomar aqui a ideia das práticas e das redes. Não basta somente existir projetos "renomados", mas eles têm que "fazer fazer" coisas.

Entro naquilo que Latour desenvolve como a *segunda fonte de incerteza* e o questionamento da natureza heterogênea das ações. É aqui que surge uma ideia presente em diversas obras do autor e uma das principais questões da Teoria Ator-Rede: o que faz fazer? Quando agimos, o que mais age? Quantos agentes ou mediadores estão presentes? O que nos leva a ter determinadas ações? Por que faço coisas que não quero? Por que temos hábitos parecidos? O que nos une em fazeres?

A primeira consideração é de que a ação não é algo completamente controlado pela consciência, mas "um nó, um conglomerado de muitas configurações surpresas de agências que devem ser lentamente desenroladas" (LATOURE, 2005, p. 44, tradução nossa). Partimos, então, para a consideração de que a ação deve ser entendida e mantida como uma surpresa, uma mediação, um evento. Para isso, se faz necessário que se parta das controvérsias e incertezas sobre quem, o que e quantos agem quando nós agimos. Mais uma vez, é crucial ir devagar, sem pressa para identificar e descrever aquilo que age conosco e nos faz agir.

O autor insiste em instâncias não sociais que acabam por compor o mundo social. Desta forma, não há um fundo, um contexto, ou uma estrutura social que define o curso de

nossas ações<sup>25</sup>. "Aquilo que nos faz agir não é feito de material social, por isso, pode ser reagrupado, associado de novas maneiras" (LATOUR, 2005, p.46, tradução nossa).

Latour parte, então, para a definição do que é um ator. Ser um ator significa, na perspectiva da TAR, não ter clareza de quem ou o que está agindo. Em uma comparação com o teatro, o ator em um palco nunca está sozinho — mesmo em um monólogo — pois há o cenário, os produtores, diretores e a plateia.

Se aceitarmos desdobrar a metáfora, a própria palavra ator dirige nossa atenção para um completo deslocamento da ação, avisando-nos de que ela não é coerente, controlada, bem equilibrada, bem delineada. Por definição, a ação é *deslocada*. A ação é emprestada, distribuída, sugerida, influenciada, dominada, traída, traduzida. (LATOUR, 2005, p. 46, grifo do autor, tradução nossa).

O indivíduo moderno, senhor das ações e do conhecimento submetidos a sua razão, mente e inconsciente autônomos, não tem espaço nessa abordagem. Ademais, a noção de que o social, assim como o indivíduo, não é dado, não é feito a priori, abre novas possibilidades teóricas e metodológicas. Os sociólogos da TAR devem tomar como fundamentos as incertezas, as hesitações, os deslocamentos e as perplexidades dos atores e das ações em vez de recorrer a alguma qualidade social ou explicação social. Como afirma o autor: "Ao contrário, nós acabamos de ver que a mais poderosa percepção das ciências sociais é de que outras agências, sobre as quais não temos controle, nos fazem fazer coisas" (LATOUR, 2005, p. 50, tradução nossa). Essas agências comportam não só ações humanas, mas expandem o leque de atores. Os não humanos fazem parte constituinte dessas agências e em muitos casos são mais importantes do que os humanos.

É possível compreender mais uma característica dos atores e das agências. Se não há ação, transformação, deslocamentos e rastros, então não há agência. O mesmo vale para o ator. Se não há afetação, se este não produz movimentos, então não é um ator. Ambos devem fazer alguém, ou algo, fazer alguma coisa. Aqui, podemos nos aproximar de Souriau (2015) e da noção de que só existe um modo de existência se existir ação ou um modo de agir. A simples chegada ou existência de determinados projetos sociais no Cantagalo não garantem a sua ação eficaz. É preciso engajamento. É preciso criar modos de afetação, de deslocamento, até mesmo, de estranhamento, que produzam redes ativas.

Pelo viés da TAR, enxergamos o mundo como um lugar feito pela "concatenação dos mediadores", onde pode haver ação em qualquer ponto da rede e não apenas de um ponto primário. A opção da TAR abre a pesquisa para novas perspectivas, para resultados diversos e para o inesperado, pois a ação pode vir de um ponto não considerado ou pensado anteriormente. "Quando uma força manipula a outra, não significa que isto está gerando

---

<sup>25</sup> Essa ideia de Latour pode ser relacionada com os elementos não sociais, presentes nas obras de Whitehead, Tarde e Deleuze, que compõem o mundo social.

efeitos, mas pode ser a oportunidade para outras coisas começarem a agir" (LATOUR, 2005, p. 60, tradução nossa).

Faz-se, agora, necessário distinguir dois conceitos apresentados por Latour (2005): os *mediadores* e os *intermediários*. Como já é possível deduzir, ambos abarcam entidades, elementos e eventos que podem ser humanos ou não humanos. Quais seriam as implicações de se usar um termo em detrimento do outro? Simples retórica? Não. Os conceitos em Latour têm certa pragmática. Devemos considerar que o viés ligado à *sociologia do social* produz uma definição *ostensiva* dos objetos, ou seja, há sempre algo que permanece, não importa o que ocorre com o observador. Já o viés *performativo*, ligado à *sociologia das associações*, é definido pelo desaparecimento dos objetos caso esses não sejam performados:

Um intermediário, no meu vocabulário, é aquilo que transporta significados ou forças sem transformá-las; definir suas entradas é suficiente para definir suas saídas. Para todos os princípios práticos, um intermediário pode ser entendido como uma caixa preta que conta como um, mesmo que seja feito de várias partes internas. Mediadores, por outro lado, não podem ser contados apenas como um; eles podem contar por um, por nada, por muitos, ou por infinitos. Suas entradas não são bons indicadores de suas saídas; sua especificidade deve ser sempre levada em consideração. Os mediadores transformam, traduzem, distorcem, e modificam o significado ou os elementos que supostamente carregam. (LATOUR, 2005, p. 39, tradução nossa).

A assunção de que os objetos, ou os não humanos, são mediadores e não intermediários traz novas possibilidades metodológicas, visto que não se pode desconsiderar os efeitos produzidos pelas ferramentas, objetos e meios pelos quais o mundo se constrói. Essa mudança na forma de trabalhar retira do sujeito humano seu papel de destaque e maior hierarquia, como acontece em modelos sociológicos tradicionais.

Latour (2005) ainda considera que essa distinção entre mediadores e intermediários produz as maiores diferenças entre os dois modelos sociológicos, visto que o modelo tradicional elege um tipo social dado a priori que define as práticas e ações e, conseqüentemente, reduz o número de mediadores e aumenta o número de intermediários. Enquanto isso, a TAR não elege nenhum tipo de agregado social e tem a noção de que o social se produz juntamente com as práticas e os materiais, sendo assim, multiplica o número de mediadores. E, mesmo que haja uma estabilização de mediadores em intermediários, houve uma prática, um movimento de tantos outros mediadores para que se chegasse a essa consolidação.

Podemos considerar que além de Acme e Tartaruga, tivemos diversos outros mediadores na visita ao MUF, sendo, talvez, os principais os *graffiti* das Casas-Tela, estes, por sua vez, compostos por outros mediadores. Muros, tintas spray, tintas látex, conversas, desenhos preliminares no papel, aceitação ou recusa dos moradores, escadas, rolos, *caps* (bicos usados nas latas de spray que têm diversos tamanhos e funções).

Retomo o caminhar. Chegamos a uma pequena praça feita por Frei Nereu na época em que a Igreja Católica tinha força na comunidade. Há *graffiti* nos dois lados do local, que servia de ponto de encontro para os moradores por ser, à época de Frei Nereu — 1975 até 1991 — um dos poucos pontos com água encanada. O painel pintado por Acme retrata os moradores que faziam fila para encher seus baldes e potes com água, e, enquanto esperavam, faziam sambas.

Figura 13 - Graffiti que representa a espera na fila da água e o samba.



Foto: Leonardo Perdigão.

Do outro lado, em um muro mais baixo, são retratados soldados militares e uma igreja. O grafiteiro nos contou que os soldados recebiam a ordem de derrubar qualquer casa que fosse de alvenaria no morro, sendo permitidos apenas barracos de madeira. A única construção à época feita de alvenaria era a Igreja Católica. Segundo os relatos, os soldados não tinham coragem de derrubá-la.

Figura 14 - Graffiti "Limite da Força, Igreja e Exército".



Foto: Julio Bizarria.

A vista da praça já é algo que chama bastante atenção, é possível ver parte da orla da praia e uma ampla visão do Pavão-Pavãozinho, além de marcar a metade do percurso. Pelo forte calor que fazia no dia, paramos mais uma vez para beber água, agora em uma rua asfaltada e com diversos estabelecimentos comerciais. Esse ponto é uma espécie de divisória entre o Cantagalo e o Pavão-Pavãozinho. Nesse momento, uma guia em treinamento, amiga de Tartaruga, se juntou ao grupo.

Adentramos a parte do Pavão-Pavãozinho e chegamos a um espaço onde havia uma quadra de esportes. Aqui houve um momento, no mínimo, inusitado. Fomos orientados pelos dois mediadores a tirar fotografias somente de determinados ângulos, enquanto Tartaruga foi avisar a três sujeitos armados que estavam em uma das bocas da favela que fazíamos o percurso do museu. Paramos no centro da quadra a uns dez metros da boca onde havia um gigantesco muro com três *graffiti* de Acme, Shalak e Smoky. O primeiro, um *graffiti* memorial. O segundo, um painel com crítica às Olimpíadas. O terceiro, de Lampião e Maria Bonita com um galo e um pavão. Focarei neste último trabalho por ter uma história interessante por trás de sua confecção.

É importante ressaltar que nenhum desses painéis fazia parte do "acervo" das Casas-Tela, mas tinham sido incorporados ao circuito expositivo, e que todos foram cobertos na reforma da quadra esportiva, reinaugurada com um campeonato de futebol de times formados por moradores das favelas em 2018. No lugar dos *graffiti* anteriores foram pintados os escudos dos quatro maiores clubes cariocas, Botafogo, Flamengo, Fluminense e Vasco, bem como a bandeira do Brasil, devido à proximidade da Copa do Mundo de Futebol realizada na Rússia.

Figura 15 - Graffiti Maria Bonita e Lampião de Carlos Acme.

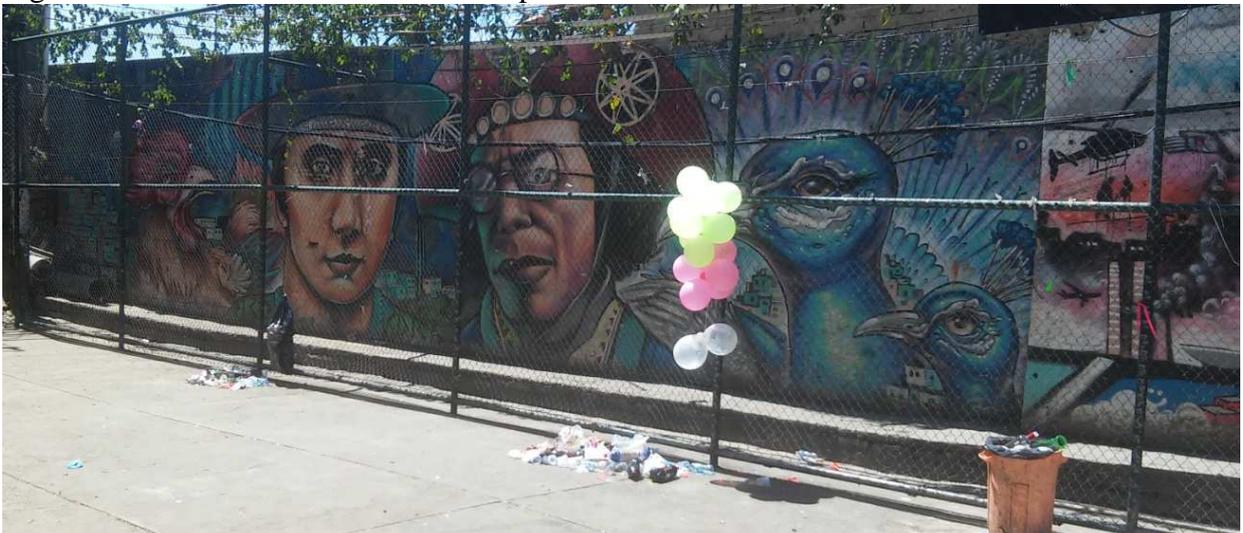


Foto: Leonardo Perdigão.

O artista nos disse que foi interpelado por alguns moradores para celebrar a presença nordestina nas favelas com um *graffiti* comemorativo. Havia, porém, um problema à época da confecção do mural: o então "dono do morro" não gostava nem da estética nem da prática do *graffiti* e era necessário conseguir sua autorização. Então, como consegui-la sem gerar atritos entre as partes? Após algumas sugestões, uma ideia apareceu como a melhor: a pintura de Maria Bonita e Lampião, que foram descritos pelo grafiteiro ao "chefão" como "bandidos ao estilo Robin Hood, tiram dos ricos para dar aos pobres". O grafiteiro conseguiu, assim, a autorização para pintar o mural, já que a ideia foi aceita, pois o "chefão" associou a sua ação no morro às duas figuras.

Recordo aqui as noções das valências como características imprescindíveis dos *graffiti*. A característica da marginalidade, o agir sem pedir autorização, poderia ter consequências desastrosas nesse caso. É possível notar através dessa história que a prática do *graffiti* não é tão prescritiva como pensado por Silva (2014), mas varia conforme o contexto e é encenada, performada, pelos coletivos que produzem efeitos nas redes.

Outro aspecto que foi levantado tanto por Tartaruga quanto por Acme é o reforço que é dado nas obras à união das duas favelas, daí a figura do galo e do pavão. Ambos disseram que há alguns momentos de tensão, movimentos de separação, mas que as comunidades são mais fortes e visíveis juntas. Por esse motivo sempre são destacados nos projetos do MUF os nomes Pavão-Pavãozinho Cantagalo (PPG), e o próprio logo do museu foi feito pensando nisso. O circuito também é bem distribuído, sendo treze casas do lado do Cantagalo e quatorze do Pavão-Pavãozinho (RODRIGUES, 2015).

Figura 16 - Logo do MUF.



Fonte: Retirado do site do Museu.

Em diversos momentos Acme frisou que, para a realização dos *graffiti*, existe uma negociação intensa que envolve os moradores, o chefe da Unidade de Polícia Pacificadora, o

chefe do tráfico de drogas, os idealizadores do MUF, a associação de moradores, os comerciantes e outros. É preciso salientar que essas negociações não acontecem com todos presentes ao mesmo tempo, mas são diversas e realizadas em diferentes contextos.

Há outro *graffiti* memorial<sup>26</sup> localizado bem ao lado da boca de fumo. A obra homenageia o dançarino Douglas Pereira, o DG, morto a tiros em uma ação da polícia no ano de 2014 na favela do Pavão-Pavãozinho. Não foi possível tirar foto desse mural, mas há uma reprodução nas redes sociais de Acme.

Continuamos a caminhada recebendo cumprimentos de "bom dia" e "bom passeio" de homens armados. Os três estavam bem relaxados e um deles cochilava apoiado com o queixo em um fuzil que estava apontado para baixo. Agora, escrevendo de casa, rio ao me lembrar da cena, mas no momento em que isso ocorreu não sabíamos direito como lidar com a situação. Debary, Júlio e eu somos moradores do asfalto, de Paris, de Botafogo e da Tijuca, e por isso não estamos acostumados a ver armamentos de grosso calibre, nem temos o domínio de certos códigos de como proceder nessas situações.

Volto à questão da política de escrita de Van de Port (2016) e Moraes e Tsallis (2016). Não desejo exaltar o "exótico", mas passar para o leitor que existe uma multiplicidade de modos de existência dentro das favelas cariocas. E que essa escrita também produz mundos. Por esse viés, não digo que há perigos à espreita nas ruas e vielas do Pavão-Pavãozinho, mas que há mundos que não conhecemos.

Respondemos aos cumprimentos e seguimos por uma rua estreita com diversos bares. Grande parte deles estava fechada. O grafiteiro contou que ali era uma espécie de "inferninho" que funcionava na parte da noite/madrugada. Na rua seguinte, o comércio se diversifica. É possível notar que muitos desses locais — bares, pensões, padarias, restaurantes — tinham *graffiti* feitos por Acme. Enquanto caminhávamos, a dona de um estabelecimento marcou uma negociação com o artista para a pintura da fachada. Novamente aqui há uma questão que contraria a lógica do "ou ou". Acme nos contou que muitas vezes não cobra pela confecção dessas pinturas. O ideal dele é de que o *graffiti* ajude a revitalizar o comércio e que a favela seja um espaço mais aberto e próspero.

Faz-se necessária uma pequena nota sobre a biografia de Acme e do porquê de ser adepto da ideia da arte como uma ferramenta de transformação social. O que compartilho com o leitor não é nenhum segredo, ou seja, não estou expondo o artista. Ouvi a história em duas

---

<sup>26</sup> Remeto o leitor à tese de Júlio Bizarria, que se propõe a fazer um levantamento e discussão sobre os diversos tipos de *graffiti* póstumos.

ocasiões diferentes contadas pelo próprio grafiteiro, em um evento de *graffiti* no Museu da República, onde participamos juntos de uma das mesas, e durante a visita ao MUF<sup>27</sup>.

Após deixar o exército depois de seis anos de serviço em 2003, Acme relata que não conseguia se manter apenas da arte, até porque a cena do *graffiti* carioca era muito menor e com mais dificuldades do que hoje. Ele passou então a ser procurado por traficantes para realizar a manutenção e customização de armas. Julien Seth Malland, o Seth Global Painter, grafiteiro francês, reproduz em um de seus livros uma conversa com Acme, em que diz o artista carioca:

Deixei o Exército em 2003. Alguns clientes continuaram me encomendando desenhos, mas isso não rendia muita coisa. Como ainda morava na favela, e era sabido que eu tinha servido o Exército, os traficantes começaram a me procurar para que eu explicasse para eles como as armas funcionavam. [...] Os caras tinham fuzis 7.62, mas nem sequer sabiam usá-los, muito menos fazer a manutenção. Eu estava precisando de grana, e foi assim que me tornei armeiro dos traficantes. [...] Eu as personalizava, consertava e fazia manutenção. E tive a infelicidade de realizar muito bem esse trabalho. Pouco a pouco, fui ficando completamente neurótico. Eu me afastei do desenho, parei com o *graffiti* e só fazia as coisas por dinheiro [...] Eu me tornei o senhor das armas. Vinha gente de todas as favelas em busca dos meus serviços [...] Perigoso demais, pressão demais, então decidi parar. Não foi fácil... No início, os traficantes não quiseram aceitar. Foi graças à arte que eu consegui sair dessa. (ACME in MALLAND, 2012, p. 141).

Embora eu tenha alguns problemas com a associação da arte à solução dos problemas do mundo, ou sua correspondência com o belo e o sublime, vê-se pela fala de Acme que ela lhe possibilitou a abertura de novos mundos. Ou certa postura exploratória do mundo, com suas diversas possibilidades que muitas vezes escapam à nossa primeira percepção. A arte e a prática do *graffiti* constituíram uma aposta na qual foi possível para o artista se libertar de certos hábitos.

Ao falar da obra de William James, Lapoujade (2017b, p.86-87) ressalta o papel da crença, entendida como uma disposição para agir e da confiança que se dá a um mundo indeterminado. Para o autor, "o sentimento de confiança faz da experiência um campo de experimentação. Ele é, portanto, a condição de todo ato de criação". Nesse sentido, foi necessário para Acme ter confiança na possibilidade de largar uma atividade e investir com mais afinco no *graffiti*. Não havia nada que garantisse o sucesso. É uma aposta no indeterminado. "Precisamos de indeterminação para ter confiança, assim como a indeterminação cria nossa necessidade de confiança. O indeterminado ou o virtual é, pois, o centro da nossa prática. Não temos apenas a necessidade de confiar em nós mesmos, temos

<sup>27</sup> Também é possível ler a respeito em entrevistas concedidas por ele a jornais. Destaco o trabalho no jornal a Voz das Comunidades. Disponível em: <http://www.vozdascomunidades.com.br/geral/um-papo-reliquia-com-o-acmegrafiteiro-e-artista-plastico-do-ppg/>. Acesso em 19/04/2019.

também necessidade de acreditar no mundo que se apresenta para nós" (LAPOUJADE, 2017b, p. 87). Não basta somente acreditar em si mesmo, como preconizado por manuais de autoajuda e *coach*. É preciso acreditar no mundo e se lançar ao indeterminado, estar aberto para as possibilidades que se apresentam e criar novas formas através da ação. Mesmo que não dê certo. No caso de Acme, deu. As possibilidades que se apresentaram no momento em que decidiu realizar a mudança de atividade remunerada convergiram com a vontade pessoal do grafiteiro, que foi ajudado por outros, como Fábio Ema e Marcelo Eco. Assim, ele conseguiu se estabelecer com maior força na cena do *graffiti*. É claro que nem tudo são flores. Por alguns anos, Acme teve que ir morar no Rio Comprido, deixando o Pavão-Pavãozinho.

Volto à ideia de que os *graffiti* podem constituir mecanismos de revitalização ou da criação do comum. Nesse viés, os não humanos, os objetos, têm agência. Essa é uma ideia compartilhada por Tarde e pela TAR. Tarde (2007) considera que há forças e fluxos que operam entre os indivíduos e que os levam a fazer determinadas coisas. Esse processo se espalha como uma espécie de *contaminação*. O autor ainda considera como sociedades uma série de outros animais e elementos, como formigas e átomos, e, assim, retira o foco exacerbado dos humanos.

Esses fluxos e forças não são necessariamente produzidos pela ação humana, porém atravessam os humanos, os capturam ou são por eles capturados. Morton (2013) recorre à física quântica para dizer que os objetos de arte criam e estabelecem campos eletromagnéticos que podem capturar tanto outros objetos quanto humanos. É preciso salientar que Morton é adepto da Ontologia Orientada ao Objeto (OOO), uma corrente filosófica estadunidense com bases fenomenológicas que considera que objetos são mais complexos que suas relações, devendo ser mais estudados. Para esses autores, os objetos podem ser coisas, humanos e lugares (HARMAN, 2016).

Neste sentido, a instauração de um painel pode produzir uma dinâmica diferente no espaço e mobilizar os atores a fazerem certas coisas. Mas isso não é garantido. Há sempre a possibilidade da falha, em qualquer esfera, política, econômica, artística, comunicacional. Até na própria vida. A pintura do *graffiti* não vai gerar, como mágica, uma revitalização e superação de determinados problemas locais, mas pode ajudar. Só teremos essa resposta com o rastreamento das conexões. Não é possível dar essa resposta de antemão. Ela depende das práticas, das redes e das interações que se formam após a instauração das obras.

Desenvolvo aquilo que Latour chama de *terceira fonte de incerteza*, que versa sobre a natureza dos objetos. A intenção é colocar os humanos e os não humanos no mesmo patamar, ou seja, propor uma simetria entre eles. Assim, os objetos também são atores e produtores de

agências. É preciso esclarecer que a "TAR não é o estabelecimento de uma absurda simetria entre humanos e não humanos" (LATOUR, 2005, p.76, tradução nossa), mas que não há a necessidade de se supor, a priori, uma dissimetria entre a ação humana, intencional, e o mundo material, causal.

O autor ressalta que existem assimetrias, mas essas não são o ponto de partida, mas, sim, o resultado, ou seja, algo produzido, composto. A questão é movida para o que provoca e como são produzidas essas assimetrias e não se elas existem ou não. Para alterar o panorama de assimetria entre humanos e não humanos, o autor propõe a retomada de uma série de atores, que produzem agência e que foram negligenciados, excluídos pelas explicações sociais. Latour explicita que isso se faz necessário para tirar o poder exacerbado dado pela sociologia tradicional aos "laços sociais", uma espécie de conector universal que se desenvolve nas relações interpessoais e que as mantêm.

A assunção de que o social se mantém apenas de laços sociais — ou de forças sociais, de reservas sociais — faz com que os objetos e os mediadores desapareçam por completo. "A força social mágica e tautológica é o suficiente para manter tudo sem, literalmente, nada" (LATOUR, 2005, p.70, tradução nossa). Por essa perspectiva, o social não precisa de explicação, mas é aquilo que explica as coisas, uma bruma, uma força flutuante que atua como base, pano de fundo em todas as esferas humanas.

A proposta de repensar a importância dos objetos leva em consideração que qualquer coisa que altere, que modifique, que "faça fazer", é um ator. Os objetos abrem novas possibilidades da produção de afetações e não são meros disparadores, mas agentes de produção dos afetos.

Em adição a "determinar" e servir de "pano de fundo para a ação humana", as coisas podem autorizar, permitir, arcar, encorajar, sugerir, influenciar, bloquear, proibir, e por aí vai. A TAR não é a reivindicação vazia de que os objetos fazem coisas "ao invés" dos atores humanos: ela simplesmente diz que nenhuma ciência do social pode começar se a questão de quem e o que participam da ação não é minuciosamente explorada, mesmo que isso possa significar deixar elementos que, por falta de um termo melhor, nós chamamos de não humanos. Essa expressão, como as outras escolhidas pela TAR, é sem sentido em si mesma. Ela não designa um domínio da realidade. Não designa pequenos goblins com chapéus vermelhos agindo em níveis atômicos, mas propõe que o analista deve preparar o olhar para relatar a durabilidade e a extensão de qualquer interação. (LATOUR, 2005, p.72, tradução nossa).

O papel dos objetos é transformado: de meros acessórios para produtores de agências. Latour (2005, p.74) mostra que a divisão racional entre o material e o social se "esfumaça" e que anteriormente essa divisão só servia para "ofuscar qualquer pesquisa de como as ações

coletivas são possíveis." Mas, mais do que o objeto e o humano, a ênfase é dada na relação que se desenvolve entre eles.

A meu ver, há grande força quando consideramos os encontros dos corpos, humanos ou não humanos. Esses encontros, essas relações, vão disparar uma série de ações, agências e modos que são imprevisíveis; não há como antecipar o resultado de um encontro, que pode determinar em ganho ou perda de potência.

Latour (2005) considera que qualquer curso de ação vai disparar diferentes trajetórias por modos de existência que haviam sido juntados por tal heterogeneidade. Desta forma, não há a necessidade de se separar as esferas social e material, pois ambas ocorrem conjuntamente com reagrupamentos de novos tipos de atores. Nem a continuidade das relações é garantida pelas conexões entre humanos e humanos ou entre objetos e objetos, mas, sim, por um ziguezague que os mantém. Isso, no entanto, não quer dizer que a relação sujeito/objeto do prisma moderno seja retomada.

Assim, é necessário que os pesquisadores da TAR considerem a definição de que o social não é uma reserva de forças ou pano de fundo, mas que é uma espécie de fluído que só se torna visível quando novas associações estão se formando. É preciso que se leve em conta os não humanos e os rastros que são deixados para que isto se torne possível. Caso contrário, não há deslocamentos, traduções, ações e, conseqüentemente, atores.

Latour ainda salienta que os objetos, quando em conexão com os humanos, são rapidamente transformados de mediadores para intermediários, não importando quão complexos sejam e quais efeitos produzam, sendo reduzidos a um ou nenhum. Faz-se necessário, então, inventar, criar estratégias e formas de fazer os não humanos falarem, ou seja, "de oferecer descrições deles, e produzir *scripts* do que estão fazendo os outros — humanos ou não humanos — fazerem" (LATOUR, 2005, p.79, grifo do autor, tradução nossa). A questão do trabalho de campo da TAR é mostrar que os objetos são negligenciados não por falta de informações, mas por falta de interesse dos pesquisadores do social.

Desde o século XIX, os objetos foram relegados pelos sociólogos e deixados para os cientistas e engenheiros. Só se considerava a dimensão humana ligada, a "ordem simbólica" que os objetos tinham com relação às atividades sociais. Nas palavras de Latour,

Todo objeto foi dividido em dois, cientistas e engenheiros pegando a maior parte — eficácia, causalidade, conexões materiais — e deixando as migalhas para os especialistas do "social" ou para a dimensão "humana". Ademais, qualquer alusão dos pesquisadores da TAR ao "poder dos objetos" sobre as relações sociais era uma recordação dolorosa, para os sociólogos do social, do poder de departamentos "mais científicos" em sua independência — sem mencionar o dinheiro — e dos territórios

que já não eram mais permitidos à livre circulação. (LATOUR, 2005, p.83, tradução nossa).

É claro que essa separação entre as diversas áreas do conhecimento é uma barreira a ser transposta pela TAR e seus pesquisadores. A divisão do objeto em duas esferas distintas e artificiais, uma objetiva e outra subjetiva, é resultado da disputa entre disciplinas, e não uma constatação empírica.

Essa divisão leva ao afunilamento dos diversos participantes e cursos da ação em apenas três modos de existência, a saber: como "infraestrutura material" de inspiração marxista que determina as relações sociais; como uma espécie de espelho que apenas reflete as distinções sociais, com uma influência da sociologia crítica de Bourdieu; e como um pano de fundo que serve de palco a todo ator humano, este sempre com o papel principal, como nas análises de Goffman. É preciso ressaltar que essas propostas de objetos nos coletivos não estão erradas, mas reduzir toda a heterogeneidade a apenas três entradas é, de certa forma, empobrecer os distintos modos de ação e de existência pelos quais a relação humano/não humano pode se desenvolver. (LATOUR, 2005).

Não se trata de mapear um novo domínio formado pelo ajuntamento dos objetos, mas de entender que a ação deles é variada, os efeitos, ambíguos, e sua presença, distribuída. O foco deve ser dado ao mapeamento, levando em consideração as relações, o encontro dos humanos e não humanos, e quais resultados surgem daí; o que os objetos e outras agências nos fazem fazer.

Abro aqui um parêntese. O referencial teórico-metodológico da TAR esboça que, para pertencer a uma rede, o objeto, o actante, tem que ter agência nessa rede. Neste sentido, para existir, o objeto tem que estar em relação e produzir ação em outros. Law (2002, p. 91) diz que a TAR propõe que "os objetos são um efeito de conjuntos estáveis ou redes de relações. A sugestão é que os objetos se mantêm inteiros enquanto as relações também se mantenham e não mudem suas formas". Os teóricos da OOO, por sua vez, ao retomar pressupostos fenomenológicos, pensam diferente. Para estes, é preciso que haja o objeto em primeiro lugar para que depois ele possa produzir efeitos. Por isso, Harman (2016, p.114) acredita que a TAR dê uma "superênfase" às relações e esqueça o objeto. "As coisas pré-existem suas atividades ao invés de ser criadas por elas".

Para Harman é necessário se aprofundar no estudo dos objetos, que, pela perspectiva da OOO, são mais complexos e mais profundos do que as relações, e não se esgotam nelas. Há sempre algo que escapa, que se esconde no objeto. Mas também não significa dizer que os objetos não entram nunca em relação.

A maior diferença entre a minha posição e a de Whitehead e Latour é que, para mim, o objeto deve ser considerado à parte de todas as suas relações (e de seus acidentes, qualidades e momentos — mas, vamos deixar as coisas simples por enquanto). *Isso não significa* que eu pense que os objetos nunca entram em relação; todo o propósito da minha filosofia é de mostrar como as relações acontecem, apesar de sua aparente impossibilidade. Meu ponto é que os objetos, de alguma forma, são mais profundos que suas relações, e não podem ser dissolvidos nelas. Uma das razões para minha fala é que se o objeto pudesse ser identificado completamente em suas relações atuais, então não há razão para que nada mude nunca. (HARMAN, 2011, p. 295, grifo do autor, tradução nossa).

Ainda assim, no caso sinalizado no campo, faz mais sentido focar na ideia de objeto trazida por Latour e Law do que na da corrente teórica de Harman, ou seja, importam aqui quais efeitos os *graffiti* têm no cotidiano da favela, que percepções produzem, o que alteram, o que mantêm.

Retomo a caminhada. Mais subida. Alguns muros mais desgastados e vielas mais estreitas. Era possível notar muitas inscrições referentes à facção criminosa "Comando Vermelho - CV" em algumas paredes, pixações de nomes ou frases e marcas de balas em alguns *graffiti* do MUF. Em alguns, foram colocadas camadas de cimento para cobrir as marcas dos tiros.

Continuamos a conversar e Acme nos disse que é convidado para realizar muitos *graffiti* em homenagem a pessoas falecidas. No dia seguinte à nossa ida à favela, o artista revelou que pintaria um mural em homenagem ao pixador Isak, morto em maio de 2017 em atividades não relacionadas com a prática da pixação. Não haveria pagamento pelo trabalho, mas as tintas foram dadas pelos membros da família 44, à qual Isak pertencia, e também haveria um churrasco no dia. O grafiteiro nos contou que essas ocasiões são importantes porque possibilitam a criação de laços e de redes.

Reporto-me novamente às ideias de Maffesoli. Para o sociólogo francês há uma força contemporânea no *estar junto*, ou seja, na formação de tribos urbanas que mostram a pluralidade das formas de ser, dos modos de viver. A formação das neotribos pode ser mais ou menos efêmera e pautada nos mais diversos valores. Diz o autor:

Em processos de massificação constante acontecem condensações e organizam-se tribos mais ou menos efêmeras que comungam valores minúsculos e, num balaço sem fim, chocam-se, atraem-se e repelem-se numa constelação de contornos mal definidos e totalmente fluidos. (MAFFESOLI, 2009, p. 18).

Como mencionado no início do trabalho, os grafiteiros e pixadores podem fazer parte de diversas siglas, ou seja, de diversos agrupamentos. Lembro que Acme pertenceu no início de sua trajetória ao grupo "Malditos do Arpoador" e atualmente faz parte de uma sigla que engloba tanto grafiteiros quanto pixadores, a "Destruidores do Visual" (DV). Embora não atue mais em saídas para pixação, ele ainda circula e troca ideias e experiências com determinadas

peças desses grupos. Maffesoli (2012, p. 12) ressalta que nos dias atuais, que chama de pós-modernidade, cada um "é uma pessoa plural em sua tribo de escolha, vai ser o que é a partir das ligações que o constituem. Ligações de afetos, odores, gostos, sentimentos, sensações, tudo fazendo que *cresçamos com*".

A ideia do *crescer com* se torna uma potência em minha visão. Não se trata mais de buscar um caminho individualista que tem como base a introspecção no sujeito, mas de realizar em conjunto, com outras pessoas e elementos não humanos<sup>28</sup>. A vida cotidiana ganha mais importância e é entendida por seu aspecto experimental, ou seja, experimentam-se diariamente diversas possibilidades. Maffesoli (2012) afirma que a experiência é antes de tudo coletiva e que foi essa experimentação conjunta que deu origem aos modos de vida, às maneiras de ser, de pensar, de se situar, de se comportar. Diz ele: "A experiência é outra forma de designar a tradição. Para além de um racionalismo esclerosante, que foi a marca dos tempos modernos, a ênfase é posta na vida, fonte contínua de renovações, do dinamismo existencial" (MAFFESOLI, 2012, p. 16).

Seguimos em direção ao topo do morro, local onde mora o artista. No caminho, Acme nos mostrou uma praça que ele estava construindo, inspirado na herança deixada por Frei Nereu. Para ele as praças são a tentativa de criar espaços públicos comuns, que sirvam para a interação dos moradores. A pequena praça possuía brinquedos feitos de sucata, como um escorrega com obstáculos e uma gangorra, e o artista trabalhava na confecção de alguns bancos, que ainda não estavam prontos. Em volta dela havia um *graffiti* feito por Acme em parceria com o artista francês NoeTwo. Havia também um mural com símbolos de religiões diferentes e um campo de futebol.

Figura 17 - Graffiti de Noe Two e Acme.



Foto: Leonardo Perdigão.

<sup>28</sup> É preciso salientar que Maffesoli dá mais foco aos elementos humanos nos agrupamentos, embora diga que a associação em tribos se dá por diversos motivos que podem ser territoriais, sentimentais, afetivos. Outra instância que separa o pensamento de Maffesoli e Latour é que o primeiro é um entusiasta da pós-modernidade enquanto o segundo tece críticas à forma de proceder dos ditos pós-modernos. Faço esta ressalva para mostrar que embora suas obras tenham aproximações também têm afastamentos.

Figura 18 - Graffiti de Acme com o título "Sincretismo Religioso".



Foto: Julio Bizarria.

Essa cena me remeteu à ideia de *playground* desenvolvida por Bogost (2016). O autor, que também faz parte do grupo da OOO, considera que o *playground* descreve o lugar onde a brincadeira se dá, não importa qual tipo. Para ele, o jogo e a brincadeira são instâncias da vida cotidiana, mas os ideais modernos de racionalidade atribuídos aos adultos não abrem espaço para as duas atividades, pois as instâncias mais lúdicas são postas de lado em prol das racionais. Desta forma, o *playground* é mais que uma área recreativa exterior destinada às crianças, mas uma possibilidade de criação do novo a partir da exploração do mundo material.

O *playground* tem duas características básicas: as fronteiras e os conteúdos. As fronteiras são limites geográficos do espaço onde os comportamentos brincantes se apresentam. Os conteúdos são os elementos materiais que não foram excluídos pelas fronteiras. O autor conta uma pequena história de sua filha brincando no meio de um *shopping* enquanto ele corria atrás da esposa que fazia compras. Ele começa a sentir uma resistência da parte da menina que constituiu sua brincadeira ao explorar os elementos disponíveis naquele local: a velocidade do andar e a ornamentação do piso:

O jogo de amarelinha de minha filha demonstra quão flexíveis e arbitrarias as fronteiras e conteúdos de um *playground* podem ser. Não é o *shopping* ou uma hipotética medida circular que rodeia o corpo dela e o meu que constitui o *playground*. O *playground* pode ser um híbrido de mundos físicos e conceituais. Imagine desenhar um círculo mágico que começa no centro de minha filha e se irradia para o mundo material, laçando e anexando alguns de seus conteúdos em detrimento de outros. A telha, a argamassa, seus pés, minha mão, os corpos alheios que circulam – todas essas coisas se tornaram parte do jogo em virtude de ela os conter dentro de um limite flexível. O *playground* é o lugar onde a brincadeira acontece e a brincadeira é a prática de manipular as coisas que você encontra em um *playground*. (BOGOST, 2016, p. 27, tradução nossa).

Bogost acredita que é preciso ter uma postura exploratória em relação ao mundo, que é possível pensar a instituição de *playgrounds* em todo lugar. Para isso, é preciso "ver o mundo

como ele é". Mas o que isso quer dizer? Entendo que a acepção dada por ele à frase é de reforçar a postura exploratória das possibilidades do mundo a partir de uma perspectiva mundana, ou seja, as coisas mudam, ou se apresentam de maneiras diversas. E isso acontece independente da racionalização do mundo por uma mente humana, ou seja, o mundo, os objetos e as coisas existem independentemente dos processos de apreensão deles em nossas mentes, enquanto a realidade é formada por esses elementos "exteriores" à mente.

Dessa forma, podemos entender que a constituição de espaços comuns, que unem *graffiti*, intervenções escultóricas e brinquedos, parte de uma postura em prol não só da produção de espaços públicos, como também da ampliação das potencialidades materiais e conceituais disponíveis na favela. Acme pensa em aumentar a gama de possibilidades, principalmente na parte mais alta do morro, pela dificuldade da entrada de serviços essenciais para os moradores. O grafiteiro tem uma ideia de que a ociosidade e a falta de possibilidades acabam levando algumas pessoas para vícios que estão disponíveis ou ao envolvimento dos mais jovens com o tráfico.

Além das praças, Acme tem investido em algumas intervenções escultóricas em lugares públicos da favela. Em alguns locais há a instalação de caixas de madeira nas paredes, onde livros podem ser deixados e retirados, algumas delas feitas com o resto de orelhões de telefone. Em frente à sua casa há uma catavento com um bonequinho soltando pipa e outro girando uma manivela, além de três capacetes que lembram os usados por seus desenhos nos *graffiti*, com bicos e olhos de águias. Há também um grande *graffiti* no muro de sua casa. O personagem com o capacete de águia parece estar rezando ao lado de uma bandeira com os símbolos da paz e do amor, tendo a favela ao fundo. A seu lado, há um fuzil que atira flores cercado por passarinhos.

Figura 19 - Graffiti no muro da residência de Acme.



Foto: Leonardo Perdigão.

No local também havia espaço para a construção de uma biblioteca comunitária, inaugurada um ano depois de nossa visita ao local. Parte desses espaços integra o projeto social "Ninho das Águias", do artista.

Paramos em frente à sua casa e admiramos a bela vista da cidade, que é impressionante. Havia outro grupo de pessoas, turistas franceses fazendo o circuito do MUF, e aqui os dois grupos se separaram. Nós paramos para beber água e descansar um pouco dentro da residência de Acme e o outro grupo continuou com o trajeto. Conversamos sobre os trabalhos que o artista estava fazendo e planejando, como, por exemplo, o novo portal do MUF feito com solda, sucata e spray. A casa de dois andares é dividida em sala, cozinha, banheiro e quartos dos filhos no primeiro andar e quarto do casal mais ateliê no segundo. À época, o segundo andar estava em obras e Acme nos explicava como tudo ficaria.

Além do *graffiti*, Acme tem investido em esculturas utilizando materiais recicláveis e diversos metais, normalmente sucatas. Uma dessas peças é um galo feito com mecanismos de relógio que de tantas em tantas horas se move. Outras vertentes de exploração são as ilustrações feitas em telas ou folhas de papel *Canson* e as colagens. É possível notar uma enorme quantidade de tintas spray disposta em um dos cantos do ateliê, além de troféus feitos para rodas culturais de rap, esboços em papel, sucatas e outros. O grafiteiro disse que não consegue trabalhar com metais mais pesados ou resistentes em sua casa pelo fato de os equipamentos de solda não funcionarem corretamente, visto que é necessária uma rede elétrica mais complexa para esquentá-los até a temperatura ideal.

Volto aqui à ideia de limites e conteúdos de Bogost. O autor considera que não só os jogos têm fronteiras, limites e materiais, mas as artes, a literatura, os *softwares*. E a possibilidade de criar e explorar os materiais de formas novas vem desses limites, daquilo que chama de *constraints*. Nesse sentido, a prática do *graffiti* e das esculturas tem certas limitações materiais. A questão é como operar nos limites materiais para criar algo novo. Ou seja, não se trata de seguir regras preestabelecidas de funcionamento, mas conseguir produzir novos modos de fazer, pensar e agir, dentro de situações que não permitem tudo. O desenvolvimento do estilo escultórico e da mistura do *graffiti* com sucatas se deu dentro de certos limites materiais e daí foi possível para Acme produzir novas obras artísticas.

As *constraints* são opostas ao que o autor chama de *restraints*. Mantenho os termos em inglês, pois a tradução das duas palavras passa por sinônimos em português. O primeiro pode ser traduzido como confinamento, reserva e restrição. O segundo, como retenção, restrição, impedimento. Não sei se ao adotar um termo em português a explicação se torne

mais difícil. A grande diferença entre eles é que as *restraints* são uma maneira de rejeitar os objetos e os efeitos que estes produzem em nós. Nota-se que o eu e o *self* têm preeminência sobre as coisas nessa abordagem. Bogost ressalta que as *restraints* parecem naturalizadas, pois já estão entranhadas na cultura ocidental.

Restrains se conectam à tradição judaico-cristã de culpa, trabalho árduo e recompensas, que também são a base da economia global. Como resultado, as *restraints* parecem exercitar o livre arbítrio e a autonomia, facilitando um benefício que valorizamos mais do que qualquer outro: a liberdade. Mas se você parar para refletir sobre o sentimento de se restringir, é uma sensação terrível: a posição de constantemente recusar ao invés de aceitar suas circunstâncias, de constantemente questionar suas escolhas e lamentar todas as outras que você poderia ter tomado. (BOGOST, 2016, p. 110, tradução nossa).

As *restraints* têm origem no indivíduo, em vez de considerar o outro. O autor salienta que essa não é uma postura equivocada, mas que para ele contém dois erros. O primeiro é que se enfatiza mais a rejeição do que a atenção como o gesto principal. E o segundo é que o resultado da rejeição se torna definitivo.

Já as *constraints* são maneiras de acatar as limitações de uma situação e tentar fazer algo dentro de seus limites. Elas determinam as bordas e as extremidades, separando-as de outros seres, criaturas e experiências. "*Constraints* são os elementos que delimitam tanto as características dos sistemas quanto as possibilidades de ação do usuário" (BOGOST, 2016, p. 118, tradução nossa). Esse "fazer algo" pode ser uma novidade ou um resultado que já se obteve diversas vezes.

Os *playgrounds* que criamos para nossas próprias experiências podem variar em tamanho e na quantidade de conteúdos, promovendo encontros significativos. *Restrains* não produzem esse significado, já que representam a rejeição ao encontro ao invés da adoção de novos encontros específicos. *Constraints*, ao contrário, sempre requerem fronteiras, nas quais materiais específicos estão contidos e outros, excluídos. (BOGOST, 2016, p. 120, tradução nossa).

E a partir dessa ideia, Bogost desenvolve relações entre as limitações e a criação artística. As *constraints* são temporárias; os limites e as condições materiais podem mudar e variar. Pensemos no *graffiti*. Conforme desenvolvido no primeiro capítulo, havia uma dificuldade no Brasil dos anos 1980 e 1990 em se conseguir tintas spray com certa qualidade e referências estilísticas de artistas do exterior. Por isso, uma marca da produção de *graffiti* no país é o uso de tintas látex para se criar *bombs*, com pincéis e rolos, extrapolando o uso do spray.

No que tange à criação, Speto, artista da primeira geração dos grafiteiros de São Paulo, ressalta que foram essas condições que tornaram o *graffiti* brasileiro o que é hoje, uma forma de arte que comporta uma diversidade estilística enorme. Em entrevista a Natália Pesciotta,

Speto afirma que: "A diversidade faz parte do grafite. A gente deve aprender e se transformar na vida, e na arte também deve ser assim. *Se eu ou minha geração acreditássemos que o grafite só poderia ser feito de uma forma, nunca teríamos deixado de imitar os americanos*" (ALMANAQUE DE CULTURA POPULAR, 2013, p. 15, grifos meus).

O destaque na citação acima marca bem a ideia da criação e das possibilidades que podem ser desenvolvidas. É claro que há certas características que enquadram a atividade dentro do *graffiti*, mas há mudanças e novas formas de fazer que respeitam a tradição e vão além delas. Não se trata de uma liberdade total, de fazer o que se quer e a partir daí criar. O artista ainda destaca que os grafiteiros do país trazem constantemente novidades, como o estilo inconfundível da dupla Os Gêmeos, a entrada de linguagens abstratas de Zezão e Highraff, e a própria estética de Speto, próxima da xilogravura.

