

55

ISSN 0104-7183
ISSN 1806-9983 (on-line)



Horizontes Antropológicos

Arte e cidade

2019

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor: Rui Vicente Oppermann

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Diretora: Claudia Wasserman

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Coordenador: Emerson Giumbelli

Editor Honorário

Sérgio Alves Teixeira

Editor-Chefe

Ruben George Oliven

Editores

Ari Pedro Oro

Arlei Sander Damo

Fernanda Cruz Rifiotis

Apoio editorial

Cristiane Miglioranza

Conselho Editorial

Alejandro Frigerio – Universidad Católica Argentina (Argentina)

Alejandro Grimson – Universidad Nacional de San Martín (Argentina)

Carlos Alberto Steil – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Christian Bromberger – Université d'Aix-Marseille (França)

Claudia Fonseca – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Claudio Lomnitz – Columbia University (Estados Unidos)

Cornelia Eckert – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Cristiana Bastos – Universidade de Lisboa (Portugal)

Daniel Miller – University College London (Reino Unido)

Enzo Pace – Università degli Studi di Padova (Itália)

Gustavo Lins Ribeiro – Universidad Autónoma Metropolitana (México)

Joan Pujadas – Universitat Rovira i Virgili (Espanha)

João Biehl – Princeton University (Estados Unidos)

João Leal – Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Lilia Schwarcz – Universidade de São Paulo (Brasil)

Manuela Carneiro da Cunha – University of Chicago (Estados Unidos)

Marc Abélès – École des Hautes Études en Sciences Sociales (França)

Maria Filomena Gregori – Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Mariza Peirano – Universidade de Brasília (Brasil)

Michael Herzfeld – Harvard University (Estados Unidos)

Miriam Pillar Grossi – Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)

Néstor García Canclini – Universidad Autónoma Mexicana (México)

Otávio Velho – Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)

Paula Montero – Universidade de São Paulo (Brasil)

Pedro Ignacio Schmitz – Instituto Anchietano de Pesquisas (Brasil)

Sérgio Visacovsky – Instituto de Desarrollo Económico y Social (Argentina)

Setha Low – City University of New York (Estados Unidos)

Sherry Ortner – University of California Los Angeles (Estados Unidos)

Sonnia Romero – Universidad de la República (Uruguai)

Tim Ingold – University of Aberdeen (Reino Unido)

Linha Editorial

Horizontes Antropológicos é um periódico quadrimestral, publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seus números são temáticos, abertos à pluralidade de interpretações e de temas que possam interessar à antropologia para a compreensão dos fenômenos socioculturais. Cada edição também contempla uma seção denominada Espaço Aberto, dedicada à publicação de entrevistas e artigos de excelência, escritos por pesquisadoras/es com reconhecimento internacional entre seus pares quanto ao domínio do tema abordado e que preferencialmente tenham sido convidados pelos editores. Todos os artigos devem ser inéditos e podem ser publicados em português, espanhol, francês e inglês. O campo de interesse da revista compreende temas relacionados com a antropologia, arqueologia e áreas afins. Como norma geral, os artigos submetidos serão apresentados para avaliação prévia dos editores e depois submetidos a pareceristas externos.



ano 25
número 55
setembro/dezembro 2019

ISSN 0104-7183
ISSN 1806-9983 (on-line)

Horizontes Antropológicos

55 | Arte e cidade

número organizado por

Cornelia Eckert

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil

Glória Diógenes

Universidade Federal do Ceará – Brasil

Ligia Dabul

Universidade Federal Fluminense – Brasil

Ricardo Campos

Universidade Nova de Lisboa – Portugal

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, ano 25, n. 55, set./dez. 2019



Expediente:

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Av. Bento Gonçalves, 9500
91509-900 – Porto Alegre – RS – Brasil
Tel./Fax: (51) 3308-7165
E-mail: horizontes@ufrgs.br
Site: <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha>

Capa:

Projeto gráfico e confecção: Carla Luzzatto

Ilustração: Kobra (1975), *Raoni*, 2017, mural. Lisboa, Portugal (foto: José Luís Abalos Júnior)

Projeto gráfico do miolo, revisão e editoração eletrônica: Trema Assessoria Editorial

Este número é publicado com o suporte financeiro do Programa de Apoio à Editoração de Periódicos da Pró-Reitoria de Pesquisa – UFRGS e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq

Catálogo: Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades / UFRGS

Bibliotecário: Maycke Young de Lima – CRB 10/1920

Horizontes Antropológicos / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. – Vol. 1, n. 1 (1995)-. – Porto Alegre : UFRGS, IFCH, 2009. – Quadrimestral. Continua: Cadernos de Antropologia. – ISSN 0104-7183 (impresso), ISSN 1806-9983 (on-line).

1. Antropologia. 2. Ciências sociais. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Programa de Pós-graduação em Antropologia Social*.

Horizontes Antropológicos está indexada em:

Google Scholar
IBSS – International Bibliography of the Social Sciences
LAPTOC – Latin American Periodical Tables of Content
OpenEdition
OJS – SEER
ProQuest Social Science Journals via IBSS
Qualis Periódicos
SciELO – Scientific Electronic Library Online
SCIMAGO – Web of Science
SCOPUS
Social Compass via IBSS

Signatory of



Sumário | Summary

Apresentação | Introduction

- 7 Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas
Art and city: polychromy and polyphony of urban interventions
Cornelia Eckert; Glória Diógenes; Ligia Dabul; Ricardo Campos

Artigos | Articles

- 19 *Nothing is forever*: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±
Nothing is forever: an essay on the urban arts of Miguel Januário±MaisMenos±
Paula Guerra
- 51 Speculating on (the) *urban* (of) art: (un)siting street art in the age of neoliberal urbanisation
O *urbano* na arte (urbana): (des)localizar a *street art* em uma época de urbanização neoliberal
Andrea Pavoni
- 89 “Graffiti é existência”: reflexões sobre uma forma de cidadinidade
“Graffiti is existence”: thoughts on a way of living in the city
Gabriela Pereira de Oliveira Leal
- 119 Entre VHILS e os Jerónimos: arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico
Between VHILS and the Jerónimos: Lisbon’s urban art as a tourist object
Ricardo Campos; Ágata Sequeira

- 153 Conexões entre artes de rua, criatividade e profissões: circuitos e criações de Tamara Alves
Connections between street art, creativity and professions: Tamara Alves' circuits and creations
Glória Diógenes
- 179 Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre
"Barraqueiras" and heroines: feminist writings on Porto Alegre's streets
Marielen Baldissera
- 209 Entre calçadas, pixações e parentesco: a cidade como campo de batalha em torno das lesbo/homoparentalidades e do acesso à PMA na França
Between sidewalks, graffiti and kinship: the city as a battlefield around lesbian/homoparentalities and access to the PMA in France
Anna Carolina Horstmann Amorim
- 243 Nem anônimas nem invisíveis: cidade e mulheres escritoras de graffiti
Neither anonymous nor invisible: city and women graffiti writers
Natalia Pérez Torres
- 263 Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público
Lamps, bodies and cities: academic-activist reflections on art, dissidence and the occupation of public space
Vitor Grunvald
- 291 Da impossibilidade de conter: intervenções urbanas e produção de subjetividade em Porto Alegre
The impossibility of containing: urban interventions and subjectivity production in Porto Alegre
Guilherme Augusto Flach; Simone Mainieri Paulon

Espaço Aberto | Open Space

- 319 Catarina Alves Costa, antropóloga e cineasta “com certeza”
Catarina Alves Costa, anthropologist and filmmaker “for sure”
Cornelia Eckert

- 339 Obituário: Eric Dunning, um pai fundador entre nós
Obituary: Eric Dunning, a founding father among us
Rod Watson; Édison Luis Gastaldo

Resenhas | Book Reviews

- 347 FEIN, Elizabeth; RIOS, Clarice (ed.). *Autism in translation: an intercultural conversation on autism spectrum conditions*
Valéria Aydos
- 353 TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*
Luz Gonçalves Brito
- 359 PANDOLFO, Stefania. *Knot of the soul: madness, psychoanalysis, Islam*
Camila Motta Paiva
- 367 MBEMBE, Achille. *Necropolítica*
Juliana Martins Pereira
- 373 FRIEDMAN, Sam; LAURISON, Daniel. *The class ceiling: why it pays to be privileged*
Pedro Daniel Gonçalves Saraiva

- 379 GIBSON-GRAHAM, J. K. *The end of capitalism (as we knew it): a feminist critique of political economy*

Patricia Kunrath Silva

- 387 NAHUM-CLAUDEL, Chloe. *Vital diplomacy: the ritual everyday on a dammed river in Amazonia*

Felipe Vander Velden

Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas

Art and city: polychromy and polyphony of urban interventions

Cornelia Eckert*

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil
chicaeckert@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2815-7064>

Glória Diógenes**

** Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil
gloriadiogenes@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7494-8553>

Ligia Dabul***

*** Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil
ligia.dabul@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6224-9720>

Ricardo Campos****

**** Universidade Nova de Lisboa – Lisboa, Portugal
Pesquisador associado ao CICSNova
rmocampos@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-4689-0144>

Marcel Mauss, um dos precursores da antropologia moderna, escreveu em 1947 um *Manual de etnografia* (Mauss, 1972). Estrategicamente orienta para uma pesquisa inovadora, a do trabalho de campo sistemático, metuculoso e ético, atento a um novo terreno conceitual, o do fato social total, que inaugura a antropologia simbólica. Ensina uma metodologia com firme formação na antropologia, mas ligada às paisagens interdisciplinares. Não negligencia nenhuma das técnicas importantes para uma perspectiva processual de análise científica, mas coloca em destaque o método intensivo e cuidadoso para o estudo de uma sociedade. Aos pesquisadores, novatos ou experientes, recomenda a perspectiva comparativa, a atenção aos diferentes fenômenos da vida social. Não somente dar atenção às questões econômicas e administrativas, mas ao conjunto das qualidades criativas em que repousa o mundo das práticas simbólicas. Assim, todas as artes e ofícios de produção, sem exceção, são simetricamente importantes. Todas as sociedades em suas ciências, estéticas, suas representações coletivas, seus fenômenos morais e jurídicos, suas expressões corporais, suas expressões religiosas e de sociabilidades.¹

Misturam-se as almas e as coisas, como os fenômenos estéticos, técnicos e éticos que revelam noções de rítmica, de socialidade, de individualidade e de coletividade, de vida. Boas (1927), na sua obra *Primitive art*, também valoriza o tema da arte como ritmo, o ritmo da vida criativa, sensível. Arte é vida em sua sensorialidade, suas linguagens, suas emoções, seus prazeres, cores, sons, múltiplas sensações e sempre misturas de faculdades criadoras, dos mistérios da intuição e da criação. De tal modo, a cartografia das artes apresenta-se como uma necessidade absoluta, concebem os mestres. Mauss advoga, em suma, que é preciso procurar ao mesmo tempo o que singulariza uma época ou uma sociedade, elemento comum na obra de Boas.

Não precisamos mais justificar a importância de um número da revista dedicado ao tema “Arte e cidade”, citando autores clássicos ou contemporâneos. Desde a primeira impressão na parede, na pedra, na terra, no barro, na areia, a arte vibra na memória coletiva, desvenda o passado e constrói o futuro, resguarda o afeto e descreve o conflito, evoca as crenças, as ideologias e reúne

1 A atividade de co-organização deste número do pesquisador Ricardo Campos ocorre no âmbito de dois projetos financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (IF/01592/2015 e PTDC/SOC-SOC/28655/2017).

as energias para a constante imaginação. Tal fulgor deve-se à necessidade premente de comunicarmos com o outro, de estabelecermos teias de significado que passam por linguagens distintas. E comunicamos através de instrumentos e canais plurais. À falta de uma folha de papel, escrevemos na parede. Escrever (ou desenhar) na parede tem outra repercussão coletiva, chega a uma plateia mais vasta. E, como tal, desde tempos imemoriais que desenhamos, escrevemos ou pintamos muros e paredes, com o intuito de materializar (e partilhar) pensamentos, imagens e imaginários.

Aquilo que comunicamos na cidade, através das suas superfícies, é entendido de forma diferente pelos seus múltiplos habitantes. Nem tudo se encaixa na categoria de arte, tal como socialmente é definida. O que nos conduz, também, a uma reflexão sobre o papel destas formas de comunicação não artísticas e, em muitos casos, consideradas disruptoras e desobedientes, incitando ao seu silenciamento. São conhecidos os casos de zelo extremo por parte das autoridades públicas, preocupadas em conter certas “pragas urbanas” manifestadas por essas vozes desobedientes, atentatórias da moral e dos bons costumes no uso da cidade. Graffiti ou pixo² são, muitas vezes, alvos de perseguição e apagamento, no âmbito de processos de higienização urbana.

É singular dizer que as cidades contemporâneas estão mais coloridas de graffiti, de estêncis, de lambes ou colagens, além de outras formas de arte urbana e arte de rua. Diferentes indivíduos e grupos participam dessa construção da paisagem visual da cidade, pintando muros e paredes, colorindo edifícios, colando *stickers*, fazendo *gardening guerrilla*, expondo-se eles mesmos aos olhares, etc. E são, muitas vezes, essas expressões minoritárias, vernaculares, transgressoras, que afrontam o conceito de arte oficial e os modelos de uma cidade planificada e asséptica.

Daí que a paisagem visual da cidade hoje seja composta por uma multitude de expressões pictóricas e estéticas que convivem com a arte pública oficial. As variadas intervenções das artes de rua – mesmo que isso ocorra por meio de um tipo de leitura sem palavras, como no caso das *tags* – produzem narrativas da cidade tal qual seu conjunto arquitetônico e seus monumentos históricos. Essas artes frequentemente escapam do que é consentido, contrariando os

2 Mantemos aqui a grafia com X, de acordo com o uso “nativo”, em vez do CH do registro oficial.

“juízos de gosto” das belas artes, sendo categorizadas, por vezes, como expressões de vandalismo e ações de poluição da paisagem. As artes de rua provocam não apenas um outro regime estético, tal qual se refere Jacques Rancière (2009), como agem promovendo novos usos e práticas de espaço (Certeau, 1994), diversificando fabulações e compondo novas trilhas narrativas da/na cidade.

Todo esse palimpsesto de imagens e de linguagens que emerge por meio das artes de rua, embora se multiplique, de forma curiosa, concomitantemente, remete ao que ali escapa, ao que parece invisível. A efemeridade dessas artes, tendo em vista suas constantes ameaças de *apagamento*, de *branqueamento* de paredes e muros, acaba assumindo contornos de uma materialidade em movimento, como se estabelecessem um tipo de acontecimento em forma ininterrupta de aparição e desaparecimento (Peixoto, 2004, p. 51). “Sendo o visual uma qualidade espacial do visível que só se produz em imagens muito raras” (Peixoto, 2004, p. 41), as artes urbanas atuam nesse *entre*, figuração de um concreto que se mostra e que *desaparece* da paisagem. Embora se proliferem nas cidades de todo o planeta e assumam formas pluriestéticas, as artes de rua tanto adquirem uma destacada visibilidade como, ao mesmo tempo, encarnam a qualidade da *invisibilidade* e da indiscernibilidade. Trata-se, assim, de rastrear outros mapas e rotas dos significados do que seja arte, cidade, e dos elementos que compõem suas imagens e narrativas.

Valorizamos os artistas como autores, que se expressam e manifestam, agem por seus corpos que observam e reagem, e que, por vezes, como aqui, pesquisam, compõem a arte que está nas ruas da cidade. Atrelando as visualidades aos seus tempos, aos seus deslocamentos e movimentações, esses corpos que interagem com as coisas que fazem e percebem nas ruas também conduzem o fluxo dessa arte e potencializam, colocando-os ainda mais em aberto, os ritmos e a própria matéria das cidades. Dessa maneira, por diversos mecanismos, as imagens e as linguagens das artes feitas nas ruas se constituem, estendem e vibram fundadas em variadas experiências dos atores sociais implicados em todas as suas vias de criação e significadas e disseminadas em percursos, boa parte das vezes estabelecidos deliberadamente e que nem sempre se revelam ao olhar.

Desse modo, ao tratar do tema da cidade no contexto contemporâneo pode ser de grande valia avizinhar-se da presença desse mundo sensível, e de suas expressões estéticas no espaço público. A arte, ou a “arte pública”, se espalha de muitas maneiras e por diferentes espaços urbanos, bairros, ruas, muros,

paredes, calçadas, postes. Diferentes tons colore as cidades, frases falam da vida, os rastros se acumulam diante do olhar do passageiro, no curso da observação do errante. Arte geralmente legitimada e patrocinada pelos poderes (públicos ou privados) seja da arte urbana, ou *street art* ou arte graffiti, mas também mediada por gestos ilegais, rompendo os limites do permitido, e apontando em geral para uma crítica aos jogos morais que cerceiam o direito à cidade. Diferentemente da compreensão efetuada apenas por meio de dispositivos discursivos, os antropólogos e antropólogas se veem, cada vez mais, convocados(as) a observar o urbano e a narrar a vida nesse contexto para além de suas edificações, equipamentos e patrimônios.

As expressões estéticas no espaço público sempre fizeram parte de uma certa ideia de cidade. A chamada “arte pública” representa uma certa visão daquilo que são os modelos normativos e estéticos dominantes. São expressões que celebram os valores mais consensuais e dominantes de uma determinada sociedade. No entanto, a arte na cidade não é produzida apenas por aqueles que detêm o poder de uso e planejamento do território. A cidade é vivida pelos cidadãos, que nela inscrevem as suas singularidades. A apropriação da cidade sobrevém, também, pela sua construção simbólica e estética. Tornar a paisagem citadina um território de significado, proximidade, identidade e fruição passa pela sua (de)marcação simbólica.

Neste número de *Horizontes Antropológicos*, reunimos artigos com base em pesquisas sociais e etnográficas que mobilizam na cidade as cores, sons e tons que reúnem artistas em suas práticas, que interpretam as intervenções artísticas urbanas. São textos que atualizam as expressões criativas nas cidades pesquisadas, que informam as políticas públicas ou suas ausências, que esclarecem os processos de politização das expressões ou reconhecem em suas marcas as denúncias, ou os silêncios de participações e as invisibilidades das intolerâncias e discriminações. A vida é ritmo, a cidade é ritmo, a arte é ritmo. A nós, como pesquisadores participantes da Rede de Pesquisa Luso-Brasileira em Artes e Intervenções Urbanas e do projeto luso-afro-brasileiro Todas as Artes, Todos os Nomes, cabe a alegria de compartilhar artigos inéditos que respondem a esta pergunta, que buscam respostas em todos os sentidos sobre a arte na cidade, sobre a cidade e a arte.

Abrimos nosso número com o artigo intitulado “*Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±*”, de autoria de

Paula Guerra. Paula analisa o impacto das intervenções artísticas politicamente engajadas do artista Miguel Januário, na última década em Portugal, tendo como pano de fundo uma severa crise econômica, financeira e social atravessada por esse país. A autora parte do pressuposto que as manifestações artísticas de Miguel Januário tencionam não apenas denunciar os reveses da referida crise, mas também intervir/agir, promovendo ondas de incitamento, atos insurgentes e um processo significativo de autorreflexividade dos atores nela envolvidos. Uma das propostas instigantes do texto, para além de uma abordagem meramente descritiva, é a de demarcar os planos de inter-relação entre a arte e as ciências sociais, nomeadamente a sociologia. Ao longo do artigo, a autora ressalta a emergência de uma nova arte urbana que está na base de novas artes públicas, que falam e apreendem a cidade como “território poliédrico de comunicação visual”. Tomando como base a discussão sobre ativismo que medra novos movimentos sociais de natureza anticapitalista, o artigo coloca em cena pautas de revisão e reconsideração da dimensão política e responsabilidade social dos artistas. Miguel Januário, nascido no Porto, torna-se emblemático personagem, inicialmente na produção de *antimarcas* publicitárias, na condição de designer gráfico, como forma de criticar “o sistema usando suas próprias armas”. Segundo a autora, Miguel Januário se reapropria de símbolos do país e, numa “espécie de estilo saramaguiano de subverter expressões conhecidas e provérbios”, produz frases e performances de impactante matéria crítica e força subversiva no que tange à situação portuguesa diante da crise. Como ressalta a autora, a performance intitulada *Ego sum panis vivus* faz despertar um revelador artista. Finalmente, a autora destaca que a proposta de renovação epistemológica a que se propõe o artigo permite que os leitores possam identificar uma análise mais fina da relação entre arte e crise e, também, entre arte e sociedade.

Por seu turno, Andrea Pavoni, em seu artigo intitulado “Speculating on (the) urban (of) art: (un)siting street art in the age of neoliberal urbanisation”, aborda de forma teoricamente densa um conjunto de impasses e paradoxos que rodeiam a arte urbana contemporânea. Aquilo que o artigo retrata é o papel que a arte urbana tem desempenhado, atualmente, a serviço de uma agenda levada a cabo pelos poderes públicos, nomeadamente instrumentalizando essas expressões em benefício da revitalização e promoção do espaço público. Vários autores têm vindo, precisamente, a referir que a gradual legitimação e

institucionalização do graffiti e da arte urbana permitiram que estes se convertessem numa mais-valia urbana para a cidade. A sua relevância não deve ser desligada da retórica da cidade criativa, que tem sido largamente promovida nas últimas décadas no contexto das cidades neoliberais. Nesse âmbito, o autor faz uso de alguns exemplos como ponto de partida para esta reflexão: o do bairro de Kreuzberg em Berlim ou o do projeto Porto Maravilha no Rio de Janeiro, iniciado em 2009 e que se definiu como um dos maiores projetos de revitalização do Brasil, tendo por objetivo a recuperação econômica, turística e habitacional de uma área urbana longamente esquecida. Porém, o autor vai mais longe, debatendo as diferentes perspectivas acerca da arte presente no espaço público urbano.

Na sequência, no artigo intitulado “Graffiti é existência”: reflexões sobre uma forma de cidadinidade”, Gabriela Pereira de Oliveira Leal baseia-se numa etnografia de natureza multissituada, realizada na cidade de São Paulo entre os anos de 2016 e 2017. No artigo, a autora propõe um deslocamento do olhar a respeito do gesto de produzir graffiti, destacando as dinâmicas de natureza social, simbólica ou afetiva que vão além da simples pintura nos muros da cidade. O seu relato vivo e denso mostra até que ponto o graffiti é uma forma de vida que se inicia na juventude e que, em muitos casos, se prolonga para a idade adulta. A biografia dos sujeitos é, a este respeito, fundamental para se perceber as mutações do campo e a forma como estes vão incorporando novas formas de conceber os seus atos estéticos na cidade. Ao longo de seu período de pesquisa, a autora acompanhou diferentes sujeitos que começaram a fazer graffiti em São Paulo entre os anos 1980 e o início dos anos 2000 – pertencentes à chamada *old school* e à *new school*. A autora relata as peculiaridades dessa cultura eminentemente urbana, de natureza global, e que abarca um conjunto diversificado de fórmulas e estilos. Falamos de *tags*, *throw ups* ou *bombs*. Falamos de diferentes tipos de *lettering*, de personagens, de murais mais ou menos complexos. Falamos, ainda, de registos ilícitos e outros lícitos. Todavia, o argumento principal da autora remete para a importância de perceber uma forma de cidadinidade particular, produzida e informada pelas experiências de pintar na rua. Aqueles que fazem graffiti estabelecem uma relação complexa e criativa com o território e com o edificado urbano. Há uma série de cartografias de cidades vividas, como revela a autora, bem como uma exploração da cidade que vai bem além do espaço mais circunscrito dos bairros que os sujeitos habitam.

O artigo de Ricardo Campos e Ágata Sequeira conduz-nos à cidade de Lisboa, relatando-nos um fenômeno relativamente recente: a turistificação da arte urbana. O título do artigo “Entre VHILS e os Jerónimos: arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico” é, aliás, bem explícito relativamente àquilo que está em causa nesse contexto. Lisboa, uma cidade antiga com um patrimônio histórico e monumental reconhecido mundialmente, é hoje procurada, também, por causa da qualidade da arte urbana que nos últimos anos alterou sua paisagem. Como demonstram os autores, a turistificação da arte urbana deriva de uma gradual valorização social e legitimação institucional desse tipo de expressões estéticas presentes no espaço público urbano. Esse fato tem sido reconhecido pelos poderes públicos que, em muitos contextos, têm utilizado a arte urbana como estratégia de promoção da imagem das cidades. Os autores debruçam-se sobre essa matéria a partir de uma análise que tem em consideração um conjunto de atores sociais que contribuem para a construção da arte urbana enquanto objeto turístico.

O artigo de Glória Diógenes também nos leva à cidade de Lisboa. “Conexões entre artes de rua, criatividade e profissões: circuitos e criações de Tamara Alves” parte de uma etnografia realizada em Lisboa sobre arte urbana e graffiti. O contexto da investigação se voltou para aqueles e aquelas que, mesmo sob o manto das intervenções ilegais nas ruas, desenvolviam obras comumente identificadas na qualidade de muralismo, demandando um maior tempo de execução e destreza. As artes de Tamara, personagem emblemática dessa pesquisa etnográfica, sinalizam um tipo de inserção *borrada* nas ruas, gerando modos peculiares de produção de bens artísticos e um singular processo de profissionalização. O artigo destaca a importância da pluralidade de experiências combinadas na trajetória da artista, que vão acontecendo de forma quase sempre *misturada*, seja por meio de um curso de belas artes, das suas intervenções nas ruas e das atividades que desenvolve como tatuadora, DJ, designer gráfica, dentre outras. Suas intervenções, identificadas como subversivas pela autora, promovem o *inesperado*, o *acidental*, como domínio e potência da arte. Há um fio, segundo a autora, que embaralha e unifica o fazer arte de Tamara no predomínio das noções de brincadeira e experimentação. Ela pinta o *permitido* e diz assim *ganhar tintas para o ilegal*. Observa-se na leitura do artigo que Tamara conecta diversificados diagramas de ação e criatividade, em que mais vale o processo que a obra final. Segundo a autora, as vias múltiplas de Tamara evidenciam que as

experimentações por ela efetuadas constituem um *dentro* e um *fora* da arte, um *dentro* e um *fora* da lógica do trabalho e do mercado, instalando um pontilhismo entre práticas underground e ações inseridas no mainstream. A autora, por fim, aponta que, nos fazeres de Tamara Alves, o risco, os desvios, o escorrer das tintas, os gestos acidentais provavelmente contribuem para novas modulações de processos de formação profissional e aproximações entre arte, trabalho e vida.

No artigo de Marielen Baldissera, “Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre”, a poesia inscrita por mulheres no Centro Histórico e na Cidade Baixa, em Porto Alegre, por meio de variados modos – graffiti, pixos, estêncis, lambes, adesivos, grafias e figurações – é trazida para análise junto com imagens fotográficas e falas que descrevem as trajetórias sociais, intenções e as circunstâncias que cercam a prática dessa arte feminista. Concebendo as artistas como *flâneuses* que se deslocam, muitas vezes com riscos, apropriando-se de espaços públicos também com a imposição de seus corpos, a autora, fotógrafa e por isso ela mesma *flâneuse*, torna inquietos e tensiona a aparente naturalidade desses efêmeros escritos que convivem com outras tantas intervenções urbanas, apresentando questões sobre sua condição feminista, sua disseminação, sua variabilidade e a contundência com que são propostos. Perpassada pelos atributos e pertencimentos das artistas que a praticam, a arte especialmente politizada dos escritos feministas de rua tem a principal matéria de sua criação atada aos significados que causas coletivas assumem e ao modo como afetam e mobilizam essas mulheres.

Lemos em seguida o artigo “Entre calçadas, pixações e parentesco: a cidade como campo de batalha em torno das lesbo/homoparentalidades e do acesso à PMA na França”, de Anna Carolina Horstmann Amorim. Um útero grávido pintado no chão, na calçada em uma avenida em Paris. Palavras pixadas nos entornos enfatizam a presença de movimento lésbico, homossexual, etc. Diferentes intervenções urbanas em diferentes tempos afetam a pesquisadora em seu tema de pesquisa: parentesco, suas famílias e trajetórias reprodutivas e de ação na construção de suas maternidades lésbicas no contexto francês. Assim, arte, cidade e relações reprodutivas, mulheres lésbicas, sexo, intervenções artísticas no meio urbano se misturam, como se misturam as almas e coisas, como já protagonizava Marcel Mauss em sua obra sobre a dádiva e o dom. Novas tecnologias no mundo ocidental contemporâneo e novas famílias homoparentais também se misturam e vibram no mundo citadino. Razões afetivas de viver que contrastam

com as razões morais conservadoras no contexto social francês. Ambas e múltiplas razões que deixam seus rastros em pixos, em imagens, em palavras nas ruas de Paris. A autora etnografa essas manifestações e suas autorias coletivas para reconhecer os atores, suas lógicas, atualizando o debate em torno do tema da parentalidade e conjugalidade homossexual. Rastreia as intervenções artísticas e as descreve como que embalada por uma espécie de guerra de sentidos entre movimentos pró-liberdade de opções sexuais e de parentalidade e expressões de intolerância, prezando pelo moralismo colonial de mentes e espíritos. Essas disputas marcam as ações de ocupar os espaços urbanos, mote para a autora refletir sobre as formas complexas em que o biopoder atravessa as vidas pessoais, provoca movimentos sociais, estabelece interações e explicita conflitos e diferenças culturais, de classe, de valores e projetos. As pixações, as intervenções urbanas, a arte urbana, atualizam os cidadãos, em seu cotidiano, as forças hegemônicas e contra hegemônicas em um tema corriqueiro: sexo, parentalidade, família, vida.

O artigo “Nem anônimas nem invisíveis: cidade e mulheres escritoras de graffiti”, de Natalia Pérez Torres, destaca a voz e a presença das mulheres na produção urbana do graffiti. Inspirando-se de início nas *Cidades invisíveis* de Italo Calvino, a autora destaca a ideia de que a abordagem das cidades no âmbito da antropologia é constituída das relações e trocas que se estabelecem entre aquilo que desafia sua constituição física e o não evidente, que emerge no dorso das paisagens invisíveis. O fenômeno do graffiti, segundo a autora, assume um campo de visibilidade não destinado a ele, o muro. São expressões deslocadas, que desregulam lógicas de normalização e disciplinamento das cidades. O graffiti, de acordo com as palavras da autora, em diálogo com Roland Barthes, se inscreve nas cidades sem qualquer intenção literária ou de legibilidade, “o despreocupado num sentido de desapego institucional, de qualquer tipo de significado diáfano e reconhecível”. Nessa perspectiva, como sublinha a autora, torna-se ainda mais significativa a forma de *escrita* das mulheres, por via de *tags*, no âmbito de uma prática ainda dominada por homens. Uma forma de escrita que emerge partir de seus corpos e de suas experiências. Desse modo, ela destaca que a potência da visibilidade das *meninas* na paisagem do graffiti, a partir da *tag*, de inscrição não *legível*, indica um reposicionamento estratégico sobre o imaginário urbano selado com um nome e gestos de mulher.