Figura 20 - Graffiti abstrato de Highraff e Zezão.



Foto: Rafael Highraff.

Figura 21 - Graffiti de Speto com referências à Xilogravura.



Foto do artista.

As criações, dessa forma, são entendidas como *constraints* em contexto. Bogost desenvolve a ideia de que o processo criativo não é fruto da liberdade total, mas que também não é dirigido pelas *restraints*, já que um pintor, um escultor ou um escritor não produzem "resistindo à tentação de fazer outra coisa" (BOGOST, 2016, p.122). É preciso trabalhar com formas específicas, abraçando as particularidades, dentro das fronteiras e limites, ou seja, com as *constraints*. Ao invés de considerar que a arte toma forma apesar da resistência material, Bogost propõe que a arte toma forma graças à resistência material e que sem as estruturas e limites materiais isso não seria possível.

A ideia do processo criativo também não é pautada somente na vontade humana. A arte ou a criatividade não vem totalmente da interioridade do sujeito. É preciso contar com a resistência dos materiais. Não se pode fazer o que se quer com os materiais, que recalcitram, que resistem à ação. Bogost recorre ao filósofo Whitehead para dizer que a criatividade não é uma especificidade humana e que ocorre dentro de certas condições. É preciso salientar que Whitehead desenvolve suas ideias acerca da criatividade no domínio da metafísica e não da estética. A questão central para o filósofo inglês é o da novidade que emerge do processo criativo.

Essas condições são muito mais amplas e profundas que a existência humana sozinha. Assim como brincar nomeia as condições sob as quais alguma coisa pode ser manipulada, criatividade nomeia as condições sob as quais a novidade pode aparecer. Criatividade sempre envolve contexto, e não apenas o contexto de abstrações [...]. Whitehead está fazendo metafísica, não autoajuda ou teoria estética ou consultoria comercial. Criatividade não é uma parte da experiência humana, mas uma fundamental característica para a existência. A falácia da criatividade, nós podemos dizer: confundir nosso esforço humano como o fator central nos atos da criatividade, ao invés de um ato periférico. (BOGOST, 2016, p. 125, tradução nossa).

A prática e o processo criativos passam a ser entendidos como a negociação entre um criador, uma visão inicial, um contexto e um conjunto de limitações materiais que ajudam a dar concretude ou materialidade às ideias. Não se trata de uma inspiração divina ou de uma inspiração súbita que atinge o artista enquanto ele trabalha. As palavras prática e processo reforçam o caráter do fazer, da ação. Não se torna um bom pintor, grafiteiro ou escultor sem prática, sem trabalho.

Talvez seja por isso que muitos dos grafiteiros afirmam suas posições de autodidatas. Nesse movimento, ressalta-se o caráter empírico, de que só se chega à criação de estilos e domínio das técnicas e materiais através da prática. Mas também é preciso ressaltar que essa diversidade de condições e domínios que constituem o processo criativo leva em conta o sujeito como um de seus termos. É preciso que um indivíduo leve a obra à frente, que a

complete, mas isso não quer dizer que tudo parte da interioridade desse sujeito. "Como o design, a criatividade revela que tem menos a ver com desejos, visões e imaginações pessoais e próprias, do que com o mundo fora de nós, e o quão seriamente estamos dispostos a encará-lo. Quão mundanas nós permitimos que nossas vidas se tornem" (BOGOST, 2016, p. 126).

Aproximamo-nos do horário estipulado para o fim da visita e nos despedimos de Acme, sua esposa e seus filhos. Tartaruga nos guiou de volta para o asfalto. O mediador disse que pegaríamos um atalho para sair na outra entrada da favela. Entramos em vielas íngremes, apertadas, e de degraus irregulares. Nessas vielas que fogem das ruas principais da favela é possível notar maior acúmulo de lixo, sujeira e mais pixações que *graffiti*. Para nós, era uma espécie de labirinto. Parecia que estávamos andando pelos mesmos espaços, sem sair do lugar. Subida, descida, direita, esquerda, subida, descida. Eu não tinha ideia ao certo se estava subindo ou descendo. Enquanto isso, Tartaruga contava histórias engraçadas, piadas e cumprimentava moradores. Ele até brincou que seria quase impossível que encontrássemos a saída sem ele ou sem ajuda. Em alguns momentos era difícil acompanhar seu ritmo e ele aguardava em determinados pontos para que nos reagrupássemos. Lembrei-me de uma passagem de Jack Kerouac em *Vagabundos Iluminados*. Aí, o narrador descreve a extrema habilidade de um amigo em subir montanhas com velocidade e precisão, em um ritmo que lhe lembrava o *jazz*. No nosso contexto, Tartaruga deslizava e se movimentava com tremenda desenvoltura, com diversos ritmos musicais ao fundo: *fórró*, *funk*, MPB.

Em determinado momento, passamos por baixo de uma construção onde havia uma tubulação de esgoto rompida e que vazava sobre a escada. Outra cena que não era tão usual. Normalmente, no asfalto, os vazamentos se dão em bueiros nas ruas e não por gotejamentos vindos de cima. Tartaruga percebeu uma passagem entre uma pedra de encosta e a construção e rapidamente passou para o local. Ficamos os quatro guiados olhando e analisando o que deveríamos fazer. As decisões foram diferentes. Eu segui os passos de Tartaruga, é lógico que com muito menos habilidade. Comecei a me esgueirar e minha mochila foi arrastada enquanto eu andava entre a pedra e a construção e tive de tirá-la para atravessar. Em nenhum momento daquele dia pensei que passaria por isso e acho que nenhum mecanismo de previsão mais tradicional funcionaria. Ok, missão cumprida. A guia seguiu meus passos e de Tartaruga e foi ajudada por ele na transição entre a pedra e os degraus. Enquanto isso, Debary e Julio resolveram dar uma corrida entre os gotejamentos e subiram pela escada mesmo.

Continuamos descendo sem saber ao certo onde iríamos sair. Chegamos a uma das entradas vigiadas por um olheiro que escovava os dentes no meio da descida. Ao avistar o grupo, arriscou umas palavras em inglês e agradeceu a visita. A amiga de Sidney elogiou o

inglês do rapaz, que disse saber que não estava bom, mas que, com o contato e convívio com mais estrangeiros, ele melhoraria sua fala. Chegamos ao segundo portal do MUF e a visita acabou. Agora sabíamos onde estávamos. O sentimento de estar perdido esvaneceu. Sidney subiu para almoçar e encontrar o grupo que guiaria na parte da tarde. Debary, Júlio e eu descemos mais uma escada que dava perto de uma saída do metrô de Ipanema, agora não me recordo qual. Pegamos o metrô, tecemos alguns comentários e trocamos ideias acerca da visita. Despedimo-nos na estação de Botafogo, onde os dois desceram, e segui até a de São Francisco Xavier, bastante cansado.

Volto mais uma vez à discussão tecida por Van de Port (2016). Ao evocar uma forma barroca de escrita acadêmica, libertada da visão de instâncias transcendentais, o autor ressalta que este estilo de escrita não foge do desconforto que pode suscitar. Desta forma, podemos tentar passar para o leitor os sentimentos que experienciamos no campo, seja ele de incompletude, de impotência ou insatisfação. O que tentei fazer ao longo deste capítulo foi isso. Passar para o leitor um texto que não seja asséptico ou neutro, mas que comporte os sentimentos vividos no campo. Ademais, deve-se considerar que o leitor é:

Um intérprete emocional e senciante de nossas palavras e que está implicado no fazer de nossos textos. Neste sentido, os movimentos que eu proponho vão na direção do reconhecimento do papel da imaginação do leitor e das outras maneiras que essa imaginação pode ser explorada. (VAN DE PORT, 2016, p. 188, tradução nossa).

A consideração do leitor e do público alvo faz, então, diferença nas formas da nossa escrita. Mas o que diferencia a escrita barroca das formas tradicionais da academia é que a primeira não busca confortar o leitor, nem passar somente sentimentos de clareza, precisão e exatidão. Diz o autor:

Minha resistência de entregar experiências de relaxamento e liberação, minha teimosia de recusar limpar a bagunça, minhas tentativas de mandar meus leitores para a lama e a oposição que essa abordagem encontrou, me fez enxergar o quanto nós somos pressionados para insuflar uma forma particular de emoção nas mentes e corpos dos nossos leitores: a tranquilidade e a paz da mente que pertence a um mundo trazido para a ordem, o contentamento que segue a sensação ilusória de estar no controle novamente. Respondendo à hesitação sobre trazer emoções para os textos, eu diria que já fazemos isso há muito tempo. A questão não é se queremos abrir os textos acadêmicos para as emoções, mas se queremos ampliar a extensão das emoções que julgamos admissíveis. (VAN DE PORT, 2016, p. 187, tradução nossa).

Abre-se, então, a possibilidade de mostrar sentimentos confusos, de mostrar que nos sentimos perdidos, sem qualquer controle dos "objetos" estudados. Isto não quer dizer que o pesquisador não tenha certezas, mas que ele não é um ser dotado do poder de controlar todo o caos que está ao seu redor e de instaurar a paz no mundo. É preciso considerar nessa

abordagem que "a leitura não é apenas uma atividade intelectual, mas uma atividade incorporada e experimental" (VAN DE PORT, 2016, p.191). Desta forma, não tenho pretensões de mostrar um todo harmonioso que funciona de maneira geral. É claro que existem harmonias no funcionamento da favela, mas também existem problemas. E isto não ocorre somente nas favelas, mas no asfalto, nos condomínios fechados, nas universidades. O ideal racionalista moderno nos faz tentar buscar uma forma de harmonia absoluta, um princípio universal de funcionamento que dê ordem e sentido ao caos e à indeterminação do cotidiano. E nossa escrita, por esse viés tradicional, deve refletir essa ordem.

Após a visita, fiquei pensando sobre as conversas com os mediadores e o que mais me chamou atenção na fala de Acme durante o percurso foi a necessidade de negociação entre as diversas partes para a confecção dos murais. Também me tocou a assunção de que o *graffiti* possui vários usos e é composto em diferentes cenários. Dentro da favela há maneiras distintas de *encenação do graffiti*. O *graffiti* nos comércios como uma forma de propaganda; o *graffiti* póstumo para homenagear os mortos; o *graffiti* memorial para contar a história dos moradores; o *graffiti* nas praças como criador do espaço comum e de laços afetivos; o *graffiti* vandal para marcar o território.

Isso nos leva em direção da noção de *enact* ou *encenação* desenvolvida por Law e Urry (2005). A ideia central dos autores é de que as pesquisas e os métodos desenvolvidos pelas ciências sociais não servem apenas para descrever o mundo, mas também para produzi-los, para encená-los. Talvez outra tradução possível para o termo *enact* seja de performance, ou seja, é preciso performar, ter ação para que determinada coisa ocorra. Nas palavras dos autores, "Então as ciências sociais, incluindo a sociologia, são relacionais e interativas. Elas *participam, refletem e encenam* o social em grande variedade de lugares" (LAW; URRY, 2005, p.392, tradução nossa, grifos dos autores).

Por esse viés, as pesquisas e métodos sociológicos operam por meios performativos, ou seja, produzem efeitos, encenam realidades, ajudam a trazer para a existência aquilo que foi descoberto. Os autores consideram que tradicionalmente há uma visão de que o mundo social é definitivo e que deve ser descoberto através das pesquisas. Tal modelo leva a uma divisão que separa, de um lado, o mundo real e, de outro, a produção do conhecimento.

A proposta dos autores, que se assemelha em parte à de Latour, é de que o mundo é produzido, performado e encenado, e que as ciências sociais participam desse processo de construção e reconstrução do mundo e não constituem outro domínio sem agência ou ação nele. Mas existe mais de uma conceituação sobre a performidade das ciências sociais. Dizem os autores,

O argumento é, então, que as ciências sociais são performativas. Elas produzem realidade. Mas o que queremos dizer com isso? Existem várias possibilidades. Uma das leituras possíveis, pautada no argumento de Osborne e Rose, é de que não há fatos sociais confiáveis: de que não há realidade em formas como taxas de suicídio ou opinião pública; que a verdade não pode ser descoberta propriamente; e que os instrumentos de mensuração não são apenas tecnicamente falhos e inadequados, mas também constitutivamente impróprios. (LAW; URRY, 2005, p.395, tradução nossa).

Essa perspectiva, entretanto, é criticada pelos autores, pois é considerada excessivamente romântica e cientificista. Ela é muito romântica, pois acredita que a realidade nunca pode ser conhecida bem o suficiente. E é muito cientificista porque considera que há uma verdade absoluta lá fora, longe do alcance dos aparatos científicos. Qual é, então, a sua proposta? Eles consideram que o real é mesmo real, mas ele é ao mesmo tempo produzido e isso se dá nas relações. "Nossa sugestão é de que certos tipos de realidade social são performadas para a existência, e *isso não os faz menos reais*" (LAW; URRY, 2005, p.395, tradução nossa, grifo dos autores). A ideia é de que a "realidade tem efeitos relacionais e é produzida e estabilizada na interação simultânea do material e do social" (LAW; URRY, 2005, p.395).

Para eles, as realidades encenadas e produzidas podem seguir diversos modelos conhecidos ou desconhecidos, elas podem ser neoclássicas, revolucionárias, pós-estruturais, dentre outras. A questão levantada é que nem todos os modelos ou modos chegam à existência. Assim como existem aproximações, existem afastamentos e as relações vão encontrar mais ou menos resistências para se estabelecer no mundo.

Os autores chegam, então, à questão da política ontológica, ou seja, não há várias perspectivas acerca de uma única e mesma realidade, mas a encenação de múltiplas realidades. Esse movimento é obtido quando se troca da epistemologia para a ontologia. "Esse é um deslocamento que nos move de um único mundo para a ideia de que o mundo é multiplamente produzido na diversidade dos contextos sociais e relações materiais. A implicação é que não há um único mundo" (LAW; URRY, 2005, p.397, tradução nossa).

Mol (2008) desenvolve em artigo algumas ideias e várias perguntas sobre a política ontológica. Uma das considerações feitas é de que se deve falar em ontologias, no plural, pois a realidade passa a ser entendida como uma coisa produzida, localizada historicamente, culturalmente e materialmente, e, por isso, múltipla.

A autora ainda destaca que o termo de referência da política ontológica é o de performance. Soma-se a esse termo a ideia de versões. Diz Mol: "Em vez de atributos ou aspectos, são diferentes *versões* do objeto, versões que os instrumentos ajudam a performar

[*enact*]. São objetos diferentes embora relacionados entre si. São formas múltiplas da realidade — da realidade em si" (MOL, 2008, p.6, grifos da autora).

Desta forma a política ontológica é

Um termo composto. Refere-se à *ontologia* — que na linguagem filosófica comum define o que pertence ao real, as condições de possibilidade com que vivemos. A combinação dos termos "ontologia" e "política" sugere-nos que as condições de possibilidade não são dadas à partida. Que a realidade não precede as práticas banais nas quais interagimos com ela, antes sendo modelada por essas práticas. O termo *política*, portanto, permite sublinhar este modo ativo, este processo de modelação, bem como seu caráter aberto e contestado. (MOL, 2008, p.2, grifos da autora).

Por esse viés, as ciências sociais têm a possibilidade de atuar tanto na produção de mundos e padrões dominantes quanto na produção de realidades que estão fora dos modelos sociológicos canônicos, o que levanta novas possibilidades e problemas. Law e Urry desenvolvem a ideia de que os métodos devem se atualizar para a realidade do século XXI, onde as fronteiras já não são tão bem demarcadas como no século XIX e diversas manifestações são fluídas, intermitentes, não lineares e imprevisíveis. Questionando-se sobre como essa "nova" sociologia pode prosseguir, propõem que há várias possibilidades. O foco dos autores se dá na possibilidade de que

Muito da vida social escapa nossa capacidade de fazer modelos dela, não apenas no sentido técnico que vai além do alcance dos atuais métodos de pesquisa, mas em um sentido mais profundo que isso é constitutivamente resistente ao processo de ser reunido, agrupado em um único relato, descrição ou modelo. (LAW; URRY, 2005, p.400, tradução nossa).

Um desdobramento prático dessa ideia é de que se deve considerar que tanto os sujeitos quanto os objetos são descentrados, ou seja, deixam o papel principal ou central, especialmente os sujeitos. Abre-se a possibilidade de se pensar modelos sociológicos que sejam fluídos, descentralizados, que levem em consideração diversos modos de conhecer — sejam alegóricos, indiretos, pictóricos, poéticos, dentre outros — uma "ciência social de conexões parciais" (LAW; URRY, 2005, p.401, tradução nossa).

Creio que a força dessas ideias se dá sobre as conexões, práticas e entrecruzamentos entre as diversas instâncias que mantêm o mundo social. Mais uma vez saliento que não se deve abandonar completamente os métodos tradicionais ou de tornar esses modelos sociológicos os novos cânones das ciências sociais, mas ampliar as possibilidades das formas de pesquisa e de sua intervenção, sua produção e encenação de vários mundos.

Nessa linha, não é meu objetivo entender o *graffiti* como um grande modelo artístico fechado que se encena da mesma forma em diversos contextos ou partes do mundo, mas, sim, rastrear as práticas, as conexões que formam redes que se fazem e desfazem, entendendo que

há alianças entre os praticantes que podem ser efêmeras ou duradouras, e que os trabalhos duram menos ou mais tempo de acordo com os agentes não humanos utilizados. Há relações complexas que não se esgotam e sempre algo que escapa. De acordo com Law e Urry,

Nós podemos sugerir que as sociedades cruzadas podem ser vistas como sistemas diversos em complexas interconexões com seus ambientes; que existem muitos efeitos caóticos distantes no tempo e espaço em relação ao seu local de origem; que existem mecanismos de feedbacks positivos que mostram que a ordem e o caos estão sempre entrelaçados; que existem redes globais e fluídos globais auto-organizados longe de qualquer equilíbrio; e que a ordem social nunca é mostrada por processos sociais purificados. (LAW; URRY, 2005, p. 403, tradução nossa).

No próximo capítulo descrevo a experiência das visitas à Galeria Providência, na primeira favela do Rio de Janeiro, e de como o *graffiti* é encenado e explorado naquele local.

### 3 A GALERIA PROVIDÊNCIA

A Galeria Providência foi pensada no contexto de resistência às remoções realizadas no Morro da Providência, que começaram em 2009 e se intensificaram nos anos seguintes devido à Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas do Rio de Janeiro no ano de 2016, parte do programa de modernização da Zona Portuária realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Em 2017, o idealizador Hugo Oliveira, morador da Providência e dançarino, pensou na organização de uma galeria a céu aberto, fazendo das paredes das casas do morro os suportes para as obras. Foram confeccionados dez painéis de arte urbana no local, em maio daquele ano. Em junho de 2018 um novo evento foi realizado para a pintura de mais uma área da favela, com novos artistas fazendo parte do circuito, entre eles, o curador do projeto, Fernando Cazé, e o curador do projeto do MUF, Carlos Acme. Um terceiro evento ocorreu em meados de julho de 2019, onde outra parte do morro recebeu as intervenções.

A ideia do projeto é de movimentar o turismo no local, melhorar o comércio da região e compor, juntamente com a Praça Mauá, que ficou conhecida como Boulevard Olímpico, um circuito turístico de arte urbana no centro da cidade. Hugo Oliveira foi um dos participantes do evento *MAR em debate: Galeria Providência*<sup>29</sup>, realizado pelo Museu de Arte do Rio em 2017 e na ocasião falou que além de fomentar o turismo da região a proposta se dava no sentido de fomentar a aproximação e o diálogo daqueles que moram na favela com aqueles que moram no asfalto.

Outra fala que nos chama atenção é de que a Galeria Providência é uma forma de afirmação da existência, de mostrar que a favela é parte componente das cidades e que deixa e tem marcas na/da/para a cidade. Através dessa iniciativa, também se tenta desfazer estereótipos da favela como o lugar da violência e da falta. Desta forma, há uma "requalificação recente da favela, que busca ser vista como *parte historicamente relevante da cidade*, assumindo uma visibilidade distinta daquela que a associa à violência" (FREIRE-MEDEIROS, 2006, p.52, grifos da autora).

O evento do MAR sobre a Galeria Providência se deu dois meses após a inauguração do projeto. Foram convidados para realizar as falas o idealizador Hugo Oliveira, os grafiteiros Carlos Bobi e Fernando Cazé, o professor da UERJ Gustavo Coelho e a moradora Helena Ferraz. As falas de Hugo, Cazé e Bobi passaram por alguns pontos similares, como do papel da arte como uma forma de mudar a realidade dos moradores das favelas, da possibilidade de

<sup>29</sup> É possível ver o debate, dividido em duas partes, no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=DOSnbqaIXe4>. Acesso em 17/03/2019.

se alterar as formas pelas quais as favelas são vistas e de que a galeria apresentaria um potencial estético organizado, preservado e estável.

Um dos pontos mais interessantes foi trazido por Cazé, que destacou similaridades entre o projeto recém desenvolvido da Galeria Providência e o projeto realizado por ele na Ladeira do Castro, em Santa Tereza. O grafiteiro ressaltou que há um fazer cotidiano, um trabalho contínuo, o que chamou de "projeto diário de envolvimento", de diálogo com os moradores, com outros artistas, com as forças de segurança pública.

É preciso haver interesse, envolvimento nos projetos e não somente pinturas. A questão do interesse me leva a pensar naquilo que Latour (2005) define como matérias de fato (*matters of fact*) e as matérias de interesse (*matters of concern*). Grosso modo, o primeiro conceito é composto por fatos indiscutíveis, naturais, que possuem limites determinados. O segundo é composto de agências interessantes, disputadas, atípicas, que não são tomadas como objetos, mas como agrupamentos, reuniões.

É exatamente o que a quarta fonte de incerteza quer ver prosperar: o mapeamento de controvérsias científicas sobre as questões de interesse pode nos permitir renovar, de cima pra baixo, cada cena empirista — e, portanto, a divisão entre "natural" e "social". Um mundo natural feito de matérias de fato não parece com o mesmo mundo consistente com matérias de interesse e não pode ser tão facilmente usado como uma ordem social "simbólica-humana-intencional". (LATOUR, 2005, p. 114-115, tradução nossa).

Faz-se necessário entender que a construção de algo não é o surgimento espontâneo dessa coisa, e nem o que torna o fato, objeto ou coisa menos real. Na sociologia tradicional, acredita-se que aquilo que foi construído não é real, ou seja, não é um dado da esfera natural ou social. O autor propõe imaginarmos um canteiro de obras e a possibilidade de ver as coisas serem construídas. É possível verificar e até imaginar que a construção pode se dar de forma diferente e que as coisas podem falhar. Esses sentimentos podem permanecer ou desaparecer quando se depara com a obra final. A principal questão apontada por Latour não é saber se algo é construído ou não, mas se a construção é boa ou ruim, se algo foi bem construído ou mal construído.

Apesar dessa facilidade de observar a construção de determinadas coisas, as áreas das ciências humanas, sociais e naturais instituíram a separação e polarização entre fatos artificiais e objetivos. Por essa vertente, dizer que algo é construído significa que ele não é verdadeiro ou real. Assim, estabelece-se a lógica de que se algo é real não é construído e se é construído, artificial ou inventado, é falso e fictício. Essa lógica não permite aprofundar a questão se algo é bem ou mal desenvolvido, pois de saída já nega a realidade das construções.

Mesmo sob as críticas dos epistemólogos e de outros cientistas sociais, que fariam o sociólogo das associações abandonar o uso da palavra "construção", Latour defende que esta se mantém como um excelente termo a ser usado já que foca em cenários onde os humanos e não humanos se definem conjuntamente. "Como a ideia da nova teoria social que estamos inventando era de renovar em ambas as direções o que é um ator social e o que é um fato, permaneceu crucial não perder de vista as mais extraordinárias áreas de construção onde essa dupla metamorfose estava ocorrendo" (LATOURE, 2005, p. 91, tradução nossa).

É preciso salientar uma diferença entre o construtivismo proposto pela TAR e o "construtivismo social". O primeiro sinaliza a tentativa de levar em conta as diversas entidades que são mobilizadas e agregadas para a construção de determinado fato e que podem falhar. Já o segundo parte do princípio de substituição da matéria pela qual essa realidade é feita por outro tipo de material, o social, com o qual ela seria "realmente" feita. É preciso também não confundir o construtivismo com seu oposto, a desconstrução, como fazem ou propõem os sociólogos críticos ao dizer que falta realidade ao construtivismo.

Podemos pensar na fala de Cazé sobre o trabalho cotidiano e processual da instalação das galerias. Há não somente o trabalho de pintura do grafiteiro, mas trocas entre os indivíduos, os murais e o espaço. Como dito anteriormente, não é possível prever os efeitos que a instauração de um *graffiti* vai causar em determinado local, eles podem ser positivos, negativos ou simplesmente não produzir nada. O entendimento de que as coisas podem falhar ou ser mal construídas abre espaço para processos que não são pautados em relações imediatas de causa e efeito. Por exemplo, a ideia de que a instalação de *graffiti* em determinada região necessariamente revitaliza o local. Não foi o que se viu no Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU). Em um primeiro momento, a pintura de um viaduto trouxe conjuntamente a renovação da iluminação e obras de manutenção por parte da prefeitura. Alguns meses depois o abandono tomou conta do local, que passa sazonalmente por esse processo: pinturas, revitalização e abandono<sup>30</sup>.

Outra característica ligada aos *matters of fact* é a de explicação da realidade social. Ao estabilizar, ou melhor, revelar esses fatos, o sociólogo do social fornece a explicação para os atos e hábitos sociais. Ao tomar os atores como simples informantes e se colocar em um patamar elevado, os sociólogos do social nunca notaram, ou ignoraram, suas resistências ou reclamações às interpretações fornecidas sobre suas práticas. Na visão de Latour, é necessário

---

<sup>30</sup> É possível ler comentários de visitantes no *Tripadvisor* e *Google* que ressaltam a intensa presença de usuários de drogas e de um descuido com o ambiente ao redor do MAAU, reforçando que os *graffiti* somente não acabam com certas mazelas sociais, nem revitalizam magicamente os locais.

explicitar a *recalcitrância* dos atores humanos e não humanos e reconhecer que ela pode ser encontrada no domínio social ou natural. "Como veremos adiante, nosso trabalho como cientistas sociais é gerar fatos recalcitrantes e opositores apaixonados que *resistam* a explicações sociais" (LATOUR, 2005, p.102, grifos do autor, tradução nossa).

A universalidade dos *matters of fact* produz uma relação de causalidade entre os diversos domínios e o "fundo social". Assim, as relações entre a religião e a sociedade, a arte e a sociedade, o mercado e a sociedade, parecem seguir um curso "natural", havendo algo por trás dessas atividades que as reforça e ao mesmo tempo se esconde. Mas essa "relação causal explícita" não é reconhecida pela TAR. Questiona Latour:

O que os explicadores do social querem dizer quando dizem que há uma força 'atrás das aparências ilusórias' que constitui a 'verdadeira coisa' da qual deuses, artes, leis, mercados, psicologia e crenças são 'realmente' feitos? O que é uma entidade que tem o papel principal sem fazer nada? Que tipo de presença/ausência é essa? (LATOUR, 2005, p.103, tradução nossa).

A solução da TAR é, mais uma vez, ser mais prática e lenta possível, e, em lugar de pensar e atuar por grandes teorias epistemológicas universais, trabalhar com deslocamentos, movimentos, traduções e transformações. Também se faz necessário não considerar o social como um domínio específico, mas como algo que circula entre as associações conectando elementos não sociais, ou seja, *o social se dá nas associações*.

Latour propõe, assim, que os atores estudados podem estar associados de maneira a fazer com que outros façam coisas. Mas essa "força" que *faz fazer* não é o simples transporte de um local para o outro, não é a manutenção imutável de uma reserva social, mas se dá pelas diversas transformações que ocorrem por eventos inesperados relacionados a mediadores que os acompanham ao longo de todo o percurso. Essas transformações podem ser sintetizadas no conceito de *translação*, que pode ser entendido como a coexistência de dois mediadores. Nas palavras do autor, "eu agora posso dizer, mais precisamente, o objetivo da sociologia das associações: não há sociedade, reino social, e nem laços sociais, *mas existem translações entre mediadores que podem gerar associações rastreáveis*" (LATOUR, 2005, p.108, grifos do autor, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Mas por que se faz necessário sair da lógica dos *matters of fact*? Justamente porque sua universalidade e explicações sobre as agências e modos de existência não descrevem o mundo melhor do que outras instâncias como o social, o simbólico e o discursivo. Ademais, há uma insistência na divisão e separação entre um mundo social e outro natural. Diversas instâncias e agências são deixadas de lado por essa lógica, mesmo que suas fronteiras sejam

<sup>31</sup> É preciso apontar que o termo *translation* é traduzido tanto por tradução quanto por translação.

"bombardeadas" por elas, pois se considera que esses fatos são reais e indiscutíveis. Na concepção da TAR, há uma prematura unificação dos elementos naturais na suposta objetividade dos *matters of fact*.

Já os *matters of concern* estão ligados à multiplicidade dos objetos, eventos e disputas científicas. Talvez a principal característica dessa lógica seja de não se precipitar para encerrar a diversidade das agências em uma versão hegemônica. Há mais forças e agências povoando o *pluriverso*<sup>32</sup> do que os filósofos e cientistas pensam ou admitem.

Mais uma vez, Latour elabora alguns passos para justificar o trabalho empírico de se proceder com as fontes de incerteza, nesse caso, os *matters of concern*. O primeiro é a vantagem de se trabalhar com fatos científicos, visto que eles são fabricados e mediados por uma diversa gama de objetos e têm diferentes formas e diferentes estágios de realização. O segundo versa sobre uma ampliação dos campos científicos, não restringindo mais o pesquisador aos laboratórios. O terceiro, a possibilidade de se checar o que a metafísica e a ontologia significam na prática para o trabalho dos cientistas, através de experimentos e controvérsias. O quarto versa sobre a explicitação das diferenças entre os *matters of fact* e *matters of concern* pelas controvérsias acerca das coisas e forças naturais sem que haja necessidade da ajuda dos sociólogos das ciências.

O maior desafio da TAR é fazer com que as agências sejam apresentadas e introduzidas não como *matters of fact*, mas como *matters of concern*. Essa mudança deverá ser acompanhada da visibilidade dos modos de fabricação e dos mecanismos de estabilização de cada questão. Também é necessário considerar que a multiplicidade não é associada a uma flexibilidade interpretativa que acaba enfraquecendo o trabalho empírico. A última alteração, mais filosófica, é desenvolvida para ressaltar que as diferenças entre a metafísica e a multiplicidade da realidade, não se confundem com a ontologia e a progressiva unificação dos fatos.

Podemos ver que os projetos da Galeria Providência são construções que agregam vasta gama de atores humanos e não humanos e são cercados de controvérsias. As encenações, no sentido atribuído por Law e Urry (2005), realizadas pelos grafiteiros mostram as implicações deles na construção de novos espaços na favela bem como as possibilidades do uso do *graffiti*.

---

<sup>32</sup> Latour utiliza o conceito de pluriverso de William James, que não deve ser apreendido nem como unidade absoluta (universo) e nem como uma multiplicidade absoluta (multiverso). Voltaremos a este conceito adiante.

Outra questão, levantada por Cazé, diz respeito a enxergar o *graffiti* como uma forma de conquista do território e ocupação da cidade, produzindo novas reações, sejam elas contrárias ou a favor da atividade. Por esse viés, podemos pensar que a constituição de galerias ou corredores de *graffiti* pode produzir efeitos nas pessoas. Falo em possibilidade já que não é possível prever a relação dos indivíduos com os murais, se eles se cruzam em redes de afetação, em redes de significação, ou não.

A partir do percurso epistemológico-metodológico fornecido pela TAR, devemos considerar as linhas ou os campos de interesse e afetação que interagem em determinados lugares e momentos. Essas linhas e campos não são sujeitos individuais egocêntricos, não são instâncias humanas. Os atores humanos existem, eles estão lá, mas não trabalham individualmente, mas são afetados e interagem com as instâncias não humanas, e se organizam em uma espécie de concerto, onde cada instrumento tem seu papel e não atua o tempo todo. Há um espaço que aparece como o “entre”, uma formação menos rígida das fronteiras do que pretendia o modelo clássico das distinções taxonômicas.

O exemplo do concerto e, mais precisamente, da orquestra é desenvolvido por Latour (2016) ao falar do pensamento de Tarde, que considera que a sociedade é "a possessão recíproca, sob formas extremamente variadas, de todos por cada um" (TARDE, 2007, p. 112). As formas de possessão são variadas e multiplicadas dia após dia. Há sempre um jogo, uma relação entre possuídos e possuidores que se inverte, ou seja, os possuídos se tornam cada vez mais possuidores e os possuidores, possuídos até que se "faça de cada cidadão ao mesmo tempo o mestre e o servidor de todos os outros". É preciso salientar que para Tarde existem dois tipos de possessão: a unilateral e a recíproca. As falas acima se referem à possessão recíproca, realizadas entre concidadãos e que:

Explica a formação dos belos mecanismos celestes nos quais, em virtude da atração mútua, cada ponto é centro. É ela que explica a criação dos admiráveis organismos vivos cujas partes são todas solidárias, nos quais tudo é ao mesmo tempo fim e meio. Por ela, enfim, nas cidades livres da Antiguidade e nos Estados modernos, a mutualidade dos serviços ou a igualdade dos direitos operam os prodígios de nossas ciências, de nossas indústrias, de nossas artes. (TARDE, 2007, p. 119).

Portanto, por mais que pareça estranho a um leitor acostumado com a soberania dos humanos sobre os não humanos, enfatizo que é necessário que haja relações possessivas recíprocas entre os *graffiti*, os ambientes onde estão, os moradores e os visitantes. Para Maffesoli (2010) é este o sentido do sentimento de pertencimento.

No texto intitulado *Prova d'orchestra*, Latour (2016) propõe que o conceito de possessão em Tarde tem dois regimes de funcionamento, um espacial e outro temporal. A

possessão espacial é pautada por zonas de interesse bem delimitadas — por exemplo, por um terreno com título de propriedade para o senhor X — com claras fronteiras, aqui começa, aqui termina. O foco é dado, apenas, ao que está dentro de uma zona interior (*the inside*).

A possessão temporal diz respeito a *scripts* divididos por todos, mas cada um deve saber sua hora de desempenhar seu papel. O exemplo dado é o da orquestra, onde cada músico deve saber a hora exata de começar e parar de tocar, para que seja criada uma harmonia, mesmo que provisória. O foco é dado ao exterior e ao interior, ao mesmo tempo (*outside and within*).

A grande diferença entre as duas formas de possessão "decorre da distribuição entre as zonas de atenção que um poderia dizer que estão *engajadas* e aquelas que estão *flutuando*" (LATOURE, 2016, p. 301, grifos do autor). A variação de pontos de vista, também vai influenciar nessa distribuição de zonas de atenção. É preciso salientar que não é o ser que possui múltiplos pontos de vista, mas que se deve entrar em um determinado ponto de vista.

E é exatamente no mundo social, no sentido das associações, que é possível notar a apreensão entre as mônadas de forma sensível pelas diversas intensidades e fluxos transitórios que se desdobram um no outro, um pelo outro, um diante do outro. Essa é para Tarde a possessão típica, a relação por excelência.

Pela persuasão, pelo amor e pelo ódio, pelo prestígio pessoal, pela comunhão das crenças e das vontades, pela cadeia mútua do contrato, espécie de rede cerrada que não cessa de estender-se, os elementos sociais se ligam e se esticam de mil maneiras, e de sua cooperação nascem as maravilhas da civilização. (TARDE, 2007, p. 118).

Debaise (2009) considera que Tarde explicita na sociologia uma metafísica que é escondida por Durkheim. Esta seria a *metafísica da possessão*, que realiza uma virada temática e metodológica: ao invés da investigação dos temas macrossociais como o poder, a dominação e a coerção, o foco é dado a situações particulares, cuja questão é saber se a possessão é unilateral ou recíproca, se há amplificação ou intensificação da possessão ou se há colapso e quebra.

Debaise considera que o conceito de mônada<sup>33</sup> tem na obra tardiana um aspecto puramente funcional, ou seja, de produzir variações e diferenças dentro de movimentos contínuos. E mesmo sendo uma unidade ou substância que está presente no universo como um todo, sua agência, sua variação, seu desenvolvimento se dá em situações particulares de

<sup>33</sup> Tarde propõe uma atualização das mônadas de Leibniz ao eliminar a condição de clausura e o princípio da harmonia pré-estabelecida, passando a ser abertas e a se interpenetrar mutuamente. É justamente essa interpenetração que encerra a exterioridade de uma mônada em relação à outra e, por isso, elimina-se a necessidade de qualquer instância transcendente. Tarde dará o nome de *possessão* a essa relação intermonádica.

acordo com graus de intensidade e possessão distintos. E são, exatamente, esses movimentos contínuos, mas característicos, que dão às mônadas suas diferenças, que não são, mais uma vez, questões individuais.

O autor segue sua análise, montando um esquema metafísico da teoria da possessão — que não está organizado dessa forma na obra de Tarde. Diz Debaise:

Podemos traçar três princípios fundamentais para essa metafísica: 1) o processo de *dissolução*, que nos permite reduzir a possessão de qualquer realidade a priori da qual ela seria dependente, de qualquer ontologia primeira. Atrás de qualquer agência possessiva, não há nada, apenas um vazio, um vácuo; 2) essa agência possessiva é um princípio de individualização que se aplica para *todos os seres*; isso significa que essa ação é, ao mesmo tempo, aquilo que os seres têm de mais comum (o fato universal) e o que define suas diferenças (as formas de possessão); e 3) a agência possessiva não deve ser confundida com a ação de 'tomar como propriedade' um objeto ou sujeito. Isso levaria a uma redução das *dinâmicas de poder* a simples relações de poder. Ao contrário, a agência é essencialmente imaterial e indutiva, o que é apontado pelas noções de influência, simpatia, imitação, atração e magnetismo. (DEBAISE, 2009, p. 225, grifos do autor, tradução nossa).

É necessário reforçar que dentro dessa metafísica na obra de Tarde há uma forma de empirismo radical, ou seja, que a emergência e consolidação das sociedades se dá pelas interações, pelas ações e pela multiplicidade do que compõe imediatamente nossa experiência. Através dessas ideias, podemos dizer que há em Tarde uma homogeneidade de princípios aliada a uma pluralidade das formas de existir<sup>34</sup>. É a partir desses princípios e dos fluxos de crença e desejo que surgem as multiplicidades e a variação da diferença.

A relação de posse pode ser atrelada a questões de pertencimento espacial e territorial, reforçadas pelo *graffiti* no projeto da Galeria Providência. Os moradores e grafiteiros possuem o *graffiti*, mas também são possuídos por eles. Nesse sentido, os elementos humanos não se sobrepõem aos elementos não humanos, pois há um processo dinâmico de trocas, de afetações, de possessão que pode se estabelecer ou não.

Retorno ao debate. Tanto a fala de Cazé quanto a fala de Bobi enfatizaram o caráter marginal do *graffiti*, fazendo alusão à essência da atividade. Bobi é um dos que defendem que não é possível viver de *graffiti*, que considera como uma forma de vida. Ele diz que é possível viver da arte usando a linguagem do *graffiti* para outras instâncias como murais, propagandas, roupas e afins. Com 19 anos de carreira, também falou sobre as transformações na hora de realizar as pinturas nas ruas. Para ele, uma espécie de glamourização que atinge o *graffiti*,

<sup>34</sup> Debaise aponta que no século XX são cinco os pensadores que desenvolvem essas ideias, a saber: Tarde, Whitehead, Simondon, Souriau e Deleuze.

muito associado à ideia do *street art*<sup>35</sup>, facilitou o trabalho nas ruas, já que as abordagens policiais diminuíram consideravelmente. Além disso, com a maior aceitação, há apoio por parte de transeuntes enquanto se dá a confecção.

Outra mudança salientada por Bobi é que a nova geração do *graffiti* tem se formado através de aulas e oficinas de grafiteiros mais antigos – ele mesmo é proprietário do Espaço Rabisco, onde também atua como professor – enquanto que a primeira geração carioca e também paulista é formada por artistas autodidatas que se orgulham de levar esse título<sup>36</sup>.

Um outro depoimento seu também bastante interessante é sobre uma vertente do *graffiti* conhecida como mutirão, que teve mais força nos anos de 2004 e 2005, quando se pintavam determinados espaços, normalmente nas favelas, para uma revitalização da área. O problema para ele foi a banalização do motivo para a realização dos mutirões, não se agindo mais pelo ideal de revitalizar um espaço. A motivação de muitos grafiteiros era apenas de pintar por pintar, de ficar conhecidos nos circuitos, uma espécie de individualização de um processo que é coletivo. Atualmente ainda são realizados muitos eventos de mutirão, alguns sob a alcunha de sopa de letras.

Figura 22 - Sopa de letras na Lapa - RJ.



Foto: Caio Alf.

Pensando em retomar o sentido primeiro dos mutirões, Bobi e Kajaman, dois grafiteiros da baixada fluminense, idealizaram e organizaram o evento *Meeting of Favela* (MOF) na Vila Operária em Duque de Caxias, como um desdobramento do *Meeting os*

<sup>35</sup> Esclareço para o leitor que, em meio a muitas discussões, em países da Europa e nos Estados Unidos considera-se o *graffiti* uma atividade marginal e ilegal, enquanto a *street art* é uma vertente artística e querida. No Brasil a polêmica se dá em torno da visão do *graffiti* como arte e da pixação como vandalismo.

<sup>36</sup> No Rio artistas como Acme, Eco, Ment e o próprio Bobi exaltam em suas biografias que são autodidatas.

*Styles*<sup>37</sup>, evento estrangeiro criado em 2002 que passou pelo Rio em 2006. Tartaglia (2010, p.142-143) ressalta as diferenças entre as formas de se pintar no asfalto e as formas de se pintar na favela. Segundo o autor, ao pintar nas favelas o grafiteiro retorna às origens do *graffiti*, já que este é considerado como uma "arte de manifesto oriunda das classes populares, que no Rio de Janeiro tem maior representatividade nas favelas". Desta forma, é possível considerar que o autor vê que o *graffiti* realizado nos mutirões conserva mais categorias políticas na sua forma, herança direta do movimento *Hip-Hop*. Diz ele:

A concepção dos mutirões está ligada à revitalização paisagística de espaços populares, quase sempre considerados degradados, abandonados ou pouco valorizados [...] As pinturas realizadas através dos mutirões produzem outras concepções estéticas especialmente sobre as favelas. Nessas ações os grafiteiros produzem sua arte buscando uma interação direta com a população local, na qual é desenvolvida a proposta de utilizar o *graffiti* como elemento de revitalização da paisagem e da cultura. (TARTAGLIA, 2010, p. 136).

O autor ainda ressalta que as pinturas realizadas nos mutirões normalmente são feitas em apenas um dia. E as razões passam pela maior facilidade de convencimento da cessão dos muros quando a negociação é em grupo, até a autorização do tráfico de drogas para a entrada e saída de diversas pessoas que não pertencem à favela<sup>38</sup>.

É possível considerar a Galeria Providência como um desdobramento dos mutirões de *graffiti*, com um viés de permanência que fomenta a troca entre os habitantes do asfalto e da favela. Porém, há diferenças. A primeira é que a revitalização realizada pela Galeria Providência não se dá apenas para os moradores, mas busca fomentar o turismo e o desenvolvimento econômico da região através de um projeto comunitário, ou seja, entende ser necessário que pessoas do asfalto tenham interesse de subir a favela. A segunda é a quantidade de participantes. Nas três edições da Galeria Providência um número restrito de grafiteiros foi chamado para a pintura dos muros. Em muitos mutirões há convites formais para determinados artistas, mas também é feita uma convocação geral, no sentido de chegou, trouxe a tinta, pintou, o que não parece ser a dinâmica na Providência.

Ao final do debate no MAR, alguns grafiteiros e grafiteiras convidados pintaram telas no espaço dos pilotis do museu, entre eles estavam Camila Camiz, Alberto Pereira, Lucas Ururah, Carlos Bobi e Guilherme Memi. Ao final das pinturas, que foram acompanhadas por

<sup>37</sup> Mais informações podem ser encontradas na página do evento. Disponível em: <http://www.meetingofstyles.com/faqs/>. Acesso em 29/04/2019.

<sup>38</sup> Em nenhum dos trabalhos bibliográficos que encontrei, ou em conversas com grafiteiros, há a menção de *graffiti* em áreas dominadas por milícia ou de como se daria a relação de sua possibilidade. Tartaglia também faz essa ressalva em seu trabalho. Portanto, a lógica descrita por ele diz respeito a locais com domínio do tráfico de drogas.

diversos espectadores, as telas foram sorteadas para os participantes do debate. Ganhei uma delas, a de Camila Camiz.

Figura 23 - Alberto Pereira produzindo uma obra que mistura colagem, spray e estêncil.



Foto: Luiz Carlos Botelho.

É preciso lembrar que o Morro da Providência, com 122 anos, é a primeira favela do Rio de Janeiro e atualmente possui cerca de cinco mil moradores. Isso posto, a vontade e ideia dos organizadores da Galeria Providência é contar a história da favela e as potencialidades que possui, contrariando as representações feitas pela grande mídia que, normalmente, só destaca a violência e a falta de serviços de urbanização nesses espaços.

Assim, a Galeria Providência é um projeto pensado pelos moradores da favela. É necessário que isso seja frisado, visto que em 2005 a Prefeitura do Rio de Janeiro — no governo César Maia — instituiu de maneira vertical o Museu a Céu Aberto do Morro da Providência. A ideia da prefeitura de César Maia era fazer da favela um patrimônio da cidade, mas sem nenhuma consulta aos moradores, nem mesmo aos das lideranças ou das associações. Essa decisão mostra como ainda temos formas autoritárias de se fazer políticas culturais e patrimoniais no século XXI e que este campo está sempre em movimento e permeado por disputas de poder sobre o direito à memória. O projeto do Museu a Céu Aberto do Morro da Providência, o "oficial", da prefeitura, foi abandonado em 2007 apesar de ainda existir no papel.

Apesar da fala de Hugo no evento do MAR ter passado pela ideia de estabilidade e de preservação, não foi essa petrificação que foi vista no projeto da Galeria Providência. O primeiro ponto a ser destacado é que mais espaços da favela são utilizados para pinturas e não há, pelo menos até o momento, a intenção de se restaurarem os trabalhos. O segundo ponto é

que alguns dos *graffiti* feitos na primeira edição do evento já se degradaram ou foram cobertos por outras pinturas ou, simplesmente, apagados. O terceiro ponto são os eventos de pinturas, abertos e divulgados pelas redes sociais, mostrando que há novas encenações e não apenas o resultado das pinturas. Um exemplo foi a segunda edição da Galeria Providência, que teve como temática a vida e obra de Machado de Assis. Além da confecção do *graffiti* de Cazé, ainda houve uma colagem realizada pela Nata Família em homenagem ao escritor. Ademais, no dia do evento, houve a realização de duas aulas públicas focadas na obra do escritor, oficinas de colagem e estêncil, e uma edição especial do "Rolé dos Favelados".

A Galeria Providência está atualmente localizada em três partes da favela, uma, pintada em 2017 na Ladeira Madre de Deus, outra, pintada em 2018, na Escadaria Rego Barros, conhecida como Escadão, e a terceira, na Rua Miguel Saião, pintada em 2019. A subida para a Galeria se faz por uma das entradas da favela, através da Rua Alexandre Mackenzie, próxima à área da Central do Brasil, e conta com uma grande escadaria com *graffiti*, colagens e estênceis nas casas dos dois lados da subida. Alguns trabalhos que chamam bastante atenção são os *graffiti* de Machado de Assis feitos por Cazé e os trabalhos de Acme e Cabocla. Essa escadaria dá acesso às vias principais da favela: a ladeira do Barroso e a Ladeira do Livramento.

A visita à Providência se distingue da visita ao MUF por algumas razões. Uma delas é que a favela do centro da cidade é menor em extensão e possui mais edificações históricas, como a Igreja do Livramento e a Igreja Nossa Senhora da Penha, uma das primeiras da cidade, e a casa de nascimento de Machado de Assis. Assim, o circuito da Galeria é menor. Porém, é possível notar *graffiti* de artistas renomados não só no cenário do Rio de Janeiro, como a dupla paulistana Os Gêmeos e a jovem artista Luna Buschinelli, além dos trabalhos de arte urbana do português Vhils, que faz trabalhos impactantes ao esculpir rostos nas paredes.

Figura 24 - Graffiti de Cabocla realizado na Galeria Providência.



Foto: Leonardo Perdigão.

Outro ponto de destaque na visita à favela é o espaço Casa Amarela, centro cultural feito através da parceria dos fotógrafos Maurício Hora e do francês JR. A fachada chama atenção pela instalação de tacos de madeira feita pelos artistas Takao Shiraishi e Dirby. A fachada ainda é composta por um *graffiti* da dupla paulistana Os Gêmeos.

Figura 25 - Fachada da Casa Amarela.



Foto: Leonardo Perdigão.

A participação comunitária é notada ao longo do percurso. Diversos moradores agradecem a visita dos grupos e compartilham histórias e memórias que têm do lugar. Podemos pensar em um espectro molar, institucional e um caráter molecular, de surpresas que aparecem no cotidiano. Se pensarmos com Deleuze e Guattari (2012a) vemos que molar e molecular se cruzam, se tocam. Há uma constante troca entre esses polos não binários, apropriações, fugas, criação de novos modelos, novas possibilidades e virtualidades. Não é questão de extinguir o tradicional, mas de ampliar as potencialidades do mundo, de multiplicar os modelos. E esses projetos, que têm cunho institucional, mas não estatal, ampliam as formas de compreender o mundo.

As idas realizadas ao Morro da Providência se deram em duas ocasiões diferentes. Ambas foram no ano de 2018, após a pintura dos novos painéis e do projeto "Rolé dos Favelados", organizado por Cosme Felippsen, guia de turismo da Providência.

### 3.1 As visitas

A primeira subida se fez no dia 21 de julho de 2018, um sábado, com um grupo de sete pessoas. O roteiro, organizado pelo guia de turismo da Providência, Cosme Felippen, é conhecido como Rolé dos Favelados. Diferente de outros dias, em que é marcado na parte da manhã, nesse o rolé começou às 13 horas. O ponto de encontro foi em um dos portões da Central do Brasil. Por conta do horário, o percurso foi um pouco diferente. A subida não se deu pela expansão da Galeria Providência, mas por um "atalho", uma longa escadaria localizada na Rua Bento Ribeiro. Por não ser um acesso principal da favela, os degraus eram irregulares nos tamanhos e nas alturas, o que demandou atenção e cuidado.

Em um primeiro momento, houve certa frustração de minha parte, pois meu maior interesse estava na passagem pela Galeria Providência e o uso do *graffiti* no local. Pensei em desistir e voltar em outra ocasião, entretanto, resolvi continuar com o percurso. O atalho levou-nos diretamente à ladeira do Barroso, local onde se podem ver algumas pinturas. A ladeira é muito mais ampla que a escadaria pela qual subimos. Alguns dos murais já haviam sido cobertos por tinta cinza e não era possível observar outros por conta de carros estacionados na frente deles. Ao final da ladeira há uma grande escadaria e, para a direita, o acesso a um mirante, onde se localiza o Bar da Jura. Paramos no local e de lá se tem visão de toda a zona portuária, da ponte Rio-Niterói e da Cidade do Samba. Nesse ponto se localiza uma das estações do teleférico da Providência, que, segundo os relatos de Cosme e de outros moradores, funcionou muito pouco, tendo servido apenas como propaganda turística da Prefeitura e Governo do Estado<sup>39</sup>. Há aí também um *graffiti* de Juliana Fervo feito em homenagem à vereadora Marielle Franco, executada em 2018 no Rio de Janeiro, crime ainda sem solução.

Figura 26 - Graffiti de Juliana Fervo em homenagem à Marielle Franco.



Foto: Leonardo Perdigão.

<sup>39</sup> Uma das bases de operação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Providência é no espaço desativado do teleférico. Ao contrário da visita ao Cantagalo Pavão-Pavãozinho, foi possível observar a presença de policiais militares em alguns pontos da favela que ainda têm a presença do tráfico de drogas.

Um ponto interessante do rolé foi o fato de alguns moradores da favela se juntarem ao guia para falar de suas impressões acerca da favela, do asfalto e da cidade, compondo um diálogo que é sempre diferente. Também é possível notar que algumas pessoas agradecem aos visitantes e salientam que as favelas são locais de cultura e gente honesta.

Cosme e outros integrantes do grupo pararam para almoçar e começaram a discutir questões como o que cada um pensava o que era favela, quais os discursos midiáticos, sociais, políticos e econômicos sobre esse espaço. Cada participante deu sua visão, mas a ideia desenvolvida por ele me chamou a atenção. Cosme disse que as favelas são a solução encontrada pelos trabalhadores e trabalhadoras para seus problemas de moradia. Eu nunca havia pensado nisso ou ouvido isso. Normalmente, por setores conservadores e pela propagação midiática, as favelas são vistas como os problemas de moradia, ou seja, são ocupações irregulares que deveriam ser combatidas e removidas. Uma das ideias, tanto de Hugo quanto de Cosme, é mostrar que elas são parte integrante da cidade do Rio de Janeiro e que não conhecê-las é não conhecer a cidade.

Abre-se aqui a discussão sobre o modelo hegemônico de cidade global, pautado na confecção de grandes *boulevards*, com gigantescos painéis de *graffiti* e museus que atraem a atenção por sua forma arquitetônica, chamados Museus Espetáculo, em alusão às ideias de Guy Debord<sup>40</sup>. Esse modelo, de grandes museus e patrimônios fomentados pelo Estado, deixa de lado diversas iniciativas que partem de um viés não estatal.

No Rio de Janeiro, podemos apontar as reformas na Zona Portuária e a construção do Museu do Amanhã e do Museu de Arte do Rio, espaços midiáticos cedidos a Organizações Sociais ligadas à Fundação Roberto Marinho e, conseqüentemente, à Rede Globo de Televisão. Dessa forma, esses espaços estão sempre em voga na mídia televisiva que reforça as iniciativas do poder público de renovação da Zona Portuária do Rio, apoiando o processo de remoções e não se importando com os processos de especulação imobiliária pela qual esses espaços passaram. É preciso salientar que o município do Rio realocou cerca de cento e doze milhões de reais, anteriormente destinados a processos de infraestrutura e saneamento no

---

<sup>40</sup> Debord desenvolve a ideia da sociedade do espetáculo cuja principal característica é a mediação das relações sociais por imagens que substituem as mediações políticas, religiosas e outras. As pessoas passam assim a ser espectadores de cenas. Essas cenas podem ser de pobreza, miséria e encantamento, e são mediadas por mídias que retiram o papel de ator dos sujeitos. Uma das grandes questões é de que a sociedade capitalista desenvolve processos de interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens. Na visão do autor, tudo está mercantilizado e envolvido por imagens.

Morro do Pinto, para a construção do Museu de Amanhã<sup>41</sup>, o que mostra as prioridades da prefeitura de Eduardo Paes.

Deixo claro que não trago nenhum juízo de valor ou ressaltar um modelo museal em detrimento do outro. O que aponto são diferentes formas de organização de museus e de constituição de patrimônio na cidade do Rio de Janeiro. Faço essa ressalva para não cair em uma dualidade que aponta os modelos hegemônicos como opressores, servindo apenas à lógica capitalista perversa. Entretanto, não podemos tornar esse modelo único nem apagar ou negar outras formas de organização cultural, como no caso dos museus de favela.

Pires e Chagas (2018) ressaltam que as duas gestões do prefeito Eduardo Paes (2009-2016) privilegiaram a receita das cidades neoliberais ao redor do mundo e por isso ignoraram quaisquer iniciativas pautadas em população e território, como, por exemplo, os pontos de cultura e de memória. Segundo os autores,

Em seu lugar, optava-se por seguir a fórmula aberta pela implantação em Paris na década de 1970 do centro Georges Pompidou e consolidado em Bilbao na década de 1990 com a primeira franquia do norte-americano Guggenheim: centrar esforços no estabelecimento de grandes museus de arte — ou "globais", para nos referirmos melhor à realidade local — que não só possam virar marcos na paisagem como também, e principalmente, dar a sua contribuição para o rearranjo do território e a captura dos fluxos internacionais de capital e turismo, sobrevalorizando o entorno em que estão instalados para o mercado imobiliário. (PIRES; CHAGAS, 2018, p. 11).

Podemos pensar o Museu de Favela e a Galeria Providência como contrapontos aos projetos globais de grandes museus e da cidade como mercadoria, uma vez que ambas as iniciativas são fundamentadas pelo caráter da participação e negociação entre moradores, artistas, narcotráfico, UPP, muros, ou seja, entre atores humanos e não humanos. Não partem de ações estatais verticais que têm sua própria visão do funcionamento das cidades.

Mas o que são as cidades? Sigo as pistas de Canclini (2008), que considera impossível estabelecer com rigor o que é uma cidade. Talvez seja mais fácil perguntar o que fazem as cidades, quais as interações nas cidades e o que as cidades fazem fazer. Nesse sentido, elas se apresentam não como palco, mas como atores. E apesar dos processos globais que tentam homogeneizar suas formas de organização e de ser, vemos pulsar em diversas áreas iniciativas que fogem à lógica moderna:

Nos centros urbanos se dramatiza uma tensão chave: entre as *totalizações* do saber que as descrições das ciências sociais duras produzem e as *destotalizações* que geram o movimento incessante do real, as ações imprevistas, aqueles ocos ou fraturas que obrigam a desconfiar dos conhecimentos demasiadamente compactos oferecidos pelas pesquisas e estatísticas. (CANCLINI, 2008, p. 16, grifos do autor).

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,dinheiro-de-obra-em-favela-foi-para-museu-do-amanha,70001752056>. Acesso em 19/03/2019.

Por esse viés, Canclini também considera que, a despeito das tentativas de totalização das visões sobre a cidade, sejam elas pelas pesquisas acadêmicas ou por iniciativas e políticas dos gestores e administradores, há sempre algo que escapa. Dado interessante trazido pelo autor é de que há um misto de fatores racionais e emocionais que nos leva a atuar nas cidades:

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano, se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais. (CANCLINI, 2008, p. 15).

Porém, ainda podemos notar tentativas de controle, vigilância e disciplinarização dos corpos que circulam pelas cidades. A ideia de otimização da produção e consumo ainda tem forte presença nas cidades contemporâneas. Por exemplo, muitas de nossas ruas e avenidas são pensadas para os deslocamentos de veículos, sejam coletivos ou privados, em detrimento da possibilidade de caminhar. Os automóveis têm prioridade em relação aos pedestres, já que realizam o objetivo de se deslocar de um lugar para o outro com mais rapidez (NOBRE; BRANDÃO, 2017).

Recorro aqui à literatura. Três trabalhos me chamam atenção no que tange pensar as cidades: *As cidades invisíveis* e *Marcovaldo*, de Italo Calvino; e *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio que se somarão à discussões tecidas por sociólogos, filósofos e psicólogos.

Começo pela obra do jornalista carioca. O livro é a junção de uma série de crônicas feitas por João, com suas impressões e ideias sobre a cidade do Rio de Janeiro adquiridas através de suas andanças na cidade no final do século XIX e no início do século XX. É dividido em cinco eixos, que tratam: da rua; do que se vê nas ruas; três aspectos da miséria; onde às vezes termina a rua; e a musa das ruas. A expressão de potência do autor não é a cidade, mas a rua. Rua esta que ultrapassa seus sentidos dicionarizados, suas representações enciclopédicas e as tentativas de totalização de suas potências. João do Rio apresenta, a meu ver, uma das mais belas descrições da rua. Diz ele:

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. Não paga ao Tamagno para ouvir berros atenorados de leão avaro, nem à velha Patti para admitir um fio de voz velho, fraco e legendário. Bate, em compensação, palmas aos saltimbancos que, sem voz, rouquejam com fome para alegrá-la e para comer. A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é transformadora das línguas. Os Cândido de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas para enclausurar expressões; os prosadores bradam contra os Cândido. A rua continua, matando

substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros. A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano. Dá-lhe luz, luxo, bem-estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros. (JOÃO DO RIO, 2013, p. 20).

O cronista segue seu pensamento dizendo que a rua nasce como o homem e que cada construção que nela se instala é feita do esforço exaustivo de muitos seres: homens, pedras, suor; e, por isso, a rua é a "mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas" (JOÃO DO RIO, 2013, p. 20). Irei me deter um pouco nesse ponto utilizando o Rio de Janeiro como exemplo. Podemos pensar que, atualmente, as cidades e as ruas são locais de constante monitoramento e vigilância. Câmeras, policiais, vigias e mesmo os cidadãos com seus celulares a postos para filmar e registrar tudo que foge do padrão. Somam-se a isso as campanhas de remoção das populações de rua e das favelas, principalmente do centro da cidade e dos locais turísticos da Zona Sul. Nesse sentido, a atual conjuntura contraria a fala do jornalista, pois, se um indivíduo tem determinada conduta ou forma de vestir, já é apontado como suspeito, reforçando-se a restrição do acesso de certas parcelas da população a lugares onde determinadas vestimentas e códigos de conduta são impostos.

Além disso, megaeventos, como os esportivos no Rio de Janeiro, aumentam a necessidade de se fazer uma cidade segura, ou, ao menos, a imagem de uma cidade segura para atrair investimentos estrangeiros e turistas. Pedro, Bonamigo e Melgaço definem o videomonitoramento como:

Ferramentas de registros de práticas criminais, de investigação policial e de prevenção da criminalidade, os dispositivos tecnológicos de videovigilância visam capturar imagens para ampliar a visibilidade em espaços onde a polícia não está fisicamente presente e, ainda, para constituir bancos de dados que possam ser consultados em outro momento. (PEDRO; BONAMIGO; MELGAÇO, 2017, p. 94).

Os autores ressaltam que a estratégia de criar cidades mais seguras se dá em âmbito global e que por isso as urbes têm investido em sistemas de monitoramento como forma de "urbanismo defensivo". No Rio, essa estratégia começa com os jogos Pan-Americanos de 2007 e se intensifica com a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, perpassando as três esferas do poder público através de centros integrados.

O videomonitoramento é uma estratégia exacerbadamente divulgada pela mídia como uma das formas de tornar a cidade mais segura, de diminuir a criminalidade e ter uma política eficaz de segurança pública. Entretanto, um dos problemas apontados pelos autores é que a implantação de câmeras em determinadas regiões pode produzir efeitos de violência para aqueles que são vigiados:

Reconhecemos que a experiência de viver hoje nas cidades não se produz sem essa modulação a partir dos dispositivos tecnológicos, em que somos não apenas "controlados", mas, sobretudo, convocados a uma tarefa de vigilância que deve ser

exercida por todos para a construção de uma “sociedade mais segura”. (PEDRO; BONAMIGO; MELGAÇO, 2017, p. 107).

Também faço notar que certas representações da cidade, principalmente por canais da mídia mais sensacionalistas, exacerbam o caráter da violência nas ruas das cidades. Distancio-me um pouco do contexto do Rio de Janeiro para compartilhar com o leitor o exemplo trazido por Silva (2014, p. 179) ao falar do "assombro do cotidiano". O colombiano salienta que determinadas palavras de ordem são utilizadas para que se aceitem medidas de restrição que normalmente não seriam aceitas. As palavras "crise" e "economia" são dois exemplos. "Crise hoje em dia significa simplesmente 'você deve obedecer!'". O sociólogo dá como exemplo da circulação do medo pelos imaginários sociais da cidade o Edifício Tamayo, em Caracas, na Venezuela, que foi aumentando o tamanho de suas grades até cobrirem completamente o prédio. Diz ele:

Há um deslocamento de um objeto real, o edifício, para um objeto de emoção, um sentimento coletivo que levou seus moradores a construir barras para defender-se de possíveis ataques a sua propriedade, que prevêm em sua visão comunal, fazendo do medo um nicho de proteção nas grades. Mas a ficção continua, e desse mesmo edifício de Caracas nasceu uma lenda urbana que se espalhou por toda a cidade: o Homem-Aranha. Com isso, os cidadãos dão nome e imagem a algo que passou a assombrá-los: não bastava colocar grades no primeiro andar para resguardar-se, pois o ladrão imaginado as utilizaria como escada para subir ao segundo andar e descer por ali seu butim, e assim sucessivamente, até que tiveram de gradear todos os 32 andares. (SILVA, 2014, p. 183).

Percebe-se, assim, que há certa aposta em políticas e estéticas do medo, nas quais o cidadão deve ser parte ativa do processo de produção do sentimento de segurança e por isso deve adotar determinadas condutas para evitar qualquer tipo de violência.

Figura 27 - Edifício Tamayo em Caracas.



Foto: Gerardo Rojas.

Chamo o leitor para voltar ao contexto do Rio de Janeiro. Em 2009, um projeto do Governo do Estado cogitou a construção de muros ao redor de doze favelas da cidade que receberam UPPs sob a justificativa de controlar o crescimento desordenado. A Prefeitura da cidade foi na mesma esteira em 2010 ao sugerir a construção dos muros em favelas da Zona Sul <sup>42</sup>. Não é uma grade de 32 andares, mas uma forma de destacar no imaginário citadino que aqueles lugares dentro dos muros são adeptos da ilegalidade, periculosidade e marginalidade.

Os muros, de forma geral, são pensados para impor limites e produzir barreiras físicas e imaginárias. Criam obstáculos para a livre circulação e impedem que o dentro e o fora se misturem. Chagas e Pires (2018, p.290-291) afirmam que os muros e as muralhas acompanham a história das civilizações Ocidentais e Orientais e que "o discurso protecionista e de autopreservação dos povos também produz muros, muralhas e cercas que se sustentam no desejo de destruição do outro. Os 'ismos', as fobias e os preconceitos são produtores de abismos e muros".

Para Nobre e Brandão (2017) os muros são as manifestações físicas mais claras de barreiras urbanas, as quais cumprem determinadas funções como organizar ambientes, traçar fluxos e delimitar áreas públicas e privadas. Consideram ainda que eles reforçam um comportamento social que ganha mais força na contemporaneidade e que se sobrepõe à proteção à propriedade privada: a individualização do homem e seu desligamento do coletivo.

O panorama quando se fala em muros não parece muito bom. A ideia da divisão é a primeira que vem à mente, mas Nobre e Brandão (2017) desenvolvem a ideia de que além de impedir ou dificultar os deslocamentos pelas cidades, os muros também indicam ou possibilitam conexões. E talvez aqui os autores se aproximem das noções de Bogost de exploração do mundo. Ok, existe um muro. Ele tem a função de demarcar, proteger ou separar. Mas o que mais? Quais outros usos são possíveis? Um deles, sabemos bem, é a pintura de *graffiti*, pixações, estênceis, colagens. Embora não tenha sido feito para isso, o muro serve como superfície, como suporte e material para intervenções artísticas. Portanto, ao invés de separar, os muros passam a criar conexões e redes que não estavam previstas no projeto original.

O arquiteto Igor Guatelli (2012) chama essa capacidade dos elementos arquitetônicos de gerar significados e situações não previstas de *entre-lugares*. Diz o autor: "Mediante esse

---

<sup>42</sup> Remeto o leitor a duas reportagens sobre o tema. A primeira, sobre a desistência da Prefeitura em murar duas favelas, disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/prefeitura-desiste-de-muros-vai-usar-caminho-para-separar-favelas-da-floresta-no-leme-2947448>. Acesso em 15/05/2019. A segunda, uma crítica de Quintino Gomes Freire à ideia. Disponível em <https://diariodorio.com/o-muro-da-vergonha-criando-guetos-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em 15/05/2019.

entrelaçamento, esses espaços, como os espaços residuais aparentemente sem uso nas cidades, as sobras, estariam sempre abertos ao constante processo de apropriações diversas, livres da influência de qualquer imposição ocasionada por uma precondição" (GUATELLI, 2012, p. 22). Estar entre as coisas e entre-lugares é ocupar o interstício, não ser isso nem aquilo, mas possibilitar a chance do surgimento de outras lógicas, situações e apropriações. É preciso salientar que isso constitui um processo mutável que assume certas formas de acordo com os usos, mas que não fecha as possibilidades. E, segundo o autor, é justamente o espaço, entendido como lugar do hábito que possibilita a imprevisibilidade, seja esta momentânea ou duradoura. O espaço é "o lugar do evento, do acontecimento, da indefinição, do imprevisível" (GUATELLI, 2012, p. 15).

Guatelli reforça, entretanto, que é muito difícil ou impossível pensar em arquitetura sem muros, mas que é possível defender uma arquitetura que não institui domínios. A não instituição dos domínios viria de uma mescla entre os espaços internos e externos, um *continuum* que torna indefinido os limites e demarcações. O arquiteto diz, pautado nas leituras de Derrida, Deleuze e Foucault, que não se trata de existir somente espaços do entre, mas que é preciso o cruzamento entre os diversos modelos que circulam na arquitetura. Uma ressalva se faz necessária, porque, apesar de insistir nesse aspecto de abertura dos espaços arquitetônicos, não podemos entender a história da arquitetura de forma linear, por isso, diversas teorias e escolas de arquitetura que insistem no binômio forma/função não foram descartadas. Existe uma multiplicidade de teorias e modelos de fazer a arquitetura que disputam projetos e formas de pensar as cidades. Segundo Guatelli:

Definidora, capaz de orientar e designar escolhas e atitudes, constituir (espaços, formas), e, ao mesmo tempo, por definir, ou seja, sempre capaz de abrigar os mais diversos registros, interpretações ou manifestações, a arquitetura *também* do *entre*, e não *apenas* do *entre*, poderia ser entendida como um momento em que razão e ação, razão e prazer, acabado e inacabado, articulação e desarticulação dos sentidos e significados, conceito e experiência sensual e, quiçá, transgressora, do espaço, pudessem coexistir e se constituírem em um campo fértil à imaginação, à possibilidade incondicional da escolha, à produção de novas ideias e à possibilidade permanente de se fazer perguntas, ou seja, justamente o porvir. (GUATELLI, 2012, p. 130, grifos do autor).

Podemos pensar que a criação do espaço dos museus e galerias nas favelas também faz parte desse movimento de exploração de possibilidades não instituídas, não pensadas ou dadas a priori. Nobre e Brandão (2017) ressaltam que as cidades não são meros cenários ou aglomerados construídos aleatoriamente, mas resultados de ações e discursos sociais. Assim como Guatelli, os autores pensam que certas apreensões ou usos cotidianos dados pelos moradores e transeuntes extrapolam aquilo que foi pensado pelos arquitetos e gestores das cidades.

As inúmeras potencialidades de apropriação do espaço, que vão desde instigar o usuário chegando a superar o desejo do arquiteto são a prova que o objeto gerado independe da vontade de um único autor e dialoga com as relações de diversos indivíduos. O entre-lugar é, desta forma, o principal espaço de recebimento de diferentes intervenções e que pode, em si, ter a marca de múltiplos desejos. (NOBRE; BRANDAO, 2017, p. 5).

É possível notar que as favelas foram e ainda são tratadas pelo poder público estadual e municipal como os lugares da falta, a serem combatidos, removidos ou murados. Os atuais governantes da cidade e do estado do Rio de Janeiro também mostram seu caráter elitista. O prefeito Marcelo Crivella deu declarações de que a favela da Rocinha estava precisando "tomar um banho de loja" e que eram necessárias algumas reformas para melhorar a vista de quem passa pela autoestrada Lagoa-Barra, ou seja, não importam os moradores, mas o visual. O atual governador, Wilson Witzel, mostra-se adepto da política do extermínio das populações das favelas ao reafirmar a política de enfrentamento nas comunidades. Em declaração recente, no dia 14 de junho de 2019, o governador foi aplaudido ao dizer que, se autorizado, jogaria um míssil na Cidade de Deus para acabar com todos os bandidos<sup>43</sup>. Como salientado anteriormente, os idealizadores e produtores do MUF e da Galeria Providência enxergam as favelas de outra maneira. Isso não quer dizer a negação de problemas, mas também não se parte da ideia de que são necessárias medidas absurdas, como a do atual governador, para a resolução de certos problemas.

Guatelli (2012) afirma que há na produção do espaço uma vontade de se disciplinar e controlar os comportamentos cotidianos, deixando pouco lugar para o inesperado, para o estranhamento e para a imprevisibilidade dos atos. O autor ressalta que muitos espaços criados a partir dos anos 2000 são baseados na interdição, no impedimento, no controle e na exclusão. Mas há sempre algo que escapa a essas tentativas de controle. João do Rio (2013, p. 21) reforça que é necessária certa postura para conhecer as qualidades da rua. Ele ressalta que é necessário ter "um espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur<sup>44</sup> e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar".

Encontro aqui uma feliz coincidência. Relembro ao leitor os modelos de ciência vagabunda pensadas por Deleuze e Guattari e da sociologia vadia de Maffesoli. Talvez seja necessária essa postura ao mesmo tempo contemplativa e ativa para repensar as cidades, as ruas, a academia. João do Rio (2013, p. 21-22) segue seu raciocínio dizendo que "flunar é ser

---

<sup>43</sup> Disponível em <https://extra.globo.com/casos-de-policia/witzel-causa-polemica-ao-falar-em-mandar-missil-para-explodir-trafficantes-na-cidade-de-deus-23741983.html>, acesso em 15/06/2019.

<sup>44</sup> Nas Ciências Sociais o termo flâneur é conhecido pelas obras de Walter Benjamin sobre Baudelaire.

vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem [...] É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico".

A postura daquele que vaga, que perambula na cidade, diz respeito a uma forma exploratória de ver o mundo. De prestar atenção a pequenos acontecimentos no meio do turbilhão de eventos que ocorrem diariamente na cidade. Seja ouvir o músico de rua, ver os desenhos nos muros, sejam feitos de giz, tinta ou outro material, observar o casal enamorado, enfim, sair da temporalidade moderna que prega perder o menor tempo possível no deslocamento entre de onde se parte para onde se quer chegar, normalmente, envolto em questões econômicas. Segundo Nobre e Brandão:

O importante aqui é compreender a forma como estes espaços *entre* funcionam como instrumentos instigadores de performances e questionamentos por meio dos usuários que se apropriam de uma estrutura aberta superando a funcionalidade – enquanto sua definição clássica vinculada à ideia de utilidade direta. Trata-se, aqui, de uma quase *ode ao inútil*, pensando uma valorização daquilo que, em sua essência, não serve para nada (pensando servir enquanto mera função produtiva) e que será apropriado de formas que fogem ao que se considera útil. Sendo assim, a apropriação do entre-lugar tem em si o potencial da marginalidade, já que pode gerar usos que fujam à lógica imposta pelo mercado e pelo capital. (NOBRE; BRANDÃO, 2017, p.5, grifo nosso).

Há também a relação dessa postura com a "slow-ciology" de Latour (2005). Não adianta correr de um lado para o outro e viver na velocidade máxima. É preciso ter atenção aos detalhes, se demorar em algumas coisas e questões, se debruçar sobre elas. Uma das imagens que posso trazer é de Marcovaldo, personagem de Italo Calvino. Marcovaldo é um carregador que vaga pela cidade, mas presta atenção em elementos pouco notados pela maioria das pessoas. Cogumelos que brotam do chão, folhas amarelando nas árvores, frutas que apodrecem, bichos que circulam pela cidade:

Inclinou-se para amarrar o sapato e observou melhor: eram cogumelos, cogumelos de verdade, que estavam rompendo a terra bem no coração da cidade! Marcovaldo teve a impressão de que o mundo cinzento e miserável que o circundava se tornava de repente generoso em riquezas escondidas e que ainda se podia esperar alguma coisa da vida, além das horas pagas pelo salário contratual, da compensação de perdas, do salário-família e da carestia. (CALVINO, 1994, p. 8).

Nessa obra, Calvino constrói a imagem de uma cidade pautada pela racionalidade moderna, mas abre a possibilidade de se espantar, de se encantar com elementos cotidianos. Mais uma vez, é preciso que se tenha tempo para olhar, para notar as nuances. O caráter cômico da obra *Marcovaldo* está em que as coisas acontecem de maneiras diferentes daquilo que foi pensado pelo personagem principal. Talvez aqui seja possível evocar Bogost (2016) e a questão de que o mundo não acontece a partir de uma idealização prévia da mente humana.

Uma das cenas mais engraçadas do livro são as férias que Marcovaldo passa em um banco de praça no centro da cidade. O carregador passava por ela todo dia a caminho do trabalho e sentia-se seduzido pelo quadrado de jardim público, com árvores e pássaros. Em uma dessas passagens, o personagem começa a imaginar como seria acordar no local, com os cantos das aves ao invés do despertador, das reclamações da esposa e do choro das crianças. Pensava ele:

Oh, quem me dera dormir aqui, sozinho em meio a este verde tão fresco, e não naquele quarto baixo e quente; aqui no silêncio, não entre roncões e conversas durante o sono de toda a família e correria de bonde na rua; aqui na escuridão natural da noite, não naquela artificial das persianas fechadas, cortadas em listras pelos reflexos dos faróis; oh, quem me dera ver folhas e céu ao abrir os olhos. (CALVINO, 1994, p. 11).

De tanto passar pelo local, Marcovaldo instituiu um banco de praça, isolado e escondido, como seu. E em uma noite de insônia não teve dúvidas. Levantou-se e foi realizar seu sonho de dormir o sono dos justos nas tábuas macias e acolhedoras do parque, mas nada saiu como planejado. Ao chegar ao local, o banco estava ocupado por um casal de namorados que discutia a relação. O personagem teve que vagar pelo parque até notar que tinham saído. Quando conseguiu deitar-se, sentiu que o banco não era assim tão confortável. Passou a se incomodar com o semáforo que piscava em amarelo, depois pelo barulho dos operários que faziam a manutenção do bonde. Também se incomodou com o cheiro do caminhão da coleta de lixo. Quando conseguiu dormir, finalmente, o carregador foi acordado pelos raios de sol que passavam por entre as folhas e pelos jatos de água dos borrifadores, juntamente com os barulhos da abertura das lojas, dos bondes e dos operários que corriam para as fábricas.

A imagem fornecida por Calvino é tanto cômica quanto trágica, porém mostra que há diversas instâncias do mundo que não são exploradas por nós e que nossa percepção não dá conta de todos os elementos que nos circulam. Há aqueles que chamam nossa atenção e há aqueles que passam despercebidos. Morton (2013) diz que os objetos se lançam em um espaço interobjetivo que captura outros objetos, dentre eles os humanos.<sup>45</sup> Essa é uma questão abordada por Latour (2013) que lança questionamentos sobre se sou eu que gosto de alguma coisa ou se sou levado a gostar daquilo. A questão é que há certos elementos que chegam à nossa atenção em detrimento de outros e que nos capturam em suas redes. É preciso destacar que não é o humano que decide entre uma gama de possibilidades aquilo que vai perceber ou gostar. Há uma rede que nos captura. Fluxos não humanos que nos fazem fazer, gostar e perceber as coisas. Tampouco se trata somente dos fatores ambientais, pois pessoas criadas no

---

<sup>45</sup> Assim como Harman, Morton considera que os humanos são mais um tipo de objeto.

mesmo ambiente desenvolveriam os mesmos gostos. Há um jogo entre as instâncias que compõem os sujeitos, em uma linguagem moderna entre o interno e o externo.

Marcovaldo apostava na ideia romantizada de que dormir no pedaço de natureza que havia na cidade seria melhor do que em seu pequeno quarto. Mas diversos imprevistos e elementos que não eram notados, ou notados de outra maneira, mostraram facetas que o carregador desconhecia. A questão dos imprevistos e da imprevisibilidade é levada em conta pelos autores da TAR, assim como por Guatelli. Pensando com o arquiteto, vemos que alguém pensou a confecção da praça como um local de descanso, para compor o espaço da cidade. Marcovaldo o apropriou de outra forma, para dormir, o que foge dos objetivos pensados pelos gestores.

Podemos sair da história de Calvino e pensar no cotidiano de nossas praças e espaços públicos. Por exemplo, em algumas pracinhas de terra nos subúrbios cariocas fazem-se traves de chinelos para a prática do futebol. Os *graffiti* que se instalam em muros, paredes e postes. O *parkour* que faz dos objetos cotidianos obstáculos a serem transpostos ou suportes para saltos e escaladas. Os músicos que se reúnem nas proximidades dos metrô como no Largo do Machado ou em frente aos *shoppings* como na Tijuca ou Botafogo. Os *skatistas* que usam bancos, meios-fios e outros elementos como suporte para suas manobras.

Ambas, forma e função, são reconceituadas como condições para o vir a ser, para o porvir, como possibilidades de atividades, incluindo o habitar. Essas formas entre coisas definidas, entre espaços dominantes, passam a ser um instrumento instigador de performances e respostas, ou melhor, perguntas, questionamentos, por parte dos usuários, uma estrutura aberta, significativa, que sugere possibilidades que vão além dos princípios apenas utilitários, que poderão ser realizadas, ou não, integralmente ou parcialmente, em uma mesma época ou em diferentes épocas. (GUATELLI, 2012, p. 114).

A citação de Guatelli mostra que essas possibilidades podem se concretizar ou não. No caso de Marcovaldo ela não se concretizou. E embora o autor saliente que há a possibilidade para abertura, vemos algumas iniciativas ao redor do mundo que se colocam contra isso. O *Design Against Crime* (DAC) da Universidade de Artes de Londres é um exemplo. O design de peças e mobiliários comuns no cotidiano das cidades deve ser feito para evitar crimes e reapropriações do espaço público, ou seja, as funções dos locais não devem ser alteradas e, por isso, os comportamentos devem ser restritos, contrariamente ao movimento proposto por Guatelli.

Os usos, de acordo com o DAC, devem ser respeitados e os *misusers*, aqueles que fazem um mau uso, devem ser reprimidos. Dentre esses "abusadores" encontram-se os grafiteiros. Um dos nichos de pesquisa do grupo chamado "Graffiti dialogues" é uma forma

de pensar estratégias que combatam ou diminuam o *graffiti* em lugares que não foram feitos ou autorizados para eles<sup>46</sup>. Um dos objetivos é o de, através do design de produtos, serviços, comunicações e da produção de ambientes que se encaixem em propósitos e contextos apropriados, reduzir a incidência de crimes e suas consequências.

Outro projeto é conhecido como *Hostile Design*, design hostil, na tradução, um desdobramento do DAC. Esses projetos pensam elementos dos ambientes e do espaço público com certas modificações que dificultem determinados comportamentos. Por exemplo, a colocação de divisões ou marcações de ferro em bancos, para que as pessoas não possam se deitar. Em alguns casos, principalmente na Europa, são colocadas pontas para evitar o uso de superfícies por *skatistas*, e até músicas barulhentas, para evitar a aglomeração e a "vadiagem"<sup>47</sup>.

Essa contextualização mostra os desafios de se pensar cidades mais abertas e, no caso do Rio, os desafios das favelas para se reafirmarem espaços citadinos. Há aqueles que pensam que elas nem deveriam estar lá, devendo ser removidas, isoladas, muradas. A metáfora da cidade partida, portanto, ainda tem força. A exposição dos dois projetos de design apresentados também nos mostra que há um jogo entre os projetos de cidade e as visões que se tem sobre elas. Há aqueles que pensam na interação, integração e na troca, enquanto outros, na vigilância e prescrição. E há, ainda, os que defendem a segregação e o isolamento, ou seja, não se deve circular pela cidade, mas ficar nos lugares a que se pertence.

Minha aposta aqui, muito pautada pelas falas de Cosme, é de que é possível formar redes e reafirmar a Providência como um espaço constituinte da cidade. Mas isso não é um processo linear ou sem dificuldades, é preciso agir para que se concretize. Mais do que um projeto, trata-se de um trajeto. Souriau (2015) considera que o projeto é uma idealização que não encontra correspondência total quando executado e que, ao se prender demais a ele, pode-se fechar para o inesperado e o imprevisto, descartando-se uma série de elementos em prol do desenho inicial. Já o trajeto é o resultado dos encontros que ocorrem de aceitações e rejeições. A trajetória abre espaço para o inesperado, para o acaso, para a errância e para a possibilidade do fracasso. Na trajetória podem ocorrer muitos atos inventivos, muitas propostas concretas e soluções improvisadas.

Assim, faz-se necessário encenar, performar o espaço para a produção de cenários que sejam reconhecidos, não somente por pares, como parte integrante das cidades. Guatelli

---

<sup>46</sup> Pode-se encontrar mais detalhes do projeto em <http://www.designagainstcrime.com/projects/graffiti-dialogues/>. Acesso em 24/06/2019.

<sup>47</sup> O site <https://hostiledesign.org/> faz um levantamento desse tipo de projeto e considera-o um design contra a humanidade. É possível ver diversos exemplos na galeria de fotos do site. Acesso em 24/06/2019.

(2012) ressalta que, mesmo que os aparatos arquitetônicos tenham se aproximado de objetos de arte, a arquitetura não serve apenas para ser contemplada, ela constrói as cidades e, com isso, se deve pensar na produção do espaço e suas lógicas territoriais. O autor também desenvolve a ideia de que muitas construções se transformaram em instrumentos de publicidade e marketing, como no caso do Museu do Amanhã, que servem como um chamariz e fomentam a competição entre as cidades. Diz o autor:

O próprio exercício da contemplação e admiração desinteressadas é questionável. Ao contrário da escultura, a arquitetura funda um espaço de morada, das trocas interpessoais, do estar em cotidiano, do demorar-se em algum lugar e do hábito de habitar ao materializar-se como forma. A inexorável muralidade da arquitetura sempre criará um fora e um dentro a ser ocupado, habitado e apropriado. (GUATELLI, 2012, p.17).

Habitar. Talvez essa seja a maior potencialidade nos projetos dos moradores das favelas para reafirmar seus modos de vida. Se seguirmos a ideia de Cosme, da favela como a solução que os trabalhadores e trabalhadoras deram ao seu problema de moradia, vemos que há diferentes modos de habitar os espaços e, conseqüentemente, de habitar a cidade.

Voltemos a João do Rio. O jornalista observa que as ruas nas grandes cidades passam a plasmar o moral dos habitantes, a introduzir gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas. Nesse sentido as ruas e cidades são agentes não humanos que nos fazem fazer diversas coisas. Não se trata de aderir a modelos ou modos de vida de outras áreas da cidade, mas de explicitar as singularidades e as potencialidades dos territórios. Mais uma vez saliento que não é questão de romantizar problemas estruturais ou de hierarquizar os modos de habitar a cidade, mas mostrar que eles fazem parte de uma pluralidade de formas de existir. Guatelli (2012) ressalta que se trata, no pensamento do entre, de buscar a criação de espaços heterogêneos, múltiplos, não hierárquicos, ricos em contradição e ambivalência. A potencialidade se contrapõe às prescrições, ao determinismo, às formas dominantes e dogmáticas.

É necessário que as áreas das cidades não fiquem enclausuradas nelas mesmas, é preciso que se conectem. Deve haver relação, um jogo entre os territórios locais e globais. Trata-se de explicitar que outras formas de habitar, viver e fazer a cidade existem e que é possível operar com lógicas que não seguem a cartilha da cidade racional.

Calvino (1990) ressalta que há nas cidades um fio condutor, um código interno, uma perspectiva ou discurso. E que são esses elementos que dão coesão e coerência para as cidades. Elas não são desconexas ou obras do acaso, mas devem levar em conta tanto as desconexões quanto o acaso em suas lógicas de ordenamento. Diz o autor: "As cidades

também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas" (CALVINO, 1990, p. 44).

As lógicas internas muitas vezes podem ser opostas aos modelos ou lógicas racionalistas e que prezam aspectos econômicos em detrimento de outros, mas isso não faz delas irracionais ou ilógicas, como vimos na introdução com Maffesoli (2010). Há muito mais aspectos que permeiam a realidade do que o tipo de racionalidade propagada pelo Iluminismo:

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (CALVINO, 1990, p.44).

E essa aposta em modelos alternativos ou minoritários é uma das saídas contra a uniformização e padronização que podem surgir nos espaços das cidades, quando pautadas pela lógica da cidade global. Calvino (1990) oferece a imagem de Trude, uma cidade que é igual a todas as outras. O aeroporto, o subúrbio, o hotel, as praças e os canteiros. Tudo era igual a tantos outros lugares e isso desperta no autor um sentimento de querer partir e descobrir coisas diferentes. Porém, quero me deter aqui no diálogo final da descrição dessa cidade: "Pode partir quando quiser – disseram-me – , mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto" (CALVINO, 1990, p.118).

É lógico que o narrador de Calvino exagera os aspectos das cidades que descreve no livro. Mas será que queremos andar em cidades como Trude? O ordenamento e a funcionalidade são características a que damos valor no dia a dia, e, portanto, seriam mais simples certas padronizações. No entanto, quero insistir aqui no caráter da pluralidade e multiplicidade dos modos de fazer, de viver e de habitar. Há um desejo pelo controle e pelos aspectos funcionais e utilitaristas, mas a cidade não se reduz a isso. "A imagem do lugar, baseada na "estável" e "ajustada" relação espaço-uso (específico), é substituída pela relação espaço-tempo, lugares cujas imagens vão se alterando no tempo em virtude das ações que ocorrem no espaço, um espaço sempre em processo, nunca estável" (GUATELLI, 2012, p. 31).

Talvez não se trate de nunca haver estabilidade, mas de que essas estabilidades são provisórias, pois são produzidas, performadas e podem mudar. E o que se fará de ou em que se tornará determinado local, não podemos prever, apesar da tentativa de controle.

Voltemos à Providência. Seguimos o percurso por mais uma escadaria que leva à Casa Amarela, um local que oferece cursos artísticos e de línguas para crianças e jovens. No início da escadaria há uma obra do artista português Vhils, que retratou o rosto de um morador no local onde sua casa foi removida. Há outros trabalhos do artista pelo morro, já que muitos moradores passaram pela mesma situação no contexto das remoções realizadas pela Prefeitura do Rio de Janeiro. A estimativa inicial da Prefeitura era de remover 80% deles, por volta de oitocentas famílias, o que não se concretizou. Os trabalhos de Vhils são bem impactantes por reproduzir rostos realistas esculpidos nas paredes.

A questão da resistência às remoções é bem forte entre os moradores e apareceu nas falas do debate no MAR e durante o Rolé dos Favelados. Mattos (2014) ressalta o forte papel da mídia na construção de um consenso em torno da proposta daquilo que é chamado de "reassentamentos", em lugar de remoções, desde a primeira metade dos anos 2000. Somou-se a essa campanha midiática o atrelamento político ideológico entre o prefeito da cidade, Eduardo Paes, e o governador, Sérgio Cabral Filho. Mattos mostra que após uma série de enchentes e deslizamentos acontecidos na cidade, dois decretos que facilitavam as remoções foram assinados, um de âmbito municipal e outro, estadual, ambos com a premissa da preservação ambiental. Diz o autor:

No mês em que o Rio de Janeiro foi assolado por uma das maiores enchentes de sua história, tendo havido também deslizamentos nessa ocasião, o prefeito Eduardo Paes facilitou legalmente as remoções de favelas por meio do decreto 32.081 de 7 de abril de 2010, que permite ações de acesso e desapropriação de imóveis normalmente vetadas pela legislação ordinária. Assim, a Prefeitura anunciou que, num primeiro momento, iria remover oito favelas. Ao mesmo tempo, o governador do estado, Sérgio Cabral, lançou o programa "Morar Seguro", que também regulamenta as remoções no médio e no longo prazo, através do decreto 42.406 de 13 de abril do mesmo ano. Portanto, houve claramente, nos dois casos, a instrumentalização da noção de risco ambiental. (MATTOS, 2014, p. 179).

Embora o foco do trabalho não seja discutir a fundo as remoções, trago para o leitor alguns dados. Até o ano de 2014 cerca de três mil famílias foram removidas de suas casas enquanto oito mil também estavam ameaçadas. "Até agora 15 comunidades foram transferidas, 11 foram parcialmente atingidas e mais 11 estão sob ameaça" (MATTOS, 2014, p. 180). A justificativa era de que as áreas ocupadas eram localizações estratégicas para o projeto da Copa do Mundo e das Olimpíadas.

Figura 28 - Trabalho de Vhils na Providência.



Foto: Luiz Baltar.

Fomos subindo lentamente os degraus. Estes eram mais regulares do que aqueles da primeira escadaria. No meio da escada há um pequeno platô com um posto improvisado da Polícia Militar, que causa certo atrito com os moradores. Há um *graffiti* realizado por Cazé e Celopax, à esquerda de quem sobe, que mostra dois meninos brincando na Casa Amarela. Foi possível notar marcas de balas nos corrimões e em alguns degraus, pois, apesar de contar com uma Unidade de Polícia Pacificadora, ainda existem conflitos armados na região.