Noutra direção, temos em “Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público”, de Vitor Grunvald,

contundente reflexão sobre inadequações e vieses políticos das próprias noções de espaço público e arte para lidar com práticas artivistas de ocupação voltadas para a afirmação radical do corpo livre. O artigo parte da análise da atuação do coletivo A Revolta da Lâmpada, formado por pessoas LGBTQIA+, surgido em dissidência da Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro de 2014 e referido a episódio de violência homofóbica ocorrido em 2010 contra Luís Alberto Betônio, agredido com duas lâmpadas fluorescentes na Avenida Paulista, em São Paulo, onde o coletivo fez sua primeira manifestação pública. Com escrita e dados etnográficos cravados na militância, o autor conduz os leitores a postos de observação potentes para a sondagem de formulações sobre a criatividade – muito próxima à experiência artística – que perpassam manifestações políticas em espaços públicos e sobre a arte, já descentrada, feita nas ruas com intenções políticas e pautas urgentes.

Finalizamos com o artigo, “Da impossibilidade de conter: intervenções urbanas e produção de subjetividade em Porto Alegre”, de Guilherme Augusto Flach e Simone Mainieri Paulon. Os containers, ao surgirem em uma cidade-capital como Porto Alegre, respondem a políticas de saneamento. Ideias de higienização e segregação sustentam esse projeto moral. São estruturas metálicas espalhadas por bairros na cidade, que parecem ser corpos que destoam do cenário. Mas logo o habitante mediano se acostuma com sua funcionalidade, a não ser que seja apropriado para o inesperado: um mendigo que se abriga do frio ou um corpo inerte rompendo com a rotina almejada, uma manifestação de rua em que manifestantes explodem um container. Um pesquisador errante absorve da cidade suas lógicas, suas marcas, suas subversividades. Mais ainda, inspirado em Guattari, o errante interpreta os componentes maquínicos, produtores de subjetividades. Nessa forma ensaística, os autores enfatizam gestos, atos, vozes que materializam tensionamentos resistentes às lógicas hegemônicas da urbe. A arte urbana emerge em todo seu potencial: contesta, critica ou simplesmente colore. A presença da arte urbana aporta novas dinâmicas e complexidades e se soma às múltiplas intervenções urbanas que ritmam a cidade. Autores que tratam da intervenção urbana se sucedem citados no ensaio, bem como os próprios interventores que ressoam na memória coletiva. A cidade segue sede de múltiplas narrativas artísticas que politizam a urbe. Ou apenas colorem, como os containers pintados por artistas a partir da demanda do poder municipal.

A seção Espaço Aberto traz uma entrevista com a antropóloga e cineasta Catarina Alves Costa, professora na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade Nova de Lisboa. Autora de uma produção filmica com base em pesquisas antropológicas, Catarina tem seu trabalho apreciado pela rede de pesquisadores da antropologia visual no Brasil, sendo constantemente referida nos programas de aulas e oficinas de antropologia visual nos laboratórios e centros de pesquisa.

Espaço Aberto também traz o obituário, redigido por Rod Watson e Édison Luis Gastaldo, de Eric Dunning, pioneiro da sociologia dos esportes, que junto com Norbert Elias publicou o livro *A busca da excitação: desporto e lazer no processo civilizacional*.

Para ilustrar a capa desta edição, escolhemos o retrato do Cacique Raoni, da tribo Caiapó. O mural do brasileiro Eduardo Kobra ocupa a empena de um prédio de cinco andares na Rua Antônio Gedeão, na zona de Marvila da cidade de Lisboa, Portugal. Fotografado por José Luís Abalos Júnior (PPGAS/UFRGS), representa um alerta para o problema das populações indígenas no Brasil e no mundo inteiro. Nascido no Jardim Martinica, bairro pobre da zona sul de São Paulo, Kobra tornou-se um dos mais reconhecidos muralistas da atualidade, com obras em cinco continentes. O grafiteiro começou a desenhar em muros clandestinamente durante sua adolescência. Autodidata, desenvolveu sua arte inspirado em artistas como o britânico Banksy, os norte-americanos Eric Grohe e Keith Haring e o mexicano Diego Rivera (Kobra, 2019).

Referências

BOAS, F. *Primitive art*. Oslo: Asche-houg, 1927. (Institutet for sammenlignende Kulturforskning. Ser. B: Skrifter, 8).

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

KOBRA. *Biografia*, 2019. Disponível em: <http://www.eduardokobra.com/biografia/>. Acesso em: 24 jun. 2019.

MAUSS, M. *Manual de etnografia*. Lisboa: Editorial Pórtico, 1972.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±

Nothing is forever: an essay on the urban arts of Miguel Januário±MaisMenos±

Paula Guerra*

* Universidade do Porto – Porto, Portugal

pguerra@letras.up.pt, mariadeguerra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

Resumo

Neste artigo pretendemos analisar as intervenções artísticas politicamente engajadas de Miguel Januário, na última década, caracterizada pela premência de uma severa crise económica, financeira e social em Portugal. Ao trabalho que aqui apresentamos encontra-se uma finalidade assente num princípio heurístico primordial: o de demonstrar que a *street art* constitui matéria e objeto de intervenção social, demarcando um espaço próprio, definido e específico na denúncia e revelação de problemáticas sociais; multiplicando e questionando, assim, as formas e conteúdos das artes urbanas.

Palavras-chave: arte urbana; Miguel Januário; *street art*; ativismo.

Abstract

In this article we intend to analyze Miguel Januário's politically engaged artistic interventions, in the last decade, characterized by the seriousness of a severe economic, financial and social crisis in Portugal. The work presented here underlies a purpose based on a primordial heuristic principle: to demonstrate that street art is a matter and object of social intervention, demarcating a specific space in the denunciation and revelation of social issues; also, multiplying and questioning, thus, the forms and contents of the urban arts.

Keywords: urban art; Miguel Januário; street art; activism.

Um prelúdio: *worlds of art* contemporâneos, as artes e a crise

O texto¹ que apresentamos procura analisar as intervenções artísticas politicamente engajadas de Miguel Januário, na última década em Portugal, caracterizada pela premência de uma severa crise económica, financeira e social. Ao trabalho que aqui apresentamos esteve subjacente uma finalidade assente num princípio heurístico primordial: o de demonstrar de que forma as manifestações artísticas – neste caso, em particular, a *street art* – constituem matéria e objeto de intervenção social, demarcando um espaço próprio, definido e específico na denúncia e revelação de problemáticas sociais (Guerra; Silva, 2014; Silva, A., 2014; Silva; Guerra, 2015). Trata-se, deste modo, de repensar as artes urbanas, nas suas formas e conteúdos, reformulando e recriando *worlds of art* na contemporaneidade.

Tendo por base o nosso referencial analítico, estamos perante manifestações que não procuram apenas denunciar, mas também intervir/agir, nas quais, por vezes, o incitamento remete para a ação, passando esta a ser fundamental na demarcação de um espaço próprio, produtor temático e não apenas objeto contemplativo (espelho) da realidade social. Por isso, os trabalhos de Miguel Januário, bem como os de outros artistas de *street art*, assumem-se como um campo produtor de denúncia e de protesto, criador de temáticas/problemáticas próprias, insurgentes na realidade ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela faz, constituindo-se, simultaneamente, em elementos integrantes de uma identidade coletiva resultante e resultado de um processo significativo de autorreflexividade.

Posteriormente à crise internacional originada em 2008, vários países pertencentes à Zona Euro foram forçados a pedir ajuda externa. Este foi o caso, em 2011, de Portugal. Em todos estes casos, a ajuda foi fornecida pelo esforço conjunto da Comissão Europeia, do Banco Central Europeu e do Fundo Monetário Internacional, constituindo uma troika de instituições. A fim de obter a ajuda, Portugal teve de aplicar um Programa de Assistência Financeira que impôs

1 Este trabalho, como parte do projeto CANVAS – Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance, foi apoiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização COMPETE 2020 e do financiamento de projeto POCI-01-0145-FEDER-030748.

um conjunto de medidas de natureza estrutural relacionadas com o equilíbrio das finanças públicas. A dureza e a severidade de algumas das medidas levou a que o país saísse por várias vezes à rua manifestando o seu descontentamento com as políticas levadas a cabo pelo governo. Certas questões – da soberania nacional, da pertença à Europa, da responsabilização das elites, do aumento da pauperização e da pobreza – polarizaram muitas representações e discursos expressos no espaço público. Em qualquer caso, como poderia este momento histórico delicado ser interpretado? Que lições se poderiam aprender? Como reagiram os cidadãos e suas organizações? Como foi redefinido o interesse e a visão nacional? (Silva; Guerra; Santos, 2018).

Parece-nos atinente que a sociologia pode dar alguma ajuda na resposta a estas questões. A sua contribuição mais importante reside na combinação da análise de indicadores objetivos com os sentidos da ação social, os seus símbolos, as suas crenças e as suas representações. A nossa premissa básica é que a sociologia pode beneficiar da visão artística da crise e destes últimos anos da sua vigência e vivência na sociedade portuguesa. Com efeito, a perspetiva artística da crise social é crucial porque os artistas participam nas reflexões e debates sobre estas circunstâncias históricas; porque os artistas propendem a trabalhar criativamente acerca dessas conjunturas; porque os artistas têm nas ideias, emoções e comportamentos que despertam nos atores sociais a sua matéria-prima de base para a criação artística; porque as suas obras, artefactos e performances prefiguram e configuram uma representação e um discurso sobre a realidade social (Silva; Guerra; Santos, 2018). No entanto, não nos devemos limitar a considerar as artes como mais um objeto da análise sociológica. Como Becker (2007) memora, a arte é uma forma de “dizer sobre a sociedade”, como a sociologia e muitas outras ciências.

O objetivo deste texto é, portanto, o de observar como a obra de Miguel Januário refletiu os problemas sociais que afetaram a sociedade portuguesa na última década. O exercício que se procura fazer poderia, tendo em conta o material analisado, consistir unicamente na análise descritiva das ações artísticas que levou a cabo. Não obstante, a nossa análise pretende ir mais além, ao procurar demarcar uma perspetiva, ainda em construção, no que respeita à inter-relação que existe, e que se procura potenciar precisamente através da análise, entre a arte – entendida no seu campo vasto e amplo, no qual se enquadram, se não todas, variadíssimas manifestações desde o cinema,

a literatura, a plástica/visual a *street art*, até à música – e as ciências sociais, nomeadamente a sociologia. Pretende-se, então, recolocar, de certo modo epistemologicamente, os posicionamentos daqueles dois domínios, numa perspectiva dialógica, onde a arte, mais do um espelho ou reflexo da realidade social, é, ela própria, criadora de ação, produtora de conhecimento ao suscitar a emergência de problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social. O que se pretende é reforçar a necessidade de um renovado entendimento epistemológico (Guerra; Januário, 2016; Guerra; Silva, 2014; Silva; Guerra, 2015) sobre o campo das artes, enquanto produtor de conhecimento ao representar de forma própria e autónoma a realidade social, interferindo nesta, e ao condicionar e gerar análises e interpretações no seio do conhecimento instituído.

Artes, *desartes* e *recriartes*: novas artes públicas urbanas

Muito se tem falado das novas artes urbanas. Mas quais foram as mudanças das “velhas” artes públicas urbanas para as “novas”? Waclawek (2008) situa o primeiro modelo de políticas de arte pública nos anos 1960. Trata-se do paradigma *art-in-public-places*, que se baseava na colocação, por exemplo, de esculturas abstratas à frente de edifícios públicos ou privados. O problema é que rapidamente entramos num debate sobre o que é ou não público e arte pública. Hein (2006) sarcasticamente refere que se tivermos um tigre no celeiro, isso não o torna um animal doméstico. O mesmo pode ser dito de uma obra de arte no meio da rua. Precisamente por isso surgiu um segundo paradigma, *art-in-the-public-interest*, mais direcionado para programas públicos focalizados em questões sociais. Trata-se de um modelo interessado em estabelecer um diálogo democrático entre arte e a audiência. O problema, refere Waclawek (2008), é o objetivo de provocar mudanças sociais para um público entendido como homogêneo, o que, em última análise, faz com que este diálogo democrático e colaborativo acabe por manter ou reforçar as desigualdades nas relações de poder. Todavia, estes debates estão para lá dos objetivos deste artigo.

É tempo de falarmos da nova arte urbana, que está na base das novas artes públicas. Autores como Traquino (2010, 2017), Pais (2010), Eckert (2007) e Campos (2009, 2010, 2012a) falam da cidade enquanto território poliédrico de comunicação visual. E cada vez mais. Existem vários e diversos códigos

e perímetros comunicacionais que concorrem pela nossa atenção (Arantes, 2000; Canevacci, 1993). Isso é um resultado da sociedade contemporânea estar imersa na visualidade. Jenks (1995) fala de uma sociedade ocularcêntrica. Uma sociedade em que existe uma supremacia da visão face aos restantes sentidos, muito potenciada pelos progressos tecnológicos. Numa sociedade assim, as cidades tornam-se o território para se tentar adquirir visibilidade no espaço público urbano (Brighenti, 2010). Várias entidades e grupos lutam por esta oportunidade: as empresas e a sua publicidade; o Estado, com as suas políticas culturais públicas, entre outros. O espaço público, é sempre bom recordar, não é política nem socialmente neutro. É um espaço de conflito. O poder procura gerir as várias estratégias de visibilidade (Foucault, 2013), sendo precisamente o processo de visibilidade que o impõe e sustenta; e se visibilidade for ubíqua e inquestionável, ainda melhor. Concomitantemente, o poder procura omitir tudo o que coloca em causa a sua narrativa. Todavia, existem diversas vontades que se querem afirmar na esfera pública, uma vez que nem todos têm a capacidade de marcar o seu poder através de uma visibilidade urbana. Mas é na cidade onde se dá este combate pela visibilidade (Brighenti, 2010; Costa; Lopes, 2015a; Scott, 2014; Traquino, 2010). Quando falamos destas lutas, não podemos esquecer o papel das subculturas e as suas atividades para se fazerem ver e ouvir. Guerra (2018) explicou detalhadamente as estratégias de visibilidade dos punks portugueses no espaço urbano. Campos (2010, 2012b), Cerejo (2007) e Felonneau e Busquets (2001), por seu lado, abordam as gramáticas subversivas acionadas pelo graffiti e *street art* para a apropriação do espaço urbano. Goldstein e Perrota (1992), consideram o graffiti uma forma de reivindicar o espaço urbano, uma maneira de colocar em causa o controlo do espaço urbano por parte do Estado e grandes empresas.