Figura 29 - Graffiti de Cazé e Celopax na escadaria que leva à Casa Amarela.

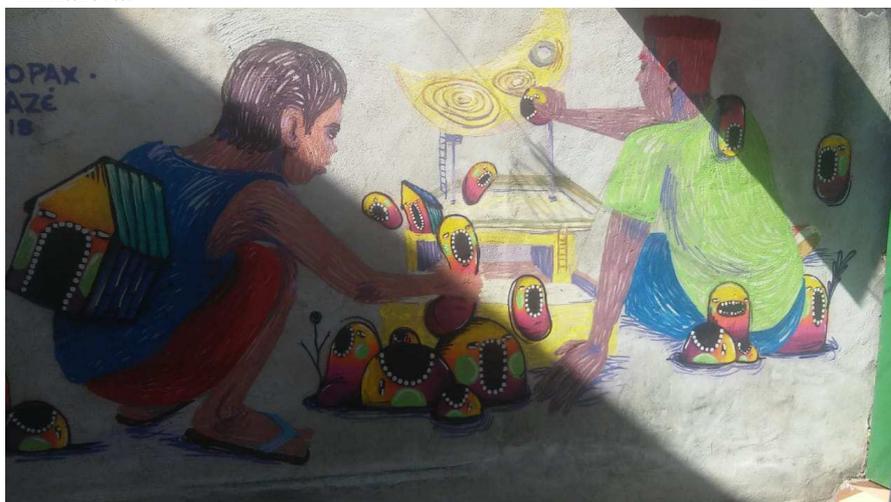


Foto: Leonardo Perdigão.

No topo da escadaria se chega ao local conhecido como Largo do Cruzeiro. Lá se faz notar a Casa Amarela, um centro cultural fundado em 2009 pela parceria do fotógrafo Mauricio Hora com o francês JR. Nesse dia não foi possível adentrar o espaço, mas, como já mencionado, em sua fachada chamam atenção a instalação de tacos de madeira, feita pelos artistas Takao Shiraishi e Dirby, e o *graffiti* da dupla paulistana Os Gêmeos.

Paramos em frente à Igreja Nossa Senhora da Penha, a alguns metros de distância da Casa Amarela. Ali, Cosme realizou uma performance onde relatava a disputa de moradores com trabalhadores da prefeitura que marcavam as casas a serem removidas com as letras SMH (Secretaria Municipal de Habitação), utilizando um pandeiro para cantar algumas músicas. Mattos (2014) informa que, dentre as estratégias para realizar as remoções por parte do poder público, estava a marcação sem qualquer aviso prévio das casas a serem removidas. Outras estratégias, algumas mais ou menos truculentas, são:

Em primeiro lugar, a chegada repentina de equipes de demolição, sem qualquer aviso prévio para que as pessoas providenciassem outra moradia ou a remoção adequada dos seus pertences; em segundo, o emprego de táticas violentas e intimidantes, como o acionamento da polícia militar para lançar bombas de gás de pimenta contra moradores resistentes e a ameaça, por parte dos agentes da Prefeitura, de retirar destes últimos qualquer possibilidade de compensação; em terceiro, a retirada de pessoas sem o recebimento de habitação alternativa, indenização justa em dinheiro ou compra assistida, havendo também relatos de pessoas que, um ano e meio depois de terem desocupado o imóvel condenado, ainda não haviam recebido compensação; por fim, a realização de remoções sem razão justificável: além de a definição de áreas de risco em diversas favelas ser contestada por especialistas (como no morro da Providência), a permanência da Vila Autódromo (Zona Oeste) está ameaçada, embora o projeto do Parque Olímpico não exija a sua destruição. (MATTOS, 2014, p. 180-181).

Há ainda uma forma mais sutil de retirar os moradores mais pobres das favelas através de um processo de especulação imobiliária que ocorre quando as áreas são revitalizadas, o que Mattos chama de "remoção via mercado". Segundo o autor, é possível verificar que a instalação das UPPs aumentou consideravelmente o valor dos aluguéis nas favelas. Vale ressaltar que, apesar desse panorama, tanto a Providência quanto a Vila Autódromo se mantêm através de diferentes processos de resistência, dos quais podemos destacar os de vertente cultural como a Galeria Providência e o Museu das Remoções da Vila Autódromo.

Cosme também falou sobre a questão do turismo nas favelas. Em determinado período dos anos 2000, os chamados *favela tour* ganharam força na cidade, principalmente entre os turistas estrangeiros. Um dos problemas apontados pelo mediador é que essa vertente turística apostava na exotização dos moradores das favelas e de seu habitat. Um outro problema apontado é o uso de jipes para realizar as visitas pelas favelas, o que era associado a um safári urbano. Além de a organização das incursões ser feita por agências de turismo de fora da favela, ou seja, determinadas pessoas estavam utilizando as favelas para ganhar dinheiro sem nenhum retorno financeiro para elas.

Cosme também ressaltou que o poder público tem relação dúbia com as favelas. No projeto das Olimpíadas, o Morro da Providência, depois das remoções, deveria ser um dos locais de visita dos turistas que desfrutariam da vista e do teleférico. Ele também

mencionou um curso de formação feito pela Prefeitura de César Maia para treinar jovens para receber turistas nas favelas durante o Pan-Americano de 2007. Nota-se, assim, que há um jogo de interesse, desinteresse, permissão e proibição<sup>48</sup>.

Após a morte da turista espanhola Maria Esperanza na Rocinha houve movimentos que pediam a proibição do turismo de favela. Segundo Cosme, há recomendações em determinados consulados para que não se visitem as favelas, ou, se o fizer, para não se beber ou comer nada nesses locais<sup>49</sup>.

O argumento de Cosme é de que por muitos anos as agências de turismo de fora da favela lucraram bastante e não encontravam impeditivos para sua atuação, mas quando os favelados começam a tomar para si o protagonismo das visitas pensa-se em proibições. Ele destaca algumas diferenças do Rolé dos Favelados para o *favela tour*: 1) Os guias ou mediadores são gente da favela; 2) Eles não apostam no exótico, mas trazem narrativas próprias, a visão da favela como parte integrante da cidade; 3) Não há uso de veículos, sejam jipes ou vans, faz-se o percurso a pé; 4) Há a integração com estabelecimentos comerciais, sejam lojinhas de lembranças, restaurantes ou bares; 5) Não há a ideia de romantizar os espaços da favela, mas mostrar os movimentos de resistência, as dificuldades e as mudanças que ocorreram e ocorrem nesses espaços; 6) O cuidado em se fazer as visitas e não reforçar estereótipos.

Há um espaço no Largo do Cruzeiro, bem próximo à igreja, usado por alguns praticantes de *base jump*, uma vertente do paraquedismo, para realizar saltos. Nesse dia, quando descíamos o morro, esbarramos com um rapaz que realizaria o salto com sua mochila, capacete e câmera *gopro* na cabeça seguido por alguns curiosos.

Na parede lateral de uma das casas do Largo do Cruzeiro se localiza mais um *graffiti* dos Gêmeos e um da também paulistana Luna Buschinelli, que pintou um gigantesco mural em uma escola ao lado da Central do Brasil. Um aspecto chama a atenção no trabalho dos Gêmeos feito na favela. Normalmente, os personagens dos irmãos grafiteiros são amarelos. No local, porém, as cores escolhidas foram mais escuras, marrom e preto. Não sei ao certo os motivos que levaram a essa mudança na cor dos personagens, mas pode ter a ver com o fato

---

<sup>48</sup> É possível ver e ouvir a fala de Cosme no link:

[https://www.facebook.com/pg/roledosfavelados/posts/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/roledosfavelados/posts/?ref=page_internal). Acesso 13/05/2019.

<sup>49</sup> Remeto o leitor para o projeto do vereador Célio Lupporelli, pensado em 2015, que queria proibir o turismo nas favelas. Outro projeto, da vereadora Teresa Berger, previa, entre outros, que as agências ou guias de turismo deveriam prover seguros de vida para os visitantes. Ambos os projetos foram rejeitados. No âmbito estadual foi aprovada, depois da derrubada do veto do então governador Luiz Fernando Pezão, a lei 3.598/2017 de autoria da deputada Zeidan que proíbe o "safári tour" e a obrigatoriedade da contratação de guias ou condutores que sejam oriundos da favela a ser visitada.

de que grande parte da população brasileira, e especificamente das favelas, é composta por mulheres e homens negros e negras.

Ao lado da igreja há estruturas de ferro no chão que, como algumas senhoras que conversavam no local contaram ao grupo, eram usadas para manter os escravos algemados ao chão. Não sei se a informação procede ou não. Freire-Medeiros (2006) diz que certas marcações no chão da favela foram feitas para indicar o percurso do Museu a Céu Aberto da Providência.

Nessa parte do percurso as ruas são mais estreitas e seguimos em direção a um segundo mirante, que também tem uma vista de impressionar. É possível ver no local o estádio do Maracanã, o Corcovado, o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor. Alguns meninos soltavam pipa no local e outros consertavam suas bicicletas. Este mirante está em condições de conservação pior do que o do Bar da Jura, então foi sugerido que subíssemos em dois grupos em vez de todos juntos.

Figura 30 - Figuras de OsGemeos.



Foto: Leonardo Perdigão.

Figura 31 - Figura de Os Gêmeos amarela.



Foto: Frederic Ronflard.

No caminho para o mirante é possível notar a presença de muitos *graffiti* nos muros e casas, grande parte deles feitos por Cazé, outros feitos em decorrência da Copa do Mundo, com menção à bandeira do Brasil e temas futebolísticos. A presença desta modalidade de arte urbana não se dá apenas de forma mais "organizada", como no espaço da Galeria Providência, mas também em trabalhos mais espontâneos, em diversos muros da favela. Assim, é possível ver que o *graffiti* é pautado na diversidade das formas de fazer, de usos e de objetivos.

Figura 32 - Graffiti de autoria desconhecida com a letra do *funk* dos Mcs Cidinha e Doca.



Foto: Leonardo Perdigão.

Seguimos um caminho à direita do mirante e descemos por algumas vielas onde é possível encontrar antigos barracos de madeira, que não são mais habitados. Cosme mencionou que uma forma de construção de alvenaria se mostrou muito mais resistente nesses pontos da favela e que enfrentam muito menos problemas de desabamento.

Sobre isso, Freire-Medeiros (2006) salienta que havia preocupações em torno da romantização e da "petrificação" de determinadas casas da favela, principalmente através do projeto de museu da prefeitura, para mostrar aos turistas as "moradias típicas". A autora ressalta que no projeto da prefeitura havia o risco de mostrar a favela como evento do passado e não como comunidade complexa do presente.

Jeudy (2005) apresenta em sua obra fortes críticas aos projetos de conservação e restauração. Para o autor, ambos têm uma vertente destrutiva, que cria uma unidade fictícia da cidade e um sentido de imutabilidade temporal que não condiz com os bens. Para ele, todo patrimônio passa por mudanças e marcas temporais que o ajudam a se constituir como tal. Não sei se o barraco de madeira pelo qual passamos era um dos alvos do congelamento pensado pela prefeitura, mas é esse uso da restauração uma das causas da "petrificação" temida por Freire-Medeiros. Segundo Jeudy, há um atrelamento da conservação e restauração em prol de um embelezamento das cidades ou da manutenção de construções "exóticas", como no caso das favelas. Diz o autor:

A restauração inverte o sentido do movimento intrínseco do destino de qualquer monumento que sobrevive a partir de sua própria transformação ao longo do tempo. A fidelidade à sua autenticidade original é uma ilusão puramente moralista. Trata-se de fazer crer que restaurar uma construção é conservá-la tal como era antes, quando, na verdade, o que se está fazendo é a operação contrária, isto é, desnaturá-la ao idealizar sua imutabilidade temporal. (JEUDY, 2005, p. 87).

Assim, uma das ideias defendidas pelo museólogo Mário Chagas (2006) é dar prioridade aos usos do patrimônio ou do bem musealizado, mais do que à sua própria conservação. Diz o autor:

O uso social do bem cultural preservado pode ser compreendido como a possibilidade do mesmo ser utilizado como referência de memória por determinados segmentos sociais, ou ainda como recurso de educação, de conhecimento e de lazer para uma determinada coletividade. Consequentemente, o uso social do bem cultural passa necessariamente através da democratização do acesso ao patrimônio cultural, da democratização da produção cultural e da incorporação ao patrimônio cultural brasileiro de representações de memória de origens sociais diversas. (CHAGAS, 2006, p. 112)

Outra grande proposta de Chagas é de uma Museologia que seja pautada na interação, no movimento, nos fluxos e não apenas ancorada em pressupostos neoliberais de turismo. O autor considera que o desenvolvimento de museus nas favelas é uma forma de se resistir aos modelos globais de cidade e de desenvolver uma museologia comunitária, popular.

Continuamos descendo as vielas após encontrar o barraco de madeira. Cosme nos mostrou um local em que grande parte dos conflitos armados ocorria, usando a expressão "E aqui é a Faixa de Gaza". As marcas de tiros nas paredes foram tapadas com concreto, o que não disfarça o ocorrido. Mesmo sabendo que os conflitos não ocorrem mais com tanta frequência ali, produz-se um sentimento estranho, um misto de medo, lamentação e reflexão.

Aqui, vemos a força daquilo que vem sendo dito ao longo deste trabalho, ou seja, que os lugares e os ambientes produzem agência e fazem os humanos sentir, agir e fazer. Essa questão me leva a pensar no trabalho do geógrafo inglês Nigel Thrift (2008a) que ressalta o caráter de produção de subjetividades do espaço, ou seja, os territórios e os espaços encenados também são atores não humanos que têm agência. O autor desenvolve que em algumas situações somos levados a fazer certas coisas e tomar certas ações que não pensávamos ou prevíamos, que não vieram de uma entidade subjetivadora interior ou de um inconsciente dominador. Os territórios devem ser levados em consideração nesse processo de subjetivação, assim como os objetos — não entendidos como meras coisas passivas a serviço dos desejos dos atores — e os sujeitos.

O mesmo Thrift (2008b) trabalha a ideia de uma política do espaço orientada pelos afetos. O primeiro ponto é entender que os afetos não são necessariamente associados às emoções e aos sentimentos. A questão trazida pelo autor é de que não há uma definição estanque de afeto e que o termo pode significar diversas coisas. Mas o mais interessante a meu ver é que Thrift usa uma abordagem onde os afetos são entendidos como uma forma de pensar, uma forma de inteligência. Com esse movimento, rompem-se as definições dicotômicas que colocam a razão de um lado e os afetos do outro. "O afeto é uma forma diferente de inteligência sobre o mundo, mas mesmo assim é uma inteligência, e tanto as tentativas anteriores que relegaram o afeto aos aspectos irracionais quanto as que o elevaram para o nível do sublime estão igualmente equivocadas" (THRIFT, 2008b, p. 192, tradução nossa).

Esse movimento é ampliado fazendo com que todos os espaços gerados pelos afetos sejam trabalhados da mesma maneira, ou seja, como formas de pensar e como pensamento em ação. Há uma interdependência, portanto, entre a produção dos espaços e a produção dos afetos. Thrift (2008b, p.192) se aproxima teoricamente de pressupostos da TAR no que tange à ação e ao considerar aspectos não humanos na construção dos processos de formação dos sujeitos. O geógrafo utiliza os termos "inumano" e "trans-humano" para se referir aos processos de formação dos indivíduos que são entendidos como "efeitos dos eventos aos quais

suas partes do corpo respondem e dos quais participam". Nesse sentido, ele se distancia de vertentes sociológicas e psicológicas que trabalham com as noções de emoções individuais.

A ideia da política espacial do afeto não pode ser só utilizada na "Faixa de Gaza" da Providência, mas no próprio fazer da Galeria Providência e do Rolé dos Favelados. Essas práticas trazem para a cena novas formas de apreender, enxergar e sentir através de espaços que são vistos por grande parte da população como espaços da falta e da marginalidade, que se abrem, então, para novos afetos, novas racionalidades, novas emoções e sentimentos.

E como se fazem essas novas práticas e encenações? Através dos encontros e dos corpos. Thrift recorre ao modelo proposto por Spinoza e reatualizado por Deleuze, em contraponto ao de Descartes, que propõe uma separação entre mente e corpo, sendo a primeira mais importante que o segundo. Dessa forma, tudo faz parte de um domínio que é simultaneamente do pensamento e do fazer. Assim, o conhecimento é um procedimento que se dá em paralelo com os encontros corporais e a interação. Diz o autor:

Spinoza desafiou o modelo proposto por Descartes sobre o corpo ser animado pela vontade de uma mente ou alma imaterial, uma posição que refletia a lealdade de Descartes à ideia de que o mundo consistia em duas substâncias diferentes: extensão (o campo físico dos objetos posicionados em um campo geométrico que se tornou familiar para nós como o espaço cartesiano) e o pensamento (a propriedade que distingue os seres conscientes como "coisas pensantes" dos objetos). (THRIFT, 2008b, p. 193, tradução nossa).

O que fazem o Rolé dos Favelados e a Galeria Providência é justamente propor o encontro. Encontro de pessoas de favelas. Encontro dos moradores do asfalto com os modos de vida da favela. Encontro de pesquisas e pesquisadores produzidos pelas favelas com pesquisadores de outras áreas. Ainda seguindo as pistas de Thrift é possível considerar que esses encontros têm caráter político na formação dos espaços. Para o inglês, há no século XXI uma crescente visibilidade dos elementos afetivos na política que são trabalhados tanto por grupos locais pequenos quanto por políticos em cargos eletivos e pela grande mídia.

Faz-se necessário prestar atenção ao modo pelos quais novas formas de espaço e novas temporalidades são produzidas e constituídas, pois Thrift aponta que essa política espacial do afeto pode ter tanto usos positivos quanto negativos. Podem-se exacerbar modelos já consagrados e deixar de lado modelos minoritários ou abrir-se para maior variedade de modelos que serão produzidos. Uma das estratégias apontadas pelo autor é da aliança dos cientistas sociais com os artistas produzindo formas de conhecimento teórico-práticas que mudam nosso engajamento com o mundo.

Volto à descida. Saímos nas proximidades do Bar da Jura, pegamos algumas águas e descemos em direção à Central do Brasil pelo mesmo caminho que viemos. Enquanto descíamos a gigantesca escada alguns moradores carregando compras subiam e nos apertamos

para que todos pudessem passar, seja para subir ou descer. A duração do rolé foi de aproximadamente duas horas e meia. Cosme nos levou até o ponto em que nos encontramos e nos despedimos. O mediador disse que faria outro rolé na quinta-feira, dessa vez passando pela primeira parte da Galeria Providência.

Então, na quinta-feira, dia 26 de julho de 2018, segui novamente para o evento Rolé dos Favelados. O ponto de encontro foi o mesmo, em frente a uma lanchonete na Central do Brasil, mas dessa vez o evento foi marcado na parte da manhã, às dez horas. Diferente do sábado, o grupo presente era bem maior, aproximadamente sessenta pessoas. A visita fez parte da programação do evento "Julho Negro" no Rio de Janeiro. Além de Cosme, outra mediadora participou do Rolé, Gizele Martins, jornalista e moradora da Maré.

Por ser um grupo bem maior, o que impressionou os dois mediadores, foi necessário subir pelas ruas e ladeiras de maior acesso da Providência. Antes de subirmos, o mediador passou algumas informações sobre o passeio e pediu ajuda para que algumas pessoas traduzissem suas falas, visto que havia no grupo turistas norte-americanos, colombianos e venezuelanos. Resolvidas as primeiras questões, partimos. Andamos por algumas ruas atrás da Central do Brasil, conhecidas por seu forte comércio popular. Caminhamos por dez minutos, aproximadamente, e chegamos à subida da Galeria Providência, no final da Rua Alexandre Mackenzie. A Galeria é formada por diversos *graffiti*, colagens e estênceis ao longo do Escadão. As pinturas foram feitas nos dois lados da escada. Os trabalhos são de Cazé, Acme, Cabocla, Nata Família, Davi Baltar e Marcelo Macedo.

Algumas pessoas reclamaram do tamanho da escada e paravam para tirar fotografias. Fazia forte calor no dia, com bastante sol. O mediador alertou, creio que por ser um grupo maior, sobre o cuidado em algumas áreas na hora de tirar as fotos, porém, não me recordo de nenhum momento em que nos foi pedido para não fotografar. Não encontramos nenhum grupo armado pelo percurso, apenas policiais militares. A segunda edição da Galeria Providência teve como tema uma homenagem a Machado de Assis, e é possível notar dois trabalhos com a imagem do escritor, um *graffiti* de Cazé e uma colagem da Nata Família. Além desses, o trabalho de Acme, que mostra uma mulher, com o capacete de águia, sentada nos degraus da escada e lendo um livro com o título *Providência*.

Figura 33 - Trabalho de Acme na Providência.



Foto: Leonardo Perdigão.

Figura 34 - Machado de Assis feito por Fernando Cazé.



Foto: Leonardo Perdigão.

Figura 35 - Colagem e pintura realizada pela Nata Família.



Foto: Leonardo Perdigão.

Assim como na visita do sábado, foi possível notar que existem muitos outros *graffiti* fora do circuito da Galeria Providência. Alguns estavam em ruas e vielas próximas à escada e outros, mais afastados. Para não me separar do grupo e por não conhecer direito o local, acabei não percorrendo esses circuitos alternativos. Retomo aqui a ideia de se sentir perdido. Se por acaso eu me desviasse do caminho feito pelo grupo, teria que explorar o espaço sozinho. Achei melhor não, e me mantive no grupo. Entre fotos, conversas, reclamações, paradas para sentar e tomar água o grupo chegou ao topo das escadas. O clima foi mais descontraído do que na visita anterior. O maior número de pessoas também chamava mais atenção dos moradores enquanto adentrávamos a favela.

A passagem pela Galeria Providência foi rápida, talvez por volta de vinte minutos e continuamos o percurso até a casa onde Machado de Assis nasceu. Foi pedido para que o grupo tentasse ficar próximo para que todos pudessem escutar o que era falado e participassem das questões levantadas pelo mediador. Uma parte da casa onde nasceu o escritor é atualmente ocupada por um movimento social que busca moradias na cidade do Rio.

Seguimos até a Igreja do Livramento e paramos em um largo, onde algumas questões foram abordadas, como a visão dos participantes sobre as favelas, as remoções e processos de resistência, mas, diferentemente do sábado, nem todos falaram, visto a elevada quantidade de pessoas. Creio que algumas paradas não puderam ser realizadas pelo tamanho do grupo, já que alguns acessos não o comportavam. Um fato que chama atenção é que há bastantes prédios históricos na Providência e que o guiamento se utiliza deles para compor seus

circuitos. Toda essa parte foi novidade em relação à visita de sábado e nesse percurso não foi possível notar nenhum *graffiti*.

Retorno a algumas considerações de Thrift (2008c) sobre o espaço, mas agora em suas relações com os processos de aprendizagem. O geógrafo ressalta que os ambientes são meios de aprender e de "in-formar" e não apenas os locais onde as situações se dão. A passagem por esse percurso histórico da Providência é uma forma de aprendizagem que foge de modelos tradicionais principalmente pautados na seriação, espaços fechados e oralidade. É lógico que os mediadores falam, mas há diversos outros aspectos que interferem e compõem o cenário: o clima, os cheiros, os sons, a atenção e observação dos visitantes e os modos de experimentar o ambiente. Enfatizo, porém, que não quero me aproximar aqui da ideia de que a educação está em todo lugar e que age como pano de fundo das diversas relações humanas.

Outra ideia trabalhada pelo autor é de que o espaço pode ser feito e refeito pelas relações entre humanos e não humanos e essa habilidade permite a possibilidade de se fazer perguntas diferentes e prover novas formas de instrução. A encenação do espaço da Providência pelo Rolé dos Favelados abre outros modos de olhar para a cidade e para a favela, através de ambientes que são refeitos pelos moradores em conjunto com os visitantes. Thrift ainda aponta que o viés trazido por ele permite pensar as coisas em mais detalhes, e, dentre as coisas, estão os humanos. Diz o autor:

O ser humano é um turbilhão de espaço-movimento. O desenvolvimento de movimentos plásticos e adaptáveis é fundamental para o ser humano – para o esquema corpóreo, para a manipulação de ferramentas e do ambiente, para a comunicação, para a expressão, para as perturbações da percepção e, de fato, para todo senso de espaço. (THRIFT, 2008c, p. 179, tradução nossa).

Aqui, Thrift se aproxima das ideias de Law e Urry, sobre as performances e encenações, e da política ontológica de Mol. O geógrafo ressalta o caráter performativo de sua proposta e afirma que os diversos tipos de inteligência e a constituição do espaço não se dão necessariamente no mesmo mundo.

Ao invés disso, ocorre em toda uma série de mundos que são mais ou menos sintonizados entre si e que tem mais ou menos ressonância. Assim, as interações podem ocorrer em uma dimensão ou em nenhuma. Elas podem produzir novos afetos, ou simplesmente caminhar lado a lado com outras. (THRIFT, 2008c, p. 181, tradução nossa).

Abre-se, então, para a ideia de que existem diferentes formas de conhecer o mundo que são ao mesmo tempo formas diferentes de viver o mundo. Assim, os modos de existência e os modos de conhecer fazem parte de universos relacionais. Saliento mais uma vez que essa

proposta também reforça o caráter da ação. Não existe modo de existência e modo de conhecimento sem ação.

O que eu acho que isso mostra é que existe um projeto geográfico baseado em espaços vitais entendidos como diferentes formas de conhecer o mundo, que são ao mesmo tempo, modos de viver o mundo. Eu penso nisso como um projeto de ontogênese comparativa cuja tarefa é investigar como diferentes mundos são compostos e interação entre si. (THRIFT, 2008c, p. 181, tradução nossa).

É possível pensar, por esse viés, que existem várias encenações, modos de vida, modos de conhecimento, modos de existência, que circulam por redes que podem ou não se encontrar, se chocar e se influenciar. Tanto a iniciativa da Galeria Providência quanto o Rolé dos Favelados propõem novas formas de sentir e de sensibilizar as pessoas. Constroem-se, assim, novos mundos, novos olhares, novas possibilidades. A ideia é confrontar essa produção com os discursos midiáticos e do poder público, que destacam sempre um caráter marginal e de ilegalidade desses espaços. Circulando ambas as narrativas através das redes, em certos pontos elas se chocam e uma tem prevalência sobre a outra, mas em outros, caminham lado a lado, sem que haja o devido confronto dos modos de conhecer e viver o mundo.

Após as falas, continuamos a subida por uma pequena ladeira. Era pedido para o grupo ficar nas calçadas já que a movimentação de veículos se dava nos dois sentidos. Muitas motocicletas sobem e descem as ruas da favela, pois têm maior facilidade do que os carros e são mais velozes no percurso. Paramos em frente a um terreiro de Candomblé, segundo Cosme, um dos primeiros da cidade e que estava em vias de completar aniversário, agora não me recordo quantos anos. Algumas questões sobre religião foram discutidas, como a conversão de determinados traficantes a religiões neopentecostais e a perseguição aos centros em diversos locais da cidade<sup>50</sup>. Cosme lembrou que era pastor de uma igreja, mas que a perseguição a religiões de matriz africana é um crime cometido por pessoas que têm interpretações erradas da Bíblia.

Continuamos a caminhada em direção ao Bar da Jura, onde paramos para descansar um pouco e beber água. Além disso, muitas pessoas almoçariam no local e Jura fez um levantamento de quantas seriam, para agilizar a comida. Diferente do sábado, duas jovens questionaram o porquê de tantas pessoas quererem visitar a favela, com "tanto lugar bonito pra ir".

---

<sup>50</sup> A título de curiosidade, compartilho com o leitor duas reportagens que tratam do assunto. Disponíveis em <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/05/5545302-terreiro-e-destruido-por-trafficantes-na-cidade-alta.html#foto=1>. Acesso em 22/04/2019. E <https://veja.abril.com.br/brasil/em-nome-de-jesus-bandidos-destroem-terreiro-no-rio/>. Acesso em 22/04/2019.

A fala das jovens me remeteu ao conceito desenvolvido por Bogost (2016) de *ironoia*, um misto de ironia e paranoia, que é pautada no fechamento da pessoa para as novidades do mundo, ou seja, a pessoa não acredita que algo diferente ou bom pode surgir das ações cotidianas e por isso prefere agir com indiferença. Há uma espécie de medo da vida cotidiana e dos objetos sociotécnicos que nos cercam no dia a dia.

Se a paranoia é a desconfiança das pessoas, a ironoia é a desconfiança das coisas. É a nossa condição mais comum, mas ao mesmo tempo a menos identificada. E vem com uma cura popular igualmente comum: procurar fugas e afastamentos das coisas ao invés de parar e zelar por elas ao circunscrevê-las nas zonas de atenção que poderiam criar um playground. Sair de uma situação usando a ironia é mais fácil do que conciliar o conflito entre sinceridade e desdém a fim de se reconectar com o mundo que perdemos, oscilando indefinidamente entre eles. (BOGOST, 2016, p. 42, tradução nossa).

Uma das questões que se destacam na obra de Bogost é de que há um fechamento dos atores humanos ao mundo material dos objetos não humanos. O autor identifica que a modernidade e o pensamento cartesiano contribuíram para esse distanciamento. Uma postura seria o que chama de *mindfulness*, ou seja, uma forma de pensar que crê que o mundo e os objetos que nos circulam passam pelos nossos desejos e pensamento, uma espécie de *cogito ergo sum*. Em contrapartida, a postura proposta por Bogost é da *worldfulness*, de uma "mundaneidade", ou seja, as coisas não estão no mundo passivas esperando a interpretação de uma mente senciente, mas possibilitam a construção de diversas situações e nos fazem fazer coisas. "*Mindfulness* é a prática de aceitar nossos próprios pensamentos e sentimentos, mas qual o propósito de aceitar somente a nós mesmos? Precisamos de um meio para aceitar as outras coisas. Uma *worldfulness* para complementar ou até substituir a tendência da *mindfulness*" (BOGOST, 2016, p. 15, tradução nossa).

As duas vertentes são bem distintas e levam a posturas de fechamento para o "mundo exterior" ou a posturas exploratórias. A *ironoia* é um comportamento derivado da *mindfulness*. O maior problema para o autor é de há nesse viés a ideia de que os significados se originam dentro de nossas mentes e a partir dela o mundo começa a tomar forma e fazer sentido. O universo passa a ser entendido como livre de atritos, com as entidades circulando livremente entre corpos e mentes sem restrições pelas fronteiras.

Não se trata, na *worldfulness*, de ver o lado positivo das coisas, mas de enfrentar as situações que são colocadas no mundo e que não correspondem àquilo que foi pensado previamente. Tampouco, de aceitar o mundo passivamente e não buscar transformações ou intervenções, mas de fazer isso através das coisas, circunstâncias e situações que se apresentam.

Minha intenção com essa discussão não é de dizer que as jovens estavam se comportando de forma errada e de apontar que se operassem de outra maneira seriam mais felizes ou mais conscientes. Fazendo isso, adotaria a postura do sociólogo crítico que sabe de antemão qual a melhor forma de proceder e que apenas confirma aquilo que já suspeitava. Minha ideia é de mostrar que há diferentes modos de operar no mundo e de que nós, enquanto pesquisadores, também idealizamos nossas pesquisas. A questão é do que fazer quando o mundo que encontramos se distingue daquele que pensamos, ou seja, qual postura tomar: negar a realidade e insistir em aspectos ou categorias ideais culpando os sujeitos por "desconhecer" suas ações ou abrir-se para novas possibilidades? Pelo viés de Bogost, e também da TAR, fico com a segunda opção.

A postura dos idealizadores da Galeria Providência e do Rolé dos Favelados pode ser entendida como parte dessa *worldfulness*, já que procura mostrar os espaços do Morro da Providência através de perspectivas que enfocam os modos de vida, a história e a interação entre os habitantes da favela e os diversos elementos que por lá circulam. A postura das duas jovens seria identificada com a *mindfulness*, ou com a *ironoia*, não há nada que preste por aqui, é melhor ir para outros lugares. Mais uma vez, não se trata de exaltar uma postura em detrimento da outra, mas de mostrar como operam essas duas lógicas distintas:

Precisamos de um novo compromisso com a *worldfulness*, um acordo para permanecermos abertos à infinidade de coisas que não são nossas mentes frágeis tentando tão arduamente moldar o mundo de acordo com nossas esperanças, nossos medos e nossos pressupostos [...] Nada está aqui para você, não para você sozinho, mesmo que você o coloque lá. E assim, em volta de cada esquina de um bosque, encostada em cada banco de bar, empilhada em todos os supermercados, encontramos colaboradores potenciais, prontos para mostrar alguma parte de sua capacidade quando operados ou observados em operação ou simplesmente ponderados de longe. (BOGOST, 2016, p. 181, tradução nossa).

Neste momento o percurso foi o mesmo do que na semana anterior. Saímos do bar em direção a Casa Amarela. Algumas pessoas tiveram mais dificuldade de subir as escadas e os policiais militares se mostraram um tanto incomodados com o grande número de pessoas subindo ao mesmo tempo. Paramos em frente à Casa Amarela e dessa vez foi possível conhecer seu interior, composto por dois andares. Um primeiro, com fotografias de Mauricio Hora e JR, além de dois trabalhos de Vhils feitos em tapumes. No segundo andar são realizadas as oficinas e cursos destinados aos moradores da favela, principalmente os públicos mais jovens.

O filho de Cosme se juntou ao grupo e encenou com o pai o diálogo entre o funcionário da Prefeitura e o morador que teria a casa removida. Dessa vez alguns sambas foram cantados em frente à Igreja Nossa Senhora da Penha. Seguimos para o segundo mirante

e as conversas se seguiram sobre questões acerca da favela. Os usos dos *graffiti* não são tão discutidos por Cosme.

Por se tratar de um grupo grande, não passamos pelos barracos de madeira nem pela "Faixa de Gaza". Voltamos para frente da Casa Amarela e as pessoas seguiram para o Bar da Jura, enquanto eu decidi descer sozinho pelo caminho que aprendi no sábado. Despedi-me de Cosme e dos outros e desci os degraus. Foi possível notar uma grande concentração de gatos em um dos terrenos da escadaria e um morador de rua que conversava com eles.

Chegando ao asfalto, segui em direção ao metrô da Central do Brasil e fui para a Tijuca. A visita durou por volta de três horas e meia e, mais uma vez, eu estava esgotado. Penso novamente nas questões sobre a escrita e dessa vez me apoio na quinta e última fonte de incerteza apresentada por Latour (2005), que versa sobre o trabalho escrito dos sociólogos, de saber se são relatos bem ou mal escritos. O escrever passa a ser uma importante parte do trabalho do sociólogo das associações, principalmente, em pequenas descrições e relatos que tenham maior abrangência do que gigantescas teses.

Trazer para a luz a escrita dos relatos pode, mais uma vez, irritar aqueles que se comprometem com um modelo metodológico tradicional. Ao invés de apostar em uma linguagem técnica que é pretensamente autoexplicativa, os pesquisadores da TAR levam em consideração a escrita como um mediador.

As descrições, textos e relatos escritos por pesquisadores da TAR buscam ser objetivos, mas não no sentido tradicional. Latour (2005) contrasta a diferença entre as declarações desinteressantes e frias dos *matters of fact* em busca de uma objetividade absoluta com os interessados, e os quentes e controversos canteiros de obras dos *matters of concern*. A objetividade pode ser obtida através dos dois modelos, mas um se foca em um estilo, uma maneira de escrever racional e objetiva, enquanto o outro, situando a presença de vários objetos e "objetores".

A escrita de textos é entendida pelo autor como o laboratório do cientista social. Por esse viés, a escrita dos textos pode obter êxito ou falhar, assim como os experimentos em um laboratório. A ideia de que o social não é um domínio escondido atrás das práticas e ações, mas sim uma coisa que circula de determinadas maneiras, por diversos mediadores, abre a possibilidade de entendermos os textos, descrições e relatos escritos como um aparato que ajuda o social a circular. Latour propõe, assim, a relação direta da escrita de textos e relatos com o social descrito pelas associações.

Se o social é um rastro, ele pode ser rastreado; se ele é um agrupamento pode ser reagrupado. Enquanto não há ligação material entre a sociedade do sociólogo e

qualquer registro escrito [...] pode existir uma continuidade plausível entre o que é social, no nosso sentido da palavra, e o que um texto pode alcançar — um bom texto. (LATOURE, 2005, p.128, tradução nossa).

Abre-se então a discussão sobre o que é fazer um bom texto, na visão da TAR, um texto que dê conta, não totalmente, de descrever a multiplicidade dos mediadores e suas conexões que geram transformações e novas configurações. Na visão de Latour, um bom texto da TAR é uma narrativa, um relato ou uma descrição que mostra como os atores fazem alguma coisa e não que são agentes passivos movimentados por forças invisíveis que aparecem e desaparecem sem deixar rastros. Assim, é preciso mostrar as transformações, os deslocamentos e certo movimento do social no texto que seja percebido pelo leitor.

Tal tarefa não me parece tão simples de efetuar. Há uma forte tradição no meio acadêmico que diz que os textos devem ser impessoais, objetivos e científicos, no sentido que os pesquisadores tradicionais dão a tais palavras. Como somos moldados por essa tradição, de uma escrita acadêmica dura, difícil e muitas vezes desinteressante, é um desafio conseguir performar novas formas de escrita que constituam linhas de fuga do modelo estabelecido "a ser seguido".

Por isso, Latour lança mão do conceito de *redes* para ajudar na confecção desses relatos interessantes que façam o social circular. As redes funcionariam como um indicador de qualidade, ou seja, se o autor conseguiu rastrear e descrever a circulação de mediadores e suas implicações em outros humanos e não humanos. Diz o autor, "rede é uma expressão para checar quanta energia, movimento e especificidade nossas descrições são capazes de capturar. Rede é um conceito e não uma coisa lá fora. É uma ferramenta para ajudar a descrever algo e não o que é descrito" (LATOURE, 2005, p.131, tradução nossa).

Os relatos ou descrições feitas por essa perspectiva têm como objetivo multiplicar o número de mediadores ao invés de intermediários. E se o social é aquilo que circula e só pode ser visto nas associações, é exatamente isso que deve ser cultivado, expressado e descrito em nossos textos. A relevância e o interesse trazido pelo texto vão depender de quanto trabalho para torná-lo interessante e relacioná-lo entre outras coisas. Podemos resumir o uso das cinco fontes de incerteza na fala de Latour:

Isso é exatamente o que as cinco fontes de incerteza juntas podem ajudar a revelar: Do que é feito o social? O que está agindo quando agimos? A que tipo de grupo pertencemos? O que queremos? Que tipo de mundo estamos dispostos a dividir? Todas essas questões são levantadas não somente por pesquisadores, mas também por aqueles que são estudados. Não como se nós, cientistas sociais, tivéssemos as respostas que está por trás das ações dos atores, nem é o caso deles, os famosos "atores eles mesmos", saberem a resposta. O fato é que ninguém tem as respostas — e é por isso que elas têm que ser performadas, estabilizadas e revisadas coletivamente. É por isso que as ciências sociais são indispensáveis para reagregar o

social. Sem elas não saberíamos o que temos em comum, nem por quais conexões estamos associados e não teríamos jeito de saber como podemos viver no mesmo mundo comum. (LATOUR, 2005, p.138, tradução nossa).

A escrita da tese tem sido pautada por essas políticas de escrita e, por isso, houve modificações do texto apresentado na qualificação resultando neste que agora se lê. Em vez de fazer uma grande discussão teórica e aplicá-la nos três espaços visitados, as questões discutidas durante o texto surgiram a partir do campo, a partir das falas dos atores e das experiências obtidas nos lugares. No próximo capítulo descrevo o trabalho do Museu Nami, localizado na Tavares Bastos.

#### 4 O MUSEU NAMI

O Museu Nami, localizado na comunidade Tavares Bastos, no Catete, é um desdobramento do trabalho da ONG Rede Nami<sup>51</sup> criada pela grafiteira e artista plástica Panmela Castro, também conhecida como Anarquia Boladona. A ONG tem como objetivo promover a conscientização das mulheres sobre seus direitos, dar assessoria jurídica às vítimas de abusos e formar novas grafiteiras, principalmente pelo projeto *Afrografiteiras*. O espaço foi inaugurado em 2013, data da instalação da sede no local.

Cabe aqui uma breve biografia de Panmela e as motivações que a levaram a pintar nas ruas do Rio de Janeiro e, posteriormente, fundar a Rede Nami. Panmela começou sua produção nas ruas através da pixação e foi daí que surgiu a alcunha Anarquia. Por volta dos anos 2000, começou a atuar também no *graffiti*. Em 2004, a artista, vítima de violência doméstica, foi presa em casa pelo marido por uma semana, até que com a ajuda da mãe conseguiu se libertar e prestar queixas contra o parceiro<sup>52</sup>.

A partir daí Panmela começou a ver na arte e, especificamente no *graffiti*, por seu caráter de ocupação do espaço público, uma forma de conscientizar as mulheres sobre os abusos cometidos por seus parceiros. Antes da fundação da Rede Nami em 2010, Panmela trabalhou em oficinas para divulgar a Lei Maria da Penha.

Com o passar do tempo, a grafiteira começou a formar artistas feministas para atuar na cena de arte urbana nas cidades brasileiras. Um dos motivos é o de que, na época que transitava pela pixação, Panmela tinha que se masculinizar, ou seja, adotar vestimentas, códigos e jeito de falar próprios dos homens praticantes da atividade.

Ela também encontrou dificuldades na transição que fez para o *graffiti*. Segundo a artista, as grafiteiras que atuavam na cena quando começou apenas pintavam flores ou bonecas e normalmente eram namoradas de grafiteiros mais conceituados. Por esse motivo, ela também adotava temas que eram mais ligados ao universo masculino. Em entrevista a Renata Mendonça, jornalista da BBC Brasil, em 2017, ela diz:

Minha arte só passou a ser feminina quando entendi a questão da relação do poder no grafite. Porque por mais que tentasse me tornar um homem falando, me vestindo e agindo como eles, eu nunca ia ser. A partir do momento em que entendi isso, meu

<sup>51</sup> NAMI é Mina escrito ao contrário. Essa é uma prática comum dos praticantes da pixação e do *graffiti* e é conhecida como linguagem do TTK (Catete ao contrário), que inverte as sílabas das palavras. Ex: Xarpi = Pixar; Nami = Mina; Tala = Lata; Cialipo = polícia. Especula-se que a língua do TTK tenha surgido nos anos de 1960 para driblar a censura da ditadura militar, mas não há precisão acerca disso. Fato é que a partir dos anos de 1980 a língua passou a ser utilizada pelos praticantes da pixação e por rappers.

<sup>52</sup> É possível ver uma entrevista sobre o assunto que a artista deu ao Fantástico. Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=2096319090416094>, acessado em 20/05/2019.

trabalho começou a ser mais político e comecei a inserir esse feminino propositalmente nesse espaço, que é um espaço masculino.<sup>53</sup>

Mesmo no panorama atual, Panmela observa que as galerias e eventos de *graffiti* privilegiam os artistas masculinos. Dois exemplos dados pela artista chamam a atenção: normalmente, os maiores murais de eventos ou festivais são dados para homens; e o site [streetartrio.com.br](http://streetartrio.com.br), que tem por volta de setecentos artistas catalogados, faz referência apenas a trinta mulheres, mesmo com o envio de trabalhos das grafiteiras formadas pelo projeto. Segundo ela, a ONG também atua para enfrentar esse cenário e constituir uma cena paralela onde as mulheres são a maioria em exposições, festivais e pintura de murais. Uma das iniciativas pensadas nesse sentido é do Museu Nami.

A comunidade Tavares Bastos tem cerca de oito mil habitantes e, diferentemente das duas favelas anteriores, é conhecida por não ter a atuação do tráfico de drogas nem da milícia, o que garante maior tranquilidade para os moradores e para a circulação de visitantes. Muitos atribuem a ausência do tráfico à instalação da sede do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar, o BOPE, nas proximidades da comunidade. Aqui cabe uma ressalva: no site oficial da Rede Nami e em outros documentos, refere-se a Tavares Bastos como comunidade e não como favela. O mediador das visitas à Galeria Providência, Cosme Felipen, disse que há uma ideia de que a favela é pautada pela presença de homens armados, sejam do narcotráfico ou da milícia. Ele diz que outros locais, como a Vila Autódromo, não se consideram favelas por não ter esse aspecto da violência presente e por isso usa-se a palavra comunidade.

Assim como as duas iniciativas descritas nos capítulos anteriores, o Museu Nami tem um caráter dinâmico. Os *graffiti* nas paredes são renovados sazonalmente, de acordo com os eventos organizados, pelos cursos de formação oferecidos pela ONG e pela iniciativa de outros grafiteiros que mostram interesse em compor o circuito do Museu. Creio que esse caráter de renovação é uma característica mais forte nesse espaço do que no MUF e na Galeria Providência.

Da mesma forma que o MUF, o Museu Nami possui uma base, local de funcionamento da Rede Nami que possui um acervo de telas produzidas pelas integrantes das diversas oficinas de formação e doações de outros artistas urbanos. A casa também serve como ateliê de Panmela. O Museu Nami tem atuado em parceria com o Museu da República do Rio de Janeiro, no sentido de capacitar as funcionárias para a salvaguarda das obras, além de utilizar

---

<sup>53</sup> Entrevista disponível na íntegra em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39788408>. Acesso em 20/05/2019.

o jardim do Museu da República para realizar o curso de formação das afrografiteiras, em parte, por ser mais acessível, já que para chegar ao espaço da ONG é necessário subir uma grande ladeira, uma caminhada por volta de trinta minutos, ou pegar mais um transporte como as Kombis e mototáxis presentes na região. Esses cursos de formação são voltados para mulheres negras com mais de doze anos. É possível destacar também dentre os objetivos do museu o foco dado para as artistas femininas e artistas periféricos, fazendo com que existam diálogos para subverter a lógica "centro x periferia" e inserir artistas do gueto em circuitos de arte da Zona Sul.

Foram feitas duas incursões no espaço do Museu Nami. A primeira no dia 27 de dezembro de 2018, na companhia dos pesquisadores Júlio Bizarria e Pedro Vasconcellos. A segunda se deu no dia 14 de janeiro de 2019, no evento "Resistência Sapatão por Marielle Franco", que consistiu na renovação de dois estênceis vandalizados no percurso do museu. A esposa de Marielle Franco, Mônica Benício, foi convidada para efetuar a ação.

O museu sofreu ataques e depredações em suas obras no final do ano de 2018, não se sabe exatamente a motivação, mas os alvos foram *graffiti* de mulheres com forte atuação política no contexto brasileiro, a saber: Marielle Franco e Maria da Penha. Os dois estênceis depredados, de Maria da Penha e Marielle, tinham sido feitos por Malala Yousafzai<sup>54</sup>. O segundo ataque também foi feito a um *graffiti* em homenagem a Marielle, de autoria de Panmela Castro. Este último foi rapidamente restaurado pela grafiteira, em uma ação mostrada ao vivo em sua página do *Instagram*. Os outros dois estênceis foram refeitos pela companheira de Marielle nesse evento de janeiro.

No dia 27 de dezembro resolvemos ir visitar o Museu Nami após saber dos ataques aos *graffiti*. Por ter sido uma decisão súbita e realizada entre o Natal e o Ano Novo, não conseguimos nenhuma mediadora da Rede Nami. O fato de entrarmos no território desconhecido sem uma mediadora influenciou na qualidade da visita, sei que com a presença delas as descrições e questões aqui levantadas seriam mais ricas. Encontramo-nos nas imediações do Museu da República e prosseguimos por ruas do Catete que nos levariam até a Tavares Bastos.

Conversávamos sobre diversas coisas enquanto caminhávamos, dentre elas as possíveis motivações para a depredação dos trabalhos no museu, além de questões de prazos e datas de defesa de tese. Uma das hipóteses foi justamente o fato de terem sido pintados por mulheres, o que autorizou as pessoas que depredaram as intervenções a fazer o que fizeram.

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/grafite-feito-por-malala-em-homenagem-marielle-e-vandalizado-no-rio.html>. Acesso em 18/12/2018.

Digo isto, pois, além daqueles, dos diversos *graffiti* feitos em homenagem a Marielle, apenas o confeccionado pela parceria Trapa Crew e PPKrew, este segundo grupo formado só por mulheres, também sofreu algum ataque. Há murais em homenagem à vereadora no Estácio, feitos por Marcelo Ment, Roma e Nata Família que não sofreram qualquer intervenção<sup>55</sup>.

Figura 36 - Graffiti de Panmela em homenagem à Marielle Franco.



É possível notar as marcas da tinta spray prata usada para vandalizar a obra. Foto: Júlio Bizarria.

A outra hipótese foi de que algum morador da região que se incomoda com a presença da ONG teria feito o ataque, visto que é necessário subir um bom pedaço para chegar às intervenções artísticas. Porém, em um vídeo de *stories* postado no Instagram da Rede Nami era possível ver um rapaz descendo de um carro, danificando o *graffiti* de Panmela e retornando ao carro que descia a comunidade. O ataque aos estênceis também foi filmado e mostra um rapaz com o rosto coberto que sai do meio dos carros, realiza a ação, e some no meio deles.<sup>56</sup> Ressalto que a discussão foi puramente especulativa, e que até o momento não se sabe quem realizou os ataques e nem sua motivação.

Seguimos a Rua Silveira Martins até a sua interseção com a Rua Bento Lisboa. Ao invés de virarmos à esquerda e seguirmos até a Tavares Bastos, viramos à direita. Chegamos à Rua Pedro Américo e começamos a subir uma ladeira. Continuamos conversando até que nos questionamos se estávamos no lugar certo. E não estávamos. Mesmo assim, continuamos a

<sup>55</sup> É possível ver algumas homenagens à vereadora na reportagem do Jornal O Globo. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/o-grafismo-de-marielle-homenagens-vereadora-morta-se-espalham-pelos-muros-do-rio-23521806>. Acesso em 20/05/2019.

<sup>56</sup> Pode-se acompanhar o vídeo em: <https://oglobo.globo.com/rio/camera-flagra-homem-vandalizando-grafite-com-rosto-de-marielle-maria-da-penha-veja-video-23315720>. Acesso em 20/05/2019.

subir. Só nos demos conta quando paramos em frente a uma placa da associação de moradores do local. Júlio utilizou seu celular e viu que estávamos subindo um dos acessos que leva ao Morro Santo Amaro.

Começamos a descer a ladeira rindo. Nem começamos e já estávamos perdidos. E o mote deste capítulo é o sentimento de estar perdido. Tanto geograficamente no dia da primeira incursão como em alguns referenciais que são abordados, principalmente, de autoras feministas. Porém, acredito que o trabalho teria uma perda grande se não adentrasse, mesmo que timidamente, a potência de espaços feitos por mulheres em um universo marcadamente masculinizado e nas discussões suscitadas a partir da experiência do campo. Ressalto para o leitor minha posição em um lugar embaraçoso e difícil, mas que é possível tecer alianças, questões e ideias considerando outros modos de ser e estar no mundo, dentre eles o de ser mulher.

Ainda bem que a caminhada não havia sido tão grande, talvez por volta de dez minutos. Dirigimo-nos novamente para a Rua Bento Lisboa e dessa vez pegamos o caminho correto. A Rua Tavares Bastos começa em uma das esquinas da Rua Bento Lisboa. Entramos na rua e começamos o percurso a pé. Logo na entrada, nota-se a presença de mototaxistas e de kombis que fazem o trajeto de levar e trazer os moradores, mediante pagamento.

Não sabíamos onde começava e onde terminava o Museu Nami e nem qual era a extensão da subida. Por isso, decidimos ir a pé. Após alguns metros de caminhada nos deparamos com um muro desgastado que tinha *graffiti* de cunho futebolista. Alguns metros adiante, em um portão que tinha duas partes, uma das quais estava aberta e outra fechada, havia um *graffiti* de Panmela Castro e isso nos levou a pensar que chegaríamos rapidamente ao local. Enganamo-nos. A subida foi longa e se deu embaixo de forte sol e calor, um dia normal para o verão no Rio.

Acredito que caminhamos por volta de trinta minutos para chegar até a base da Rede Nami. Pode ser que a caminhada tenha sido mais rápida ou mais demorada, mas agora não sei precisar. É possível notar durante o caminho muitos *bombs* nos muros, estênceis nos postes e desenhos mais espontâneos.

Essas manifestações não fazem parte do Museu Nami que se concentra perto da base da ONG. As obras são de diversas autoras e autores, mais conhecidos no cenário artístico do Rio de Janeiro, como Eco e Raws, ou iniciantes. Outra questão que nos chamou atenção foi a presença de pixações em cima de alguns trabalhos, o que denota que há um campo de tensão entre essas práticas no local.

Figura 37 - Pixação de "Indio" em cima de graffiti na Tavares Bastos.



Foto: Leonardo Perdigão.

Continuamos subindo até que avistamos um grande mural que abrangia a parede de uma casa inteira. A figura continha um rosto feminino, dedos se desfazendo no plano inferior e uma arara na parte superior, mas esta obra também não faz parte do museu. Andamos mais e começamos a nos perguntar quando chegaríamos, até que avistamos um muro com diversos *bombs* produzidos com nomes de mulheres. Parecia que aquele muro era um dos utilizados pelas oficinas oferecidas pela Rede. Estávamos perto.

Figura 38 - Imagem dos *bombs* no caminho para o Museu Nami.



Foto: Júlio Bizarria.

Alguns metros à frente, vimos um campo de futebol *society* e uma quadra poliesportiva. Bem próximo ao campo se localiza a sede da Rede Nami, que é coberta por *graffiti* de diversos estilos. Logo acima da porta há uma frase escrita com a caligrafia das ruas "Em violência contra a mulher eu meto a colher", de autoria de Gustavo Gaspar, e o logo da ONG.

Notam-se no espaço trabalhos mais e menos elaborados e muitas obras de Panmela, como os *graffiti* com o rosto de Marielle, Malala e a figura feminina que foi desenvolvida como marca estilística da artista. Outras obras que se destacam são de Priscila Roxo, formada em

uma das primeiras turmas das afrografiteiras e que atualmente é uma das ministrantes do curso. É possível ver no site do museu por volta de cem pinturas que foram feitas no espaço desde 2014. Algumas delas foram pintadas por cima de outras, o que garante o caráter dinâmico do espaço.

Figura 39 - Frase "Em violência contra a mulher eu meto a colher" de Gustavo Gaspar.



Foto: Leonardo Perdigão.

A comunidade Tavares Bastos é composta em grande parte pela via principal de mesmo nome. Nas proximidades da sede da Rede Nami existem algumas ramificações que levam a pequenas praças com diversas casas. No final da rua, havia um portão verde semiaberto, onde diversas pessoas conversavam. Não fomos além do portão, primeiro por não saber se podíamos entrar, segundo por não termos avistado mais nenhuma pintura.

Figura 40 - Figuras femininas que se tornaram "marca" estilística de Panmela.



Foto: Leonardo Perdigão.

Levamos algum tempo observando as marcas no *graffiti* de Marielle que havia sido atacado. Ainda é possível notar resíduos das tintas dourada e prateada que foram usadas na ação, mesmo depois da restauração feita por Panmela, já que grande parte das tintas utilizadas por ela, como o rosa, tem tons mais claros.

Paramos em frente ao muro que contém uma obra conjunta de Priscila Roxo, J.LO e Myllena. A moradora conversava no portão e perguntei se poderia fotografar o muro. Ela consentiu e sorriu. Após terminar sua conversa ela perguntou se gostamos da obra e do espaço, assentimos, e ela entrou em sua casa. É possível tecer a partir desse gesto desprezioso ideias sobre a construção de territórios comuns.

Pensando com Guatelli (2012) mais uma vez, vemos que a ideia dos entre-lugares tem força na Tavares Bastos. O autor considera que os espaços livres de pré-configurações permitem momentos de invenção e de "tornar-se outro". Diz ele:

O espaço intermediário seria compreendido aqui como uma indefinição, um espaço aberto às significações entre espaços definidos, espaços estes que seriam os agentes catalisadores, motivadores dessas ações dos usuários, desses eventos, desses acontecimentos inesperados que surgiriam e permaneceriam sempre em processo, transitórios, jamais se firmando como atividade dominante que pudesse se transformar em uma convenção de uso, e onde o programa não seria determinado pelo arquiteto, mas mutável, estaria sempre sendo solicitado e conformado por essas ações (GUATELLI, 2012, p. 33).

Novamente, o muro não é normalmente o lugar feito para os encontros. Mas nesse caso, a moradora conversava por cima do muro, que não é tão alto, e nos deu consentimento para tirar fotografias e atenção sobre o que achamos. Por esse exemplo, vemos que os *graffiti* e os muros são os elementos não humanos que disparam em nós certas coisas, um faz fazer que não surge a priori e que não é garantido.

Também podemos pensar que a produção do espaço pela Rede Nami e pelo Museu Nami não se dão no sentido da criação de objetos arquitetônicos grandiosos, mas da reutilização dos espaços já produzidos para se ir além de suas funções apriorísticas. Guatelli traz a ideia de uma "arquitetura do evento" ao invés de uma "arquitetura do objeto". Não se trata de negar o objeto arquitetônico, mas que não se deve se restringir a ele, nem aos usos determinados pelos arquitetos. O sentido de arquitetura do objeto desenvolvido por ele seria da contemplação de grandes construções que são consideradas obras de arte, mas desprezando-se o aspecto da produção do espaço. Segundo o autor:

Quando falamos em condição *spacing* da arquitetura, estamos falando em produção de espaço ou espaçamento, ou seja, a produção de outra dimensão ou condição do espaço a partir dele mesmo; sua própria condição/dimensão favoreceria a produção de outras condições/dimensões dele próprio. (GUATELLI, 2012, p. 57).

Novamente, faço a ressalva de que não se trata de pensar somente nos espaços entre. Eles possibilitam a abertura de caminhos, usos e ações imprevistas, mas são parte de um jogo entre o molecular e o molar, para usar um termo de Deleuze e Guattari, ou do instituído e do instituinte. Do contrário, esses espaços seriam *entre* em relação ao quê? É preciso salientar o caráter da relação entre os espaços.

As arquiteturas do entre, por sua neutralidade, não significação apriorística, por vezes, ilogicidade — ilógicas relações entre a forma e a função, entre a função pretendida e a função desempenhada —, poderiam ser entendidas como arquiteturas que favorecem — mas não que sejam suficientes para — o livre pensar e agir, um livre pensar e agir manifesto por intermédio de ações emancipadoras, de ações distantes do esperado ou pensado para aquele local, para aquele meio ou para aquela configuração espacial. (GUATELLI, 2012, p. 129).

É possível notar uma continuidade dos *graffiti* nos muros. A lógica para a pintura segue a lógica do MUF e da Galeria Providência: é preciso pedir autorização para os moradores para evitar atritos entre as instituições e os habitantes do local. As iniciativas são pensadas em prol do desenvolvimento comunitário e, segundo o site da instituição:

O Museu Nami propõe a ideia decolonial da arte urbana brasileira, subvertendo, reconstruindo e dando origem a outras formas de poder e conhecimento, fomentando a produção artística de grupos à margem da cena do grafite, principalmente carioca, e tendo como fim o desenvolvimento, a promoção e catalogação desta produção, a partir das criações realizadas em um circuito a céu aberto na comunidade da Tavares Bastos. Proporcionamos processos de curadoria participativa, co-criação, mapeamento, pesquisas, honrando com as nossas perspectivas, moldando uma nova forma de atuação em um museu vivo, que evolui com o seu público e mantém um acervo de pinturas em suportes convencionais criadas por estes artistas.<sup>57</sup>

Desta forma, destacamos a ideia de um museu vivo, aberto a modificações, a interações, a diálogos e a trocas, além da ideia de que é possível constituir novas formas de poder e conhecimento. Através do *site* da Rede Nami também é possível agendar a pintura de murais no espaço ou doar obras para o acervo da instituição.

As pinturas no local se somam e se ajustam conforme são feitas. Tal dinâmica remete àquilo que Law e Mol (1995) denominam como *patchwork*, que surge da assunção de que existe uma multiplicidade de materialidades que se performam em diversas maneiras e que algumas delas se encaixam, se ajustam (*fit*) entre si. Da mesma forma que a sociedade não é entendida como tendo uma estrutura prévia, mas um tecido que é costurado através das diversas práticas e performances dos atores, o museu também se faz através das práticas de pintura e do ajuste entre elas.

<sup>57</sup> Retirado de <https://www.redenami.com/museunami>. Acesso em 19/03/2019.

Figura 41 - Graffiti conjunto de J.Lo.Borges, Priscila Roxo e Myllena .



Foto Leonardo Perdigão.

A lógica do *patchwork* proposta pelos autores é uma das três metáforas exploradas no que tange às relações entre a sociabilidade e a materialidade. As outras duas são: a *semiótica*, que sugere que a sociologia e a "materiologia" se dão conjuntamente, e que os materiais são efeitos relacionais; e a *estratégia*, que seria uma questão de distinção material, tanto reflexiva quanto recursiva. Embora as três façam parte de modelos de análise válidos e com peculiaridades, aprofundaremos aqui a ideia de *patchwork* e de como podemos apreender novos modos de conceituar e (re)pensar atos e espaços cotidianos. A ideia de *patchwork* é apresentada pelos autores após uma série de questionamentos que giram em torno da descentralidade dos materiais e de que existiriam múltiplas formas desses materiais se performarem.

Os primeiros questionamentos feitos versam sobre como as diferentes materialidades se ajustam e se relacionam entre si. Uma primeira resposta, pautada na lógica da estratégia, diria que algumas vezes as materialidades se encaixam, se ajustam, mas isso as reduz a um único tipo de história. E o que acontece se levantarmos mais questões sobre essa única narrativa? Os autores passam a pensar, então, em materialidades e espaços, em arranjos locais, narrativas descentralizadas, ausência de estratégias e nas dificuldades de se juntar tais materialidades. Desse modo, “a resposta, ou o que nós sugerimos, nos leva para a lógica – múltipla – do patchwork, no qual nos movemos de um lugar ao outro, procurando por conexões locais, sem a expectativa de um padrão como um todo” (LAW; MOL, 1995, p.288, tradução nossa).

A partir dessa visão da multiplicidade, da importância material e das conexões locais, podemos nos descentrar da figura do sujeito autônomo, e focar em rastrear suas conexões e articulações. É preciso salientar que não é qualquer material e situação que dão certo e que as estabilidades e estruturas não são prévias às ações, mas decorrentes delas. Desse modo, evidencia-se que:

Esta é a opção do patchwork. Conexões parciais e variadas entre os locais, situações e histórias. É imaginar que materiais e o social – e as histórias também – são como pedaços de tecido que foram costurados juntos. É imaginar que existem muitas maneiras de costurar. É imaginar que existem muitos tipos de fios e linhas. É estar atento às especificidades de costurar e tecer. É estar atento aos laços locais. E é lembrar que os pedaços de tecido podem ser transformados em uma grande variedade de patchwork, por força de costuras locais. É só uma questão de fazê-las. (LAW; MOL, 1995, p.290, tradução nossa).

Ao trazer para a cena do *graffiti* e do circuito da arte contemporânea novos atores, a Rede Nami e o Museu Nami possibilitam outros modos de se costurar, de fazer o social e explorar as possibilidades que são tecidas através das práticas. O projeto das afrografiteiras já formou mais de quinhentas mulheres. No início do ano de 2019, oito grafiteiras que passaram pelo projeto foram contempladas com bolsas de estudos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A conquista dos espaços na arte é feita cotidianamente.

Em uma linha de raciocínio similar, ao apresentar o pensamento de William James, Lapoujade (2017b) desenvolve as relações entre linhas e pedaços, reforçando que é necessário liberar os materiais da dependência dos sujeitos. Essa hierarquia dos sujeitos em relação aos materiais faz com que se interrompa o movimento das relações e se aprisione o conhecimento em um modelo de verdade preexistente. Essas relações não são prévias à experiência, mas se dão ao mesmo tempo. Contra um absolutismo hegeliano, o autor se interroga: "Porém, essa descrição do dado já está por demais construída: como não ver que as relações são percebidas ao mesmo tempo que os termos que elas interligam?" (LAPOUJADE, 2017b, p. 64). O *patchwork*, então, coloca em questão as estruturas e as estabilidades. Law e Mol argumentam que

A ideia do patchwork depende da sensibilidade para a diferença, aqui e agora. Ou melhor, depende da sensibilidade para a possibilidade de que as relações entre o social e o material não se somam simplesmente, ou que andam juntas como um todo... Todas as entidades são locais. E tudo o que pensamos ser estabilidades – são instáveis. O que pensamos que tinha direção certa – treme e se agita. (LAW; MOL, 1995, p. 275, tradução nossa).

Desta forma, entram em cena novos elementos a serem considerados, sendo eles o local em que os eventos acontecem e a relação material-social que vai ser costurada, tecida e, em determinadas situações, dar certo ou não. Não há uma soma e nem sempre essa relação gera frutos. Essas ideias possuem uma série de relações, a meu ver, com a noção desenvolvida

por Latour (2009) de articulação e das possibilidades de se ter um corpo. Seguindo sua proposição, "ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, efectuado, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas" (LATOURE, 2009, p. 39).

Outro ponto de destaque é a experiência que temos em cada evento. É através delas que percebemos como as relações que atravessam os conjuntos de multiplicidade se dão, podendo se apresentar de forma disjuntiva ou conjuntiva. A partir disso, Lapoujade introduz a ideia de *continuum* na obra de James, distinguida em três: a *consciência*, o *espaço* e o *tempo*.

Os fluxos de consciência são tidos como absolutamente separados, uma espécie de mônada leibniziana. Isto se dá porque a experiência só pode ser alcançada por aquele que a experimenta diretamente. Há um fundo inalienável e irredutivelmente privado a que os outros não podem ter acesso. James ainda considera que as relações de continuidade e descontinuidade são obtidas através dos fios conjuntivos ou disjuntivos. Assim, não há realidade onde não se possam encontrar os dois tipos de relação. É por isso que o autor considera que o mundo "é um e não é um ao mesmo tempo, já que as relações são ora conjuntivas, ora disjuntivas, de acordo com os choques recebidos e as séries percorridas" (LAPOUJADE, 2017b, p. 67).

Esse mundo que é "um e não é um ao mesmo tempo" serve para o desenvolvimento da noção de *pluriverso*, que não deve ser apreendida nem como unidade absoluta (universo) e nem como uma multiplicidade absoluta (multiverso). Segundo James (2006) o mundo é um na medida em que as conjunções definidas conectadas aparecem e nós as experimentamos. Mas também não é um na medida em que nos deparamos com as disjunções. "A singularidade e a pluralidade, assim, estabelecem-se em particularidades que podem ser nomeadas separadamente. Não é um universo puro e simples, nem um multiverso puro e simples" (JAMES, 2006, p. 90).

Este mundo surge, para o autor, como um vasto *patchwork*, onde pedaços, pontas sem borda, sem limites, sem unidade final se ligam a outros, sendo prolongável e construtível indefinidamente. Fala, dessa forma, em uma *filosofia de mosaicos*. A essa ideia de *patchwork*, Lapoujade soma outro conceito importante em James, o de *network* ou rede. Para o autor,

Linha e pedaço, *network* e *patchwork*, são os dois grandes eixos de construção do mundo. O mundo é percorrido por um novelo de linhas entrelaçadas de tal maneira que elas não deixam escapar nenhuma parte individual do universo, mas sem com isso fechar o universo sobre si mesmo. Ele é constituído de vastas redes, ora condutoras, ora não condutoras, que se recobrem parcialmente, se prolongam em todos os sentidos, como se fossem meios de transporte. As unidades são incessantemente desunidas por processos disjuntivos que seguem os pontos de crescimento ou de bifurcação do universo. É por isso que elas nunca podem ser globais ou totalizantes. O universo é um sistema de relançamento perpétuo: as linhas

conjuntivas integram certos processos disjuntivos, não sem recriar outras disjunções que eles escapam, e assim por diante, de modo ilimitado, como se as conjunções estivessem perseguindo as disjunções. O mundo surge, então, sob uma forma essencialmente descontínua, apesar de ser sustentado por continuidades. De fato, a cada nova situação o conjunto das relações é redistribuído sem que haja um modo de totalizá-las ou unificá-las. (LAPOUJADE, 2017b, p. 72).

Já o tempo não é entendido por James como uma realidade descontínua, formado por pequenos instantes, mas sim um fluxo contínuo que mistura passado, presente e futuro. Assim, o presente não é entendido como uma unidade temporal separada, mas um "bloco relativo de duração", aquilo que o autor entende por *specious present*. (LAPOUJADE, 2017b, p. 65).

O espaço é o responsável por assegurar a continuidade entre os fluxos de consciência individuais, que seriam radicalmente separados sem a possibilidade dada pelo meio, porém, é um movimento duplo. O espaço é o que conecta, mas também desconecta, é aquilo que une as consciências e as separa. Compartilhamos, localmente, o mesmo espaço e este pode ser mediado por objetos comuns ou díspares.

Entre o outro e eu existe comunidade de espaço, e não simples justaposição, pois nossos espaços se copenetraram através dos objetos que servem de pontos de interseção ou permitem coberturas parciais. Nesse sentido, o espaço se constrói através de conexões. A distância é construída, unindo borda a borda, pedaço a pedaço, como numa operação de remendo. Não procedemos mais por associação de átomos, mas por junção ou encadeamento. Ele age no meu espaço, eu ajo no espaço dele. Não mais do que a consciência ou o tempo, o espaço também não poderia ser definido como uma forma geral que, em seguida, uma sensibilidade empírica viria preencher; pelo contrário, ele se apresenta como uma multiplicidade contínua de múltiplas junções. (LAPOUJADE, 2017b, p. 66-67).

James (2006) considera que o espaço e o tempo são veículos de continuidade pelas quais certas partes do mundo pendem juntas. O filósofo americano ainda considera que a filosofia se interessou mais pelas relações conjuntivas do que pelas relações disjuntivas e que, se o interesse fosse similar, "a filosofia teria igualmente celebrado com sucesso a *desunião* do mundo" (JAMES, 2006, p.85, grifo do autor). As noções de tempo e espaço ainda são entendidas como forças que unificam o mundo incomparavelmente, mas também são entendidas como construções artificiais.

O espaço cósmico e o tempo cósmico, longe de serem as instituições que Kant disse que eram, são construções tão patentemente artificiais quanto quaisquer outras que a ciência pode apresentar. A grande maioria da raça humana jamais faz uso dessas noções, mas vive em tempos e espaços plurais, interpenetrantes. (JAMES, 2006, p.103).

A questão trazida por ele é de que a produção do mundo ocorre, pois este não é determinado, ele é inacabado, está por fazer. Não se pode prever com exatidão, pelo viés pragmatista, as possibilidades do mundo, e os resultados que se tem de projeções de antemão

podem ser melhores ou piores do que aquilo que se pensou, e são mais complexos e diferentes. Não se podem prever todos os detalhes e nem como todos os elementos irão proceder.

O universo do pragmatista é perigoso e aventuroso, sem desconsiderar os encantos e espetáculos. Diz James: "Estou disposto a considerar que deve haver perdas reais e perdedores de fato, e não uma preservação total de tudo que existe. Posso acreditar no ideal como um fim derradeiro, e não como uma origem, e como um extrato, não o todo" (JAMES, 2006, p. 156). O filósofo segue seu raciocínio dizendo que a atitude pragmática é de "viver em um esquema de possibilidades incertas, nas quais confia; disposto a pagar com a sua própria pessoa, se necessário, para a realização dos ideais que estrutura" (JAMES, 2006, p.157).

Não há para o filósofo conexão total nem desconexão total. Há conexões parciais que são situadas temporalmente e espacialmente. E é exatamente esse caráter que possibilita o surgimento do novo. "O mundo está cheio de histórias parciais que correm emparelhadas, começando e terminando em horas desencontradas. Entrelaçam-se e interferem mutuamente em vários pontos, mas não as podemos unificar completamente" (JAMES, 2006, p. 87-88).

É possível notar a interação de vários *graffiti* no museu, mas também que há espaço abertos, não pintados. O resultado em várias partes demonstra que, mesmo não tendo sido feitos no mesmo dia, há diálogo e complementaridade nos desenhos, mas esse resultado só pode ser visto no fazer, na interação dos grafiteiros, escadas, sprays, esboços e muros. Tudo é feito localmente, aos poucos, com o cuidado para que o projeto dê certo, pois, seguindo as ideias do James, não há nada a priori que garanta o resultado desse mundo por fazer.

A sazonalidade da confecção dos murais mostra uma dinâmica ativa que contém variação estilística e temática, além de diferentes autores periféricos que contam, através de sua arte, histórias e memórias que agora têm um lugar de proteção e acolhimento. Dos três espaços apresentados, o Museu Nami é o que mais ressalta o caráter efêmero do *graffiti*. Assim, importa menos o resultado final do que o processo e a formação de novos atores para a cena urbana carioca.

Figura 42 - Graffiti com muro "limpo" verde ao lado.



Foto: Júlio Bizarria.

Figura 43 - Graffiti da 400ml crew no Museu Nami, mostrando como os trabalhos se encaixam e dialogam entre si.



Foto: 400ml Crew.

É preciso registrar que grande parte dos murais que constituem o circuito do Museu Nami é feito por mulheres, visto que a ONG desenvolve a ideia de que as possibilidades de homens e mulheres na sociedade devem ser iguais, e, entretanto, o *graffiti* foi e ainda é composto majoritariamente por homens. Assim, a formação através da Rede Nami e a possibilidade de ter muros para criar livremente também trazem à cena novas artistas.

Retomo aqui uma das valências de Silva (2014), o anonimato, e lanço a seguinte pergunta: se Panmela não fosse conhecida e não usasse sua imagem para promover a ONG, como garantir a formação e conscientização das mulheres através desse projeto? O que quero evidenciar é que as características pensadas pelo autor não dão conta das diversas encenações no *graffiti*. É claro que há outras formas de fazer, mas a publicização conseguida por Panmela

dá mais visibilidade e força aos projetos desenvolvidos pela ONG, seja na hora de conseguir patrocínios ou de divulgar a imagem da Rede Nami.

Também reforço que, ao mostrar sua trajetória de vida, a artista mostra que é possível trilhar outros caminhos – o mistério sobre um artista anônimo não funciona tão bem nesse caso. A artista passa a servir de modelo e a abrir possibilidades de formação de redes de solidariedade, de educação e de conhecimento. Com essa publicidade e visibilidade também se mostra que há saberes e fazeres femininos que foram historicamente relegados. Donna Wilshere (1997), filósofa e atriz norte americana, mostra em um excelente texto que a epistemologia ocidental é hierárquica e piramidal e valoriza certos tipos de conhecimento, normalmente, ligados à razão e ao masculino em detrimento de saberes ligados ao corpo e ao feminino.

A autora traça um panorama da história da filosofia e mostra que autores como Aristóteles, Santo Agostinho e Descartes desvalorizam em suas obras os corpos femininos, suas formas de saber e de estar no mundo. Essa desvalorização passa pela consideração da razão como algo de maior valor, já que é elevada, mental, ordenada, controlada, objetiva e associada à masculinidade. Diz a autora:

A história da civilização e da filosofia ocidentais só varia até o ponto em que cada era dá ênfase a alguns aspectos favorecidos, característicos; quanto ao conhecimento e sua aquisição, todas as eras nessa história têm em comum a *explícita desvalorização da terra e do corpo* — mais especificamente, o corpo da mulher, junto com formas de saber e estar no mundo associadas ao feminino. (WILSHERE, 1997, p. 103, grifos da autora).

Wilshere ressalta que o cogito cartesiano reforçou um caráter dual que tentava libertar o conhecimento e a razão de qualquer contaminação corporal e que os dualismos formados a partir de tal processo são sempre hierárquicos. De um lado a razão e a mente associadas a figuras masculinas, de outro, as emoções, corpo e matéria associadas a figuras femininas. O grande problema apontado pela autora é de que essa divisão restringiu as formas de conhecer e desconsiderou tudo aquilo que fugia da razão.

A autora elabora uma tabela em cujo lado esquerdo coloca a sabedoria aceita e atrelada ao conhecimento, que passa por conceitos de mente, ideias, razão, espírito, ordem, controle, objetivo, linear, verdade literal, fatos, independente, individual, isolado, permanência. Do outro lado, formas atreladas a ignorância, a tabus e saberes ocultos como corpo, ventre, terra, emoção e sentimentos, caos, subjetivo, espontâneo, verdade poética, arte, metáfora, processo, encenação, dependente, social, interligado, compartilhado (WILSHERE, 1997, p. 105).

Wilshere (1997, p. 106) deseja recuperar a ideia do corpo como agente conhecedor "resgatando o valor e conhecimento no corpo humano, na emoção e no compartilhar". A autora ressalta que:

Uma visão feminista do conhecimento não deve dar continuidade ao padrão dualista, *um ou outro*, e, assim, não eliminarei quaisquer itens incluídos na coluna da esquerda. Estou sugerindo um PADRÃO de utilização não dualista, *um e outro*, no qual itens de ambas as colunas se combinam ou se alternam, exatamente como se pode alternar o foco entre o campo e a base de um gráfico ou ver facilmente os dois juntos, onde e quando se quiser. Ao invés de escolher ou rebaixar uma coluna ou outra, proponho que exploremos o *calor* da experiência e das formas de saber das mulheres. (WILSHERE, 1997, p. 106, grifos da autora).

O projeto da Rede Nami não passa somente pela formação de novas artistas e grafiteiras, mas principalmente pelo trabalho da promoção dos direitos das mulheres e da conquista de espaços ocupados quase que exclusivamente por homens. Pelo viés trazido por Wilshere, a ONG trabalha para ampliar o escopo e as possibilidades que foram negadas pela modernidade e ressaltar que conhecimentos, formas de fazer e visões de mundo atreladas às mulheres contribuem para outros modelos e formas de experienciar o mundo.

Trago para a discussão as ideias desenvolvidas por Moraes e Tsallis (2016). As autoras desenvolvem a ideia de uma ciência no feminino, seguindo no caminho aberto por feministas que não permitiram que suas produções fossem apagadas por um cientificismo opressor. Assim como Wilshere, as psicólogas brasileiras ressaltam que não se deve cair em um dualismo que pauta as questões de gênero. Também não se deve confundir uma ciência no feminino com o fato de ser mulher, mas considerá-la um manejo, um modo de operar e fazer que foi levado à frente por mulheres fazendo ciência. Dizem as autoras: "Afirmar o feminino na ciência é uma forma de convocar as marcas que fazem um olho ver o que vê, um cientista dizer o que diz. É uma forma de afirmar que não há conhecimento sem marcas, sem mediações. O feminino na ciência se faz com a alegoria do laço, do vínculo"(MORAES; TSALLIS, 2016, p. 48).

A produção do conhecimento, da escrita acadêmica e das ciências passa a ser concebida como um modelo onde a neutralidade, as generalizações e a visão panorâmica não têm tanto espaço. Ao invés disso, se preza um modelo pautado nas relações, nos vínculos que se desenvolvem no campo, nos aliados que se fazem durante a pesquisa. Esse processo não é solitário, mas povoado de diversos atores humanos e não humanos. Também não se pauta apenas na confirmação de teorias de uma mente isolada que idealiza o mundo e vai a campo confirmar aquilo que já sabe. É um saber implicado, localizado e com marcas (HARAWAY, 1995).

Talvez seja isso que se queira com a abertura do mercado do *graffiti* e da arte urbana para as mulheres. Outros olhares, outras estéticas, outras sensibilidades. É claro que esses processos são marcados por disputas, por relações de força e poder, mas é no fazer, na encenação de novos mundos, que se vai conquistando espaços outrora relegados. Ademais é um enfrentamento não somente aos espaços destinados por tradição aos homens, mas a uma lógica ligada aos saberes masculinos ocidentais.

Wilshere apresenta a ideia de se desenvolver padrões de trabalho. Para a autora, esses padrões determinam o modo pelo qual se enxergam certas manifestações e se tecem certas análises.

Todos os algos descritos pela ciência e pela filosofia, todas essas verdades supostamente objetivas foram determinadas pelo ponto de vista, pela visão de mundo, pelo PADRÃO *através do qual* o observador olhou. Todo ser humano carrega consigo o PADRÃO através do qual vê o mundo; o PADRÃO — a visão de mundo (subjativa) de quem descreve — será sempre inseparável do "que é visto". Não pode haver, assim, "uma realidade objetiva", "lá fora", com uma e apenas uma descrição correta feita por um observador imparcial, como reivindicou o saber aceito no Ocidente. (WILSHERE, 1997, p. 115, grifos da autora).

A partir da ideia do padrão a autora questiona conceitos como "realidade objetiva" e "observador imparcial", comumente utilizados nas ciências. O(A) pesquisador(a) não é aquele(a) que produz conhecimentos a partir de um afastamento do mundo e de uma postura asséptica. Wilshere ressalta que os aspectos emocionais são essenciais para o desenvolvimento da ciência na forma que ela propõe.

É de grande importância que o método científico, em certos pontos do trabalho, prossiga através da imagem, da parábola e da metáfora — como na poesia e arte. A ciência, a literatura e a arte devem se valorizar mutuamente, incorporar e compartilhar os métodos e formas uma das outras. Nessa teoria, a emoção, a paixão e a especulação impetuosa tornam-se essenciais para a ciência. Prevejo o dia em que todos os debates de ideias e de ciência incluirão poesia, história oral, literatura e alusões emocionais. (WILSHERE, 1997, p. 116).

O texto da autora já tem mais de vinte anos e, apesar de uma possibilidade maior de modos de atuar na pesquisa acadêmica, o modelo racional, neutro e objetivo ainda é a forma hegemônica encontrada em diversos campos das ciências. Penso que não se deve apenas focar o campo científico, mas também mapear e descrever os diversos modos de existência e de vida que encontramos no espaço urbano. Como é salientado por Moraes e Tsallis (2016), trata-se de povoar o mundo com outras versões e multiplicar as histórias. Sim, há um modelo científico pautado na racionalidade e neutralidade, mas essa não é a única maneira de realizar pesquisas e tampouco a melhor. Seguindo a linha de autoras feministas e da relação da construção do saber e da ciência, um dos textos mais potentes é o da filósofa estadunidense Donna Haraway (1995) que discute questões acerca da objetividade científica e propõe outras

formas de operar e proceder na produção do conhecimento. Haraway ressalta a ideia de que é preciso realizar melhores descrições do mundo e que isso não se faz através de processos descorporificados, universalistas e genéricos. Diz ela:

As feministas têm interesse num projeto de ciência sucessora que ofereça uma explicação mais adequada, mais rica, melhor do mundo, de modo a viver bem nele, e na relação crítica, reflexiva em relação às nossas próprias e às práticas de dominação de outros e nas partes desiguais de privilégio e opressão que todas as posições contêm. (HARAWAY, 1995, p. 15).

Uma das questões mais fortes que o texto traz é de que a ciência é, normalmente, reduzida a um parâmetro e a uma equação de como proceder pensados por homens europeus ou norte-americanos. Mas como abrir ou ampliar os modos de proceder nas ciências? Segundo a autora, deve-se proceder através da visão. Ora, mas não cairíamos em um relativismo onde cada pessoa tem sua própria maneira de ver? Não. Para Haraway (1995, p. 25) através da visão chegamos a um modelo de objetividade feminista. "A visão é sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o sangue de quem foram feitos meus olhos?".

Ainda segundo ela, o relativismo compartilha com a totalização o que chama de "truque de deus", ou seja, o que vê sem ser visto e consegue contemplar tudo inteiramente. A alternativa ao relativismo e à totalização é pautada em "saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia" (HARAWAY, 1995, p. 23). E é justamente no âmbito político e epistemológico acompanhado de perspectivas parciais que se pode avaliar de forma crítica, objetiva, firme e racional.

Em um primeiro momento isso pode soar estranho. Como a visão parcial é a objetiva? Como a perspectiva localizada é a racional? A questão passa pela ideia de que somos formatados por um modelo de visão que se espalha para as formas como vemos as diversas esferas do mundo, descorporificadas, formadas não se sabe bem como, vindas a partir não se sabe bem do quê – talvez da Racionalidade Moderna desenvolvida com força no Ocidente, esse universal escrito com letras maiúsculas.

Haraway ressalta que "o eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro" (HARAWAY, 1995, p. 26).

A ideia de um eu fragmentado e composto também é desenvolvida em Latour (2005). O autor lança mão do termo *plug-in*, emprestado da noção da informática, pelo fato de que, se

não é possível visualizar alguma coisa no seu computador, o *download* de um *plug-in* resolverá o problema. A metáfora serve para considerar que certos elementos, como as subjetividades, individualidades, personalidades e interioridades também circulam nas redes. Esses elementos não são constituídos pela interioridade dos sujeitos, mas pela circulação de elementos subjetivadores, personalizadores ou individualizadores, todos contidos na ideia do *plug-in*.

Assim, para se tornar um "ator completo" é necessário se compor por diversas experiências e camadas empiricamente distintas. Essa ideia contraria grande parte das correntes filosóficas tradicionais que dão maior ênfase a interioridade do sujeito e de sua mente. Isso se dá pela passagem de um modelo, no qual o sujeito e sua interioridade são os únicos elementos necessários para a produção de conhecimento, produção de vida e produção do social, para um modelo em que diversos elementos humanos e não humanos constituem e compõem o indivíduo e o fazem fazer coisas.

A Modernidade produziu a ideia de um indivíduo autônomo, dominador e conquistador do mundo natural que necessita apenas de sua capacidade para sobreviver. A ideia de Latour é de que, na verdade, esse indivíduo depende de uma série de forças, elementos, fluxos e entidades que possibilitam sua existência. E são esses elementos que tornam o sujeito uma produção artificial e ao mesmo tempo, rastreável. Ademais, os sentimentos, a cognição e outras habilidades não residem no sujeito, mas são distribuídas para a formatação de diferentes indivíduos.

O autor não vai negar a existência de instâncias interiores, nem de um ego. Porém, a ideia de que esse ego está no meu cérebro, coração e alma só aparece após o movimento de individualização, espiritualização e interiorização. Aqui há a retomada do projeto de Tarde de que as fronteiras entre a psicologia e sociologia devem ser embaralhadas, remodeladas. Diz ele,

E é certamente o jeito que eles foram traçados em poemas, músicas e pinturas, sem mencionar o séquito de anjos, querubins, argamassa e flechas cuja existência objetiva, sim *objetiva*, deve ser também levada em consideração. Mesmo o amor tem seus veículos, técnicas específicas, seus condutores, seus equipamentos tanto quanto as salas comerciais, os quartéis ou a fábrica. É claro que o meio e *o que* é transportado será diferente, mas será o mesmo formato geral e abstrato — e é esse modelo puramente teórico que eu quero capturar agora. (LATOURE, 2005, p.212, tradução nossa, grifos do autor).

Essa proposição dá a mesma importância para elementos considerados subjetivos pelo senso comum e para elementos considerados objetivos, reais e produtivos, como o exemplo das fábricas e centros comerciais. Com o entrelaçamento e redefinições das fronteiras entre

essas duas áreas do conhecimento, nada pertenceria ao sujeito que não fosse dado a ele por um exterior. Não seria a negação da interioridade, mas saber que ela ocorre por um processo a partir de forças, fluxos e agências exteriores. O exterior seria entendido nessa visão como a circulação de *plug-ins* que não determinam as características do indivíduo, mas que o fazem fazer alguma coisa.

O foco da TAR está no movimento da ação onde os mediadores fazem outros mediadores fazerem coisas. Não é uma questão de causar, de fazer ou de dominar. O que permite essa ideia é o deslocamento, as traduções, translações que modificam tanto a ação quanto os mediadores. A ideia não é de quanto mais elementos exteriores, menor a interioridade, ou aspectos subjetivos, mas, quanto mais conexões com o fora, mais a coisa existe e se performa.

Para Haraway é este "eu dividido e contraditório" que pode construir, a partir de elementos considerados dicotômicos ou antagônicos, outras possibilidades de conhecimento e saber. A imaginação e a racionalidade são aliadas nessa perspectiva. A ideia da divisão do ser diz respeito a multiplicidades, a heterogeneidades. E é assim que se chega à objetividade, através da conexão parcial.

Através da visão se pode desenvolver uma objetividade corporificada que passa pelos saberes localizados, ou seja, práticas que envolvem o local, os corpos e os modos de ver ao invés da visão panorâmica, generalista e uniformizadora. A ideia de saberes localizados também passa pela assunção de que os objetos do conhecimento não são apenas matéria prima esperando que o homem a transforme em produtos culturais ou científicos. Os objetos dessa forma de saber são atores e agentes e não simples terrenos passivos esperando a ação. Assim:

A visão pode ser útil para evitar oposições binárias. Gostaria de insistir na natureza corpórea de toda visão e assim resgatar o sistema sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. (HARAWAY, 1995, p. 18).

Neste sentido, a objetividade feminista proposta pela autora trata de conhecimentos localizados que não se pautam pela divisão moderna entre sujeito e objeto. Como mostrado anteriormente, a proposta do Museu Nami passa também pela construção de novas formas de conhecimento. E esse conhecimento vai ao encontro das proposições de Haraway no que tange levar em consideração os locais, as redes, os corpos e o viés parcial das práticas de construção do conhecimento. Assim, podemos aprender a ver de maneiras diversas.

É preciso salientar que Haraway (1995, p. 22) não fala apenas de humanos, mas tece a ideia de que os aparatos tecnológicos ajudam no entendimento de que a visão não é algo passivo, mas "sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida". Nesse sentido a visão é também mediada, precisa de instrumentos de visão. E através dessa mediação, podemos chegar à construção de saberes e de uma ótica considerada como uma política de posicionamentos.

Desse modo, através da encenação do espaço do Museu Nami e das oficinas e cursos de formação realizadas pela Rede Nami, marca-se uma posição que faz os indivíduos verem de outra forma, que é objetiva. O posicionamento se torna, então, uma maneira de situar as práticas e se responsabilizar por elas. Segundo Haraway:

Posicionar-se é, portanto, a prática chave, base do conhecimento organizado em torno das imagens da visão, é como se organiza boa parte do discurso científico e filosófico ocidental. Posicionar-se implica em responsabilidade por nossas práticas capacitadoras. Em consequência, a política e a ética são a base das lutas pela contestação a respeito do que pode ter vigência como conhecimento racional. (HARAWAY, 1995, p. 27).

A autora reforça que apenas a posição do Olhar único – de Deus ou do Homem dominador que produz – que apropria e ordena toda a diferença não pode honrar a objetividade corporificada proposta por ela. Um ponto que gostaria de levantar é o da circulação e tensionamento da produção de conhecimentos locais com estruturas produtivas e globais que ocasionam traduções. Nesse sentido, não adianta apenas a produção de novos mundos, olhares e formas de vida, mas esses têm que circular pelas diversas redes.

O reconhecimento que a artista Panmela Castro conseguiu ajuda na divulgação e no tensionamento dos saberes produzidos pela Rede Nami com outras lógicas que permeiam e povoam o mundo<sup>58</sup>. É claro que a divulgação e o reconhecimento por si só não garantem a circulação das ideias produzidas pela ONG. É preciso, de acordo com Haraway, posicionar-se. Desta maneira, abrem-se formas de divulgação midiática do trabalho que é feito pela ONG.

Um dos problemas que circula pelo universo do *graffiti* é a ideia de que aparecer na mídia, expor em galerias e produzir telas ou murais encomendados é se vender ao mercado, trair a essência do movimento e ser engolido pela lógica do capitalismo opressor que tudo engloba. Mas pelas ideias que venho desenvolvendo ao longo do texto é possível pensar que mais do que indivíduos passivos engolidos pela lógica mercadológica, está em jogo também a

---

<sup>58</sup> Em 2012 a artista foi eleita uma das mulheres mais influentes do mundo pela revista Newsweek e ganhou o prêmio *Woman's Rights* da ONG DVF de Nova York.

marcação de posições. A de que a favela é parte constituinte da cidade. De que as mulheres também fazem parte desse mercado. De que não é necessário abandonar qualquer forma ilegal ou vandal de *graffiti* quando se produz para galerias. A lógica não é excludente ou dicotômica. "A responsabilidade feminista requer um conhecimento afinado à ressonância, não a dicotomias" (HARAWAY, 1995, p. 29).