Abordemos velozmente a história do graffiti, desde os primórdios na década de 1970 nos Estados Unidos até à atualidade, em que se verifica o resultado de uma legitimação desta prática artística. Surgindo na década de 1970 nos Estados Unidos, o graffiti foi rapidamente associado com vandalismo (Gastman; Neelon, 2011; Waclawek, 2011). E, como todo o vandalismo, tinha de ser erradicado – estratégia que, durante muitos anos, foi adotada pelas entidades públicas e forças de segurança (Ferrell, 1996), e que viria a fracassar. A popularidade do graffiti espalhou-se um pouco por todo o mundo. Mas ao mesmo tempo que se espalhava, também se refinava, deixando de ser simples *tags* e tornando-se em murais mais detalhados e complexos. Os primeiros debates

sobre se isto seria ou não arte surgiam e, na verdade, ainda hoje se mantêm (Snyder, 2011), não obstante, ter-se começado a ver *graffiters* a serem convidados a expor as suas obras em galerias e museus. Tal seria o primeiro passo para uma (re)legitimação artística (Waclawek, 2011).

O graffiti português surge apenas nas décadas de 1980 e 1990, muito associado à cultura hip-hop que também então surgia (Fradique, 2003; Moore; Cruz, 2008). O primeiro grupo de graffiti em Portugal formou-se em Carcavelos, sob os auspícios de KAZAR, um *writer* francês. Por seu turno, em Almada, especialmente devido ao facto de aí existir uma forte cena hip-hop, surgiu a *crew* PRM, uma das principais responsáveis pela divulgação desta forma artística pelo país. E da imanente associação graffiti/vandalismo que também existia, vai-se mudando para uma reação e consequente atuação mais tolerantes, nomeadamente das autoridades, quando comparadas com as de outros países. Ora, esta leniência teve um efeito positivo na cena *graffiter*: permitiu o despoletar de um conjunto de jovens artistas, o que explica atualmente que um pequeno país como Portugal tenha vários *graffiters* reconhecidos internacionalmente (Campos, 2017). A partir de 2000, constata-se o pleno reconhecimento, privado e público, do graffiti como prática artística (Costa; Lopes, 2015b, 2017), em grande, devido às estratégias de divulgação dos próprios artistas. Membros da *crew* LEG e outros *writers* organizaram as primeiras exposições de arte urbana em Portugal. Uma das primeiras, com o nome *1/4 de Graf*, foi realizada em 2003, com o apoio da Câmara Municipal do Seixal. Em 2005, o coletivo VSP organizou a primeira grande exposição de graffiti feita em Portugal, no Espaço Interpress, com o propósito de dar a conhecer uma perspetiva mais artística e estética do graffiti (Eugénio, 2013, p. 27-29; Moore; Cruz, 2008, p. 74-80).

Nesta evolução e reconhecimento, não será de escamotear o papel das autarquias, especialmente as ações da Câmara Municipal de Lisboa (CML), que viu nesta nova arte urbana uma forma de revitalizar o espaço público e de aproveitar uma *aura* de cosmopolitismo que acarreta. Mas vejamos alguns exemplos de práticas da CML: em 2008, na sequência de um processo de limpeza de fachadas no Bairro Alto, criou a Galeria de Arte Urbana (GAU), que tem como missão a promoção do graffiti e da *street art* em Lisboa num contexto autorizado. Apesar de um contexto inicial de desconfianças mútuas, a decisão deu os seus frutos e Lisboa se tornou uma paragem obrigatória nos roteiros de arte urbana (Campos, 2017). O sucesso desta estratégia teve um efeito

dominó e, desta forma, mais autarquias portuguesas procuraram utilizar a arte urbana como forma de resolver vários problemas. Por outro lado, um conjunto de instituições artísticas portuguesas começaram a reconhecer a relevância destas práticas artísticas. O ESTAU, o Festival Estarreja Arte Urbana, que torna a cidade um museu de arte urbana a céu aberto; o Festival Iminente, organizado pelo artista português Vhils e pela galeria Underdogs; as exposições de *street art* no Centro Cultural de Belém, no Museu da Eletricidade, da Fundação EDP, que recebeu a exposição *Dissecação* de Vhils, por exemplo. Mais relevante é o futuro Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais, um museu para a arte urbana geral e para a coleção de Vhils em particular.

De todos os quadrantes subsiste uma crescente preocupação com a arte urbana. Da parte das autarquias vemos a criação de roteiros de arte urbana, como mais uma forma de distinção na constante luta internacional das cidades para captar a atenção dos turistas; dos museus e galerias, assistimos a uma crescente atenção a esta (até então) efêmera e desvalorizada forma de expressão artística; dos media, que tornaram certos *graffiters* verdadeiras celebridades e que não se cansam de procurar o próximo grande nome da arte urbana nacional; da academia, com um crescente número de trabalhos a abordar esta realidade. Ou seja, o graffiti e a *street art* passaram a ser reconhecidos como fazendo parte legítima do mundo da arte.

Esta legitimação não passou ao lado das empresas. Tornou-se usual a utilização destas artes urbanas em campanhas de publicidade (Botterill, 2007). Veja-se o caso da recente campanha publicitária da nova cerveja da Super Bock: a Coruja. Uma campanha que recorreu ao *adbusting*, isto é, uma prática artística de deturpação de publicidade. Uma prática transgressora por excelência. A verdade é que as artes urbanas têm sido cooptadas por um crescente número de empresas para gerar atenção e publicidade (Paulos, 2018).

Voltando ao graffiti. Existem dois modelos de graffiti na aceção de Garí (1995). Apesar de ambos assentarem na transgressão, existem diferenças. O primeiro modelo, europeu, encontra-se muito ligado ao pós-Maio de 1968; trata-se dos famosos graffiti (e cartazes) mordazes, satíricos, nonsense que todos nos lembramos quando pensamos nesse mês de efervescência revolucionária. Um modelo, portanto, que assenta numa base filosófica. O segundo modelo, americano, ancora-se, acima de tudo, na cultura de massas e na pop, assentando numa base imagética.

Apesar de os dois modelos abordados não esgotarem a diversidade artísticas que hoje encontramos nas paredes das cidades, e de não serem modelos estanques, a verdade é que se trata de um bom ponto de partida para a análise que procuramos efetuar. A questão da transgressão, como já mencionado, é essencial. E aqui encontra-se uma outra divisão que é necessário realçar: a vertente ilegal e legal do graffiti (Diógenes, 2015, 2017). A primeira, que é denominada como *bombing*, é uma clara violação das normas, como o grafitar em locais proibidos; a segunda vertente encontra-se mais relacionada com a mudança que aconteceu nos últimos anos no graffiti, isto é, o seu processo de legitimação artística que permitiu que vários *graffiters* prosseguissem uma carreira. Esta vertente legal encontra-se muito associada a pedidos institucionais; Campos (2009, 2017), no que respeita à arte urbana, assinala uma ambivalência e vastidão que permite englobar vários modelos: de transgressão pura até projetos institucionais. Retendo a dimensão da transgressão, adiantamos que esta pode assumir várias formas: desde o uso de linguagem obscena, passando por mensagens amorosas ou simples afirmações como “X esteve aqui!”, ou, ainda, assumindo um propósito de transgressão qualitativamente diferente, especialmente quando implica uma imprevista perturbação do espaço público e da reação das pessoas face ao mesmo. No fundo, quando as expetativas coletivas relativas ao espaço público são colocadas em causa. É exatamente por este motivo que consideramos o trabalho de Miguel Januário tão relevante, como mostraremos mais tarde.

Acima mencionamos, em brevíário, o processo de legitimação da arte urbana e do graffiti. Neste momento vamos analisar um pouco mais detalhadamente este processo. Não é possível falar da sua relevância sem atendermos ao poder mediático da cidade de Nova Iorque. Publicidade, filmes, séries, etc., tudo isto serviu para divulgar uma estética do graffiti nova-iorquino e que rapidamente se espalhou pelo mundo, a par de um novo género musical, o hip-hop. E muito rapidamente as primeiras exposições de graffiti tiveram lugar na Europa em espaços prestigiosos. Veja-se as exposições em 1991 no Musée National des Monuments Français e em 1992 no Centre Georges Pompidou. Sequeira (2015, p. 51) não tem dúvidas ao afirmar que estas exposições marcam o início da legitimação do graffiti em instituições artísticas consagradas.

Não se pense, todavia, que o sucesso foi instantâneo. Os resultados destas exposições deixaram a desejar. Sequeira (2015) levanta algumas possibilidades para esta falha de comunicação inicial. Primeiro, o público apercebeu-se da

artificialidade da transposição de um fenómeno artístico urbano para as paredes de museus. Houve um choque nas expectativas: num momento via os graffiti em carruagens de comboios e no outro no Musée National des Monuments Français, completamente fora do seu contexto original. Uma segunda possibilidade levantada poderá ter sido a procura, por parte dos públicos, de uma mensagem política nesta arte urbana, preocupação que não existia nos *writers* de então; estamos a considerar *writers* que se inseriam no modelo americano postulado por Garí (1995). Uma terceira e última possibilidade terá sido o próprio comportamento dos *writers*, que faziam parte de um grupo social muito fechado. Como Sequeira (2015, p. 51) constata, existiu um choque entre o público “que tentava enquadrar o graffiti na sucessão de eventos da história da arte contemporânea” e os *writers*, “cujos referentes não eram os da história da arte mas os do contexto socioeconómico de onde provinham e do imaginário da cultura popular”.

Com maiores ou menores dificuldades, a legitimação do graffiti e *street art* não abrandou. Esse processo de legitimação pode ser apreendido nos esforços que o mundo da arte fez para capturar este novo tipo de arte. Isto é, não se apoiaram no léxico utilizado na cena graffiti, inventando um novo. Stahl (2009) enumera *post-graffiti*, *high urban folk art*, *subway art*, *spray can art* e *street art*. O propósito, na aceção deste autor, era claro: omitir a primeira fase do graffiti baseado em práticas ilegais. Se a exposição no Musée National des Monuments Français em 1991 pode ser vista como o tirocínio do processo de legitimação, o momento em que este processo se completou ocorreu em 2008, com a exposição exclusivamente dedicada à *street art* na Tate Modern. Desde então a popularização não deixou de aumentar. Levando em consideração o espaço consagrado como a Tate Modern, podemos afirmar que foi o movimento em que a canonização se completou, com tudo o que isso implica (Matos, 2015; Merrill, 2015).

Artes, cidadania, ativismos e artivismos

No início do século XXI surgiu uma nova linguagem, que misturava arte e ativismo social: o *ativismo*. Tem como suas influências uma mistura entre graffiti, arte urbana, *do-it-yourself punk* (Guerra, 2018), situacionismo e o seu palco

preferido: o espaço urbano. Surgiu inicialmente em pequenos grupos artísticos e acadêmicos nos Estados Unidos e rapidamente foi-se espalhando pelo mundo. Como acima mencionamos, a cidade, enquanto espaço de lutas por visibilidade, passou ainda mais a ser o espaço predileto para uma atividade artística com propósitos sociais ou reivindicativos (Ardenne, 2008).

Uma possível definição de *ativismo* é avançada por Raposo (2015, p. 3):

A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.

Este neologismo apela à antiga ligação entre arte e política. A arte, neste sentido, tem um papel crucial na resistência e subversão ao status quo. Propõe uma dupla rutura: com a visão da arte pela arte, afastada da realidade social, e com o estado das coisas. E tudo isto através de um conjunto de intervenções estéticas, poéticas, performativas, etc. Para Raposo (2015) trata-se de uma nova vaga de luta pelo direito à cidade; uma nova força para a luta pelo poder da visibilidade nas cidades.

Num contexto de artificação da esfera pública (Kellenberger, 2000) e politização artística, Gonçalves (2012) refere que desde a década de 1990, um pouco por todo o mundo, assistimos à colaboração entre artistas e grupos/movimentos sociais, que se organizam para lutar e criticar várias questões sociopolíticas. Uma questão interessante é o afastamento das usuais formas de ação política. As práticas levadas a cabo são mais direcionadas para a noção do político e não da política. E a lógica de atuação é semelhante àquela encontrada nos novos movimentos sociais: pouca estruturação, relações em rede, ação direta, adesões por afinidades e não por partilha ideológica (Gonçalves, 2012). Isso remete, também, para um quadro de crise da política institucional.

Podemos então introduzir os trabalhos de Maffesoli e de Certeau. Maffesoli (2004, 2007) postula dois conceitos relevantes para a compressões do fenómeno do ativismo: o de “centralidade subterrânea”, que serve como eixo que preside os movimentos da vida social de atores sociais e que não se revê, nem é valorizado, pela lógica dominante. O que não impede de ser a base de modos

e estilos de vida frutuosos. Por outro lado, temos o conceito de “poder instituinte” que é diametralmente oposto ao “poder instituído” constituindo-se como uma alternativa. E é exatamente isso que o ativismo propõe ser. Certeau (1994), por sua vez, fala de um vasto processo de politização das práticas quotidianas nas sociedades contemporâneas. Mas o que nos interessa para este artigo é que uma dessas práticas passaria por uma “estética da apropriação”. No fundo, uma espécie de bricolage, em que os atores tentariam subverter as representações sociais e lógicas culturais e, com isso, provocar uma reflexão e posicionamento crítico.

Torna-se quase impossível pensar o ativismo fora da cidade, já que é nesta que surgem os novos movimentos sociais envolvidos em lutas anticapitalistas. E é aqui que medra o ativismo, o qual ganhou ainda mais força após a crise económica de 2008. Apesar de para muitos a arte e a política se situarem em esferas afastadas entre si, a verdade é que existe uma já longa tradição contracultural face ao status quo. Mas ainda persiste a ideia que a arte não deve ser panfletária, que não deve cair na simples propaganda ideológica. No fundo, como Léger (2012) constata, a crítica apenas pode ir até um certo ponto: criticar, muito bem, mas que não se ameace o status quo. Por outro lado, existe a desvalorização da arte em ações políticas. Quer dizer, a arte desvalorizaria a credibilidade da ação política. Se de um lado existe uma arte pela arte, nesta perspetiva a crítica é de uma política pela política. A ideia é que a arte, e especialmente o ativismo, introduziriam uma folclorização espúria nos debates políticos (Raposo, 2015).

O ativismo põe todas estas críticas e dúvidas de lado. Propõe a recuperação da atividade artística como forma de intervenção social. Uma intervenção que balanceia entre três características: visibilidade, durabilidade e risco. Aladro-Vico, Jivkova-Semova e Bailey (2018) consideram que o ativismo não é apenas uma arte oposicional. A sua grande força é a capacidade de realçar as injustiças e desigualdades sociais através de um conjunto de linguagens, imagens, metáforas, etc., alternativas. À semelhança do processo de bricolage acionado pelos punks na década de 1970 (Hebdige, 1979), o ativismo origina uma reconceptualização semântica de objetos, espaços e até partes inteiras de cidades. Procura gerar acontecimentos que rompam a estrutura da comunicação convencional (Aladro-Vico, Jivkova-Semova; Bailey, 2018, p. 12).

Isso foi visível em Portugal nos anos da crise económica. A crítica social e o ativismo política foram componentes chave de inúmeros trabalhos e performances artísticas. O ativismo nesses anos (e ainda o é) foi entendido como

um instrumento crucial e indispensável para a mobilização contra a hegemonia ideológica neoliberal e o poder político da troika e do governo português. Ações artísticas que não se cingiram unicamente a artistas e organizações marginais, mas que também partiram de instituições centrais do campo cultural português. Tudo isto serviu para uma reconsideração e revisão da dimensão política e responsabilidade social dos artistas (Mourão, 2013, 2015; Silva; Guerra; Santos, 2018).

±MaisMenos±: nothing is forever

Como referimos na secção anterior, as ações ativistas em Portugal têm sido vastas e heterogêneas. Constituem um manancial importante para analisar os problemas sociais que afetaram a sociedade portuguesa. É por isso que decidimos abordar a obra de Miguel Januário, um artista bastante ativo durante os anos da crise (mas não só) e que desenvolveu uma obra que repensa criticamente as noções de identidade nacional, de democracia e do sistema capitalista.

Miguel Januário nasceu no Porto em 1981. O seu primeiro contacto, ainda em infância, com o graffiti foi através do filme *Wild style*, de 1983 e um dos primeiros a retratar a cultura hip-hop e graffiti nova-iorquina. E a curiosidade ficou. Contudo, foi enquanto estudava artes gráficas na Escola de Ensino Artístico de Soares dos Reis que este contacto se tornou mais sustentado e foi o despertar para a sua trajetória na cena graffiti, na qual se manteve durante vários anos com o nome de Caos (Marinho; Cruz, [s.d.]). Todavia, Miguel Januário é acima de tudo associado ao projeto ±MaisMenos±,² que o tornou uma referência nacional e internacional no mundo da *street art*. Inicia o curso de design de comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 1999 e, a partir desse ano, começa a desenvolver intervenções de graffiti na cidade do Porto e, em paralelo, trabalhos encomendados. Estabeleceu-se também como freelancer no espaço cultural Maus Hábitos,³ no Porto, onde criou o seu primeiro estúdio. Em 2005, quando cursava o último ano de design de comunicação, teve

2 A homepage do projeto está disponível em: <http://maismenos.net/>.

3 Espaço de intervenção cultural fundado em 2001 e situado na Rua Passos Manuel, na cidade do Porto. Homepage disponível em: <https://www.maushabitos.com/>.

de desenvolver um projeto final de curso. Aqui sentiu a necessidade de ligar o que fazia na rua, o que tinha aprendido no seu background ligado ao graffiti, e o que tinha aprendido na faculdade. A este desejo de querer fazer algo com outro impacto acrescentava-se uma certa fadiga com o graffiti convencional. O seu propósito era criar uma *marca antimarcas*. E o $\pm$ MaisMenos $\pm$ é a representação do binarismo da sociedade contemporânea e do sistema capitalista, onde uns têm mais e outros menos (Januário, 2014, 2015). Assim, no ano de 2005, passou várias noites a escrever $\pm$ MaisMenos $\pm$ em várias zonas do Porto. O seu objetivo era ser tão *viral* que acabasse por se tornar uma “marca” no imaginário das pessoas. Como diz, foi “uma grande invasão no Porto, que durou dois meses” (Silva, H., 2005). De realçar que nesta primeira fase manteve o seu anonimato.



Figura 1. Nothing, a ideia subjacente ao projeto $\pm$ MaisMenos $\pm$, 2013 (imagem cedida por Miguel Januário).

É interessante assentar o enfoque na sua posição ambígua. Miguel Januário estava prestes a se tornar designer. O $\pm$ MaisMenos $\pm$ é também uma forma de se criticar a si mesmo. Ou pelo menos o que viria a ser: um designer. Via o design como uma ferramenta que cria ilusões e mentiras para o mercado; um maquilhador do capitalismo, o que faz o mercado sobreviver (Januário, 2014, 2015; Marques, 2011). Se compararmos isto com a sua posição crítica face ao capitalismo, era de esperar um choque entre a sua ideologia e o seu trabalho. O caminho para sair deste imbróglcio foi criar o $\pm$ MaisMenos $\pm$ com o objetivo de romper e adulterar o sistema de informação que faz o mercado sobreviver.

O seu corpus artístico-criativo foram mais as frases e não tanto os desenhos e pinturas. Este estilo remete, primeiro, para uma negação que então sentia relativamente ao graffiti. Queria escapar à estética do graffiti, algo mais interventivo. Este estilo cru e direto e incisivo foi uma opção em contraponto ao estilo do graffiti. Num meio em que a intervenção é mais complexa, colorida, figurativa, etc., o seu estilo distingue-se pela crueza e simplicidade (Pinetree, 2017; Ramalho, 2014). E sempre com uma elevada dose de ambiguidade, o que é visível nas frases. Para dar espaço ao pensamento. Ora, o que temos aqui é uma das características que veremos em todos os trabalhos de Miguel Januário: criticar o sistema usando as suas próprias armas. Neste caso, como pretendia criticar o design e os meios de comunicação, utilizou as suas referências (Januário, 2014, 2015).

Peculiares são as dúvidas que inicialmente o $\pm$ MaisMenos $\pm$ provocou. Uma reportagem no *Jornal de Notícias* (Silva, H., 2005) diz claramente o que ia na cabeça das pessoas: “Não pertence a uma associação nazi, nem a uma seita religiosa, nem a grupo anarca. Não é ladrão nem chinês.” A simplicidade estética da sua obra permitia uma ambiguidade que alargava o seu âmbito inicial: esta diversidade de opiniões, desde nazis até anarcas, metendo chineses pelo meio, é a prova que o seu projeto era entendido como uma obra aberta (Eco, 2009). Isto é, uma obra em que os intérpretes, neste caso toda a população de uma cidade, a interpretavam livremente sem terem em conta qualquer contexto ou ajuda. Uma tela em branco. O que faz com que cada pessoa lhe associe os seus próprios desejos ou receios. Permite também auscultar as preocupações sub-reptícias das pessoas (Januário, 2014). E isto será, como veremos, uma constante na sua obra.

Depois do curso, começou a escrever frases como “É uma casa portuguesa sem certeza” “Pague leve levemente”, etc., sempre no anonimato. É interessante a forma como subverte expressões conhecidas, numa espécie de estilo sara-

maguiano de subverter expressões conhecidas e provérbios.⁴ Nestes *streetments* é claro o seu posicionamento político. Foi também a ocasião de demonstrar a sua posição crítica e interventiva do $\pm$ MaisMenos $\pm$. O salto quantitativo e qualitativo ocorreu quando o projeto $\pm$ MaisMenos $\pm$ se juntou à manifestação da Geração à Rasca,⁵ de 12 de março de 2011. O cruzamento entre arte e movimentos sociais que acima mencionamos. Nesta manifestação chamou a atenção uma bandeira portuguesa *sui generis*.



Figura 2. Exemplo de um *streetment* (imagem cedida por Miguel Januário).

Uma bandeira em que substituiu a esfera armilar da bandeira portuguesa pelo símbolo $\pm$ MaisMenos $\pm$, para representar o estado em que se encontrava o país. Sempre a oposição binária: para uns o país está melhor, para a grande maioria está bem pior. Mas aqui começou uma nova fase da obra de Miguel Januário:

4 Disponível em: <http://maismenos.net/streetments.php>.

5 Um chapéu de chuva utilizado para descrever um conjunto de manifestações e protestos ocorridos em Portugal no dia 12 de março de 2011 contra a crise económica.

a reapropriação de símbolos do país. O retrabalhar dos símbolos do país será uma constante.⁶ Um discutir Portugal (Januário, 2015). Esta visão de morte/renascimento do país será abordada de forma mais detalha no projeto $\pm$ PORTUGAL 1143-2012 $\pm$, que analisaremos mais à frente.



Figura 3. Bandeira nacional criada por Miguel Januário, 2011
(imagem cedida por Miguel Januário).

Um segundo momento de “explosão” do $\pm$ MaisMenos $\pm$ na opinião pública foi a sua performance intitulada *Ego sum panis vivus*.⁷ Esta performance tem um contexto muito específico. Numa altura em que se começava a sentir os efeitos da crise económica, o governo ponderou um corte no IVA do golfe. O problema é que simultaneamente pretendia aumentar a taxação em vários bens essenciais, nomeadamente o pão. Foi o despoletar para uma performance artista.

Com uma música religiosa como pano de fundo, o vídeo começa com Miguel Januário a dirigir-se lentamente para as escadarias da Assembleia da

6 Disponível em: <http://maismenos.net/streetments/portucale.php>.

7 Disponível em: <http://maismenos.net/adverthazard/egosum.php>.

República com uma indumentária de golfista e com o respetivo saco de golfe. Isto sob o olhar impávido da guarda de honra, que protocolarmente nada pode fazer, apenas chamar a segurança. Olha em volta, pousa o saco e dá uma tacada de golfe na direção da Assembleia da República. Em seguida, retira-se calmamente sob o olhar de alguns transeuntes curiosos com o que estaria a acontecer. É de salientar que em vez de uma bola de golfe, tinha um pão. Isto servia para colocar em ridículo as prioridades da classe política portuguesa e de como as preocupações económicas dominam as preocupações políticas. De igual modo, isto aplica-se ao mais e menos: o mais era o luxo, o golfe; o menos eram os bens de primeira necessidade. O luxo era alvo de preocupações; os bens de necessidade sofriam uma taxa adicional. Foi um vídeo que, como hoje tanto se diz, se tornou *viral* nas redes sociais. Mas não só. Os media generalistas também não deixam de assinalar a performance. Não tivesse esta acontecido a 23 março de 2011, dia de demissão do primeiro-ministro José Sócrates.



Figura 4. Um exemplo da série Portucale (imagem cedida por Miguel Januário).

Mas esta performance é sintomática de uma preocupação que vai para além do trabalho de Miguel Januário. Isto é, o descrédito da política representativa na conceção destes artistas. A ideia que o sistema político é desmobilizador, elitista e afastado das preocupações gerais. Como acima mencionamos, é que ao mesmo tempo que encontramos no projeto ±MaisMenos± uma politização da ação artística, também encontramos uma rejeição das usuais formas de ação política. É o enfoque na noção do político e não da política. A política é aqui entendida como um epifenómeno do sistema económico com o seu próprio sistema de comunicação baseado em desmobilizar e alienar as pessoas. Desta forma, contra essa propaganda, envolveu-se, com mais dois artistas, em um Ministério da Contrapropaganda. No primeiro dia deste “ministério”, não se contiveram em criticar a panaceia que o governo usava para tudo e mais alguma coisa: o empreendedorismo. Com o lema “Um dia, tanto ‘empreendedorismo’ havia de voltar para vos morder no cu”,⁸ poucas dúvidas deixava sobre as suas motivações.

Por outro lado, uma das maiores preocupações de Miguel Januário é a cooperação da *street art*. É por isso que a sua estratégia passa por aproveitar a ambiguidade nas relações institucionais que se vão gizando. Atualmente, e se calhar desde sempre, é impossível trabalhar sem relações institucionais. Estas existem sempre, seja com estúdios, instituições públicas. O que não admite e se recusa liminarmente é um diálogo com marcas e grandes corporações, pois isso levaria a uma domesticação da *street art*. E é isso que se vê hoje em dia. Num momento a intervenção deixa de ser subversiva e passa a fazer parte do mainstream (Pine-tree, 2017). Veja-se o que fez com a exposição *Sell out*⁹ em 2013. Aproveitando a sua *canonização* na cena artística, é convidado pela galeria Underdogs¹⁰ e pela CML, que fornecia uma parede para ele pintar. Envia a sua ideia inicial, que era uma parede com a expressão “Sell Out”, mas na altura escreve “Vende-se Portugal”. Uma forma de se aproveitar subversivamente da institucionalização do seu projeto, de tirar partido das instituições (Januário, 2015).

8 Disponível em: <https://ministeriodacontrapropaganda.wordpress.com/>

9 Disponível em: <http://www.under-dogs.net/exhibitions/maismenos-solo-show/>.

10 Surgida em 2010, em Lisboa, é uma galeria que é simultaneamente quer um espaço para exposições quer como lugar para residências artísticas.

± PORTUGAL 1143-2012 ±

Em 2012, Guimarães, o berço de Portugal, foi a cidade escolhida para ser a Capital Europeia da Cultura. Uma iniciativa europeia que todos os anos promove uma cidade que pode mostrar a sua cultura e modo de vida a toda a Europa. Em 1994 tinha sido Lisboa e em 2001 a cidade do Porto. Um acontecimento muito aguardado pela cidade de Guimarães e zonas circundantes. Não é usual que num país macrocéfalo como Portugal iniciativas deste género aconteçam numa pequena cidade do norte do país.

Durante este ano, como seria de esperar, existiu um programa oficial cultural preparado ao detalhe. Miguel Januário não esteve aí presente. Esteve, isso sim, presente, num programa paralelo, o One Off, levado a cabo pela associação Saco Azul,¹¹ organização responsável pelo espaço Maus Hábitos e à qual Miguel Januário pertence. Foi neste programa paralelo ao oficial em que foi convidado como artista residente (Pinetree, 2017). Desenvolveu, neste espaço de tempo, o trabalho artístico ± PORTUGAL 1143-2012 ±,¹² dividido em quatro performances artísticas. Performances que deixaram a sua marca, pois, aproveitando a simbologia da cidade de Guimarães, todas remeteram para a história de Portugal e a sua decadência atual. Uma forma de ilustrar o que se passava no país. Como referido, foram quatro as performances: *Aviso*, *Traição*, *Repressão* e *Morte*. Ficaram duas por fazer: *Ressurreição* e *Reconquista* (Mais..., 2013; Pinetree, 2017).

Na cidade batizada como o berço da nação e mais associada à figura de D. Afonso Henriques, o primeiro rei português. É aqui que se situa o famoso Castelo de Guimarães, classificado como monumento nacional, e que tanto simbolismo acarreta. Ao ponto de ter ficado em primeiro lugar, na campanha pública Sete Maravilhas de Portugal. Enfim, tratava-se de uma oportunidade demasiado boa para escapar: fazer um contraste entre a história e a atualidade.

A primeira performance, *Aviso*,¹³ começa com os primeiros acordes em piano d'A Portuguesa e, quando começa a imagem, deparamo-nos com um espaço industrial abandonado. O mais estranho é quando se começa a cantar o hino.

11 Trata-se de uma associação cultural composta por um núcleo de artistas e que acaba por ser o motor do espaço Maus Hábitos. *Homepage* disponível em: <https://www.sacoazul.org/>.

12 Disponível em: <http://maismenos.net/portugal.php>.

13 Disponível em: <http://maismenos.net/portugal/cap-i.php>.

Miguel Januário subverteu o hino. Deu-lhe um cunho próprio e explicativo da situação atual. Vejamos: em vez da primeira estrofe “Heróis do mar nobre povo”, arranca com a frase “Ireis pagar pobre povo”. As estrofes vão surgindo escritas em paredes num contexto de desolação e abandono. Trata-se de um espaço industrial abandonado, o que serve como metáfora para o país. Mas continuemos com este hino underground:

Nação doente e mortal/ Leiloai hoje de novo/ o ex-valor de Plutogal/ Entre
as lacunas da memória/ ó Pátria sente-se atroz/ o sortilégio posto a vós/ que
há-de reduzir-te à história/ às lamas/ às lamas/ se sobrar terra e se sobrar mar/
às lamas/ às lamas/ se a pátria restar/ contra os barões lutar, lutar.