Ficamos no espaço do museu por volta de uma hora e começamos a descer. Paramos para admirar a bela vista proporcionada pelo espaço e para tirar fotografias dos *graffiti* que estavam na subida do local. Conversávamos sobre voltar com alguma mediadora, o que acabou não acontecendo. Uma pichação chamou a atenção de Júlio. Uma suástica feita em um muro de pedra logo na entrada da Rua Tavares Bastos. Ele parou, fotografou e conversou com o dono do imóvel, que não se recordava de quando aquela inscrição havia sido feita, mas que não tinha como apagá-la no momento. Os muros feitos por pedras são mais difíceis de limpar, já que não se pode simplesmente pintá-los, fazendo-se necessária uma raspagem ou o uso de um jato de água forte o suficiente para retirar a tinta. No cenário da pichação carioca refere-se a esses muros como "eternos".

Retornamos para as proximidades do metrô do Catete e paramos para respirar e tomar um mate em uma lanchonete. Entramos no metrô e cada um seguiu seu caminho. Após a primeira visita ao Museu Nami, retornei para casa e compartilho com o leitor uma experiência bem pessoal. Antes de almoçar, subi para o quarto e separei uma muda de roupa para tomar banho. Depois de subir e descer a Tavares Bastos a pé no verão carioca ele se fazia mais que necessário. Nesse momento, sou interpelado por minha companheira que me entrega uma cartinha e uma caixa. Leio a carta. Os olhos dela não desgrudam de mim. Paro, faço uma graça deitado no chão. Não entendo bem o que leio. Abro a caixa. Um exame positivo de gravidez. Misto de emoções. Felicidade, preocupação.

Vou para o banho. Começo a pensar em uma perspectiva acadêmica, exigências das agências, cronogramas, prazos. É preciso reajustá-los. Como contar ao grupo? Quais seriam as reações? Quais as implicações para a continuação da pesquisa e mais precisamente a escrita do texto? Questões pertinentes, se pensarmos no modelo da academia que não permite desvios, surpresas, doenças ou gravidez. Apenas produção. Felizmente, estou inserido em um grupo que se pauta na afetividade das relações. Notícia bem recebida. Cumprimentos. Alegria. Nada de desespero. O trabalho agora é tecido por mais afetos.

Identifico algo que faz bastante diferença, não dentro do grupo, mas da academia: o fato de ser homem diminui críticas ou ideias de irresponsabilidade do pós-graduando. Ser mãe e docente, ser mãe e doutoranda seria uma situação diferente. Não dentro de nosso grupo, mas

por parte das regras, prazos e práticas acadêmicas. Embora não seja especificamente sobre as situações acadêmicas, a Rede Nami luta pela igualdade dos direitos das mulheres. Igualdade de oportunidades. Igualdade de tratamento.

Volto às considerações feitas por Wilshere (1997). A autora reforça que se fazem necessários novos métodos, outras perspectivas e a abertura para modos de pensar que foram excluídos ou relegados pela ciência e epistemologia ocidentais:

Respeitando o corpo observador, respeitando a maneira como uma mulher "está-no-mundo", respeitando o fato de ser mulher como um método e uma técnica para colher e definir o que pode ou deve ser conhecido e respeitando o ser e o corpo femininos como modo de *conhecer* a cooperação e a comunidade (o contrário de competição) — todos esses respeitos são trajetórias essenciais através das quais os *humanos* conhecem; deveriam ser levados em conta numa epistemologia. (WILSHERE, 1997, p. 120, grifos da autora).

A epistemologia também é levada em consideração por Haraway, que salienta a importância de aspectos políticos que passam por questões de alocação e posicionamento dando mais valor às situações parciais do que às universalidades. A visão parcial se faz a partir de um corpo marcado, complexo, contraditório, estruturado e estruturante. A visão universal é pautada pelo simplismo, pela visão de cima, de lugar nenhum, despersonalizada e descorporificada. Diz a autora:

Não buscamos os saberes comandados pelo falocentrismo (saudades da presença da Palavra única e verdadeira) e pela visão incorpórea, mas aqueles comandados pela visão parcial e pela voz limitada. Não perseguimos a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece. (HARAWAY, 1995, p. 33).

A segunda ida ao Museu Nami se deu no dia 14 de janeiro de 2019 no evento de repintura dos estênceis depredados de Marielle e Maria da Penha. O evento "Resistência Sapatão por Marielle Franco" contou com o apoio de vinte e cinco coletivos de mulheres, feministas e LGBTs. É preciso destacar que a Rede Nami trabalha com referenciais de um feminismo negro. Recorro à filósofa nigeriana Oyeronke Oyewumi (2004) que considera que algumas correntes do feminismo europeu e estadunidense são pautadas em universalismos que não correspondem às diversas situações encontradas pelas mulheres em diferentes lugares do mundo:

Uma característica marcante da era moderna é a expansão da Europa e o estabelecimento de hegemonia cultural euro-americana em todo o mundo. Em nenhum lugar isso é mais profundo que na produção de conhecimento sobre o comportamento humano, história, sociedades e culturas. Como resultado, os interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições sociais e categorias sociais de euro-americanos têm dominado a escrita da história humana. Um dos efeitos desse eurocentrismo é a racialização do conhecimento: a Europa é representada como fonte de conhecimento, e os europeus, como conhecedores. Na

verdade, o privilégio de gênero masculino como uma parte essencial do *ethos* europeu está consagrado na cultura da modernidade. Este contexto global para a produção de conhecimento deve ser levado em conta em nossa busca para compreender as realidades africanas e de fato a condição humana. (OYEWUMI, 2004, p.1).

A filósofa salienta que não se pode considerar o gênero fora das relações de raça e de classe. E justamente raça e gênero são dois eixos que fundamentaram a exploração das pessoas e a estratificação das sociedades. A autora mostra que a categoria social "mulher" não é universal e tece uma série de questionamentos sobre a ideia de gênero que passam por: As situações de quais mulheres são bem teorizadas pelos estudos feministas? E de que grupos de mulher em particular? Em que medida uma análise de gênero revela ou oculta outras formas de opressão?

Ela desenvolve a ideia de que muitos estudos feministas de euro-americanos são pautados na família nuclear, que é organizado fundamentalmente pelo gênero nas sociedades ocidentais. "A família nuclear, porém, é uma forma especificamente euro-americana; não é universal" (OYEWUMI, 2004, p. 4). Não se trata de negar as pesquisas e conquistas de um movimento feminista euro-americano, mas de ampliar os modelos e as formas de ver. Seguindo Haraway (1995), de tecer conhecimentos situados, corporificados e não fórmulas de repetição universal.

Oyewumi [2013?] escreveu um texto em que conta sua jornada pela academia nos Estados Unidos. Nele, a autora considera que há uma tendência do Ocidente de ser unilinear e universalista, ou seja, produz-se um modelo que tem validade em qualquer lugar do globo. E isso é um dos fatores que desvalorizam ou ignoram outras formas de conhecimento que não seguem o modelo estabelecido.

Ao tratar das questões de gênero na Nigéria e em outros países africanos, a autora se incomodou com os modelos desenvolvidos, já que as categorias criadas pelo saber euro-americano não faziam sentido em terras africanas, principalmente nos povos yourubá. "Quanto mais familiar me tornava dos escritos das feministas afroamericanas, mais problemática ficava a ideia emanada do feminismo branco de que todas as mulheres são o mesmo e igualmente oprimidas" (OYEWUMI, [2013?], p.5). A maior contribuição que a filósofa diz ter dado para os estudos feministas é da consideração de que gênero não pode ser um conceito unitário e que é preciso "captar a natureza estruturalmente complexa e entrelaçada da desigualdade em qualquer sociedade dada" (OYEWUMI, [2013?], p.10).

Haraway (1995), por sua vez, reforça que não há um ponto de vista feminista único e por isso a posição adotada resiste às políticas de fechamento. Os coletivos, ou coletivas, como

descrito por algumas das participantes, têm referenciais e ideais que diferem em alguns pontos, mas isso não quer dizer que haja, necessariamente, afastamentos.

De volta ao evento, a Rede Nami convidou Monica Benício, a companheira de Marielle Franco, para refazer os estênceis. Monica ressaltou que não importa quantas vezes a memória de Marielle seja atacada, sempre haverá pessoas dispostas a reconstruir suas ideias e aderir às pautas pelas quais a vereadora lutava. A programação também contou com oficinas de *graffiti* e pinturas espontâneas no muro da sede da Rede Nami, exibição de curtas, roda de choro e samba e a participação de integrantes de um bloco feminista que saiu no carnaval carioca de 2019. O evento foi realizado na parte da tarde, por volta das 18 horas, já que com o horário de verão ainda se fazia claro.

O espaço estava bastante cheio, talvez mais de cem ou duzentas pessoas, a grande maioria, mulheres. Um aspecto interessante foi a oficina de *graffiti* e a disponibilização do muro, pintado de azul, para intervenções do público. Talvez as noções de encenação e do *patchwork* adquiram mais sentido aqui. Algumas pessoas que nunca se viram pintavam sobre uma temática que as unia. Mais do que o resultado final, as habilidades de desenho ou a experiência com o manuseio dos sprays, o que importou foi o processo. Troca. Feitura.

Figura 44 - Desenho de Marielle feito no evento Resistência Sapatão.



Foto: Júlio Bizarria.

Figura 45 - Confeção das pinturas no evento Resistência Sapatão e pessoas observando.



Foto: Júlio Bizarria.

Ficamos no local observando as pinturas que rolavam e o momento principal, da renovação dos estênceis por Monica. Resolvemos descer depois de observar o término de alguns trabalhos oriundos da oficina de *graffiti*. O espaço ainda estava animado e cheio na hora em que saímos.

Gostaria de abordar outro aspecto que chamou atenção – a ideia de museu vivo, adotada e produzida pela ONG. Por esse viés, o Museu é praticado, ou seja, é tecido, produzido pela relação entre os diversos atores humanos e não humanos. Altera-se, assim, uma visão de que os museus são repositórios de coisas para a ideia de produção coletiva de bens patrimoniais e memoriais.

Um texto emblemático que pode ser citado é "O problema dos museus", de Paul Valery, no qual o filósofo e escritor francês descreve uma visita que fez ao Museu do Louvre em 1931. O autor começa o texto dizendo que não gosta muito dos museus, que há para ele um descolamento, pelas suas funções de classificação, conservação e utilidade pública, da fruição, aquilo que chama de delícias. Há um excesso de regras que impossibilita o visitante de se sentir mais à vontade nesses espaços, que, por muitos anos, foram instalados em palácios arquitetônicos, o que já causa certo desconforto em determinados públicos.

O que mais sobressai no texto é a associação dos museus a cemitérios. Valery diz que está "em meio a um tumulto de criaturas congeladas, cada uma exigindo, sem obtê-lo, a inexistência de todas as outras" (VALERY, 2008, p. 31). À medida que vai mais longe pelas salas de exposição, o autor se questiona se tantas obras juntas não saturam a visão. E continua: "Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco

menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham a do templo e do salão, do cemitério e da escola" (VALERY, 2008, p. 32).

Pode-se considerar que o filósofo faz uma crítica a certos aspectos da modernidade, dentre eles, a noção de que os museus seriam os lugares adequados da arte, que acumulam e expõem obras tão diversas e de tantos mestres que causam nele certo desconforto e o que chama de "empobrecimento pelo excesso". Diz ele:

Sinto que me torno detestavelmente sincero. Que fadiga, digo a mim mesmo, que barbárie! Tudo isso é desumano. Tudo isso não é, de modo algum, puro. É um paradoxo dessa aproximação de maravilhas independentes, mas adversas, e mesmo as mais inimigas uma das outras, que se assemelhem ao máximo. Civilização alguma, voluptuosa ou razoável, poderia sozinha ter edificado essa casa da incoerência. Algo de insensato resulta dessa vizinhança de *visões mortas*. (VALERY, 2008, p. 32, grifo nosso).

Ao contrário dessa visão de museus como repositórios da acumulação de obras de arte consagradas pela sociedade capitalista e que envolvem um silêncio sepulcral aliado a formas de comportamento cheias de restrições, a proposta de um museu vivo não se dá no sentido de musealizar todas as práticas e modos de vida dos humanos, mas de fazer o campo museal mobilizar afetos. Afetos políticos, afetos poéticos. Dessa forma, a conservação não é tratada como a mais importante das tarefas do museu, mas as relações tecidas entre os diversos públicos, os espaços e as coleções.

Abro um parêntese. A constituição da Museologia como uma ciência se deu primeiramente no foco exacerbado na conservação e preservação dos objetos musealizados, sejam de arte, ciência ou história, tanto que o primeiro curso de museus, no Museu Histórico Nacional, não formava museólogos, mas sim conservadores de museus. Com o passar do tempo os museus se pautaram em tripés que podem variar: conservação, documentação, comunicação; conservação, educação e exposição; conservação, pesquisa, comunicação.

Chagas (1996) destaca um tripé bastante diferente desse modelo mostrado anteriormente. Para ele, os museus são instituições em movimento, em constante processo e por isso considera a relação entre homem-objeto-espaço ou sujeito-bem cultural-cenário. E é a esse enfoque que o Museu Nami faz referência. Sim, há objetos a serem conservados na base da ONG, mas esses não são mais importantes do que aquilo que fazem fazer, tanto que as visitas ao espaço se fazem em torno dos *graffiti* e do território da favela e não dentro da sede da Rede Nami.

A ideia do museu vivo passa pela produção conjunta do espaço, das encenações e reencenações por parte dos visitantes/usuários do museu, que compõem juntamente com os

responsáveis pelo território outras formas de se produzir, ver e viver o patrimônio e a memória. Tal dinâmica contribui para a ampliação dos modos de ver e conceituar o patrimônio ao permitir que diversos atores possam participar com suas experiências e subjetividades. O patrimônio, desta forma, "é, na verdade, extremamente voraz e onipotente, e se rebela contra os sentidos únicos e contra proprietários exclusivos" (NEVES, 1998, p. 27-28).

As três experiências descritas acima mostram que há uma necessidade, uma vontade dos diversos grupos de manter, contar e divulgar suas histórias e suas memórias que constituem patrimônios locais. Como vimos, apesar das diferenças, as três iniciativas buscam dar visibilidade a narrativas territoriais que não estão contempladas em grandes museus, no imaginário social ou nos veículos midiáticos. A partir delas, podemos pensar que o patrimônio "é um território unificador porque é imaginado como referência comum, como possibilidade de estabelecimento de identidade, como dimensão de pertencimento" (NEVES, 1998, p. 32).

Ressalto que, mais do que à lógica da conservação e da instituição de patrimônios de maneira vertical, dá-se maior importância à constituição de patrimônios que façam sentido e tenham relação com os moradores e produtores das atividades culturais. O patrimônio é considerado como um não humano que faz agir e é encenado diariamente.

Neste sentido, temos, de um lado, os modelos de museus globais, midiáticos, formados pela abordagem tradicionalista da museologia, e, do outro, práticas de resistência, de contranarrativas, de memórias locais e subterrâneas. Essas práticas vão exercer influências em como enxergamos o patrimônio. Por esse viés, Gonçalves (2009, p.25) discorre sobre os sentidos do patrimônio em uma perspectiva antropológica e sobre em que medida a categoria está "presente em sistemas de pensamento não modernos ou tradicionais e quais os contornos semânticos que ela pode assumir em contextos históricos e culturais distintos".

O autor ressalta que a categoria patrimônio foi se complexificando ao longo do tempo, principalmente com o desenvolvimento da ideia de patrimônio imaterial e intangível, passando de construções de pedra e cal para diversos aspectos das formas de vida, como festas, religiões, hábitos, danças, culinária, dentre outros. Porém, não se trata de enquadrar todas as manifestações humanas na categoria de patrimônio nem de musealizar todas as experiências culturais. O que é mais importante do que a identificação de estruturas espaciais, objetos e rituais é não naturalizar a categoria patrimônio nem impor lógicas e significados estranhos ao contexto dos nativos. "O que estou argumentando é que estamos diante de uma

categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana" (GONÇALVES, 2009, p.26).

Por esse referencial, o patrimônio não é apenas formado por bens materiais e imateriais, mas é uma categoria de pensamento que:

É usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas. (GONÇALVES, 2009, p. 31).

Entendo que a constituição de patrimônios e experiências museais nas favelas não tem apenas esse viés contemplativo e representativo, mas também o de instaurar experiências que fomentam a ação, modos de vida, modos de existência e formas de pensar e apresentar modelos que diferem do tradicional, seja das discussões museológicas, seja do modelo da cidade neoliberal. E esses espaços e experiências fazem isso ao mostrar que os museus são parte constituinte da cidade. Jeudy (2005, p. 119) tece uma crítica à relação museus e cidade ao dizer que "o museu faz com que imaginemos que a cidade está ao lado, que se entregará a nós somente quando estivermos de novo fora desses locais consagrados às artes e à cultura".

Ao contrário, a proposta do MUF, da Galeria Providência e do Museu Nami é de querer integrar, constituir os circuitos citadinos. Aqui não há cisão entre a cidade e o museu. Não há a ideia do lugar de contemplação, do silêncio absoluto e do recolhimento à interioridade subjetiva. A subjetividade nesses espaços se faz no coletivo, no contato com o outro, com as histórias e memórias compartilhadas. Também se faz mais sinestésica. É preciso prestar atenção aos cheiros, aos sons, às músicas e não apenas à apreciação dos murais. Enfim, é todo um contexto de experiências que extrapola não só o viés tradicional, mas também a maneira consagrada de visitação de espaços museais.

Mário Chagas<sup>59</sup> talvez seja o maior defensor no Brasil de uma museologia pautada nas relações entre pessoas, em prol do desenvolvimento comunitário e de outras formas de vida, de pensamento, de fazer, o que chama de museologia da vida em contraponto a uma museologia da morte. Grande parte da trajetória acadêmica do museólogo passa pela exaltação dos aspectos dinâmicos e provisórios dos museus. Inspirado na leitura de Deleuze, o autor diz:

---

<sup>59</sup> O professor Mário Chagas é o atual diretor do Museu da República e, além de ceder o espaço e a estrutura do museu para os cursos de formação da Rede Nami, organizou em conjunto com a ONG a exposição "Sob a Potência da Presença", que conta com obras de 14 artistas negras, e a mostra "Afrografiteiras", em novembro de 2019.

A museologia e os museus são antes de tudo inacabamentos. A museologia, a escrita e a leitura dos museus são devires, fazeres e saberes em processo. Os museus e a museologia são ou podem ser passagem de vida que atravessa o vivível no aqui e agora e o vivido num passado-presente qualquer. Por isso, é possível dizer de modo contundente: a museologia que não serve para a vida não serve para nada. (CHAGAS e PIRES, 2018, p. 292).

Por esse viés, importa mais a encenação dos fazeres e saberes do que as estabilidades. Não se trata de não conservar nada, mas a preocupação com a preservação não é o foco principal. Dessa forma, os autores alinham-se ao exposto por Wilshere (1997) e Moraes e Tsallis (2016), visto que se trata de ampliar as possibilidades de fazer, pensar, de multiplicar as histórias que são contadas e de possibilitar que essas histórias sejam produzidas. Essa produção dos territórios a partir dos museus ou da cultura não se dá somente no Museu Nami, mas também no MUF e na Galeria Providência. Há semelhanças entre os projetos, assim como afastamentos e particularidades. Esses espaços são produzidos e tecidos de formas diversas e por isso apresentam-se de formas diferentes.

Pires e Chagas (2018) indagam-se se as lutas promovidas por movimentos sociais contestatórios nos últimos dez anos não seriam pautadas apenas na questão identitária, mas também movidas pelo reconhecimento de outros modos de subjetivação e formas alternativas de cidadania. Os autores chegam a esse questionamento salientando que a atual fase do capitalismo, que alguns chamam de cognitivo, reforça a importância de elementos como o conhecimento, a formação, a cultura, o saber, a criatividade, enquanto o reconhecimento desses aspectos no capitalismo normalmente se dá em formas determinadas, que visam à máxima produtividade e modos determinados de fazer e de pensar.

O que encontramos na visão dos autores, e também na de Wilshere, é que se faz necessário ampliar as possibilidades do mundo. Seja para a instituição de outro modelo socioeconômico, seja para encenar diferentes vertentes do capitalismo, para que seja mais sustentável e mais distributivo no que tange à circulação de bens e renda. A ideia central que compartilho com os autores é de que a modernidade ocidental relegou diversos saberes em prol de um único modelo de funcionamento. Por isso, faz-se necessário, nos dias atuais, retomar ou produzir outros modelos de pensamento, de comportamento e de funcionamento que foram preteridos, ignorados ou esquecidos.

A Rede Nami com seus projetos, dentre eles o Museu Nami, trabalha em prol do desenvolvimento de outros modelos de saber, de pensamento e de ver. A questão de gênero é a mais forte trabalhada pela ONG, mas também é possível pensar na transformação dos territórios e do fazer museus por novas perspectivas.

Novas formas de habitar os territórios, de fazer museus e de viver em sociedade estão em processo. Novas práticas, poéticas e políticas contemporâneas estão colocadas em movimento. Já não há sentido em pensar uma museologia pura, limpa, incapaz de sujar as mãos e os pés, incapaz de viver, de afetar e de ser afetada; mas ainda assim, é preciso reconhecer que muitas outras práticas, mesmo sem sentido para nós e para outros indivíduos e coletivos, continuam se multiplicando. Para algumas delas é preciso desenvolver uma especial capacidade de enfrentamento, de reimaginação social e r(e)existência. Em nosso entendimento, é indispensável valorizar a vida, defender o direito à diferença, investir na esperança como gesto potente, e não como "espera vã". (CHAGAS; PIRES, 2018, p. 288).

Sob essa perspectiva, tanto os museus quanto os *graffiti* são ferramentas para a encenação de outras formas de vida. Por isso, não penso em conceituar os *graffiti* através das valências propostas por Silva (2014) ou outros autores que acabam por reduzir as possibilidades que se pode alcançar. Mais do que o que é, o que importa é o que faz fazer.

Pires e Chagas (2018, p. 20) trabalham com a ideia do museu como ferramenta, a de que os museus de favela e comunitários do Rio de Janeiro alteram a dinâmica do campo. Isso ocorre devido à mudança no paradigma de que os museus deveriam se abrir e incluir os públicos marginalizados para a ideia de que essas pessoas produzam seus próprios museus, "a partir de sua perspectiva". Dizem os autores:

Essa museologia social e nova serve para transformar a realidade local (nesse sentido, é uma práxis) por meio da mobilização da potência (afetos), em vez de focar nas perdas, carências ou ausências. Trata-se de uma prática criativa e criadora que engendra uma poíesis, fazendo as coisas virem do não ser ao ser na presença, como compreende Agamben. Um gesto transformador de si e de sua realidade que é, nesse sentido, constituinte do ser (uma ontologia). Um movimento que, no entanto, não existe sem a mobilização de valores (é uma axiomática) e que, ao se movimentar (sobre o território e em relação a outros sujeitos), engendra uma política (um agir sobre a polis), estabelece uma ética (de sujeitos concretos diante de uma realidade concreta compartilhada com outros sujeitos concretos) e produz uma economia (de coisas venais e de afetos). Sem, é claro, esquecer do agón (os conflitos, os antagonismos, as adversidades). (PIRES; CHAGAS, 2018, p. 21).

Faz-se necessária, agora, uma referência à chamada Museologia Social. Os autores salientam que para eles importa menos a nomenclatura do que o caráter pragmático, a ação, o que se faz com essa museologia e a partir dela. Eles reforçam a ideia de que os museus comunitários e tantos outros projetos que contrariam o modelo da cidade-empresa são pautados especialmente pela luta, seja a luta territorial, a luta pelo direito à cidade, pelo direito à memória, pelo direito à vida, pelo direito ao patrimônio. A museologia que se pauta pela luta é chamada pelos autores de museologia "social", "comunitária", "popular", "informal".

Sei que a utilização desta ideia vai de encontro à crítica formulada por Latour (2005) e desenvolvida anteriormente nesse texto, mas, como saliento acima, a questão da museologia

social é menos o nome e mais o que se faz a partir disso. É uma questão de marcar posição. Entendo que a escolha do adjetivo social pode não ter sido a melhor das opções, pois há uma crítica dentro do campo dos museus que diz que toda Museologia é social, visto que é feita em sociedade.

No que tange a essa questão, a resposta dada por Chagas e Gouveia (2014) é bem firme. Para eles, dizer que toda museologia é social é banalizar o sentido do adjetivo social e conseqüentemente retirar do campo dos museus sua dimensão histórica e política. Ademais, o que importa não é o fato de ela existir em sociedade, mas sim dos compromissos sociais com os quais se vincula e assume e, por isso, a museologia social se refere aos compromissos éticos, científicos, políticos e poéticos. Dizem os autores:

Estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras. (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 17).

A Museologia Social, portanto, cria compromissos para a redução de diversas mazelas econômicas, como a redução de injustiças e desigualdades sociais, o combate aos preconceitos, a melhoria da vida coletiva, da coesão social e do sentimento de pertencimento, a utilização da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, movimentos sociais, indígenas, quilombolas. Assim, apesar do nome adjetivado, não trabalha com um modelo societário dado, mas com a possibilidade da abertura e criação de outros modelos e formas de fazer, pensar e ver que contrariam a lógica de um padrão único. Ademais, entram em cena novos atores, que a partir da ferramenta museu constroem suas narrativas, suas memórias e suas próprias versões. Chagas e Pires consideram que:

O diálogo entre território, museu e sociedade aciona a possibilidade de uma museologia que, ancorada no social, critica e se aplica na transformação dos museus; compreende o território como espaço socialmente construído e que os museus não são apenas representação da sociedade, são também projetos, sonhos e desejos de outro mundo, quiçá de um mundo melhor; sendo construções, eles também são construtores de realidades e de subjetividades individuais e coletivas. Os museus são (ou podem ser), aqui e agora, distopias, utopias e heterotopias. (CHAGAS; PIRES, 2018, p.290).

O que quis mostrar aqui não é um mergulho na teoria feminista nem na teoria museológica, mas trazer à discussão outros modelos de fazer, pensar, produzir e agir nas diversas instâncias da vida. Uma ideia compartilhada por diversos autores que utilizo desde o

início da tese e que aparece novamente aqui, na figura de Chagas ou de Haraway, é a abertura para surpresas.

A objetividade feminista abre espaço para surpresas e ironias no coração de toda produção de conhecimento; não estamos no comando do mundo. Nós apenas vivemos aqui e tentamos estabelecer conversas não inocentes através de nossas próteses, incluídas aí nossas tecnologias de visualização. (HARAWAY, 1995, p. 38).

A grande questão que enfrento, munido dos diversos aliados teóricos e dos atores humanos e não humanos que se fizeram notar no campo, é a de não se poder reduzir as possibilidades do mundo a um único modelo a ser copiado e repetido ao máximo. Até porque, apesar das tentativas de previsão e controle, nós não temos como antecipar tudo, e há muitas possibilidades não previstas, pensadas ou imaginadas, que são desenvolvidas através de práticas coletivas.

## 5 CENSURA, *GRAFFITI* E POLÍTICA

Gostaria de dedicar esse capítulo a relatos de *graffiti* que foram censurados no Brasil nos últimos anos e ao trabalho com cunho político de dois artistas paulistanos, Paulo Ito e Thiago Mundano. Também faço referências à já citada Panmela Castro. Este capítulo foi pensado à parte das três etnografias por motivos de organização, pois a política, entendida aqui pelo viés de Latour e Harman, aparece nos três espaços pesquisados.

Começarei pela questão da censura de duas obras. Panmela Castro pintou um mural intitulado "Femme Maison", em referência ao trabalho da artista Louise Bourgeois, na cidade de Sorocaba. A obra foi escolhida pela curadora Daniela Labra, do projeto do "Sesc - Frestas Trienal de Artes", para ocupar a fachada de um prédio histórico da cidade.

A figura, que segue abaixo, mostra dois rostos femininos se interpondo e uma "flor vagina", com inspiração nos trabalhos de Georgia O'Keeffe, que passou a fazer parte do repertório da grafiteira a partir de experiência em países do Oriente Médio que não aceitavam a pintura de figuras femininas. O painel foi confeccionado no mês de agosto de 2017 e instaurou-se toda uma polêmica em torno dele.

Um vereador da cidade, pastor de uma igreja neopentecostal, começou uma campanha pelo apagamento do painel e protocolou um requerimento na Câmara dos Vereadores com esse fim, alegando que o mural estava causando repúdio e vergonha à população por ter a representação de uma genitália feminina. Em um primeiro momento, tanto o Sesc quanto o secretário de cultura apoiaram a artista e reforçaram a livre expressão artística e a necessidade que a arte tem de provocar questionamentos. Não adiantou. Em dezembro de 2017 o mural foi pintado de cinza pela prefeitura da cidade<sup>60</sup>.

A partir da censura do mural, Panmela realizou uma performance onde tatuava o desenho no corpo de outra artista com o vídeo de um clipe musical editado com as falas do pastor na sessão da Câmara que levou ao processo de apagamento do painel. Ela também lançou uma série limitada de gravuras da imagem<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Para mais informações remeto o leitor a duas reportagens disponíveis em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/ninguem-ve-obeliscos-de-sorocaba-como-simbolos-falicos-protesta-grafiteira-censurada-22178665> e <https://g1.globo.com/google/amp/g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/artista-que-grafitou-em-predio-historico-comenta-polemica-de-genitalia-feminina-nao-esperava.ghtml>. Acesso em 04/06/2019.

<sup>61</sup> É possível ver parte da performance em <https://www.youtube.com/watch?v=QphnlgCAc-E>. Acesso em 04/06/2019.

Figura 46 - Graffiti de Panmela apagado em Sorocaba.



Foto: Adriano Sobral.

A outra obra apagada a que faço referência foi feita por Paulo Ito, artista paulistano dono de um humor ácido no II Encontro de Graffiti de Maringá, em agosto de 2018. Nela, o artista retrata uma série de comportamentos machistas e homofóbicos e escreveu uma frase não oficial que fazia alusão a um dos candidatos à Presidência da República: "É melhor já ir se acostumando". O trabalho foi pintado de preto três horas após a instauração do painel, um processo extremamente rápido por parte da Prefeitura de Maringá<sup>62</sup>.

A administração municipal foi notificada pela Procuradoria Geral do Município que alegou que o desenho tinha cunho político eleitoral que contrariava a legislação vigente. O leitor pode notar na imagem que não há o rosto, slogan oficial, número ou nome do candidato. Uma das falas de Paulo Ito que chama atenção e também vai ao encontro da reflexão feita por Panmela é de que a arte de rua não tem o intuito de ser esteticamente agradável e que o papel dos artistas é gerar perplexidade, reflexão e incômodo.

Paulo é conhecido na cena de São Paulo pelas obras com teor ácido e críticas. Em entrevista ao site Dionísio Arte, Paulo menciona que nunca fez parte de uma *crew* e que gosta de pintar na rua exatamente por não ter curador, *marchand* ou alguém dizendo o que pode ou não pode pintar<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> A nota da Prefeitura de Maringá está disponível em: <https://maringapost.com.br/cidade/2018/08/20/prefeitura-de-maringa-apaga-pintura-de-artista-reconhecido-em-varios-paises-um-dia-apos-ser-finalizada-acao-fazia-parte-do-edital-aniceto-matti-patrocinado-pelo-municipio/>. Acesso em 04/06/2019.

<sup>63</sup> Entrevista disponível em <http://www.dionisioarte.com.br/entrevista-paulo-ito/>. Acesso em 04/06/2019.

Figura 47 - Graffiti de Paulo Ito no evento em Maringá.



Foto do artista.

O terceiro artista que gostaria de apresentar é Thiago Mundano. Também de São Paulo, é conhecido por realizar trabalhos com os catadores da cidade e pelo projeto *Pimp My Carroça* que restaura suas carroças. O projeto já foi realizado em diversas cidades do Brasil.

Mundano é extremamente relacionado a questões ambientais e da reciclagem. A obra censurada foi feita na carroça do catador Willen, do Rio de Janeiro. A imagem mostra uma figura verde, comum no estilo do artista, com a frase: "Se eu pudesse reciclaria todos os políticos".

Conforme divulgado nas redes sociais do artista e em algumas reportagens<sup>64</sup>, o catador foi atender a um chamado, já que é cadastrado no aplicativo Cataki, que busca aproximar os catadores dos geradores de resíduos recicláveis a serem despejados e que também foi desenvolvido pelo artista paulistano. Durante o trajeto, realizado em janeiro de 2019, Willen foi abordado por policiais militares que disseram que a frase escrita na carroça estava "afrontando o governo" e deveria ser apagada, do contrário a carroça seria apreendida.

O catador atendeu ao pedido dos policiais já que depende da carroça para trabalhar. Ele mesmo utilizou uma tinta branca por cima da frase, a figura verde, no entanto, continua pintada, conforme é possível notar nas imagens abaixo.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://residualogics.com/2019/01/13/censura-no-rio-de-janeiro/>. E: <https://www.revistaforum.com.br/catador-de-materiais-reciclaveis-e-censurado-pela-pm-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em 04/06/2019.

Figura 48 - Willen e sua carroça depois da reforma.



Foto retirada das redes sociais do artista.

Figura 49 - Willen mostrando a censura e utilizando uma mordança em forma de protesto.



Foto retirada das redes sociais do artista.

Outro episódio como esse foi reportado pelo artista em julho de 2019. O catador Lucena teve seu carro depredado por um agente da Guarda Municipal Metropolitana de São Paulo por conter a frase: "Um catador faz mais do que o ministro do meio ambiente". Além do ataque, o agente disse que a frase deveria ser apagada para que o catador pudesse circular. Dias depois houve uma reviravolta, pois o catador Lucena não se intimidou. Mundano compartilhou nas redes sociais que ele lhe pediu que pintasse uma frase ainda maior: "Os catadores SEMPRE fizeram MUITO mais do que TODOS os ministros do meio ambiente".

Conheci o trabalho de Mundano em 2016 e me interessei mais quando o artista fazia uma espécie de guerrilha contra o midiático prefeito de São Paulo, João Dória, que começou uma cruzada contra os *graffiti* e pixações na cidade em 2017. Mundano ia para as ruas limpar a mistura que era jogada por cima das obras com uma vassoura, água e sabão. A mistura cinza utilizada para o apagamento dos *graffiti* é parecida com a que já era usada desde 2006 no governo de Gilberto Kassab (2006-2012) e na gestão posterior de Fernando Haddad (2013-2016). Por esse motivo, Mundano já sabia como proceder para remover as camadas jogadas pela prefeitura<sup>65</sup>.

Um trabalho do artista que chama atenção é um gigantesco mural em parceria com Marcelo Eco na Avenida Maracanã, no Rio de Janeiro. O mural teve patrocínio do *Green Peace* e fala da necessidade da preservação dos rios da Amazônia.

Figura 50 - Graffiti de Mundano na Av. Maracanã no Rio de Janeiro.



Foto: Henrique Madeira.

Trago para leitor mais um caso, dessa vez no estado do Ceará. O artista Yuri Sousa, conhecido como badboy preto, fez uma releitura de uma colagem realizada no Muro de Berlim que mostra dois políticos, um russo e um alemão, se beijando. A releitura foi realizada com os presidentes do Brasil e dos EUA, Jair Bolsonaro e Donald Trump conforme pode ser visto na imagem abaixo.

O *graffiti* foi apagado em 48 horas, não se sabe bem por quem. O artista acredita que por apoiadores do presidente brasileiro, e essa foi a primeira vez que uma de suas obras foi

<sup>65</sup> Um excelente documentário para entender o funcionamento do apagamento de *graffiti* na gestão Kassab é *Cidade Cinza*, de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo.

apagada. Ele considera que algumas pessoas tiveram uma interpretação política que contrariou as visões em que acreditam e isso levou à cobertura da obra com uma tinta azul.

Figura 51 - Graffiti de Bad Boy preto com os presidentes dos Eua e Brasil se beijando.



Foto retirada das redes sociais do artista.

Essas situações nos levam a pensar no caráter político que é ressaltado pelos grafiteiros. Mas o que autoriza as ações de apagamento e censura? O caráter político, não partidário, dos trabalhos de Panmela Castro, Paulo Ito, Thiago Mundano e Yuri Sousa me leva ao encontro das discussões tecidas por Latour (2004 e 2013) e Harman (2014). Assim como nos outros capítulos, não se trata de formular abstrações gerais que servem de funcionamento universal para todos os casos. Cada um dos apresentados tem nuances e características próprias em vez de uma fórmula única de funcionamento.

Latour (2004) salienta que a política é um dos meios de fazer o social, de reagrupá-lo. O autor segue na lógica de que há dois modelos de sociologia e que cada um deles tem uma interpretação diferente da política. Reforçando o caráter da política como agrupador e reagrupador, ele se pergunta: "como as manifestações heterogêneas, tornadas manifestas pela pesquisa, se reagrupam para formar coerências provisórias?" (LATOUR, 2004, p. 12).

Assim como os outros modos de existência dos modernos, como a religião, o direito e a ciência, a política é uma forma precisa de concatenação, de conexão, de mediação, veículo ou contaminação que, ao invés de ser explicado pela expressão "laço social" deve explicar esse social, ou seja, de que forma esse veículo permite, temporariamente, o agrupamento e reagrupamento dos diversos humanos e não humanos.

O autor lança mão da metáfora do círculo político. Isto porque a razão particular da política nunca é reta, ou seja, ela precisa ser transportada e isso acarreta em transformações. Harman (2014) salienta que o círculo político é pautado em autores pragmatistas e não pode funcionar se os atores políticos e seus objetivos preexistirem o processo de formação de um público. A ideia desenvolvida por Latour (2013) é de que a política se tornou um ideal universal pensado pelos ocidentais para o mundo todo, mas que o processo de instauração da política dos modernos oculta os mediadores e os instrumentos que fazem-na circular entre os agrupamentos.

O caráter banal, “circular”, cotidiano, “frouxo”, tautológico desta forma de fala que choca os brilhantes, os retos, os rápidos, os organizados, os vivos, os informados, os grandes, os decididos. Quando dizemos que alguém ou alguma coisa é “política”, assinalamos de início esta desilusão fundamental, como se não pudéssemos avançar de maneira retilínea, razoável, rápida, eficaz, mas como se fôssemos obrigados a “levar em conta” “todo um conjunto” de “fatores extra-rationais”, dos quais não compreendemos claramente nem as bases nem os fins, mas que constituem uma massa obscura, mole, pesada, redonda, que cola nos pés dos mais bem-intencionados e que aparenta, segundo dizem, retê-los. A expressão “isto é político” significa inicialmente “isto não avança direito”, “isto não avança rápido”; ela subentende sempre que “se não tivéssemos este fardo, alcançaríamos nosso fim mais *diretamente*”. (LATOUR, 2004, p. 14, grifos do autor).

A intenção dos "retos" é de eliminar os mediadores e fazer a política seguir por dois caminhos distintos: ou perder toda a esperança de que pode ser racional ou então de fazê-la, finalmente, racional. A comunicação da política para o grupo dos modernos passaria como um *duplo-click*, ou seja, algo que acontece rapidamente como quando utilizamos o *mouse* de nossos computadores de modo a resultados instantâneos. No *duplo-click* não se vê o trabalho dos mediadores e nem o processo de formação que leva a determinadas manifestações, mas somente o resultado instantâneo.

O círculo político proposto por Latour (2004, p. 18) é aquilo que visa fazer existir o que, sem ele, não existiria, ou seja, "o público como totalidade provisoriamente definida". O círculo político tem quatro polos que são a unidade, a representação, o múltiplo e a obediência. E o discurso político é tautológico não por ser banal, mas por dizer a mesma coisa duas vezes, ou seja, por recomeçar. Aqui as coisas complicam um pouco, mas convido o leitor a seguir comigo nessa empreitada.

Latour (2013) considera que é preciso traçar o círculo político, mas que não é possível rastreá-lo já que ao se completar ele desaparece. Como seguir a experiência e saber as condições de felicidade, ou seja, os critérios de veridicção da política, se não é possível rastrear essas condições? Devemos sempre recomeçar o círculo, de novo e de novo e de novo... "Esta é a única forma, a única trajetória, o único vetor para adquirirmos a liberdade e a

autonomia que dizemos valorizar tanto, mas que detestamos perseguir: isso é contrário a nossas certezas, valores e regimentos" (LATOURE, 2013, p. 338, tradução nossa).

Assim como a sociedade não é dada, o discurso político e a política também não são. É preciso agir, é preciso formar o círculo e fazê-lo chegar ao final para que outro possa ser traçado e assim continuamente. A necessidade da "fala torta" da política se dá porque ela encontra obstáculos, transformações e por isso ela deve mudar de direção, se curvar, mudar de posição. "Em cada ocasião surgem questões, problemas, desafios, coisas – no sentido da *res publica*, da *coisa pública* – cujas surpreendentes consequências deixam aqueles que preferem não ouvir nada totalmente confusos. Muitas questões, muitas políticas" (LATOURE, 2013, p. 337, tradução nossa, grifos do autor).

Latour segue uma ideia parecida com a desenvolvida pelo filósofo Jacques Rancière (2002) nessa parte de seu raciocínio. Rancière acredita que o trabalho essencial da política, principalmente em governos democráticos, é a configuração de espaços próprios, cuja força motriz é o *dissenso* e não o *consenso*. E Latour diz que é exatamente porque discordamos que devemos nos encontrar, que carregamos essa obrigação e a partir daí nos agrupamos. A questão passa a ser como conectar seres diferentes em uma unidade e depois transformar essa unidade de volta em uma multiplicidade. Diz Latour:

Como a religião e o direito, o discurso político engaja coletivos inteiros, mas de uma maneira ainda mais particular: alguém tem que passar de uma situação para outra e depois voltar e começar tudo novamente, *tudo*, novamente, de uma forma diferente. Mesmo que os exemplos da vida política possam ser variados e numerosos, a questão colocada pelo discurso político é de como conectar os seres uns aos outros para que o coletivo se mantenha junto enquanto respeita a estranha condição de parecer contraditória: a política tem que possibilitar aos seres passar e retornar enquanto rastreia o *invólucro* que define, por um tempo, o *nós*, o grupo em processo de autoprodução, antes que seja apanhada novamente por outro movimento, graças aos outros, chamados *eles*, achando-se em menor número – a não ser que o movimento vá na outra direção e eles se tornem mais e mais numerosos. (LATOURE, 2013, p. 338, tradução nossa, grifos do autor).

A representação e a obediência são partes do círculo, ou seja, são fases pela qual se deve passar para completar o círculo. Um dos problemas, porém, é que, ao eliminar os mediadores e instrumentos, os modernos se prendem a uma dessas instâncias. Tanto a representação quanto a obediência são complementadas pelos movimentos de agrupamento e dispersão que fazem a passagem da multiplicidade para a unidade e da unidade para a multiplicidade. E é através desse movimento que Latour propõe que uma mudança na investigação: dos conteúdos para os contentores; daquilo que está acontecendo e sendo passado para o gesto de fazer isso acontecer, a passagem. Com isso, se muda o foco do

adjetivo político para o advérbio politicamente. A questão passa a ser como agir e falar *politicamente* ao invés de insistir em afirmações *sobre* a política.

O autor (2004) reforça que é necessário, para se chegar a esse modelo de análise, renunciar à existência confirmada dos grupos, ou seja, aceitar que há sempre um movimento de se fazer e refazer, e que um dos meios de fazê-los existir é justamente pela curva do falar político. No movimento de agrupamentos e reagrupamentos é possível observar a formação de hábitos que possibilitam contar como "reprises". E é justamente a relação entre hábito e política que forma uma política cultural, permitindo que a maneira de falar politicamente tenha continuidade. Latour (2013) faz uma ressalva ao dizer que a condição de infelicidade mais forte da política é a sua interrupção. Para o autor, é necessário que a maneira de falar politicamente tenha continuidade para que o círculo possa ser completado e para que possa recomeçar.

A ligação do hábito com a política é aquilo que faz com que a manutenção, a renovação e a expansão do círculo se façam com maior facilidade. A democracia, por esse viés, é um hábito de como proceder através da renovação do círculo político. Mas é possível ter um efeito contrário, o círculo pode se tornar cada vez mais difícil de completar. Latour ressalta que é preciso evitar a tentação de falar reto, ou seja, de que um comando seja dado por uma pessoa e entendido e obedecido por outra sem que haja desvios ou transformações. Outra questão apontada pelo autor é de há no modo de existência da política descontinuidades inerentes ao político e que não devem ser confundidas com outras descontinuidades ou interrupções. Harman (2014) também conclui que não há transporte sem transformações e que por isso se fazem necessárias as distorções, as mediações e as translações para se completar o círculo político.

Latour retoma ideias dos sofistas na Grécia Antiga, ridicularizados pelos filósofos e acusados de serem indiferentes "à verdade", para desenvolver seu ponto. Para Latour (2013), os sofistas descobriram que há "verdade nas curvas", ou seja, certas verdades têm que ser produzidas no meio do espaço público, da ágora, para que seja possível criar grupos provisórios que concordam e que se constituem como uma unidade apesar da multiplicidade.

O que os Sofistas descobriram é que há *verdade nas curvas*, uma verdade necessária quando alguém tem que produzir no meio da ágora frases como "Nós queremos", "Nós podemos", "Nós obedecemos", ao passo que somos multidões, que não concordamos em nada, acima de tudo não queremos obedecer e não controlamos nem as causas nem as consequências dos assuntos que são submetidos a nós. Para passar de uma situação para outra, sim, um *milagre* é requerido, uma transposição, uma TRANSLAÇÃO que em comparação faz a transubstanciação parecer um mistério menor. Falar reto, falar direto não tem uso. Nós temos que ter liberdade de movimento, temos que ser habilidosos, temos que ser flexíveis, e tem que ser

possível falarmos livremente, sem outras restrições de veredicto. (LATOUR, 2013, p. 346-347, grifos do autor, tradução nossa).

A "fala reta" não tem uso porque não possibilita as transformações e reduz o número de mediadores. Trata-se de uma forma similar ao *duplo-click*, ou seja, há um comando e uma resposta esperada e prevista. Mas será que é possível ter essa previsibilidade no discurso político? Acredito que não. Uma das dificuldades do falar politicamente é de que determinados grupos pensam modelos que devem ser espalhados para todos os cantos do mundo, a partir dos quais teremos uma política verdadeira. Entretanto, a instituição de um modelo universal empobrece as diversas diferenças e possibilidades do falar politicamente.

A proposta de Latour de mudar o foco do *falar sobre* a política para *o falar politicamente* abre a possibilidade de se pensar e se rastrear diversas formas de fazer e falar politicamente, ou seja, não se reduz o mundo a um modelo de ação política pautado pela racionalidade moderna, mas se possibilita a multiplicidade de formas. Diz o autor:

Para que cada agregado se delinieie, se redelineie, é preciso uma dose particular de política que lhe seja adaptada. Por consequência, limitar a fala política à única forma oficial de vida pública significa dizer que não existe nenhum outro agregado, nenhum outro agrupamento que aquele da nação ou do Estado, que os outros não precisam existir, ou mesmo, que eles devem se manter vivos por outros meios, *sui generis*, desconhecidos por nós, que não requerem mais a retomada tão particular da enunciação constituinte. Limitaríamos esta enunciação apenas à esfera política, sem oferecer meios aos demais grupos para eles também se manterem existentes. (LATOUR, 2004, p.20).