Neste novo hino ninguém escapa. Os portugueses não escapam e são criticados pela suas lacunas de memória que permitem que tudo isto continue e se repita de quatro em quatro anos. A sobrevalorização da economia, elevada a suprasumo de toda a prática política. A venda ao desbarato de Portugal, que remete para o quadro intensivo de privatizações que esse período de crise experienciou. Mas no fundo existe um vislumbre de esperança. Com todos estes insultos, a pátria “sente-se atroz” e, por isso, na última estrofe Miguel Januário escreve “contra os barões lutar, lutar”. Se no contexto do final do século XIX, Henrique Lopes de Mendonça¹⁴ escreveu “contra os bretões marchar, marchar”, hoje são os barões os principais inimigos de Portugal. O inimigo encontra-se cá dentro. O importante a realçar é o facto de que, apesar de toda a crítica, ainda se vislumbra um raio de esperança. É um aviso. E como todos os avisos, existe um conselho, plasmado na estrofe “contra os barões marchar”.

A segunda intervenção tem o nome de *Traição*.¹⁵ A história desta intervenção tem o que se diga. Miguel Januário pretendia colocar uma espada nas costas de D. Afonso Henriques. Após quase um mês a tentar obter autorização, sem obter resposta, da organização do Guimarães Capital da Cultura fazendo-se passar por produtor de cinema, Miguel Januário optou por uma estratégia que lhe é muito cara: escondeu-se à vista de toda a gente e fez o que tinha de fazer (Januário, 2015).

14 Militar e romancista português de finais do século XIX e início do século XX. Ficou mais conhecido por ter escrito a letra do hino português, *A Portuguesa*, enquanto Alfredo Keil o compôs.

15 Disponível em: <http://maismenos.net/portugal/cap-ii.php>.



Figura 5. Intervenção *Traição*, inserida no projeto $\pm$ PORTUGAL 1143-2012 $\pm$ (imagem cedida por Miguel Januário)

O vídeo começa com o famoso *Réquiem em ré menor* de Mozart. Tendo em conta que se trata de uma missa fúnebre, sabemos que algo de errado aconteceu. Essa sensação só se reforça com o sangue a escorrer a jorros nas imagens a seguir e pessoas a cair na rua. Mas nada nos prepara para a imagem da famosa estátua de D. Afonso Henriques com uma espada nas costas a sangrar. À traição. A última imagem tem lá tudo: a imagem do escudo de Portugal a escorrer sangue. O vídeo é muito claro. Alguém traiu o primeiro rei de Portugal e, por conseguinte, alguém traiu Portugal. A resposta é dura: foram os portugueses. Como Miguel Januário afirma:

Queria representar o facto de Portugal estar a ser traído e pelos próprios portugueses. Daí a faca ter as cores da bandeira nacional. Foi na altura que Portugal abriu as portas à Troika e esta performance é uma metáfora simples. Afonso Henriques é o fundador de Portugal e o país que ele fundou está a deixar de existir

porque o trabalho que ele começou está a ser vendido e está a perder a independência. Estamos a perder a soberania ao nos entregarmos aos interesses financeiros internacionais. Acaba por simbolizar o país a sangrar. (cf. Garcia, [2015]).

Obtemos a resposta na terceira intervenção, *Repressão*.¹⁶ Começa com uma das frases mais emblemática do 25 de Abril: “O povo unido jamais será vencido!” Uma frase que nos leva para os dias do PREC, a manifestações do 1º de Maio, enfim, a momentos de luta social. Mesmo hoje é utilizada recorrentemente em manifestações, de cunho partidário ou não. O problema é que, após esta frase, Miguel Januário justapõe um rebanho de ovelhas a ser pastado por três polícias. Tudo ao som da música de Luís Cília *O povo unido jamais será vencido*. A certa altura, as ovelhas tentam escapar, o que leva à repressão dos polícias que as pastam: depois de uma perseguição, as ovelhas são atiradas para dentro de uma carrinha sob um coro de assobios e de gritos: “Fascistas! Fascistas!” Com um humor negro muito peculiar, Miguel Januário subverte um dos principais símbolos do 25 de Abril (um outro não escapará na performance seguinte). A razão é clara. Os valores do 25 de Abril estão a desaparecer, se não mesmo mortos. O povo são ovelhas pastadas para onde se lhe manda. Mas, novamente, existe um vislumbre de esperança. Parece ser uma das características da obra de Miguel Januário. No pior da situação, existe sempre um caminho. Neste caso encontra-se simbolizado pela tentativa de fuga (falhada) das ovelhas. A ideia é clara: ainda existe alguma força nas ovelhas (isto é, nos portugueses) para tentarem escapar aos seus pastores.

Por fim, chegamos à quarta intervenção, *Morte*.¹⁷ É o funeral de Portugal. O vídeo começa com música gregoriana e duas senhoras de negro a chorar à frente da estátua de D. Afonso Henriques. Estamos num funeral. Quando as senhoras se afastam, vemos um caixão. Um caixão com a forma de Portugal. Em cima do caixão estão cravos vermelhos, um outro símbolo do 25 de Abril, o que simbolizaria novamente a morte dos valores do 25 de Abril. Em seguida começa a marcha fúnebre pelas ruas de Guimarães. Uma marcha com a Guarda Nacional Republicana (GNR) a fazer a guarda de honra. No fim do trajeto, e com várias mulheres a carpir, os sete elementos da GNR carregam as armas e dispararam as salvas.

16 Disponível em: <http://maismenos.net/portugal/cap-iii.php>.

17 Disponível em: <http://maismenos.net/portugal/cap-iv.php>.

A população interagiu com a marcha fúnebre, uns a elogiar e outros a dizer que aquilo era uma vergonha. No fundo, o mais e o menos. Os figurantes lamentavam-se e diziam que Portugal era um bom homem, muito bonito, mas tinha um grave defeito: era demasiado generoso, gastava mais do que tinha e dava tudo o que tinha (Pinetree, 2017; Portugal..., 2012). Foi a performance que teve mais repercussão mediática. Nos dias anteriores Miguel Januário fez uma convocatória pelas redes sociais para que todos os portugueses fossem assistir ao enterro de Portugal. Não foram os dez milhões, claro, mas ainda foi um número considerável aquele que acompanhou o cortejo fúnebre.



Figura 6. Intervenção *Morte*, inserida no projeto $\pm$ PORTUGAL 1143-2012 $\pm$ (imagem cedida por Miguel Januário).

Interessantemente, o seu maior momento de fama apenas aconteceu 15 dias depois. A razão foi a seguinte: Miguel Januário contratou várias pessoas para fazer a performance e lembrou-se de contratar a GNR. Assim foi e pagou 280 euros para ter o acompanhamento de sete membros da GNR. No dia, nada aconteceu. O problema foi a reação posterior à participação da GNR. Muitos viram nesta performance não uma metáfora ao estado do país, mas sim algo ofensivo aos símbolos nacionais. Isso e um bode expiatório para certas lutas internas na GNR. Um comandante distrital de Braga acabou por ser

exonerado. Ironicamente tudo isto serviu para mediatizar ainda mais o projeto (Januário, 2014, 2015). Apesar de ser um projeto paralelo, a organização do Guimarães Capital da Cultura sempre o viu com *bons olhos*. Acabou mesmo por se tornar algo simbólico para o Guimarães Capital da Cultura (Pinetree, 2017). O que é peculiar. Algo subversivo e crítico mas que acaba por ser apropriado. Algo que por muito que se lute contra isso, nem sempre se consegue controlar. Posto isto, após ter “assassinado” D. Afonso Henriques, Miguel Januário, numa entrevista, questionava-se: “Não percebo o que se passa neste país: já fui jogar golfe para a frente da Assembleia da República, já adulteirei o hino e esfaqueei o Afonso Henriques. Não sei o que posso fazer mais” (cf. Henriques, 2012). A resposta foi surpreendente, talvez até para o próprio: está a criar um partido político.

O princípio do fim

Qual a razão para um partido? Esta ideia surge pela necessidade de repensar o $\pm$ MaisMenos $\pm$ passados 13 anos de projeto. Um imperativo para reflexionar a domesticação e institucionalização que todos os projetos de intervenção sofrem com o passar do tempo. Se no início escrevia as frases escondido, hoje é convidado. Existe uma canonização que, queria-se ou não, esbate o subversivo de todos os projetos. Ao mesmo tempo, mantinha a ideia que a arte e o design são instrumentos de mudança política. Neste choque, a sua decisão foi tentar falar por cima do sistema (Pinetree, 2017). Se o projeto estava a ser institucionalizado, a opção era institucionalizá-lo ainda mais: fazendo um partido político.¹⁸ Um partido que pretende representar e ter uma postura que não se encontre nos restantes partidos políticos. A capacidade de criar diálogos com o seu mais ou menos, com a sua ambiguidade que permite alargar o seu alcance. No fundo, almeja ser uma plataforma política que reúna em si os contrastes da sociedade. Uma plataforma de consensos (Miguel..., 2018).

Chegando aqui, o que podemos dizer do projeto $\pm$ MaisMenos $\pm$ e de Miguel Januário? Apesar de todas as críticas a Portugal e aos portugueses, mesmo

18 Ainda se encontram no processo de recolha 7500 assinaturas necessárias para se criar um partido político.

enterrando o país, o seu objetivo não é criticar por criticar. É criticar o estado das coisas. A desmobilização política e a apatia que daí advém. Criticar o político e a sua promiscuidade com o económico. Mas sempre acreditando que um futuro diferente é possível. Se tal não fosse, as duas performances não realizadas do projeto ± PORTUGAL 1143-2012 ± não se apelidariam de *Ressurreição* e *Reconquista*. E apesar de ironicamente afirmar que “[...] Portugal ainda não está pronto para ressuscitar, por isso decidi parar e esperar pela altura indicada [...]”. O corpo ainda está em câmara ardente” (cf. Mais..., 2013), a verdade é que quando olhamos para os títulos que deu a cada apresentação no trabalho artístico ± PORTUGAL 1143-2012 ±, não podemos deixar de pensar na *Mensagem* de Fernando Pessoa, que depois da “noite” e da “tormenta” nos diz: “É a hora!”

Recuperando a nossa proposta de renovação epistemológica, consideramos que o trajeto artístico de Miguel Januário nos permite uma análise mais fina da relação entre arte e crise e, também, de arte e sociedade. Isto pode ser sistematizado em três argumentos. O discurso político e a crítica social levada a cabo pela imaginação artística e expressa numa linguagem artística, se é efetiva em qualquer contexto, é mais pertinente em temos de crise sistémica. Devemos levar isso em consideração aquando uma análise sobre os efeitos da crise económica. Mas não é a única forma que a crise é experienciada e representada em termos simbólicos e estéticos, já que também se torna uma espécie de background que influencia os termos atrás mencionados. Por fim e não menos importante, não é possível alcançar um conhecimento compreensivo sem reconhecer a natureza autónoma da arte face a sociedade e da relação dialógica gerada entre arte e sociedade (Silva; Guerra, 2015; Silva; Guerra; Santos, 2018).

Nestes três níveis, tudo é oblíquo. E esta é a contenda central. Não existem linhas diretas, ligações óbvias, entre a arte e o seu contexto social. É necessário recusar explicações dialéticas e monistas se quisermos capturar a complexidade inerente ao papel das artes. Um tem de lidar com ambiguidade, polissemia e obliquidade. Todavia, obliquidade não implica uma desresponsabilização. Apenas temos de gizar uma abordagem apropriada a esta complexidade (Silva; Guerra, 2015; Silva; Guerra; Santos, 2018). Este artigo foi uma tentativa para o fazer.

Referências

- ALADRO-VICO, E.; JIVKOVA-SEMOVA, D.; BAILEY, O. Artivism: a new educative language for transformative social action. *Comunicar*, v. 26, n. 57, p. 9-18, 2018.
- ARANTES, O. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ARDENNE, P. *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- BECKER, H. S. *Telling about society*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- BOTTERILL, J. Cowboys, outlaws and artists: the rhetoric of authenticity and contemporary jeans and sneaker advertisements. *Journal of Consumer Culture*, v. 7, n. 1, p. 105-125, 2007.
- BRIGHENTI, A. M. *Visibility in social theory and social research*. London: Palgrave, 2010.
- CAMPOS, R. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti. *Etnográfica*, v. 13, n. 1, p. 145-170, 2009.
- CAMPOS, R. *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CAMPOS, R. A cultura visual e o olhar antropológico. *Visualidades*, v. 10, n. 1, p. 17-37, 2012a.
- CAMPOS, R. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista Famecos*, v. 19, n. 2, p. 543-566, 2012b.
- CAMPOS, R. O contexto da arte urbana emergente. *Seara Nova*, n. 1741, 2017. Disponível em: <http://www.searanova.publ.pt/pt/1741/cultura/762/O-contexto-da-arte-urbana-emergente.htm>. Acesso em: 30 out. 2018.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CEREJO, S. D. *Risco e identidade de gênero no universo do graffiti*. Lisboa: Colibri, 2007.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COSTA, P.; LOPES, R. Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon. *Métropoles*, n. 17, 2015a. Disponível em: <https://journals.openedition.org/metropoles/5157>. Acesso em: 30 out. 2018.
- COSTA, P.; LOPES, R. Urban design, public space and the dynamics of creative milieus: a photographic approach to Bairro Alto (Lisbon), Gràcia (Barcelona) and Vila Madalena (São Paulo). *Journal of Urban Design*, v. 20, n. 1, p. 28-51, 2015b.

COSTA, P.; LOPES, R. Artistic urban interventions, informality and public sphere: Research insights from three ephemeral urban appropriations on a cultural district. *Portuguese Journal of Social Science*, v. 16, n. 3, p. 323-342, 2017.

DIÓGENES, G. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. *Análise Social*, n. 217, p. 682-707, 2015.

DIÓGENES, G. Arte, pixo e política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. *Vazantes*, v. 1, n. 2, p. 115-134, 2017.

ECKERT, C. A cidade “com qualidade”. Estudo de memória e esquecimento sobre medo e crise na cidade de Porto Alegre. *Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 1, p. 61-79, 2007.

ECO, U. *Obra aberta*. Alges: Difel, 2009.

EUGÉNIO, S. *Street art no século XXI: a relação com o mercado da arte*. 2013. Dissertação (Mestrado em Gestão Cultural) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2013.

FELONNEAU, M.-L.; BUSQUETS, S. *Tags et grafs: les jeunes à la conquête de la ville*. Paris: L'Harmattan, 2001.

FERRELL, J. *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern, 1996.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Lisboa: Edições 70, 2013.

FRADIQUE, T. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

GARCIA, E. Miguel Januário ±MaisMenos± = Zero. *Umbigo Magazine*, [2015]. Disponível em: <http://umbigomagazine.com/um/2015-08-07/miguel-januario-%C2%B1maismenos%C2%B1-zero.html>. Acesso em: 30 out. 2018.

GARÍ, J. *Talking walls: a semiotic approach to graffiti*. Valência: Universitat de València, 1995.

GASTMAN, R.; NEELON, C. *The history of American graffiti*. New York: Harper Design, 2011.

GOLDSTEIN, J.; PERROTA, A. *Let's move, let's tag: ou la rage du spray*. Genève: Éditions ies, Haute école de travail social, 1992.

GONÇALVES, F. do N. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. *Contemporânea*, v. 10, n. 2, p. 178-193, 2012.

GUERRA, P. Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, p. 241-259, 2018.