É a multidão que dá o impulso para o círculo político se completar e não a unidade. É também por isso que, ao se falar reto, ou querer que uma ordem seja fielmente obedecida, se impede o movimento do círculo. É preciso realizar o movimento incessante de repetição e recomeçar a cada novo ciclo. Latour lança mão do conceito de *autophuos*, traduzido por ele como *autoengendramento*. E é através desse autoengendramento que se pode fazer a passagem do círculo para se chegar à tão propalada autonomia.

O fato de que esta operação seja impossível aos olhos de Sócrates, o primeiro a tentar substituir a palavra curva pela via retilínea da Epistemologia, não impede que seja absolutamente necessário chegar a realizá-la para falar o político, mesmo ao preço de uma ruptura radical com os ditames da razão pensante. Toda capacidade de uma palavra para (re)agrupar depende da manutenção desta pequena diferença entre a tautologia e o *autophuos*, entre o que dizíamos há um instante e aquilo que dizemos agora, entre os percursos do círculo e a repetição obstinada deste percurso. (LATOUR, 2004, p. 28).

O *autophuos* é apontado pelo autor como "a física da autoprodução dos sujeitos por eles mesmos. Sem ele, seríamos quase incapazes de *dizer o que somos* ou de ser o que dizemos" (LATOUR, 2013, p.373, grifos do autor, tradução nossa). Mas é preciso lembrar

que não são apenas os elementos humanos que estão implicados ou que fazem política. Os elementos não humanos dão forma a outros seres que estão atrelados à política.

A partir do *autophuos* há uma virada na obra de Latour em relação a seus outros escritos sobre política. O autor desenvolve a ideia de que há uma transcendência do político, mas que essa transcendência é distribuída ao longo do círculo em *minitranscendências* para evitar a tentação do falar e agir direto ou reto. A transcendência apresentada por Latour não é recorrer a outro mundo para pautar as ações políticas. É uma forma própria da política, minúscula, que permite a mutação dos coletivos, ou seja, que não seja possível encontrá-los no mesmo estado, durante sua formação. "Certamente, comparada às admiráveis transcendências prometidas pela razão reta, a minitranscendência da política é bastante tênue, mas como a primeira não é mais que uma ilusão, a luz que projeta a segunda satisfaz amplamente na iluminação do caminho" (LATOURE, 2004, p. 29).

A minitranscendência é garantida pelo *autophuos* e evita que seja possível para os políticos, nesse sentido da palavra, os representantes, recorrer a instâncias transcendentais que estão fora desse mundo ou apelar para a razão para levar um pouco de bom senso para a ágora. E é justamente a "razão pensante" um dos maiores males para o falar político, visto que, a partir dela, pensa-se em dar um fim aos desencontros e transformações da política em prol de uma via reta, de mão única.

Mas por que Latour deseja manter a razão pensante longe do falar politicamente? Segundo o autor, as características da razão entendidas como retidão, transparência, serenidade, fidelidade e autenticidade transformam os grupos em agregados fixos, ou seja, não há transformações e nem o movimento de dispersão e reagrupamento.

Um dos autores que ajudam na compreensão da minitranscendência latouriana é Harman (2014). O filósofo americano explica que a ideia da transcendência em Latour não é de independentes coisas em si, mas que, para o francês, a transcendência é aquilo que é somente obtido politicamente e que ainda será confrontado por coletivos que estão se formando, ou seja, incorporando ou não actantes. "Transcendência só pode ser 'mini-' porque não se refere aos planos de realidade de outros mundos, mas apenas aos actantes concretamente instalados no mundo e ainda não assimilados pela política" (HARMAN, 2014, p.88, tradução nossa).

A "realidade de outros mundos" a que Harman se refere não é de outros modos de existência ou formas de vida contidas no mundo em que vivemos, mas um modelo como o platônico, em que há um mundo das ideias no qual baseamos o nosso e que não pode ser acessado. É esse modelo de transcendências que Latour quer evitar.

Contrariamente aos receios de Platão, jamais o coletivo é simplesmente semelhante a ele mesmo; a vida pública é sempre agitada. A ideia de que a esta forma de vida faltaria transcendência, exterioridade, excesso, espiritualidade e que seria preciso *adicionar-lhe* um soberano que viria fechá-la do exterior, como o graveto que Júpiter terminou enviando às rãs que pediram um rei, não tem mais sentido desde que o gaguejar constitutivo da enunciação política é reconhecido: aquele que fala não possui a palavra, ele fala em nome dos outros. (LATOURE, 2004, p.36, grifos do autor).

Latour (2013) nos convida a pensar nos modos de existência por uma maneira inversa. Ao invés de pensar o que é e o que faz, ele propõe pensarmos no que faltaria se não tivéssemos determinado modo de existência. O caso da política é, segundo ele, o mais claro. Sem a política não há a possibilidade de se formar grupos e coletividades. É o falar politicamente que permite o agrupamento de seres que ficariam dispersos sem ele. Para isso é necessária a renovação do círculo, o movimento constantemente renovado da reprise, ou seja, é com o hábito de formar o círculo, com a passagem dos atores de um ponto a outro, que emergem novas e diferentes questões.

E Latour recorre a Walter Lippmann para desenvolver a ideia de que o "corpo político" é na verdade algo que não existe de antemão e por isso deve ser chamado de "fantasma público". "Nem o público, ou o comum, ou o 'nós' existe; eles devem ser trazidos para a existência. Se a palavra 'performativo' tem algum significado, é esse" (LATOURE, 2013, p.352, tradução nossa). Um dos problemas para o autor é o fato de que muitas vezes o fantasma político é substituído por uma forma invisível que está por trás das ações, a Sociedade.

Mas qual o problema de se recorrer à Sociedade ou à Natureza? A grande questão é que a Sociedade, essa com letra maiúscula, não é um modo de existência, mas o conjunto de todos os modos de existência e de todas as redes que constituem os modernos. A Sociedade é também um exemplo de falsa transcendência. Como apontado anteriormente, na diferenciação de modelos de sociologia do social e sociologia das associações, a Sociedade teria o problema de explicar tudo. O que Latour propõe, pautado na sociologia de Tarde, e não na de Durkheim, é que o social é aquilo que tem que ser explicado. A implicação desse movimento para a política é de que ela deixa de permanecer invisível, ou seja, passa-se a ser possível rastrear, pelo movimento do círculo que ela constitui, a formação de grupos e coletivos.

Gostaria de me estender um pouco mais, entrando no pensamento de Harman (2014) sobre os trabalhos em torno da política de Latour. O filósofo norte-americano volta à questão das transcendências ao dizer que apelar para verdades transcendentais é uma forma de criar um curto-circuito entre a negociação dos seres humanos e não humanos. E é essa negociação que

produz a realidade na qual nos encontramos. Portanto e de forma geral, sua obra vai evitar instâncias regulatórias que estão fora do mundo, mas salientar o caráter das relações, mediações e negociações.

Harman divide a obra de Latour em três fases para facilitar as análises tecidas. Irei me deter mais na última fase, que foi a apresentada acima, abrangendo os modos de existência. A principal questão dos modos de existência apontados por Harman é de que eles têm seus próprios critérios de veredicação, as chamadas condições de felicidade, ou seja, eles possuem formas próprias de estabelecer a verdade que não devem ser confundidas ou adotadas por outros modos. Nesse sentido, não se pode analisar o modo de existência da religião com as condições de felicidade do direito, da política ou da arte, e assim por diante, porque acarretaria erros de categoria.

Um dos pontos interessantes da análise de Harman é de que Latour ao longo de sua obra vai mudando seu posicionamento e no livro dos modos de existência pensa em uma política orientada pelos objetos. Esse modelo de política deixa de lado outros dois modelos apresentados por Harman: a *Truth Politics* (políticas da verdade) e a *Power Politics* (políticas do poder). Esses modelos salientam a dicotomia dos modernos e tem suas versões de direita e esquerda.

O primeiro modelo é baseado na ideia de que algum grupo social possui acesso à Verdade e de que irá guiar os demais nesse caminho. Já o segundo modelo é pautado nas relações de poder e por esse viés não há uma verdade escondida em algum lugar, mas a grande verdade é a política. No segundo modelo não há nenhuma transcendência enquanto no primeiro a Verdade reside fora do mundo. "A Política da Verdade favorece a natureza humana em detrimento da superficialidade da cultura humana, enquanto a Política do Poder favorece a imanência da cultura humana sobre a ilusória profundidade da natureza humana" (HARMAN, 2014, p. 4, tradução nossa).

O filósofo americano identifica que há na primeira fase da obra de Latour paralelos com a Política de Poder, principalmente, através dos estudos de Hobbes. Além do fato de o autor sempre ter buscado a imanência das coisas em redes e não essências ou transcendências das coisas em si.

O que Harman salienta como mais importante na obra de Latour, tanto na política quanto em outros campos, é a ideia da mediação. É através da mediação de actantes que se forma o círculo político. É preciso reagrupar e formar os grupos através das redes de associação e a mediação é o meio, a forma de rastrear essas associações. Através das

mediações, dos deslocamentos, há mudanças, translações e transformações entre aquilo que inicialmente entra em rede e aquilo que sai da rede.

Outro ponto ressaltado por Harman (2014) e que tenho falado ao longo de todo o trabalho é o de que a sociedade não é dada de antemão, ou seja, ela é algo em processo, feita através das práticas e dos modos de existência, e não uma reserva transcendente ou a base dos fenômenos. Um leitor que não seja familiarizado com a TAR pode questionar essas afirmações ao dizer que já entramos no mundo com certas estruturas, hábitos e valores. Sim, concordo, mas a questão é de que para se chegar a essa estrutura foi preciso formar e fazer as coisas do jeito que elas se apresentam. O termo utilizado por Latour é estabilização. Certas práticas e fazeres foram estabilizados pelos modernos através dos diversos modos de existência, mas isso não quer dizer que eles são eternos e imutáveis e nem que são uma esfera fora do mundo. "Ao invés de ter que construir a sociedade de um espaço natural disforme, os humanos são envolvidos em processos sistemáticos de *dessocialização*, usando entidades não humanas para mediar interações com seus semelhantes" (HARMAN, 2014, p. 24, tradução nossa, grifos do autor).

O filósofo americano ainda ressalta que a proposta de Latour não é eliminar a razão, a ciência, o conhecimento, a verdade, mas reinterpretar, dar outros significados para esses conceitos através das translações e transformações que levem a modelos diferentes daqueles pensados pelos modernos de forma universal.

A política, assim, passa a ser entendida como uma maneira específica de lidar com as coisas ao invés de ser um tipo explícito de conteúdo. A política, por esse viés, pode estar em todo lugar, mas isso não quer dizer que tudo é político, visto que falar politicamente pode aparecer em qualquer lugar e em nenhum lugar.

Latour recorre à política dos objetos ou orientada aos objetos para escapar do dualismo da Política da Verdade e da Política do Poder. A política, nesse sentido, passa a ser entendida como algo que circula, que tem uma trajetória e não algo com uma essência a priori. A política dos objetos tem sete características que são analisadas por Harman. Listo-as aqui: 1) A política não é limitada aos humanos e incorpora as diversas questões às quais estão ligadas, ou seja, a relação dos humanos com os não humanos e seus acoplamentos (*attachments*) é importante; 2) os objetos se tornam coisas quando os *matters of fact* se transformam em *matters of concern*, ou o que Harman chama de *matters of relation*; 3) O reagrupamento não é feito sobre um globo ou cúpula já existente; 4) Há espaço para elementos considerados irracionais e para jogos de poder ao invés de discursos ideais; 5) Não se limita aos parlamentos, mas a diversas associações; 6) O reagrupamento é feito sob o frágil e provisório

fantasma público; 7) A política dos objetos é possível quando é libertada da obsessão com a sucessão temporal.

Volto a salientar o aspecto da mediação. O envolvimento do público não se dá de forma direta, mas mediada, seja por humanos ou não humanos e deve levar em conta que há traduções, translações com os deslocamentos. O público, e aqui Latour recorre às ideias de Dewey e Lippmann, não pode ser considerado como um tipo de abstração, mas é performado por grupos e pessoas.

O chamado de Latour para uma política orientada ao objeto significa remover a política do domínio das interações puramente humanas [...] Para usar um termo dos filósofos modernos, política tem mais a ver com os objetos do que com os sujeitos. Isso não se dá porque as pedras ou os nêutrons merecem ter votos ou cadeiras nos parlamentos, mas porque a política não é sobre disputas de poder humanas. (HARMAN, 2014, p. 171, tradução nossa).

Tanto Dewey quanto Lippmann consideram que os públicos são formados pelas relações entre os objetos/questões, que emergem localmente e em termos transitórios, e que as instituições não estão preparadas para lidar com essa novidade. O ponto de concordância entre os americanos e Latour é de que a política não é um reino puramente humano de disputa de poder e jogos de linguagem, mas sim o híbrido resultado do cruzamento de humanos e coisas (HARMAN, 2014).

Como foi apresentado nos primeiros capítulos, uma das questões da TAR e da sociologia das associações é multiplicar o número de mediadores ao invés de intermediários. Nesse sentido, podemos pensar que as etnografias e os casos aqui apresentados utilizam o *graffiti* como um meio, como um mediador para o agrupamento de determinadas questões como resistência, racismo e gênero. E os mediadores mais confiáveis, ou melhor, aqueles que mantêm as relações mais duráveis, são justamente os não humanos. As entidades não humanas são trançadas no tecido político como agentes de estabilização.

Ressalto essa característica pautado na interpretação latouriana de Lippmann, que considera que cada objeto, questão ou problema gera um novo público ao invés de um grupo anônimo e amorfo. Para o jornalista americano, ao invés de uma massa única, há a formação de diversos públicos ou de um "profundo pluralismo".

Mas o que isso tem a ver com os casos relatados de Paulo Ito, Thiago Mundano, Panmela Castro, Yuri Sousa e com os espaços do Museu de Favela, da Galeria Providência e do Museu Nami? Ao pensarmos no modo de agir politicamente e em como a política é uma das formas de agregar, de formar os grupos, podemos desenvolver a ideia de que cada um dos espaços trabalha, cada qual à sua maneira, com formas politicamente relevantes para formar coletivos. Talvez a ideia da formação do "fantasma público", das mediações e de que há uma

performance para a constituição dos grupos, seja o que há de mais comum nas ideias apresentadas.

Ainda, colaborando com as ideias da encenação e da ação, o modo de falar politicamente dos grupos é feito e refeito. Por exemplo, o MUF tem que trabalhar com questões sobre os modos de vida dos moradores que fogem da representação dada pela mídia e por grupos hegemônicos. E como se faz isso? Através da formação de coletivos: museu enquanto instituição; equipe; moradores; problemas e questões; e discussões sobre como proceder e como agir. Mas nada disso é dado de antemão. É preciso formar o público que se interessa pelas questões relativas à coletividade.

Rita de Cássia Santos (2014), uma das fundadoras do MUF, ressalta que o foco de atuação da equipe do museu é junto ao território e aos moradores e que as ações tomadas pela ONG não são aleatórias, mas discutidas, mediadas. Diz ela:

É bom frisar que para cada ação do Museu de Favela são feitas *mediações* com os moradores; aquilo que não é bom para o morador, não é bom para o MUF. Até porque todas as ações têm como foco o morador, o seu saber-fazer, as suas memórias, a sua dignidade, o reconhecimento do processo social afirmativo de resistência, a identidade coletiva, a luta por cidadania, a busca pela valorização do território, a inclusão definitiva da favela no cenário da cidade do Rio de Janeiro. (SANTOS, 2014, p. 333, grifo nosso).

É possível considerar que a reunião e a decisão tomada pelos gestores do museu passam por um modo de falar politicamente, ou seja, de formar agrupamentos temporários mobilizados por objetos, problemas ou questões em um determinado momento e local. Como salientado anteriormente, o MUF trabalha com foco na valorização dos modos de vida dos moradores e em como dar visibilidade a essas práticas que são contrapostas a outras narrativas. Por esse viés, é preciso produzir as narrativas e visibilizar os modos de vida através da ação e dos agrupamentos.

Já na Galeria Providência, é possível pensar questões relacionadas à moradia, à ocupação, e à constituição de um espaço da cidade através da instalação de corredores de *graffiti* a céu aberto. Mais uma vez, isso não é feito sem mediações, sem relações entre os idealizadores, voluntários, artistas e moradores. O círculo político se desenvolve e é refeito a cada evento de expansão da Galeria. Lança-se o problema: expandir a galeria. A partir daí começa o falar politicamente, reúnem-se idealizadores, patrocinadores, moradores, curadores, artistas interessados, voluntários. Reuniões, conversas, controvérsias, dissensos. O círculo vai avançando, o coletivo é formado e se desfaz. Novo evento, novo círculo.

A cada evento uma nova temática é pensada e os *graffiti* feitos se relacionam a ela. Em 2019 o tema foi a importância da discussão sobre arte e saúde mental para a população das

favelas. Nesse sentido, a partir do levantamento de uma questão se passa a produzir mediadores, os *graffiti*, o evento com palestras, música, comida e trocas, bem como a formação do público temporário que se agrupa e posteriormente se dispersa.

O Museu Nami é o espaço que tem as questões e assuntos mais bem definidos: gênero e raça. É a partir desses dois eixos que se pautam as ações da ONG e que se definem estratégias de ação. A estabilidade dos dois eixos não quer dizer que o modo de falar politicamente é sempre o mesmo. Pensando juntamente com Latour e Tarde, para quem os coletivos não são dados a priori, mas agrupados no tempo e espaço de certas maneiras, podemos dizer que esses agrupamentos não contêm sempre os mesmos actantes e que as ações e discussões não são as mesmas.

Tudo isso reforça o caráter de se refazer o círculo e o caráter da ação. É preciso falar politicamente, agrupar e reagrupar elementos humanos e não humanos, envolver-se em questões e problemas e levar o círculo à frente para que ele se complete. Lembrando sempre que na TAR há espaço para as falhas, para o imprevisto, para o indeterminado.

Pensando no caso de Paulo Ito, vemos que o *graffiti* é utilizado como uma ferramenta para discutir certas questões. Por esse viés, o *graffiti* serve como um disparador, como um mediador para que determinadas questões sejam discutidas. Em alguns casos isso funciona, em outros não. Os casos descritos no início do capítulo mostram que existe nos dias de hoje a vontade da fala reta e de ordens que sejam cumpridas sem desvios, mediações ou transformações.

Mas o que os ataques e a censura nos dizem sobre isso? Primeiro, que há outros grupos que não querem o diálogo e são formados por ideais de que a política se pauta no consenso unitário e assim não há espaço para dissenso. Desse modo, há um modelo que deve ser seguido e tudo aquilo que destoa dele deve ser apagado, mudado ou exterminado. A ideia do círculo político não funciona nesses casos. Ele é interrompido, e como vimos, a principal condição de infelicidade desse modo de existência é a interrupção. Há um disparador, o *graffiti* do beijo dos presidentes que levanta uma questão, mas esta é logo interrompida por uma ação reta e direta, "não gostei, não debato, apago". Ou então, o mural de Paulo Ito que questiona ações de cunho racista e machista e também é apagada com rapidez, nesse caso pelo Poder Público.

No caso da obra censurada de Panmela, ainda podemos dizer que há movimentos no círculo político, mas esse também não se completa. Há uma questão, forma-se um grupo e se impõe uma ordem: cobrir o mural. E por que não se completa o círculo? Porque o discurso utilizado é reto e direto e não se abre para a resolução através de debates. "Causa vergonha,

apague". Também podemos destacar que nesse caso há o cruzamento dos modos de existência da política com o modo de existência da religião, mas que as condições de felicidade de um modo são usadas por outro levando a um erro de categoria.

Os casos mais violentos são dos catadores que tiveram suas carroças danificadas, e a consequente cobertura das frases de Thiago Mundano não só mostra essa faceta autoritária de que alguém tem o poder ou a verdade e por isso dá ordens que devem ser cumpridas, mas também nos leva a pensar que determinados corpos na cidade são mais sujeitos a ações violentas. Mbembe (2018) chama esse desdobramento do biopoder de necropolítica. O biopoder é um conceito de Foucault que, grosso modo, considera que o poder estabeleceu o controle sobre determinados aspectos da vida para subjugar os corpos.

Os corpos dos catadores são considerados pelos agentes do poder público, policiais militares e guardas civis metropolitanos, como aqueles que podem ser submetidos às arbitrariedades do poder e podem sofrer sanções. Nos dois exemplos, houve dano ao seu patrimônio, seus instrumentos de trabalho, mas em algumas situações, o agente se sente autorizado para perpetrar castigos físicos ou até causar a morte do sujeito.

Remeto o leitor a um caso que ocorreu no Rio de Janeiro em 2016. Três jovens grafiteiros foram detidos andando à noite nas ruas da Saara, região de comércio popular do centro da cidade, tendo sido submetidos a espancamentos e humilhação por seguranças do local. No vídeo, que circulou pelos telejornais e sites da internet, é possível ver os jovens no chão, cobertos de tinta, apenas com as roubas de baixo, sendo agredidos a golpes de barra de ferro. Um deles teve a perna fraturada. A justificativa para tal ação? Os seguranças os confundiram com pixadores, ou seja, certos corpos podem sofrer as arbitrariedades do poder. Os agredidos, dois negros e um branco, eram moradores de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, área considerada periférica em relação ao Rio de Janeiro<sup>66</sup>. Mbembe (2018) considera que o racismo é a forma mais importante para definir quais corpos devem ser dominados e até desumanizados.

A percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade. (MBEMBE, 2018, p.20).

---

<sup>66</sup> Remeto ao leitor que tenha "estômago" para a reportagem disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/01/video-mostra-agressao-jovens-no-centro-do-rio.html>, acesso em 23/07/2019, que contém relatos escritos e parte do vídeo. A OAB considerou que as agressões e as ameaças foram tentativas de homicídio. Dois dos sete agressores foram identificados e condenados a 8 anos de prisão em setembro de 2019.

O filósofo camaronês desenvolve seu raciocínio fazendo uma análise histórica do modelo das *plantation*, das colônias e da escravidão dos negros africanos. Para ele, o escravo sofre uma perda tripla, a saber: seu território ou lar; os direitos sobre seu corpo; e estatuto político. A perda tripla é a dominação absoluta do sujeito que sofre uma expulsão da humanidade.

O contexto brasileiro de colonização e escravidão contém diversas das questões pensadas por Mbembe. E são as colônias os locais onde as garantias e controles de ordem judicial podem ser suspensos e a violência pode aflorar. O controle exercido pelo Estado ou por grupos armados não se restringe ao domínio dos corpos, mas também ao domínio geográfico. Diz o autor:

A ocupação colonial em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que ela carregava consigo. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto. (MBEMBE, 2018, p. 38-39).

O leitor pode objetar que a lógica colonial não faz mais parte do funcionamento do modelo de capitalismo pautado em políticas neoliberais que se instalou no país. De fato, pode ser que essa lógica em sua inteireza não seja praticada da mesma forma, mas ainda temos a restrição de circulação de determinados grupos a certas áreas da cidade, corpos negros que sofrem mais intervenções da polícia e são mais assassinados. De acordo com Pelbart (2019), a obra *Necropolítica* poderia ter sido escrita no Rio de Janeiro quando a cidade sofreu uma intervenção militar com a presença do exército nas ruas e, principalmente, nas favelas da cidade.

O necropoder atua, primeiramente, através da fragmentação territorial, da proibição do acesso a certas zonas da cidade. Voltemos ao caso dos jovens agredidos na Saara. O que três jovens de zonas periféricas estão fazendo no centro da cidade à noite? A fragmentação quer evitar qualquer deslocamento, impossibilitar qualquer movimento. E, segundo Mbembe, a lógica da coerção se tornou produto de mercado onde "milícias urbanas, exércitos privados, exércitos de senhores regionais, segurança privada e exércitos de Estado proclamam, todos, o direito de exercer violência ou matar" (MBEMBE, 2018, p. 53).

Podemos ver parte dessa lógica em ação na cidade e no estado do Rio de Janeiro e nas periferias de outros estados brasileiros. Neste ano de 2019 voltamos a ter autorizada a internação compulsória de dependentes químicos, aumento no número de autos de resistência, que consistem em mortes justificadas praticadas por policiais, além dos discursos do presidente e governadores de que se deve matar mais, que aqueles "fora da lei" devem ser abatidos sumariamente, todos com o aval do Estado.

No que diz respeito aos grupos paramilitares e de narcotraficantes, vemos ataques a centros religiosos de matrizes africanas, toques de recolher, disputa de territórios, pagamentos de "proteção", coerção, ameaçadas, expulsões. E essas ações tanto do Estado quanto de grupos armados são a negação total do círculo político e a imposição pela força e pela morte de lógicas de funcionamento a serem seguidas. Há, assim, a eliminação do outro e das controvérsias através de formas de ação diretas e retas.

Viver sob a ocupação contemporânea é experimentar uma condição permanente de "viver na dor": estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites do anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas, atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo slogans ofensivos, batendo nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papéis ou despejando lixo no meio de um bairro; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura. (MBEMBE, 2018, p. 69).

Pensando com Deleuze e Guattari (2012a), vemos que há a instalação de uma lógica molar que tenta unificar e controlar os corpos e a forma de agir das pessoas através do medo e da imposição. Todavia, há sempre algo que escapa. Há sempre a possibilidade de se fazer outras coisas e, por isso, mesmo com as restrições, podem-se criar novos mundos a partir da ação.

Como salientei nas etnografias, dois dos espaços estudados estão em favelas com a presença do narcotráfico e de Unidades de Polícia Pacificadoras, o que acarreta confrontos e conflitos. Apesar disso, pessoas se reúnem, constituem alianças em torno do território, dos *graffiti*, dos museus, das galerias, dos encontros, das músicas e produzem outras práticas, não previstas. Podemos ver isso na fala de Rita de Cássia:

O Museu de Favela é uma experiência radical de celebração da vida, de comprovação de que na favela existe felicidade, existe vida, solidariedade e amizades verdadeiras, o contato direto e constante, o papo de beira de caminho, o churrasco na laje, a feijoada coletiva, a casa cheia de gente, a comida farta, tudo isso é reverenciado pelo Museu de Favela, tudo isso é nosso, é legítimo, é a cara da favela. (SANTOS, 2014, p. 334).

E são essas ações que o geógrafo Milton Santos (2006) considera como uma forma de atores periféricos ou mais pobres criarem e participarem de debates novos, inéditos, certas vezes ruidosos, outras vezes silenciosos, com as populações e coisas já presentes. "É assim que eles reavaliam a tecnoesfera e a psicoesfera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva" (SANTOS, 2006, p. 221).

O geógrafo utiliza a noção de *contrarracionalidades* para explicar que mesmo com tentativas de controle há formas de se fugir aos padrões racionais de controle e dominação que são impostos nos diversos territórios. E que os territórios à margem têm maior potencial criador.

Essas contrarracionalidades se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais "opacas", tornadas irracionais para usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõem dos meios para ter acesso à modernidade material contemporânea. Essa experiência da escassez é a base de uma adaptação criadora à realidade existente. (SANTOS, 2006, p. 210).

Santos (2006) segue sinalizando que essa "irracionalidade" ou contrarracionalidades são outras formas de racionalidades, paralelas, divergentes e convergentes ao mesmo tempo. Uma forma de resistência que possibilita a criação, novas formas de agrupamento, de experiências, de construção de novos sentidos.

Por esse viés, vemos que o movimento circular da política não leva apenas em conta os agentes humanos, mas os territórios, os locais e os agentes não humanos e é aquilo que circula, que deve ser feito e refeito para resolver questões e problemas que surgem, que constituem os grupos e que os veem se desfazerem e refazerem em torno de outras tantas questões.

A aposta que faço com os aliados teóricos apresentados é que há problemas, questões, dificuldades, mas, em contrapartida, é possível pensar e formular respostas e modos de ação inesperados, novos, a partir dos agrupamentos entre os diversos actantes, como o modo circular da política latouriana, que é contraposta por modelos lineares, retos e diretos que querem eliminar o outro, o dissenso e o diferente. E, portanto, os espaços do Museu de Favela, da Galeria Providência e do Museu Nami são constituintes dessas contrarracionalidades, que performam e encenam outras possibilidades para uma série de questões que permeiam as cidades.

## 6 ARTE E NÃO HUMANOS

O presente capítulo será um pouco mais especulativo que os outros apresentados e não se baseia no fazer artístico exclusivo dos grafiteiros, mas na questão da criação que também diz respeito a outros artistas plásticos. Gostaria de utilizar como disparador o evento "Conversa com artista", um debate com quatro artistas da cena contemporânea que tive a oportunidade de mediar, ocorrido no ano de 2019 no Museu da República.

Ademais, desenvolvo algumas reflexões, a partir da residência artística de Hugo Bernabé, sobre como as relações entre o território, os materiais e as trocas de experiência aparecem como elementos constitutivos do fazer artístico ao invés da ideia de que o artista é um ser isolado do mundo que cria a partir de um dom divino. Os aliados teóricos deste capítulo serão os já citados Bruno Latour, Etienne Souriau, David Lapoujade, Tim Morton, Ian Bogost e Michel Haar.

O evento "Conversa com artista" foi uma roda de conversa acontecida no dia 15 de junho de 2019 no Museu da República, no Catete, Zona Sul do Rio de Janeiro. O evento fazia parte da programação do Projeto Educação Poética da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro durante o III Festival Interuniversitário de Cultura. A coordenação foi realizada pelo artista plástico e professor adjunto da UERJ, Diogo Santos, que convidou os artistas Alberto Pereira, Elvis Almeida, Hugo Bernabé e Lolly para participar.

Fato interessante é que os quatro artistas tiveram ou ainda têm relações com a arte de rua. Alberto Pereira é conhecido pelos lambe-lambes que cola nas ruas das cidades do Rio e de Niterói. Lolly atualmente investe na produção de *graffiti*, seja com ou sem autorização, e faz parte da PPKrew. Elvis e Hugo passaram pelas colagens, estênceis e *graffiti*, mas atualmente não trabalham mais nas ruas. Apesar de não atuarem mais nas ruas, os dois salientam que as urbes ainda estão presentes em suas linguagens artísticas.

Uma das falas de Elvis que chamou atenção foi sobre a dificuldade e energia dispensada para negociar determinados muros na Zona Norte da cidade do Rio para a confecção de *graffiti*, estênceis ou colagens. E que isso ocasionou alguns bloqueios criativos e uma espécie de canseira por estar no espaço público. A dificuldade nas negociações para a seção de muros se dava por alguns motivos: seja pela associação do *graffiti* a práticas ilegais ou pela imposição de determinados pedidos para que se possam usar os muros, como certas temáticas ou mudanças nos desenhos. Elvis também destacou que simplesmente pintar sem a autorização na Zona Norte da cidade traz mais problemas do que na Zona Sul.

Não havia aparecido em nenhum momento anterior da pesquisa relato parecido. Relembro o leitor de que a formação dos mutirões tinha como uma das causas a falta de muros disponíveis, principalmente no Centro e na Zona Sul, mas em nenhum momento foi salientada a dificuldade da negociação, principalmente na Zona Norte da cidade.

O artista ressaltou que após parar de produzir no espaço público teve leituras diferentes das ruas e que o processo de se deslocar pelas cidades, de caminhar de um ponto a outro, revelava novas facetas, novos detalhes. Hugo Bernabé também afirmou a importância das cidades em seus trabalhos, pautados pela observação e sentimentos proporcionados pelas andanças em locais distintos. Atualmente o artista trabalha com uma série nova, mais figurativa, inspirada em anúncios de mão de obra espalhados pelas ruas e trabalhadores em seus afazeres cotidianos.

Lolly também levantou questões interessantes no que concerne ao espaço público, mas por outro viés. Ela diz que sempre foi pequena e magra, um tanto tímida, e que por isso foi superprotegida por seus familiares, levando-a a ter medo de tudo. E foi justamente com a prática do *graffiti* que ela passou a circular mais pelo espaço público, a intervir nesse espaço, o que foi um ganho extraordinário tanto pessoalmente quanto para sua produção artística.

Volto aqui à questão de uma postura exploratória do mundo como trazida por Bogost (2016). Os três artistas, mas principalmente Lolly, adotaram posturas de abertura para o mundo, começando a enxergar nos espaços em que transitavam potencialidades e detalhes que antes passavam despercebidos. A artista ressalta que a circulação e a troca com as cidades e com os indivíduos agregaram uma vasta gama de experiências e mudaram sua forma de ver e atuar nas cidades, antes pautada na desconfiança e no medo.

Outra fala de Elvis que se destacou foi em relação às parcerias e aos aliados para a constituição dos trabalhos. O artista comparou as etapas do processo criativo e das alianças com fases de videogame, cada fase, cada momento é diferente, podendo ser mais difícil ou mais fácil, de acordo com o nível em que se encontra. Saliento que no *graffiti* as parcerias são normais, seja em murais mais elaborados ou em *bombs*, mas as referidas por ele não passam, necessariamente, por uma produção conjunta, podendo ser o apoio, a indicação para um trabalho, uma troca de ideias e de referências.

Esse ponto também foi abordado por Alberto Pereira, que produz suas colagens por meio de diversas parcerias, estas, tanto no sentido de produção conjunta, quanto no de apoio a certas iniciativas. Ele acredita que os artistas urbanos deveriam ser um pouco mais articulados, que ainda falta certo reconhecimento de que são trabalhadores, trabalhadores da arte, e que seriam necessárias redes de articulação para melhor organizar a cena.

Em um pequeno livro chamado *Chaves da Estética*, Souriau faz similar afirmação. O filósofo afirma que a arte é um trabalho que possui certas características apontadas por ele como individuais e sociais. Porém, o autor mostra que há uma crença que aponta que as coisas da arte pertencem ao campo do lazer e do divertimento, que não são coisas sérias para se dedicar. Diz ele: "Certamente Durkheim jamais pensou em conceder à arte um lugar na divisão do trabalho social. Odiava a arte e os artistas, sobretudo os amadores. Tocar piano ou pintar era, na sua opinião, dispersar atividade sem objetivo, pelo prazer de dispersá-la, e em detrimento da vida séria" (SOURIAU, 1973, p.90). Essa visão ainda está muito presente nos dias atuais.

Souriau (1973) segue seu raciocínio mostrando que a arte tem diversas conexões e funções práticas na vida cotidiana, dentre as quais podemos destacar a comemoração; a celebração; a expressão dos sentimentos coletivos; a conservação; a patrimonial; a sociabilidade; e a prospectiva. Não me deterei nessas categorias. O que mais chama atenção e tem relação com as questões apresentadas é que é preciso fazer a obra de arte. O processo de criação não é um projeto linear, fruto da interioridade de uma mente genial que miraculosamente faz brotar nos suportes aquilo que idealizou. Dizer que a arte é um trabalho é apontar não só que ela tem aspectos econômicos e que algumas pessoas a exercem como profissão, mas que é preciso fazê-la.

É fácil sonhar uma obra de arte ideal. Mas só a obra de arte realizada conta. E, só é realizável quando se adapta às condições físicas, psíquicas, econômicas e sociais que a tornam possível. Não é o impulso genial da alma do arquiteto que fará manter-se a cúpula da catedral. Se não calculou, cuidadosamente, os fundamentos, a abóbada se desmoronará. Se o músico compositor não respeitou as possibilidades técnicas dos instrumentos, se, por exemplo, exige do flautista um trinado em dó e ré bemol abaixo da clave de sol; ou do oboé um trinado maior no dó sustenido do meio dessa clave, sua obra será inexecutável e nada mais. (SOURIAU, 1973, p. 97).

Mais do que isso, Souriau aponta que é necessário dedicação aos trabalhos. O bom pintor, o bom músico, o bom poeta sempre foram, segundo essa visão, grandes trabalhadores cujo trabalho é levar a obra de arte à frente. Em uma pequena conferência intitulada *Sobre o modo de existência da obra a ser feita (work to be done)*, que aparece no final da reedição de seu livro *Os diferentes modos de existência*, o autor salienta certos aspectos que eu gostaria de explorar, traçando paralelos com as falas no evento e com minha experiência na residência artística de um dos presentes. Souriau irá dizer que a passagem dos seres virtuais e dos seres da ficção, que explicarei com mais detalhes abaixo, para a existência concreta se dá através da experiência do fazer (*in the making*).

É na experiência do fazer que consigo entender a metamorfose gradual de um no outro, eu vejo como a experiência virtual é transformada aos poucos, em uma existência concreta. Assistindo ao trabalho do escultor, eu vejo como, a cada golpe de martelo e cinzel, a estátua, a princípio a obra a ser feita, absolutamente distinta do bloco de mármore, é gradualmente encarnada nesse mesmo bloco. De pouco em pouco o mármore é metamorfoseado em uma estátua. Aos poucos, o trabalho virtual é transformado em um trabalho real. Cada ação do escultor, cada golpe do cinzel na pedra constitui a demarcação móvel de uma passagem gradual de um modo de existência a outro. (SOURIAU, 2015, p. 225, tradução nossa).

O trabalho, ou a obra a ser feita, é levado à existência com o fazer, com cada golpe do cinzel, com cada pincelada, com cada palavra escrita, com cada cena filmada, e assim por diante. É preciso, segundo o autor, *instaurar*. E a instauração não é apenas um conceito ligado às artes.

Instaurar, construir, edificar – fazer uma ponte, um livro, uma estátua – não é simplesmente a intensificação gradual de uma existência inicialmente fraca. É carregar pedra após pedra, escrever uma página depois da outra... Criar um trabalho de pensamento é dar vida a milhares de ideias e submetê-las a relações, proporções; é inventar temas dominantes e impor seu controle sobre as ideias, esses monstros rebeldes que precisam ser subjugados de tempos em tempos. É também escolher, selecionar, descartar. E cada uma dessas ações *envolve um julgamento*. (SOURIAU, 2015, p. 128-129, tradução nossa, grifo do autor).

A instauração é ainda, segundo Stengers e Latour (2015), não uma forma de representar aonde queremos chegar ou de mobilizar os meios para essa realização. Também não se trata de seguir à risca um plano. Os autores sugerem que, se a realidade é uma coisa a ser conquistada, é através do gradual ganho de confiança em um animal tímido e que qualquer movimento abrupto ou apressado pode desfazer totalmente esse trabalho. Uma das questões que surge dessa ideia e desse conceito de instauração é de que as coisas podem falhar. Aplicando um pouco mais de força pode-se quebrar a estátua. Uma pincelada no lugar errado e faz-se necessário recomeçar o trabalho.

Aqui trago um exemplo da residência de Hugo Bernabé. Hugo e eu nos conhecemos no ano de 2017, em um evento que reunia música e artes plásticas na Casa França-Brasil no centro do Rio. Em 2019 fui convidado para fazer a curadoria e o texto curatorial de sua residência artística no Sesc de Niterói. A residência, de três meses de duração, teve como resultado uma exposição com as obras produzidas no local, dentre estas, gostaria de destacar duas em especial: um desenho feito a carvão e uma tela.

Na primeira visita que fiz ao espaço, Hugo pintava um quadro com a ajuda de um *datashow*, para projetar certas imagens na tela e facilitar o trabalho. O artista colocou algumas letras ao fundo e começou a esboçar algumas figuras humanas. Marca aqui, pinta ali. Não está bom. Aplica-se tinta branca por cima da tela. Marcam-se letras, surgem outras figuras, muda-

se a disposição, pensa-se na composição. Novamente, nada. O artista retirou a tela, ainda no chassi, e a colocou de frente para a parede em outro canto do espaço, estava "de castigo".

Fomos embora e retornei ao local na semana seguinte. Perguntei sobre a tela e o artista respondeu que havia retirado-a do chassi e guardado. Ele disse que não sabia como proceder, que as tentativas não tinham dado certo. Talvez em outro momento a obra pudesse ser levada à frente, mas não agora. Nesse mesmo dia, o artista Renan Henrique Carvalho foi ao local para produzir e conversar com Hugo. A ideia da residência também era explorar esse aspecto coletivo da produção. Conversas, pessoas passando, materiais diferentes, local diferente. Renan estava sentado em um pufe quando Hugo começou a desenhá-lo com carvão sobre uma superfície de papel que havia sido preparada com outros materiais. O problema é que a tinta repelia o carvão. O artista riscava com mais força, o desenho ia tomando forma. Novamente, era perto da hora de fechar e fomos embora. Ao regressar no dia seguinte, nada do carvão havia se fixado, mesmo com a utilização de um verniz por cima dele. A solução encontrada foi jogar o trabalho fora. Nada mais pegaria por cima daquela mistura de carvão, tinta e verniz.

O que quero exacerbar é que há certos elementos que não são levados em consideração na ideia de que o artista simplesmente aplica suas ideias nos materiais e que esses aceitam passivamente essa aplicação. Morton (2013) vai dizer que a pintura foi sempre composta mais de elementos não humanos do que de elementos humanos.

As pinturas sempre foram feitas de mais coisas que humanos. Elas têm sido feitas de tinta, que são cristais em pó misturados em algum meio como clara de ovo ou óleo. Agora, quando você coloca a pintura na parede, ela também se relaciona com a parede. Uma mosca pousa sobre ela. A poeira se instala nela. Lentamente, o pigmento muda apesar de suas intenções artísticas. Poderíamos pensar em todas essas intervenções não humanas como um tipo de arte ou design. (MORTON, 2013, p. 24, tradução nossa).

A percepção de Morton pode ser associada às ideias que desenvolvi a partir de Bogost no segundo capítulo, de que há certas limitações, as *constraints*, e de que a criação de determinadas obras não se faz a despeito desses materiais, mas a partir deles. É a partir de certos limites que se segue à produção. E é esse também o caráter salientado por Souriau (1973; 2015) quando ressalta que é necessário seguir o trajeto do trabalho, página após página, pincelada após pincelada.

Retorno à questão dos seres virtuais e dos seres da ficção. O que são os seres virtuais e os seres da ficção? E o que quer dizer que eles saem de uma existência fraca para uma existência concreta? Além da obra de Souriau, recorro aqui aos textos de Lapoujade (2017a) e de Latour (2013).

Os seres da ficção não são produto da interioridade de uma mente, mas que fazem parte da imaginação, fantasias, quimeras, fantasmas. Talvez a maior contribuição que se possa tirar de Souriau (2015) a respeito dos seres da ficção é que eles não podem garantir sua existência e nem sua sustentação apenas pelo pensamento humano. Os seres da ficção são seres que têm certa exterioridade, que vêm a nós para garantir sua existência.

Latour (2013, p. 238), por seu turno, caracteriza como seres da ficção aqueles ligados à arte e a seu fazer. A definição dada pelo autor é de que "esse termo não dirige nossa atenção para ilusões, para falsidades, mas para o que é fabricado, consistente, real". Ao contrário do que é pensado pelos modernos, os seres da ficção não são meros produtos da mente humana e de sua interioridade, ou "criaturas imaginárias".

Há, sem dúvida, alguma *exterioridade* entre os seres da ficção: eles se impõem em nós depois de se impor naqueles responsáveis pela sua instauração, estes últimos são mais constituintes do que criadores. Eles vêm para nossa imaginação – não, eles nos oferecem uma imaginação que nós não teríamos se não fossem eles. [...] uma obra de arte nos absorve, e se é verdade que ela precisa ser interpretada, em nenhum momento temos a sensação de ser livres para fazer o que quisermos com ela. Se a obra precisa de uma interpretação subjetiva, é em um sentido especial do adjetivo: nós somos condicionados a ela, ou melhor, nós ganhamos nossa subjetividade através dela. (LATOURE, 2013, p. 240-241, tradução nossa, grifos do autor).

Há um deslocamento no que concerne a estes seres da ficção ou da imaginação de um ideal que coloca a mente humana como a produtora da realidade do mundo. Tradicionalmente, há a consideração de que esses seres são somente produções mentais, pensamentos de um ser dotado de racionalidades e que sabe separar muito bem o real da fantasia. Esses pensamentos são feitos por uma subjetividade individual e interiorizada.

Considerar que esses seres sejam simplesmente sustentados pelo pensamento é considerar o pensamento como sendo capaz de criar, arbitrariamente e sem ser condicionado por outra coisa, além do seu próprio decreto, seres que dependem totalmente dele. (SOURIAU, 2015, p. 151, tradução nossa).

Souriau (2015) segue sua análise considerando que os seres da ficção devem ser perseguidos, um após o outro, em todas as situações controladas e condicionadas por um cosmos ôntico. E aqui surge uma das ideias mais interessantes, a meu ver, do autor. De que cada obra literária, cada pintura, é, de certa maneira, microcosmo que dá a seus personagens uma existência essencial e idêntica. O autor usa o exemplo da Mona Lisa de Da Vinci e do personagem Don Juan.

Os imaginários devem sua situação dialética particular precisamente ao seu caráter transitivo e transitório. Em suas melhores regiões seu status é quase ôntico. [...] Eles participam no condicionamento da realidade seja ela distinta, vaga, fraca ou intensa. Mas eles não são limitados às faculdades da imaginação. Sua situação se expande para abraçar, abranger tudo aquilo que depende dos sentimentos e das emoções. De

fato, a base dos fenômenos imaginários é frequentemente emocional. (SOURIAU, 2015, p. 153, tradução nossa).

É justamente a partir do caráter transitivo e transitório dos seres da ficção ou da imaginação que o autor irá propor a noção de *solicitude*. Para existir e se manter nos planos da existência, a obra de arte depende de nossa solicitude, deve haver um apelo, uma interação entre os sujeitos e as obras. Levado às últimas consequências, podemos dizer que os trabalhos de arte só existem se são encenados, se são lidos, se são vistos. Um livro que nunca foi lido, uma música que nunca foi tocada não existe no sentido da obra de arte, apenas de um suporte físico, escondido e trancado que não se realiza completamente.