GUERRA, P.; JANUÁRIO, S. Um espelho é mais do que um espelho. *Revista NAVA*, v. 1, n. 2, p. 202-239, 2016.

GUERRA, P.; SILVA, A. S. Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, v. 18, n. 2, p. 201-223, 2014.

HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 1979.

HEIN, H. *Public art: thinking museums differently*. Lanham: Altamira Press, 2006.

HENRIQUES, A. M. MAISMENOS esfaqueou o rei porque alguém traiu o país. P3, 1 ago. 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/08/01/p3/noticia/maismenos-esfaqueou-o-rei-porque-alguem-traiu-o-pais-1814142>. Acesso em: 30 out. 2018.

JANUÁRIO, M. *The main thing is to act*: Miguel Januário: TEDxOPorto. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iWtTBR4kYo>. Acesso em: 30 out. 2018.

JANUÁRIO, M. *MaisMenos – ego*: Miguel Januário: TEDxLuanda. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3RO7tCxxQ0>. Acesso em: 30 out. 2018.

JENKS, C. The centrality of the eye in western culture: an introduction. In: JENKS, C. (ed.). *Visual culture*. London: Routledge, 1995. p. 1-15.

KELLENBERGER, S. *Espaces publics et formes de mobilisation politique: le rôle des pratiques artistiques*. Paris: Programme interministériel de recherches, 2000.

LÉGER, M. J. *Brave new avant garde: essays on contemporary art and politics*. Washington: Zero Books, 2012.

MAFFESOLI, M. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MAFFESOLI, M. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAIS Menos. A exposição onde tudo se vende. Até nada. *Jornal i*, 12 set. 2013. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/303131>. Acesso em: 30 out. 2018.

MARINHO, J.; CRUZ, L. *Arte urbana: entrevista a Miguel Januário*. [s.d.]. Disponível em: <https://sites.google.com/site/portefoliojoanamarinho/arte-urbana-entrevista-a-miguel-januário>. Acesso em: 30 out. 2018.

MARQUES, S. Miguel Januário. *Jornal de Negócios*, Lisboa, 17 jun. 2011.

MATOS, R. *A relação do writer e do street artist com as galerias de arte: análise do perfil do writer e do street artist português*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2015.

MERRILL, S. Keeping it real? Subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity, International. *Journal of Heritage Studies*, v. 21, n. 4, p. 369-389, 2015.

MIGUEL Januário quer fazer do ±MaisMenos± um partido político e está a recolher assinaturas. *Shifter*, 22 set. 2018. Disponível em: <https://shifter.sapo.pt/2018/09/miguel-januario-maismenos-partido-politico/>. Acesso em: 30 out. 2018.

MOORE, M.; CRUZ, L. *VSP – Visual Street Performance*. Lisboa: Pintas em Fúria, 2008.

MOURÃO, R. *Representações de contrapoder: performances ativistas no espaço público português*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2013.

MOURÃO, R. Performances ativistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.

PAIS, J. M. *Lufa-lufa quotidiana: ensaios sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

PAULOS, P. Coruja VS Coruja. A arte urbana a enfrentar a publicidade, ou o marketing a reinventar-se?. *Vice*, 15 mar. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/437kdj/coruja-vs-coruja-a-arte-urbana-a-enfrentar-a-publicidade-ou-o-marketing-a-reinventar-se>. Acesso em: 30 out. 2018.

PINETREE, J. *No carro com Miguel Januário (± MAISMENOS ±)*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQHMH27DkqI>. Acesso em: 30 out. 2018.

PORTUGAL “morto à traição” foi a enterrar em Guimarães. *TVI24*, 28 ago. 2012. Disponível em: <https://tvi24.iol.pt/sociedade/iol-push/portugal-morto-a-traicao-foi-a-enterrar-em-guimaraes>. Acesso em: 30 out. 2018.

RAMALHO, R. L. Miguel Januário. *PARQ*, ano 6, n. 44, p. 34-39, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/parqmagazine/docs/parq44>. Acesso em: 30 out. 2018.

RAPOSO, P. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

SCOTT, A. J. Beyond the creative city: cognitive-cultural capitalism and the new urbanism. *Regional Studies*, v. 48, n. 4, p. 565-578, 2014.

SEQUEIRA, A. D. *A cidade é o habitat da arte: street art e a construção de espaço público em Lisboa*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2015.

SILVA, A. S. A democracia portuguesa face ao património cultural. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, v. 13, p. 11-32, 2014.

SILVA, A. S.; GUERRA, P. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SILVA, A. S.; GUERRA, P.; SANTOS, H. When art meets crisis. The Portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 86, p. 27-43, 2018.

SILVA, H. T. da. Contra o carrossel do entretenimento. *Jornal de Notícias*, Porto, p. 35, 28 jun. 2005.

SNYDER, G. J. *Graffiti lives: beyond the tag in New York's urban underground*. New York: NYU Press, 2011.

STAHL, J. *Street art*. Königswinter: Tandem Verlag, 2009.

TRAQUINO, M. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2010.

TRAQUINO, M. As sementes foram plantadas à mão. *Cidades, Comunidades e Territórios*, n. 34 p. 17-29, 2017.

WACLAWEK, A. *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008*. 2008. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculty of Fine Arts, Concordia University, Montreal, 2008.

WACLAWEK, A. *Graffiti and street art*. London: Thames & Hudson, 2011.

Recebido: 30/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/30/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Speculating on (the) *urban* (of) art: (un)siting street art in the age of neoliberal urbanisation

*O urbano na arte (urbana): (des)localizar a street art em
uma época de urbanização neoliberal*

Andrea Pavoni*

*Instituto Universitário de Lisboa – Lisboa, Portugal
Investigador auxiliar no DINAMIA'CET
andrea.pavoni@iscte-iul.pt
<https://orcid.org/0000-0002-8797-9981>

Abstract

This paper addresses the current co-optation of street art into an uncritical aesthetic supplement to the process of neoliberal urbanisation, by focusing on its unresolved relation with its own site. This is done in three steps. First, via a perambulating immersion into the complexity of a specific site. Second, via a critical engagement with the form and politics of contemporary street art. Third, via a strategic speculation on the relation between the notions of art, urban and site. Street art's current impasse, I argue, paradoxically depends on its incapacity to become properly *urban*. A *urban-specific* street art, I contend, is not a decorative veneer nor an enchanting disruption to dramatic processes of urbanisation: it is a force-field in which these processes are made visible, experienceable, and thus called into question. The 'Olympic' works of JR and Kobra in Rio de Janeiro, and the iconoclastic performance by Blu in Berlin, are used to illustrate and complement the argument.

Keywords: street art; institutional critique; urbanisation; Porto Maravilha.

Resumo

O artigo aborda, em três etapas, os processos atuais de cooptação da *street art* e sua transformação em complemento estético e acrítico ao processo de urbanização neoliberal, focando na sua relação, não resolvida, da arte com o seu próprio sítio. Primeiro, através de uma perambulação imersiva na complexidade dum sítio específico. Segundo, através do engajamento crítico com a forma e a política da *street art* contemporânea. Terceiro, através duma especulação estratégica sobre a relação entre as noções de arte, de urbano e de sítio. O impasse atual da *street art*, argumenta-se, depende paradoxalmente de sua incapacidade de se tornar plenamente *urbana*. Uma *street art* com *especificidade urbana* não é uma superfície decorativa nem uma interrupção encantadora dos processos dramáticos de urbanização: ela é um campo de forças que torna esses processos visíveis, experimentáveis e, portanto, questionáveis. As obras "olímpicas" de JR e Kobra no Rio de Janeiro e a performance iconoclasta de Blu em Berlim são usadas para ilustrar e complementar o argumento.

Palavras-chave: *street art*; crítica institucional; urbanização; Porto Maravilha.

Introduction¹

This paper addresses the current impasse of street art, and its ongoing reduction to an uncritical aesthetic supplement to the process of neoliberal urbanisation, by focusing on its unresolved relation with the complex ontology of its own site: in other words, on street art's current inability to overcome its static relation with the city and thus become properly *urban*. The argument is constructed in three parts. The first is a perambulating immersion within the aesthetic and structural reconstruction of the Porto Maravilha waterfront in Rio de Janeiro, in the context of the 2016 Olympic Games. While an in-depth analysis would require an effort of its own, this section intends to provide a snapshot of this remarkable waterfront regeneration project, tracking some of its intersecting rhetorics, histories, erasures and aesthetics, as well as the ambivalent role street art plays in the process. An extended appendix closes this section and grounds it theoretically via a reflection on the relation between capitalist urbanisation, urban experience, and public art. This sets the stage for the second part, that addresses street art conceptually and critically. The main argument here is that street art, and its current impasse, are best understood by getting rid of the unproductive dichotomies that often frame the discussion (legal/illegal, institutional/independent, art/vandalism, etc.), as well as by deprioritising the paramount role usually played in this discussion by the *intentionality* of the author, the *aesthetic look* of the artwork, or the *content* it expresses. Instead, I contend, it is the *formal* relation that street art entertains with the socio-material constitution of the urban that is to be highlighted. Accordingly, said impasse is better understood as not simply the result of the usual 'recuperation' of a radical aesthetic practice by the commodifying logic of the capital, but as the consequence of street art's incapacity to address the relational, power-structured and normative complexity of its site in the age of neoliberal urbanisation. This argument is developed via a critical engagement with a short text by Rafael Schacter, as seen through the lenses of Institutional Critique. That being said, the third part speculates on the possibility for street art to overcome this impasse, by questioning its oft-simplistic conflation

1 This research was supported by national funds through FCT/MEC (PTDC/SOC-SOC/28655/2017) and FCT (SFRH/BPD/104680/2014).

with activism and politics, as well as the unproductive opposition in which it is often split, between a consensual and assimilative approach to the urban, and an agonistic and conflictual one. A truly *urban-specific* street art, I contend, is neither a decorative veneer nor an enchanting disruption to dramatic processes of urbanisation: it is rather a field in which these processes are made visible, experienceable, and thus called into question. The ‘Olympic’ works of JR and Kobra, and the famous iconoclastic performance by Blu in Berlin, are used to illustrate and complement the argument.

1

1.1

In 2011 the French street artist JR was given the TED Prize: one million dollars, annually awarded to a ‘leader with a creative, bold wish to spark global change’ (TED, [s.d.]). One of his most famous projects, WOMEN ARE HEROES, takes place between 2008 and 2009 in the Morro da Providência, a historic favela of Rio de Janeiro (see JR, [s.d.]). It consists of gigantic images of faces and eyes of local women, pasted on the walls of the favela’s houses. Born as a graffiti artist, JR narrates he became a *photographeur* (his term, literally: ‘photo-graffiti artist’) once he realised this technique was ‘much more powerful’ than the egocentric style of tagging: it permitted ‘giving people a voice’ (Cadwalladr, 2015). ‘In some ways, art can change the world’, JR claimed at the TED prize acceptance speech: ‘art can change the way we see the world’ (TED, 2011). INSIDE OUT, his ‘global art project’, brings this idea around the world. During the Rio de Janeiro 2016 Olympics INSIDE OUT was part of the first artists-in-residence programme in the Games’ history (see Artists..., [2016]). It took place in the *Boulevard Olímpico* [Olympic Boulevard], the ‘biggest live site in the history of the Games’, as the website claimed (Rio..., 2016). Interviewed by a journalist in front of his work JR expressed his delight to be working again so close to the Morro da Providência, which sits only a little more than one kilometre away.²

2 As observed by the author, Rio de Janeiro, 7 August, 2016



Figure 1. Rio de Janeiro, August 2016 (photo by the author).

1.2

At the far end of the boulevard lies a giant mural by Eduardo Kobra, a street artist from São Paulo. Titled *Etnias*, it represents five continents through five indigenous faces. As the artist explains, *Etnias* is meant:

to show that everyone is united [...] we artists cannot be silent and close our eyes to the issues that are going on around us and I believe that, by using public space and talking openly about these issues, we can really create awareness. (Stewart; Perpétua, 2016, my translation).

Kobra sees his commitment as consistent with the Olympic mission 'to reinforce the significance of keeping harmony between nations' (Mural..., 2016, my translation). The mural measures 15 metres of height, 170 of length, and at the time was recognised by the Guinness World Records 2016 as the largest spray

paint mural by a team in the world.³ The surrounding area was once the seat of the city harbour. Since the 50s it has been neglected and dilapidated, as a giant viaduct, the *Perimetral*, cut it through by separating the land from the sea and creating an abandoned and dangerous *terrain vague* among decaying warehouses. Kobra knew this 'degraded area' and found 'sensational to have the chance to revitalise it through his own work' (Eduardo..., 2016, my translation). This is also the word of choice in the official rhetoric around *Porto Maravilha*: self-defined as 'one of the greatest projects of revitalisation in Brazil', *Porto Maravilha* began in 2009 with the stated objective to recover the 'economic, touristic and housing potential of an area that extends for more than five millions sq/m', and which includes both the Morro da Providência and the *Boulevard Olímpico* (Junkes, 2017, my translation).



Figure 2. Rio de Janeiro, August 2016 (photo by the author).

3 Kobra and his team outdid themselves in 2018, realising a mural of more than double the size of Etnias, in the headquarters of the chocolate company Cacau Show, based in São Paulo, Brazil. See Stephenson (2018).

1.3

As Diniz (2014) notes, the notion of 'revitalisation' has lately substituted that of 'renovation' in urban planning rhetorics, since it communicates more effectively the intention to *reanimate* an area by unleashing its dormant potentials, rather than simply demolish-and-reconstruct it. While often the latter is nonetheless the case, this rhetoric puts the accent on the role played by intangible processes of valorisation, and especially relies on cultural industries and 'creative city' politics (below). What often remains unsaid is the fact that the 'degradation' (which often pairs with the 'stigmatisation' of the prior residents) that dialectically justifies the need for revitalisation is never a natural fact, but the result of the prior abandonment of the site by the institutions themselves: an abandonment that indirectly produced the conditions for the subsequent privatisation of public soil that accompanies such endeavours (Caselli; Ferreri, 2013; Ribas, 2014). *Porto Maravilha* is no exception. The biggest Public-Private Partnership (PPP) of Brazil, the project is structured on CEPACs (Certificates of Potential Additional Construction). These represent the potential of construction of a given area, that is, the potential for its economical valorisation, and are sold in the stock market. CEPACs, in other words, provide the 'rent gap' (Smith, 1996; see below) of a given area with a direct, if fluctuating, financialisation. By buying these *de facto* virtual territories, and thus betting on their valorisation, private companies are given exceptional rights of construction vis-à-vis the existent urban zoning laws. In exchange, they must take care of public services in the area, which are in this way privatised (Belisário, 2016). The dramatic modifications carried out by construction works between 2009 and 2014 are evident, and during the Olympics, along the Boulevard, many posters proudly show the before-and-after aesthetic of the place. Barely existent are the references to a more remote past.