Sua característica essencial é sempre que a magnitude ou a intensidade de nossa atenção ou preocupação é a base, o polígono de sustentação do seu monumento, o baluarte sobre o qual os erguemos; sem que haja outras condições de realidade além dessa. Completamente condicional e subordinada a este respeito, muitas coisas que normalmente consideramos como sendo positivas e substanciais são reveladas, quando as examinamos de perto, como tendo apenas uma existência solitudinária! Por definição, estas são existências precárias; elas desaparecem junto com o fenômeno de base. (SOURIAU, 2015, p. 154, tradução nossa)

Ademais, Latour considera que a noção de *solicitude* pode evitar a bifurcação material/simbólico que existe nos trabalhos de arte dos modernos. A obra de arte nos solicita, é através da relação "obra-espectador" que emerge a subjetividade e não do interior do indivíduo. Através dessa noção podemos compreender como os seres da ficção habitam o mundo e como eles vêm a nós e se impõem para nós.

Mas se não pegarmos esses seres, se não os apreciarmos, eles correm o risco de desaparecer completamente. Eles possuem esta peculiaridade: sua objetividade depende de sua retomada, apanhados novamente pelas subjetividades que não existiriam se esses seres não tivessem se doado para nós. (LATOURE, 2013, p. 242, tradução nossa).

Lapoujade (2017a) ajuda a esclarecer a relação dos seres da ficção e da solicitude ao dizer que eles estão ligados aos afetos que participam da sua instauração. Nesse sentido, esses seres não têm apenas uma existência imaginária ou subjetiva, mas fazem os humanos agir, falar e pensar de formas pelas quais, sem eles, não fariam. O exemplo dado pelo autor é dos monstros que fazem as crianças correrem de suas camas à noite. Não se trata, portanto, de produtos mentais, de alucinações, mas de seres que povoam o universo e que nos fazem fazer coisas e a partir destas ações, dessa solicitação, eles também existem. Esses seres "deixam de existir quando não são mais sustentados por esses afetos ou crenças. Seu modo de existência não é substancial, mas "sustentativo", na medida em que se alimentam de nossos afetos" (LAPOUJADE, 2017a, p. 35).

Morton (2013) entende que não se trata de interpretações subjetivas ou de posturas que saem da interioridade do sujeito para a obra, mas de que o interesse por determinadas obras artísticas se dá através de um espaço *interobjetivo* que se constitui.

Eu não encontro padrões e relações que estão resolvidas na minha mente nas pinturas, barro e vidro. Essas coisas me encontram diretamente, como elas mesmas. Mais precisamente, cada entidade joga sombras dela mesma no espaço interobjetivo, o espaço sensual que consiste de relações entre objetos. (MORTON, 2013, p. 26, tradução nossa).

Ainda sobre os seres que permeiam a imaginação, Souriau (2015) desenvolve a ideia dos virtuais. Os virtuais são ainda mais frágeis que os seres da ficção, mas se diferenciam destes por não precisarem ser completados. Eles são esboços, começos e monumentos que não precisam ser realizados. Diz o autor:

Dizer que uma coisa existe virtualmente é o mesmo que dizer que ela não existe? De forma alguma. Mas também não quer dizer que a coisa seja possível. É dizer que algumas realidades a condicionam, mas sem incluí-las ou postulá-las. Ela se completa exteriormente, fechado em si mesmo em um vazio de puro nada. O arco da ponte quebrada ou recém-começada desenha virtualmente a curvatura que lhe falta [...] Como nos imaginários, existe uma dependência sobre alguma realidade; mas a realização – seja em percepção, representação ou sonho – não é nem necessária nem presente. (SOURIAU, 2015, p. 156, tradução nossa).

Souriau (2015) ainda diz que se trata de um modo de existência muito rico com uma multidão de presenças que são ausências. Os virtuais são de extrema pureza e extrema espiritualidade. Sempre necessitam de um ponto de referência. É isso que os constitui e os define. "O virtual é um condicional condicionante, dependente de um fragmento de realidade, que é externo a seu próprio ser e que é sua fórmula evocatória" (SOURIAU, 2015, p. 158, tradução nossa).

Lapoujade (2017a) salienta que, diferente dos seres da ficção ou solitudinários, os virtuais não estão ligados a nenhum afeto e nem recebem sua realidade de nossas forças ou crenças, mas esses seres tampouco são o puro nada. O dar-lhes existência ocorre sob certas condições, que partem dos esboços, dos começos, mas também pelas próprias virtualidades.

Mas por que abordar esses seres tão incompletos e difíceis de "pegar"? Segundo Lapoujade (2017a) os virtuais são os seres responsáveis por introduzir um desejo de criação e uma vontade de arte no mundo. E aqui se trata de um movimento duplo. O criador precisa dos virtuais e os virtuais precisam do criador, da mesma forma que os seres da ficção precisam do instaurador e o instaurador dos seres da ficção. A força dos virtuais vem justamente da sua incompletude. Lapoujade vai mais longe e diz que "eles são a origem de todas as artes que praticamos. As artes, a filosofia e as ciências estão sempre se alimentando dessa nuvem

incessante de 'átomos de verdade' que margeiam nosso mundo" (LAPOUJADE, 2017a, p. 38-39).

O filósofo contemporâneo segue sua análise das obras de Souriau e distingue quatro tipos de universos: o mundo dos fenômenos; o cosmos das coisas; o reino das ficções; e a nuvem dos virtuais. Todos esses universos têm formas específicas que são chamadas de "arte". O mundo dos fenômenos é pautado pela arte de aparecer. O cosmos das coisas, pela capacidade de se manter. O reino das ficções, pela arte de se sustentar. A nuvem dos virtuais é pautada pelo seu inacabamento, eles são inacabados e por isso há uma expectativa de realização. O gesto próprio é o de suscitar outros gestos.

Mas em que todo esse aparato teórico pode nos ajudar a enxergar na produção artística? A ideia principal é de que nem tudo gira em torno do sujeito humano e de que se trata de processos. É claro, para a confecção de telas, esculturas e obras arquitetônicas, o homem se faz necessário, mas não se trata de idealizações oriundas de uma interioridade ou de uma mente que dispara tudo.

Souriau (1973) ressalta que os artistas são homens de ação e que a criação artística também é uma ação. E aqui, o autor desenvolve a ideia de que o artista é uma testemunha que cria a partir da observação de certos aspectos e de certas percepções. Ele passa da figura da testemunha que vê para a do criador que faz ver. "Não há dúvida que o pintor, ao pintar a tempestade, o escultor, ao esculpir um belo corpo, necessitam, para essa criação, se emocionar diante da tempestade ou do corpo – e talvez necessitem aprender a se emocionar diferentemente de como se emocionaria um marinheiro ou um amante" (SOURIAU, 1973, p.1-2).

Lapoujade (2017a) segue nessa linha de raciocínio e salienta que para Souriau a percepção estética nunca é neutra ou desinteressada e que determinadas percepções suscitam desejos de testemunhar a favor daquilo que foi visto. "Nesse caso, perceber não é simplesmente apreender o que foi percebido, é querer testemunhar ou atestar seu valor. A testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar" (LAPOUJADE, 2017a, p. 22).

Gostaria de fazer um comentário sobre um aspecto desta obra de Lapoujade. Em diversos momentos, o autor faz referência ao belo ou à beleza das obras de arte. Até entendendo que as artes são normalmente atreladas aos ideais de beleza, sublime e afins. A questão é que

não produz somente sentimentos positivos<sup>67</sup> e trata de questões e temáticas que não se restringem à ideia de beleza.

Souriau (1973) considera que há em certas obras filosóficas a origem histórica dessa associação. Autores como Santo Agostinho apostavam na ideia de que era possível se aproximar de Deus através da Beleza, entendida como um atributo transcendental divino. O filósofo francês vai se distanciar da ideia da estética como ciência do Belo. Diz ele:

As razões pelas quais os especialistas desse estudo abandonaram completamente a definição da estética como ciência do Belo são fáceis de ver. A menos que se admita, à maneira platônica, um Belo absoluto, objeto de intuição intelectual universal certa, o Belo não é um fato objetivo, positivamente discernível e capaz de dar consistência e solidez ao seu estudo. Desde há muito o "relativismo estético" fez observar que o que é declarado Belo por determinado sujeito ou grupo social pode não o ser por outro sujeito ou grupo social. (SOURIAU, 1973, p. 29).

Remeto o leitor a três exemplos que mostram que a arte não se baseia em sentimentos de alegria, beleza ou da apreciação do sublime, tese que já apareceu na fala de Paulo Ito e Panmela Castro, no capítulo anterior. Em março de 2019, dois jovens entraram em uma escola da cidade de Suzano no Estado de São Paulo e realizaram uma chacina que resultou na morte de sete pessoas. No mês seguinte, um artista pintou um *graffiti* nos muros do colégio com os rostos das vítimas para homenageá-las. Algumas semanas depois, o trabalho foi coberto a pedido dos alunos e de funcionários que se incomodaram com o desenho, já que ele trazia recordações dolorosas do acontecido e do que todos passaram naquele dia<sup>68</sup>.

O outro exemplo é muito menos pesado e aconteceu na residência artística de Hugo. Em determinado momento, um jovem que ia diariamente ao local entrou com sua irmã e sua mãe no espaço. A irmã deveria ter dois ou três anos e ficou muito inquieta naquele local. Ela chamava a mãe para sair e estranhava algumas das figuras nos desenhos e quadros expostos. Ao avistar uma obra que tinha mais ou menos a sua altura, postada no chão, a criança começou a chorar e a se esconder no colo da mãe, que tentava acalmá-la dizendo que era apenas uma pintura.

Vemos que, nesse caso, a partir de um objeto de arte, a menina foi tomada por angústias e medo que a levaram às lágrimas. Creio que algumas características do espaço no momento contribuíram para isso, já que o artista fechou uma das janelas para utilizar o projetor para auxiliar na confecção de uma das telas, o que tornou o ambiente mais escuro. De acordo com Michael Haar (2007, p. 91) a arte "nos devolve mundo e terra em estado nascente,

<sup>67</sup> Remeto o leitor à reportagem da BBC Brasil que tem como foco a chamada Síndrome de Stendhal. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45624405>, acesso em 20/08/2019.

<sup>68</sup> Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/mural-suzano-massacre-coberto/>. Acesso em 20/08/2019.

isto é, com tudo que eles têm de indeterminado, de desmesurado e inquietante. Quanto mais inquietante é o mundo, mais terrível e estranha é a arte".

Figura 52 - Trabalho do artista que levou a menina ao choro.



Foto: Diogo Santos.

Um terceiro exemplo, bem mais conhecido, é relatado na história da arte. Ao pintar o quadro *Guernica*, Pablo Picasso queria transmitir o sentimento de horror e protestar contra o assassinato de diversos espanhóis causados pelos bombardeios promovidos pelo general Franco. Alguns dizem que, ao ser questionado por um oficial do exército alemão se havia feito "tal horror", Picasso respondeu que "não, vocês fizeram". Diferente dos dois exemplos anteriores, houve a intenção de captar e denunciar as arbitrariedades da guerra civil espanhola em um objeto de arte que não é feito pensando no belo.

Os significados da arte, nesse sentido, não são dados a priori, mas se constituem nas relações tecidas entre os objetos, os ambientes e os sujeitos. É claro que o artista tem um objetivo, uma ideia, um desejo quando instaura uma obra, mas ele não é dado nem explícito. O caso do *graffiti* memorial trouxe à tona sentimentos de dor, que normalmente, não são pensados quando se fala de arte. Souriau (1973, p.46) fala que os sentimentos que os homens podem experimentar em frente às obras de arte são variados e constituem um dos focos da estética. Parte disso, diz respeito à consideração de que o universo da arte é estabelecido por uma multidão de obras, sejam catedrais, templos, sonatas, sinfonias, quadros, estátuas, poemas, gravuras. E essa multidão de obras não suscita os mesmos sentimentos em determinados grupos ou pessoas e nem as obras foram erguidas e levadas à existência pelos

mesmos motivos, técnicas e objetivos. As ideias de Lapoujade, da testemunha, e de Souriau, de aprender a se emocionar, mostram que os artistas possuem modos de ver e de operar que são distintos e isso leva a resultados e questões diferentes em suas produções.

Não se trata, portanto, de uma interioridade ou de uma idealização do artista que já contempla todo o fazer de determinada obra. Nem, exclusivamente, de exterioridades. A meu ver, as produções se dão na relação entre os diversos humanos e não humanos que compõem as diversas redes. Os psicólogos Ronald Arendt, Laura Quadros e Márcia Moraes (2019) fazem considerações que levam em conta esses aspectos em um texto sobre estilo.

Pautados na TAR, os autores propõem que a ênfase deve ser dada nas conexões, articulações e alianças que fazem fazer determinadas coisas. Pretendem com esse referencial teórico evitar a dualidade moderna na qual ou o sujeito cria a obra ou a obra se cria. A questão a ser levada em consideração é de que os polos sujeito-objeto não são dados a priori, mas "são constituídos nos trajetos através dos quais o conhecimento é retificado" (ARENDR; QUADROS; MORAES, 2019, p. 6).

Os três autores e eu compartilhamos algumas referências do pensamento sobre criação artística. Não se trata de uma coincidência, o professor Ronald orienta essa pesquisa e as professoras Laura e Márcia fazem parte do grupo de pesquisas *Entre Redes* e por isso há a troca de ideias e referências bibliográficas entre nós. Dito isso, é a partir de Latour, Souriau, Deleuze e Whitehead que os autores estabelecem sete pontos que consideram chave para pensar a noção de estilo por uma perspectiva não moderna. Cabe salientar que os setes pontos não são um modelo de análise que deve ser aplicado a todos os casos, não se trata de reduzir a criação e produção a alguns aspectos reprodutíveis, mas pensar em outras possibilidades que não caiam na dualidade moderna.

Os sete pontos são: o estilo exige uma dedicação, certa especialidade; o estilo envolve "atenção" do criador à obra; criador e obra são constituídos em redes de conexões; a especialidade tem certas condições de felicidade e trajetória; ao produzir a obra o artista faz com que ela fique em pé; o fazer implica um método, uma sintaxe, um ritmo; a obra solicita o intérprete. Os autores fazem um movimento bem interessante ao propor que os setes pontos não se aplicam apenas ao que se chama ou considera artes maiores, mas também ao cotidiano e a diversos fazeres como cozinhar, dirigir veículos, a pesquisas científicas e tantos outros (ARENDR; QUADROS; MORAES, 2019).

Os autores seguem seu raciocínio dizendo que um dos significados da palavra estilo é modo de fazer. E esse significado faz bastante sentido se voltarmos a pensar o *graffiti* e as artes plásticas de forma mais geral. Como foi salientado por Speto, o que diferencia o *graffiti*

brasileiro de outros é a diversidade de estilos que foram criados no país, ao invés da ideia de que só havia um modo de fazer os desenhos. Mais uma vez, não se trata de fazer tudo aquilo que se quer, mas procurar novos arranjos, alianças e associações com determinados materiais e situações. Souriau é enfático ao dizer: "Qualquer que seja o purismo estético, do qual se quer erigir o mito, não compete à arte buscar o impossível, mas sim, usar as leis do possível" (SOURIAU, 1973, p. 110).

O primeiro ponto levantado pelos autores se faz importante para pensarmos a produção artística fora da ideia de dons inatos ou divinos dos artistas. Souriau (1973) ressalta que é possível ver no ateliê de grandes artistas, como Picasso e Michelangelo, diversos esboços e estudos para se conseguir chegar a determinados resultados nas pinturas ou esculturas. É preciso dedicação à atividade. É através do trabalho, do desenho, da prática que se chega às grandes obras.

Perceber que a assiduidade em se entregar ao trabalho, desde o amanhecer, ou a descer ao atelier, à tarde, quotidianamente e mesmo sem inspiração, obrigando-se a escrever dez páginas, a martelar a pedra ou a pincelar a palheta, como se cumprisse um castigo, sem conceder a si próprio sequer um dia de fadiga ou de aborrecimento – é o melhor e o único meio de realizar uma grande obra. (SOURIAU, 1973, p. 99-100).

Mas isso não é verdadeiro somente para grandes nomes da história da arte. É possível notar, ao entrar em diversos ateliês, a presença de esboços, esquetes, ideias rascunhadas. Algumas são perseguidas com mais afinco enquanto outras não dão certo. O que é salientado é um aspecto do fazer. É na elaboração que as coisas se dão, não em um movimento puramente mental onde todas as etapas são previstas e pensadas de antemão.

Em um texto intitulado "O poder da criação", Arendt (2008) analisa a letra do samba "O poder da criação", de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, e elenca alguns elementos a ser considerados em uma teoria da criação. O primeiro ponto destacado pelo autor é de que a letra do samba é composta por três negativas sobre o processo de criação, seguidas de quatro afirmações.

Se vocês analisarem o poema com atenção, verão que ele se compõe inicialmente de três negativas: o ato de criação não é uma simples decisão a ser tomada por um autor; ele não é o resultado de instâncias quaisquer que venham a interferir na sua criação; ele não exige que este se afaste do convívio dos outros e se concentre para buscar inspiração. Após estas negações vem uma série de afirmativas: o ato de criação toma o autor de surpresa, ele chega e o envolve, há uma força que guia sua produção, há antecedendo ao ato de criação um período de angústia que o impulsiona a produzir sua obra. (ARENDR, 2008, p. 171).

As características elencadas pelo autor coadunam-se com aquilo que tento desenvolver neste capítulo. Gostaria de me deter mais nas negativas do que nas afirmações. As ideias presentes no samba e as ideias desdobradas por Arendt sugerem que a figura do autor não

determina todo o processo de criação e que o processo de criação não pede o isolamento do sujeito do convívio com outros.

As negativas contrariam uma forte ideia presente no imaginário social de que os artistas são pessoas desconectadas da realidade, um tanto estranhas e excêntricas, que recebem de maneira quase divina a inspiração e as ideias para realizar de forma integral e sem dúvidas trabalhos de beleza. Essa ideia é tão arraigada em nossas vidas que é possível constatar em exposições de arte abstrata falas como "eu faço melhor, eu também faço isso" e outras, como se o fato de sermos capazes de fazer determinado trabalho de arte fosse depreciativo.

Torna-se evidente, após estas observações, que não cabe ao artista decidir sobre a criação de uma obra. Ele não prefere ou deixa de preferir. Ele não age, simplesmente; ele age no espaço proposicional de uma época. É o sistema articulado de relações em que está envolvido que o faz agir, que faz com que ele invista sua vida no empreendimento de ser um artista. E se ele não domina o objeto, como vimos, ele também não é passivamente dominado. Ele depende da estrutura social que o alimenta, mas está aberto a possibilidades não previsíveis. Assim, torna-se evidente também que não há uma interferência externa impondo-se no seu processo de criação. Por fim, fica claro que o poder da criação não diz respeito à continuidade do bom senso. (ARENDDT, 2008, p. 177).

O artista, por esse viés, não é o ser que determina tudo o que acontecerá no processo de criação, mas também não é um mero ator passivo que recebe estímulos externos e simplesmente responde a eles. Podemos pensar que há um jogo, uma articulação *entre*, que o artista faz parte de redes onde determinados elementos em relação fazem fazer certas coisas, mas sempre considerando aberturas e possibilidades não previstas.

Retornando à ideia de estilo como uma maneira de fazer, ou seja, salientando o caráter ativo da noção, vê-se que as variações estilísticas são desenvolvidas nas relações, nas trocas entre elementos humanos e não humanos, em agrupamentos que se formam e se dispersam. É possível pensar também que alguns artistas passam por mais de uma fase nas suas carreiras e que não têm somente um estilo, mas estilos. Alguém pode objetar que os resultados são diferentes, mas não o estilo. Insisto que se estamos pensando as articulações, os fazeres, as conexões parciais e criação de outras possibilidades, o estilo se torna uma marca que também pode variar de acordo com as situações e as soluções que se dá a determinado problema.

A noção de estilo apresentada pelos psicólogos leva a uma ideia não moderna de "eu" que passa a considerar que o sujeito não está separado do mundo e que "ele passa a se constituir como um processo revelado em suas múltiplas possibilidades de conexões. As conexões têm um caráter de impermanência" (ARENDDT; QUADROS; MORAES, 2019, p. 12). Lapoujade chega à conclusão semelhante através dos virtuais. Para o autor, toda realidade

se torna inacabada com os virtuais. As coisas se tornam esboços e mesmo que aparentemente concluídas há sempre a possibilidade de mudanças e alterações, mas aqui ele vai mais longe e diz que "não há mais seres, só há processos; ou melhor, as únicas entidades a partir de agora serão atos, mudanças, transformações, metamorfoses que afetam esses seres e os fazem existir de outra maneira" (LAPOUJADE, 2017a, p. 61).

Cabe salientar que não se trata da eliminação da ideia de sujeito, mas de que o sujeito não é uma estabilidade constituída a priori que apenas se utiliza ou se alimenta das coisas ao seu redor. A ideia é de que os processos, transformações e mudanças afetam esses sujeitos e os fazem fazer coisas. Por esse prisma, o estilo e a criação são também entendidos como processos que levam tempo para serem efetivados e que podem mudar de acordo com as configurações e as novas conexões parciais.

Volto à residência artística realizada por Bernabé e algumas modificações que o artista teve que fazer durante a estadia no Sesc. Primeiro, em suas obras sobre tela; o artista utiliza muito mais tinta a óleo do que tinta acrílica, mas, como o cheiro da primeira é mais forte e demora muito mais tempo para secar, ele se utilizou muito mais da segunda. Ele também evitou usar as tintas em spray, que também liberam um forte cheiro logo que são utilizadas, pois o espaço não era muito arejado, tinha duas portas de entrada em lados opostos, e isso podia fazer mal aos visitantes ou fazê-los deixar a sala.

Outra mudança que pode exemplificar as conexões parciais que foram estabelecidas foi a temática adotada pelo artista. Em um primeiro momento ele pintava algumas figuras mais conhecidas como a namorada e amigos, no estilo mais figurativo a que estava se dedicando, ligado a anúncios de mão de obra que se vê pelas ruas. Após o primeiro mês, contudo, passou a fotografar os trabalhadores do Sesc e a pintá-los nesse novo estilo. Ponto interessante é que após pintar a primeira tela, mais e mais trabalhadores pediram para serem pintados e passaram a visitar diariamente o espaço para olhar as novas produções.

Ressalto que essa ideia não foi preconcebida para a residência artística. Não se sabia quais resultados ou quais desdobramentos ela podia trazer. Mas é justamente essa nova configuração que trouxe para o artista novas ideias e conexões que o fizeram alterar os planos iniciais e investir juntamente em novos materiais na criação de desenhos e quadros. Mais uma vez, trago exemplos do que não deu certo: o artista pintava a foto de um segurança empurrando um carrinho de compras, mas o resultado não foi o esperado. Em um dos dias que estive no espaço, Hugo pediu sugestões para tentar melhorar a produção. Após algum tempo de conversa, passou uma tinta cinza para dar maior profundidade e, enquanto ela secava, fomos almoçar. Ao regressar, a tela havia absorvido muita tinta e por isso o tom cinza quase

não se fazia notar. O que fazer? Recomeçar. A tela foi repintada de branco e colocada de lado. Em outro caso, o artista sugeriu que as crianças que visitavam o espaço intervissem na obra da maneira que desejassem.

Figura 53 - Tela de Hugo Bernabé com rabiscos e intervenções das crianças.



Foto: Leonardo Perdigão.

Pensando juntamente com Souriau e Lapoujade, é preciso correr o risco toda vez que se instaura algo. Ao começar a tela, o artista tinha uma ideia, começou a esboçá-la, riscá-la, pintá-la, mas não há nada de antemão que garanta o sucesso dessa empreitada. Ao longo do caminho vão se achando questões e soluções, algumas vezes bem sucedidas, outras não. "Na realidade a obra não tem imagem; ou melhor, sua imagem se forma à medida que ela se cria... a obra é uma esfinge, mas uma esfinge à qual devemos responder sem mesmo saber qual é a pergunta" (LAPOUJADE, 2017a, p. 77-78).

Lapoujade (2017a) ainda ressalta a questão das técnicas e dos materiais e de como é preciso saber trabalhar com os não humanos, sejam ferramentas ou suportes, que podem conduzir para "conexões inesperadas". As conexões inesperadas aproximam os artistas dos materiais a ponto de torná-los colaboradores. "A obra é feita, então, por conexão, emendas múltiplas entre elementos encontrados aqui ou ali, 'inessenciais'". (LAPOUJADE, 2017a, p. 55).

Para encerrar o capítulo, gostaria de retomar as relações de instauração e criação. Lapoujade vai dizer que a questão principal da instauração é a fixação da existência de um ser, ou seja, de que a existência é formalizada e isso não quer dizer, necessariamente, que algo novo foi criado. Pode haver criação na instauração, mas isso não é uma regra. "É o que se diz, por exemplo, de Nathalie Sarraute: ela não cria os tropismos, pois eles já estão em Flaubert, Dostoievski ou Virginia Woolf, mas ela os formaliza de outra maneira, dá a eles uma nova formalidade, através de um novo tipo de narrativa" (LAPOUJADE, 2017a, p. 81).

O filósofo prossegue dizendo que a instauração só se sustenta com seu próprio gesto e que não há nada que preexista a ela, assim, o ato de instaurar é fazer existir de certa maneira

que pode ser (re)inventada e alterada a cada momento. Para Lapoujade trata-se também de multiplicar os mediadores, os seres que preenchem espaços intermediários e que devem povoar esses intervalos. Fazer existir passa a significar fazer existir contra uma ignorância ou desprezo e é por isso que a figura da testemunha é importante.

Por esse viés, o artista é uma testemunha que vê algo que o afeta e a partir das conexões parciais que estabelece vai criar, ou seja, fazer ver determinada coisa. Assim como na TAR, não se afirma que tudo esteja conectado, mas que há determinadas coisas que nos chamam atenção e nos levam a agir de determinados modos. Saliento mais uma vez que a criação é um processo mútuo de produção entre artista e obra.

Existir e fazer existir participam de um mesmo processo que faz da instauração um processo necessariamente mútuo – o processo que edifica mutuamente Cervantes e Dom Quixote, Leibniz e a monodologia, Thompson e o elétron, etc., cada um segundo o próprio modo de existência... Há um ponto essencial sobre o qual Souriau insiste: a solidariedade da obra e do criador, na medida em que eles se fazem existir um através do outro. (LAPOUJADE, 2017a, p. 94-95).

Esse processo mútuo de produção é também apontado por Arendt, Quadros e Moraes (2019) quando se referem à questão de que sujeito e objeto não são polos de partida, mas resultados a que se chega a partir das redes. Assim, os diversos autores utilizados no capítulo frisam, cada qual à sua maneira, que a produção artística é muito mais complexa do que a simples idealização de obras de arte pela interioridade da mente do sujeito e também não é apenas a reação a estímulos externos.

A criação envolve uma série de elementos e o resultado da obra de arte não pode ser dado de antemão, nem seus significados. Ademais, enquanto está sendo produzida a obra corre risco. Uma pincelada a mais, uma martelada com mais força, misturas de tintas ou materiais que se repelem, e se arruína um trabalho. O fazer torna-se importante por essa abordagem e a dedicação do artista aos estudos, às técnicas e à ação se torna de suma importância para a instauração das obras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível notar através de todo o texto da tese que não se pretendeu formular uma teoria geral de funcionamento dos *graffiti*, mas evidenciar que a encenação e a performance dessa prática se dá de maneiras diferentes nos diversos locais. Vimos também que é utilizado de diversas maneiras: nos comércios, como uma forma de propaganda; o *graffiti* póstumo para homenagear os mortos; para contar histórias; o *graffiti* nas praças como criador do espaço comum e de laços afetivos; o *graffiti* vandal para marcar o território; como disparador de questões políticas; como acervo de museus; como mercadoria; o *graffiti* para a promoção dos direitos das mulheres.

Os três espaços que foram estudados com mais detalhes, o Museu de Favela, o Museu Nami e a Galeria Providência desenvolvem trabalhos que possuem aproximações e afastamentos. O uso da TAR ao longo de todo trabalho nos mostra que a configuração desses espaços é composta pelas associações de humanos e não humanos que se agrupam e se dispersam e dão aos locais características específicas.

A partir das ideias de Guatelli (2012) e Bogost (2016), de fazer usos não previstos de determinados espaços, os muros, por exemplo, é possível dizer que o *graffiti* se utiliza de espaços que não foram pensados a priori para conter trabalhos de arte. Os muros em nossas sociedades funcionam como barreiras físicas e simbólicas que querem evitar a entrada ou a saída de determinados grupos a certos espaços da cidade. Pode-se ver, então, que certa postura exploratória das possibilidades do mundo é tomada para produzir na cidade lugares que fujam das totalizações e dos fechamentos pensados por arquitetos, urbanistas e gestores. Nas palavras do arquiteto: "Estar entre as coisas entre-lugares diz respeito a não ser nem isso nem aquilo, um ou outro, mas à chance de um vir-a-ser outro possibilitado justamente por essa indefinição. Poderia, então, ser a indefinição algo capaz de estruturar um outro no mesmo?" (GUATELLI, 2012, p.14).

Reforço para o leitor a ideia do título da tese e que é desenvolvida ao longo dos capítulos: de que o *graffiti* é uma atividade do *entre*. E o que isso quer dizer? Quer dizer que não se trata de definir a priori uma essência do *graffiti* e de seus praticantes, mas que eles vão se fazendo conjuntamente na prática, de acordo com suas relações e articulações nas diversas redes.

A ideia do *entre* é explorada para mostrar como os componentes locais, ou seja, os contextos das favelas estudadas, a disponibilidade de materiais, as questões que guiam as pinturas, a maior ou menor experiência dos grafiteiros, podem se relacionar, culminando em

resultados, abordagens e problemáticas próprias de cada local. Retomando as ideias de James (2006), há conexões parciais que podem ser conjuntivas ou disjuntivas, condutoras ou não condutoras. Por esse viés, o papel da ação e da encenação ou performatividade é importante já que o mundo não é dado ou determinado a priori.

A partir das ideias do filósofo americano é possível pensar que os polos binários que constituem os modelos modernos, como sujeito e objeto, não são dados de antemão, não são pontos de partida, mas pontos de chegada. "O mundo não está dado, ele se faz sem cessar, ele é, por definição, em vias de fazer-se" (PELBART, 2016, p.355). É justamente essa característica de estar sempre em produção que abre a possibilidade para a novidade. É preciso acreditar no mundo, neste mundo e não em outro, e que é possível, através das conexões parciais, criar novas possibilidades. "Crer significa crer na possibilidade, na nossa e na do mundo... Agir ou pensar no seio de um mundo tão incerto é problemático, é um risco e também uma experimentação" (PELBART, 2016, p. 358-359).

O universo de James é pautado pela indeterminação, confiança, experimentação e criação. Somam-se a esses elementos as conexões parciais, os elementos materiais e imateriais, humanos e não humanos, que vão produzir e se produzir dentro das redes. A ideia do *entre* aparece aqui como forma das conexões parciais, ou seja, não se trata de identificar nos polos binários onde estão o *graffiti* e o grafiteiro, mas de saber que ambos se produzem naquele momento a partir de suas conexões.

A ideia do *entre* também é encontrada em Deleuze e Guattari (2011). No primeiro platô, introdução rizoma, os autores dizem que este opera na lógica do "e e e", não na lógica do "ou ou", e se encontra no meio, entre as coisas, inter-relação. O meio, na visão dos autores, não é um espaço de passagem, nem uma média entre dois termos, mas o local onde as coisas adquirem velocidade. "Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49).

A ideia, novamente, não é de optar por um dos polos dicotômicos, mas investir nas relações, na produção situada e localizada das coisas. Podemos compreender que o *entre* não é visto como um mero lugar de passagem que não soma ou não desenvolve nada. Ele faz parte de uma lógica não binária, local, situada, que não segue, necessariamente, os métodos e padrões hegemônicos no campo da ciências.

Essa ideia contraria as teorias de que as coisas são produzidas a partir de uma mente interior que origina ideias, pensamentos e ação a partir de si mesma, ou seja, não se trata

exclusivamente do indivíduo. Também não se trata de respostas a estímulos ou algo puramente ambiental. Há um jogo, relação, trocas, fazeres, articulações. Em suas considerações sobre o estilo para pensar o sujeito, Arendt, Quadros e Moraes (2019, p. 12) dizem que:

Portanto, ao considerá-la (a noção de estilo) para pensarmos um sujeito não moderno, deslocamos a ideia de sujeito, de psiquismo, de um espaço interiorizado, fixado ou estático como um traço, para os seus múltiplos "fazeres" articulados em rede, no sentido dado no início da escrita. Os fazeres aqui não devem ser reduzidos ao desempenho de papéis, visto que não estão meramente vinculados à socialização ou normatizações. Há uma ênfase na rede, na articulação heterogênea de modos de existência que nos permite pensar nesse sujeito em ação, que deixa o aprisionamento do ensimesmamento para atuar no mundo, nas redes locais, estabelecendo conexões parciais que podem criar outras possibilidades.

É a partir das articulações, dos agrupamentos e das dispersões que podemos compreender o movimento do *graffiti*, não para repetir uma fórmula universal de como a manifestação deveria ser, mas para rastrear quais os atores e as articulações fazem sentido em determinado contexto. Também não se trata de considerar que os grafiteiros têm tudo determinado de antemão. É preciso considerar o acaso, o inesperado e que cada vez que se sai para pintar, seja um *bomb* ou um trabalho fomentado, tem-se uma experiência diferente.

Lewisohn (2008) e De Diego (1997) ressaltam que o *graffiti* se desenvolveu de diferentes maneiras em variados países do mundo. Creio que é possível dizer que até em diferentes estados e cidades. O *graffiti* do Rio não seguiu o mesmo percurso ou trajetória que o de São Paulo. As conjunturas e contextos são diversos. Ganz (2008) aponta que nos últimos anos há maior abertura e possibilidade de experimentação por parte dos grafiteiros. "O estilo de cada grafiteiro é desenvolvido sem nenhuma restrição, com a utilização de stickers, pôsteres, estênceis, aerógrafos, pastéis oleosos, todas as variedades de tinta e até mesmo esculturas. Muitos artistas se libertaram do mero uso das latas de spray" (GANZ, 2008, p. 7).

O autor ainda salienta que a diversidade material aumenta as possibilidades e esfera de ação dos artistas. Muito deles passam a atuar não somente nas ruas, mas também na produção de telas, murais fomentados dentro e fora de galerias e outros. Como já disse anteriormente, não é necessário optar por fazer uma ou outra forma, muitos grafiteiros ainda fazem trabalhos ilegais ao mesmo tempo em que desenvolvem carreiras artísticas com a produção de trabalhos para serem comercializados.

A produção dos *graffiti* passa por essa ampliação material e das possibilidades e dá-se nas fronteiras. Entretanto, não é qualquer coisa que vale. É preciso produzir dentro das limitações, aquilo que Bogost (2016) chama de *constraints*. É nos limites, nas relações com os materiais, com os muros, com as ideias, que se produzem os trabalhos.

Nesse sentido, variações estilísticas, variações temáticas e de usos podem fazer existir realidades que são múltiplas, heterogêneas e que articulam atores humanos e não humanos. É preciso lembrar que nada é dado e garantido de antemão, que tudo pode falhar e colapsar e que é preciso falar em processo, trajeto. É a trajetória, a instauração, que fará a obra ser bem sucedida, ou seja, completada. Porém, os usos, significados e interpretações não se restringem àquilo que foi pensado pelo artista.

Termino com uma ideia de Pelbart (2016): a questão é de fazer existir outros mundos, outros modos de existência, outras possibilidades. Há sempre o risco da falha, mas é preciso seguir, considerando as trajetórias, as interrupções, deslocamentos, encontros, perdas.

Quer se chame de modo de existência, possibilidade de vida, estética da existência, forma-de-vida, existência nua, o que está em jogo, sempre, é um pluralismo existencial em que diferentes seres, cada qual com sua maneira de existir, em diferente grau e intensidade de existência, podem ser instaurados, mas também desinstalados, de modo tal que entre eles se deem passagens, transições, saltos, e também desfalecimentos, evaporações, esgotamentos. Existências possíveis, estados virtuais, planos invisíveis, aparições fugazes, realidades esboçadas, domínios transicionais, inter-mundos, entre-mundos – é toda uma outra gramática da existência que aí se pode conjugar. (PELBART, 2016, p. 417).

O que nos importa mais do que perguntar o que é o *graffiti* é saber o que a manifestação faz fazer e quantos mundos podem ser multiplicados, encenados e performados na inter-relação entre humanos, não humanos e redes.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, R. O poder da criação. **Mnemosine** Vol.4, nº1, p. 169-181, 2008.

ARENDDT, R. QUADROS, L; MORAES, M. Digressões acerca da noção de estilo: contribuições para uma perspectiva não moderna do eu. **Psicologia e Sociedade**, v.31, p.1-16, 2019.

BARBALHO, Maria C. G. **A arte do Deslocamento**: a psicologia corre, escala, salta e rola com o Parkour. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

BOGOST, Ian. **Play anything**: the pleasure of limits, the uses of boredom, and the secret of games. Nova Iorque: Basic Books, 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Bases para a Política Nacional de Museus**: Memória e Cidadania. Brasília: Minc, 2003.

BRASIL. **Almanaque de cultura popular**. Ano 15. Julho de 2013, nº 171.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Marcovaldo ou as estações na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo /desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHAGAS, Mário. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

CHAGAS, Mário. **A imaginação museal**: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAGAS, M. S.; LARDOSA, N.; CALIXTO, L.. Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro: uma experiência de diagnóstico e cartografia. In: **V Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários**, 2015, Juiz de Fora. Caderno de Resumos - Experiências e Pesquisas, 2015. p. 95-96.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**, Santa Catarina, v. 27, p. 9-22, 2014.

CHAGAS, M.; PIRES, V.S. Território, museus e sociedade. In: CHAGAS, M.; PIRES, V. S. **Território, museus e sociedade**: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO, Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

DEBAISE, Didier. The dynamics of possession: an introduction to the sociology of Gabriel Tarde. IN: SKRBINA, David (org). **Mind that abides**: panpsychism in the new millemium. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2009.

DIEGO, Jesus De, **La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano**. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo, Spain, Universidad de Zaragoza, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. 2. Vol 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. 2. Vol 5. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. 2. Vol 3. São Paulo: Editora 34, 2012b.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 38, p. 49-66, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo. **Cultura Popular na antiguidade Clássica**. São Paulo: Contexto, 1989.

GÁNDARA, Leila. **Graffiti**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2004.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite**: arte urbana dos cinco continentes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GONÇALVES, J. R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M (orgs). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GUATELLI, Igor. **Arquitetura dos entre-lugares**: sobre a importância do trabalho conceitual. São Paulo: Editora Senac, 2012.

GUIMARÃES, Sérgio. **As paredes na revolução - Graffiti**. Lisboa: Editora Mil Dias, 1978.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, 5, p.7-41, 1995.

HARMAN, Graham. Response to Shaviro. In: BRYANT, L.; Srnicek, N.; HARMAN, G. (orgs). **The speculative Turn**: continental materialism and realism. Melborne: Re-Press, 2011.

HARMAN, G. **Bruno Latour**: Reassembling the political. Londo: Pluto Press, 2014.

HARMAN, G. **Immaterialism**: Objects and social theory. Malden: Polity, 2016.

INGOLD, Tim; VERGUNST, Jo. **Ways of walking**: Ethnography and practice on foot. Aberdeen: Ashgate Publishing Company, 2008.

IORIO, Natalia. O silêncio pacificador: a questão das Unidades de Polícia Pacificadora no Rio de Janeiro. In: **VIII Jornada de alunos do PPGA-UFF**, 2014, Niterói. VIII Jornada de alunos do Programa de Pós Graduação em Antropologia UFF, 2014. v. 8

JAMES, William. **Pragmatismo**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017a.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. São Paulo: N-1 Edições, 2017b.

LATOUR, B. **Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOUR, Bruno. Gabriel Tarde and the end of the social. IN: JOYCE, Patrick (org). **The Social in Question**. New Bearings in History and the Social Sciences, Routledge, London, pp.117-132, 2002.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social: An introduction to Actor-Network-Theory**. Nova Iorque: Oxford University Press Inc, 2005.

LATOUR, Bruno. E se falássemos um pouco de política. **Revista Política e Sociedade**, v.3, n.4, p. 11-40, 2004.

LATOUR, Bruno. Tarde's ideia of quantification. IN: CANDEA, M. **The social after Gabriel Tarde: debates and assessments**. First Edition. New York: Routledge, 2010.

LATOUR, B. **An Inquiry into modes of existence: an anthropology of the moderns**. Massachusetts: Harvard University Press, 2013.

LATOUR, Bruno. 'Prova d'orchestra' or society as possession. IN: CANDEA, M. **The social after Gabriel Tarde: debates and assessments**. Second Edition. New York: Routledge, 2016.

LAW, John. Objects and spaces. **Theory, Culture and Society**, 19, p. 91-105, 2002.

LAW, John. **After Method: Mess in social science research**. New York: Routledge, 2004.

LAW, J, URRY, J. Enacting the social. **Economy and society**, 33, p.390-410, 2005.

LAW, John. Modes of knowing: resources from the baroque. IN: LAW, J. ;RUPPERT, E.(Org). **Modes of Knowing: resources from the baroque**. Manchester: Mattering Press, 2016.

LEWISOHN, Cedar. **Street Art: The graffiti Revolution**. Nova Iorque: Abrams, 2008.

LYON, David. **Pós-modernidade**. São Paulo: Paulus, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e sociabilidade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna**: formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **O conformismo dos intelectuais**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MALLAND, Julien. Seth. **Tropical Spray**: viagem ao coração do grafite brasileiro. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Portugal: Edições 70, 2013.

MATTOS, Romulo. C.. Remoções de favelas na cidade do Rio de Janeiro uma história do tempo presente. **Revista Outubro** (São Paulo), v. 21, p. 171-190, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEDEIROS, Rodrigo. Uma história do graffiti paulistano contada em quatro atos. In: LEITE, Antonio Eleilson. **Graffiti em SP: Tendências Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

MOL, Annemarie. Política ontológica: algumas ideias e várias perguntas. IN: J. Arriscado Nunes, & R. Roque (Eds.), **Objectos impuros**: experiências em estudos sociais da ciência (Biblioteca das ciências). Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MORAES. M. TSALLIS, A. Contar histórias, povoar o mundo: a escrita acadêmica e o feminino na ciência. *Revista Polis e Psique*; 6, p.39-50, 2016.

MORTON, Timothy. **Realist Magic**: Objects, ontology, causality. Michigan: Open Humanities Press, 2013.

NEVES, L.F.B. **A construção do discurso científico: implicações sócio-culturais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

NOBRE, M. R.; BRANDÃO, R. S. Muros: entre-lugares, usos e utilidades. **V!RUS**, São Carlos, n. 14, 2017. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/?sec=4&item=7&lang=pt>. Acesso em 03/06/2019.

OLIVEIRA, Gustavo Rebelo Coelho de. **PiXação: arte e pedagogia como crime**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. 371f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

OYEWUMI, Oyeronke. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático por Juliana Araújo Lopes de: OYĒWŪMÍ, Oyèrónké. *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies*. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, p. 1-8, 2004. Disponível em <https://filosofia-africana.weebly.com> Acesso em: 06 de Junho de 2019.

OYEWUMI, Oyeronke. Jornada pela academia. [2013?] Tradução para uso didático de **Journey Through Academe**, por Aline Matos da Rocha. Revisão de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com> Acesso em: 16 de Junho de 2019.

PEDRO, Rosa; BONAMIGO, Irme; MELGAÇO, Lucas. Videomonitoramento e seus efeitos na cidade: cartografia de redes sociotécnicas em diferentes espaços urbanos. **Revista Eco Pós**, v. 21, n.3, p. 93-110, 2017

PEDRO, Rosa; MOREIRA, Mariana. Do Mal- Entendido Promissor à Multiplicação de Vozes: considerações acerca das estratégias metodológicas para a elaboração de uma Cartografia de Organizações da Sociedade Civil. **Estudos e Pesquisas em Psicologia** (Online), v. 15, p. 1398-1412, 2015.

PELBART, Peter Pal. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PELBART, P.P. **Ensaio do assombro**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

PIRES, V.S.; CHAGAS, M. Sociedade, museus e território. In: CHAGAS, M.; PIRES, V. S. **Território, museus e sociedade**: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO, Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

PORTILHO, Aline. **Das "belezas que emanam dos jardins suspensos de Ipanema e Copacabana"**: políticas governamentais, demandas por memória e produção do espaço no Museu de Favela do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) - Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2016.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, Pichação e Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

RODRIGUES, Fernanda. **Registros de Memória em Arte Fugaz**: o Graffiti das Casas-Telas do Museu de Favela (2010-2014). Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SANTOS, Rita de Cássia. Becos e vielas do Museu de Favela. **Cadernos do CEOM**, Santa Catarina, v. 27, n.41, p. 329-332, 2014.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SILVA-E-SILVA, William da. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**. São Paulo: Annablume, 2011.

SOURIAU, Etienne. **Chaves da estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SOURIAU, Etienne. **The Different Modes of Existence**. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.

STENGERS, I.; LATOUR, B. The Sphix of the work. IN: SOURIAU, E. **The Different Modes of Existence**. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.

TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia. IN: VARGAS, Eduardo (org). **Monadologia e sociologia** — e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TARDE, Gabriel. Belief and Desire. IN: CLARK, T (org). **On communication and social influence**: selected papers. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

TARDE, Gabriel. **As leis sociais**: um esboço de sociologia. Niterói: Editora da UFF, 2011.

TARTAGLIA, Leandro. **Geograf(it)ando**: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

THEMUDO, Tiago. Gabriel Tarde: **Sociologia e subjetividade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Thrift, N. I just don't know what got into me: Where is the Subject? University of Warwick, UK. **Subjectivity**, 22, p.82-89, 2008a.

THRIFT, Nigel. Spacialites of feeling. IN: THRIFT, N. **Non-representational theory**: space, politics, affect. Nova Iorque: Routledge, p. 189-210, 2008b.

THRIFT, Nigel. From born to made: technology, biology, space. IN: THRIFT, N. **Non-representational theory**: space, politics, affect. Nova Iorque: Routledge, p. 175-188, 2008c.

VALERY, Paul. O Problema dos museus. **ARS (São Paulo)**. São Paulo , v. 6, n. 12, p. 31-34, Dec. 2008.

VAN DE PORT, Mattijs. Baroque as tension: introducing turmoil and turbulence in the academic text. IN: LAW, J. ;RUPPERT, E.(Org). **Modes of Knowing**: resources from the baroque. Manchester: Mattering Press, 2016.

VARGAS, Eduardo Viana. **Antes Tarde do que nunca**: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

WILSHERE, Donna. Os usos do mito, da imagem, do corpo da mulher na reimaginação do conhecimento. IN: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.