1.4

In 2011, during the construction works, something unexpected occurred. Amulets, bracelets and other objects of African origin, together with many human bones, began to surface. It is thought that in this area between 700,000 and one million slaves entered Brazil: about 1/10 of the whole slave trade of the

Americas. They mostly passed through the *Cais do Valongo*, a pier specifically built for slave trade and buried under the ground almost two centuries ago, when the 1831 *Lei Feijó* formally forbade slave-trade, which continued slightly more south, illegally, until the official abolition of slavery in 1888. In 2011, the construction works encountered the remains of the *Cais do Valongo*. In July 2017, the site was enlisted in the World Heritage List of Unesco, which defines it as ‘the most important physical trace of the arrival of African slaves on the American continent’ (Unesco, 2017). This enormously significant finding did not seem to be met by the same enthusiasm at the time of its unearthing. When the Games began, in August 2016, *Porto Maravilha*’s two iconic attractions – the Museum of Art of Rio (MAR) and Santiago Calatrava’s *Museu de Amanhã* (Museum of Tomorrow) – were open to welcome the public. By that time, the thousands of precious objects found among the *Cais do Valongo*’s foundations were still sealed in plastic bags, unreachable, and invisible (Daflon, 2016). Since its foundation, Rio de Janeiro has sought to bury, physically and symbolically, its uncomfortable past of colonisation, slavery and violence, in the attempt to build a glossy image of a world-class destination: *a cidade de amanhã*, that is, the city of tomorrow (Dias, 2008; Jordão, 2015). In *The Futuristic and Speculative Circuit of Disrespect for African Heritage, Urban Oblivion and Rotting of Society*, an artistic urban intervention in the Porto area aimed at denouncing this intentional erasure of the past, Laura Burocco and Pedro Victor Brandão showed the remarkable discrepancy between the underfunded invisibility of the future Unesco-enlisted site and the shiny presence of the two expensive museums.⁴ In 19th century the slaves arriving from Africa were amassed, bargained and sold in *Rua Valongo*. Walking along that street (today: *Rua Camerino*) during the Olympics I could not find anything explaining the dramatic role this place played in the past, when it was perhaps the biggest slave-market of the Americas. The posters proudly showing the site before and after the ‘revitalisation’ works, instead, abound (fig. 3). The street ends at the *Boulevard Olímpico*, where during the Olympics was one of the music stages: *o Palco Amanhã*, the Tomorrow Stage.

4 Information about the project is available at <https://circuitofuturistico.tumblr.com/>.



Figure 3. Rio de Janeiro, August 2016 (photo by the author).

1.5

Not far away, in the Morro da Providência, an iconic cable car was installed as part of the Porto Maravilha project. The construction, initially meant to demolish 832 houses, 1/3 of the whole community (a number reduced to about 100 thanks to the physical, media and legal resistance of the locals), had very high costs and, so far, a dramatically intermittent functioning (Ferreira, 2017). While, a functioning cable car would have been useful at least for a part of the community, this was hardly a priority, given the enduring lack of basic sanitary services, health, education, and kindergartens in the area. Its aesthetic function is, in fact, unquestionable: the cable car permits visitors to enjoy a proximity flight over the favela without having to negotiate its ‘dangerous’ alleyways (Johnson, 2014; Sanchez et al., 2016). Each car was proudly decorated with drawings from a local school’s pupils, asked to imagine and draw an answer to the question: ‘what is the Harbour Region you would like?’ (see Porto Maravilha, 2015). A question nobody asked the inhabitants, systematically excluded from a project that has been notable for the lack of transparency and democratic standards (Gaffney, 2016). As shown in the 8-year long ethnographic exploration carried out by Catherine Reginensi and Nicolas Bautès (2013, p. 11) in the Morro, regardless of its real or perceived usefulness and value, the inhabitants were well aware of – and uncomfortable with – the fact of the cable

car being the result of an urban vision imposed from above, a decision taken without involving them in any significant discussion. Here, in support of those threatened of demolitions, in 2011 JR realised an instalment of *INSIDE OUT*, informed by the statement: *We don't want our houses to be destroyed* (see *Inside...*, 2011). The artist apparently saw no contradictions in beautifying the Olympic Boulevard five years later. The blue building pictured below (fig. 4), where an assistant of JR is pasting a poster, was the *Casarão Azul*, one among the various formerly occupied buildings in the area, whose residents (about one thousand) have been evicted between 2009 and 2011 (Burocco; Brandão, 2017). Nine years later these buildings are still empty, waiting for their value to rise. At the time of writing, the cable cars remain still. Their functioning has been interrupted for lack of funding in December 2016, and has not been reinitiated since then. Its stations are frequently occupied, and dilapidated (see Calado, 2018).



Figure 4. Rio de Janeiro, August 2016 (photo by the author).

By the end of 19th century, early urban thinkers had already begun to perceive the novel spatio-temporal logic introduced by urban capitalism in the form of a complex dialectics between abstract, increasingly global structures and forces, and the concrete experience of urban everyday life. In his 1903's seminal text, Georg Simmel (2002, p. 14) describes the 'money economy' of globalising capitalism as a force that 'hollows out the core of things' reducing everything to a comparable and measurable quantity, a reflection Henri Lefebvre (1991) would subsequently provide with a more markedly spatio-temporal nuance, by exposing the systematic fragmentation, homogenisation, and hierarchisation of the urban engendered by the capital's production of 'abstract space' and 'linear rhythm'. Accordingly, capitalist urbanisation unfolds as a dynamics of deterritorialisation and reterritorialisation, as local contexts are deterritorialised from their contingent relations and simultaneously reterritorialised into a global non-place, a disembodied networks of circulation and flows of which each single city, each single urban space, is a node (cf. Deleuze; Guattari, 2008; Soja, 1996). No longer captured by the static equivalence with a given physical environment (i.e. the city), the urban will thus have to be understood as a dynamic process (i.e. urbanisation), one that today takes an increasingly planetary dimension (Brenner; Schmid, 2013).

Capitalism may be said to function as a machine for the extraction of value that constantly prolongs, bends and empties places by force-adapting them to its own rhythms and diagrams. Under such a process, the old anthropological understanding of place, based on 'the relation between locale and meaning, internal to the boundaries of physical contiguity', no longer holds (Osborne, 2001, p. 188). Yet, the resulting proliferation of non-places is not to be superficially found in transitory sites such as airports, stations or shopping malls, as Marc Augé (1992) famously proposed. In fact, what Augé failed to grasp is 'the constitutive role of non-sites in all sites' of capitalist modernity (Osborne, 2013, p. 144): under the spatial logic of global capitalism non-places proliferate *within* the very composition of each place, as the nonlocal increasingly insists on and reformulates the local, remarkably complexifying the ontology of any given site. As a result, contemporary urban places are invisibly prolonged towards hypothetical futures, stretched by invisible vectors of financial and economical 'speculations' (literally: conjectures on potential investments) that depend on global flows of capital's circulation, accumulation and exchange. These

speculations are the 'expression of a geopolitical economic system that may or may not exist in the future', an abstracted topology of capital desire that invisibly shapes our cities to come (Lewin, 2015, p. 192).

The consequent mismatch between the local and phenomenological experience of a place and the global and abstract forces that prolong and shape it was insightfully indicated by Fredric Jameson (2007) as a typical condition of modernity. Whether in pre-modern societies these two dimensions may be said to occupy the same spatio-temporal 'world', since the surfacing of imperialism a disjunction would widen between the phenomenological perception of everyday life and the abstract connections, processes and flows that structure and organise it (Jameson, 2007), a process that today is dramatically intensified and complexified by the global infrastructure of computation, financial speculation and digital mediation that shapes the reality in which we live at a speed and a scale that are vastly unexperienceable (Bratton, 2016; Srnicek, 2015). Sites, however, do not simply disappear. The concrete does not dissolve into the abstract. As Neil Brenner (2013, p. 95) helpfully summarises, following Lefebvre, the urban is better understood a

'concrete abstraction' in which the contradictory socio-spatial relations of capitalism (commodification, capital circulation, capital accumulation, and associated forms of political regulation/contestation) are at once territorialized (embedded within concrete contexts and thus fragmented) and generalized (extended across place, territory, and scale and thus universalized).

A simultaneous territorialisation and deterritorialisation that is always problematic, turbulent and sketchy. The abstract rhythms and diagrams of the capital are always actualised in the contingency of a given locale: they must unavoidably take place in the turbulent singularity of everyday life, which always resists being fully translated into them (Tsing-Lowenhaupt, 2012). The local, Peter Sloterdijk (2013, p. 257) reminds, is not a particular opposed to a universal but a singular *uncompressible* that 'can neither be reduced true to scale nor expanded beyond a certain degree'. This complexity requires a bifocal lens to be observed, pointed to the planetary process of urbanisation and the socio-spatial configurations it presupposes, and at the same time to the socio-spatial relations *in* and *through* which this form is concretely actualised

onto the urban space (cf. Cunningham, 2005). It is through this perspective that the centrality assumed by experience in contemporary urban politics appears more evident.

If on the one hand urbanisation occurs at a degree of speed, scale and abstraction that systematically escape sensible experience, experience itself simultaneously becomes *the* fundamental battleground of aesthetic capitalism and its experience economy (Böhme, 2017). This is all too evident to anyone living in contemporary cities, where urban branding has grown into a key urban development strategy, enrolling discourses and policies of planning, security, marketing and law in the production of safe, commodified and entertaining urban spaces, and functioning as a sort of lubricant that both propels and expedites this process of value extraction by mediating between the abstract and the concrete, the planetary and the local (Pavoni, 2018). Since the new millennium this process has been most closely associated with a single name: Richard Florida. Florida (2002) notoriously set the stage for a model of urban 'creative economy' that would spread among cities worldwide. In a nutshell, his suggestion, indirectly plugging and expanding on the as much notorious Broken Windows doctrine,⁵ assumes that urban decay could be challenged via the production of intangible cultural and symbolic capital, courtesy of an ever-increasing 'creative class'. Few years before Neal Smith (1996, p. 67) had precisely shown how the differential (social, cultural, lifestyle) value prompted by such a process tends to generate a 'rent gap' between the 'immaterial' and the 'ground' value of each urban site, that is, between 'the potential ground rent level and the actual ground rent capitalized under the present land use'. This means that, lacking adequate counterbalances, the production of such cultural and symbolic capital is likely to kick-start place-valorisation processes and thus widening the related rent gaps, up to the threshold beyond which they begin cascading into gentrification. Jason Moore (2015) explains that capitalism constantly relies on searching for, appropriating, and reproducing 'cheap nature' (food, labour-power, energy and raw materials) in order

5 The Broken Windows theory was introduced in 1982 by James Wilson and George Kelling (1982), famously tested by Mayor Rudolph Giuliani in New York City, and then enthusiastically imported in Europe and beyond. It is an environmental deterministic perspective which assumes that an aesthetic of disorder and uncivil behaviour in the urban space (such as 'broken windows', uncollected garbage, or graffiti) will be conducive to more crime.

to keep the circulation of capital (value-in-motion) alive and productive: to do so, capitalism constantly redefines and expands its 'commodity frontiers', i.e. the boundaries of acceptability and thus 'appropriability' of a given practice. Accordingly, he continues, systemic moments of reconfiguration occur when 'the interlocking agencies of capital, science, and empire – blunt categories, yes – succeed in releasing new sources of free or low-cost human and extra-human natures for capital' (Moore, 2015, p. 53). In this sense, what David Harvey (2001) has termed the 'collective production of culture' (in other words, the cultural commons) has in the last decades become yet another frontier of capitalistic reproduction and exploitation by intersecting the marketing field of experience economy, whose application extended well beyond the private and the commercial sector, to become a key feature of urban politics, planning and branding.

Unsurprisingly, public art has gradually begun to play an important role in the process of place-valorisation triggered by aesthetic capitalism (e.g. Berry-Slater; Iles, 2009; Bridge, 2006; Deutsche, 1996; Pinder, 2008). Following Brighenti (2015, p. 165), we may understand the interaction of public art with a given site as corresponding to an eventful 'precipitation' of the site's dense complexity, one that is potentially able to produce 'new valorisation trajectories and circuits' which 'are not simply projected onto pre-existing space but, in turn, topologically shape it' (see also Poole, 2015). Valorisation in this sense should be understood as not merely an economical process, but rather 'a *systemic* phenomenon' (Moore, 2015, p. 54-55, emphasis in the original) in which 'the sheer economic side of value (buildings' prices and land revenue) actually precipitates and condenses a number of scattered, convergent or divergent, social forces', whose effects on the socio-material constitution of the urban cannot be simply accounted for via the reductive category of 'gentrification' (Brighenti, 2010a, p. 159). The key question here, of course, is how these trajectories may avoid being co-opted as the ancillary aesthetics of capitalist urbanisation. How the eventful quality of art, that is, may avoid becoming yet another tool at the hand of what Doreen Jacob (2013, p. 3) terms *eventification*, that is, the 'process in which urban space, itself, is represented as a spectacle and transformed into an aesthetised place of consumption'.

All too often these questions are addressed via unproductive dichotomies (e.g. institutional vs. independent; commodified vs. non-commercial;

subversive vs. conformist; social vs. artistic; etc.) that polarise the reflection and propose a simple and simplistic solution: if it is to avoid capitalist co-optation, public art is to become more social, more political, and more activist. This suggestion, while to some extent commendable, is ultimately counterproductive, unless complemented by a critical discussion able to address the aesthetics of public art *qua* art, and the relation it entertains with the aesthetics of urban experience under capitalism (cf. Bishop, 2012; Foster, 1995; Kester, 1995). If today 'the forms of aesthetic experience are mediated by the geographies and rhythms of historical capitalism' (Toscano; Kinkle, 2015), then it is crucial not to ignore, or take for granted, the question of the *formal* relation between public art and the aesthetics and ontology of its (urban) site. This is indeed *the* key political-aesthetic question, in order to develop a 'new political grammar' able to foster 'a political re-composition of the cultural commons and artistic agency' against the 'creative destruction' of contemporary urban capitalism (Pasquinelli, 2014, p. 171-172). The rest of this text will seek to unpack and mobilise the complexity of the last two paragraph by focusing on the field of street art.

2

2.1

Modern graffiti emerge in the 70s, together with hip-hop music and break-dance, out of the underground culture of deprived US East Coast inner cities. Born as by definition excessive to the social, legal, and aesthetic normativity of the urban, it was immediately perceived as an assault to urban morality and décor, thus attracting social stigmatisation and legal persecution. 'Classic' signature graffiti, or *tagging*, is mostly concerned with the act of marking a presence and a territory with a self-referential claim (the tag), the meaning of which is often fully resolved within an internal language that for the most part remains obscure to the outsiders. Literally incorporating a transgression to the aesthetic regime of the contemporary city, and especially to its normative utopia of order, safety and cleanliness, it is no surprise that graffiti was singled-out among the key symptoms of urban decay by the notorious Broken Windows theory. Today, the intensity of these 'graffiti wars' (Iveson, 2010)

has somewhat waned.⁶ As the aesthetic of contemporary capitalism gradually attuned to the 'gritty', 'edgy' and subversive allure of counter-cultural spaces, styles and practices, graffiti was increasingly acknowledged as a valuable expression of urban culture – one, moreover, emblematic of an increasingly marketable lifestyle (Böhme, 2017; Moses, 2013). Most important, however, has been the surfacing of street art, or post-graffiti as it is sometimes defined (Waclawek, 2011), that radically altered the socio-cultural, legal and economic status of this practice.

Emerged at the intersection between graffiti subculture and art market, most notably fostered by the New York experience of the likes of Keith Haring and Jean Michel Basquiat, street art guided graffiti towards social acceptability, artistic legitimization, legal institutionalisation, and gradual commodification. Although street art is far from being a monolithic phenomenon, and many are its individual, geographical and historical specificities, these all share common features which allow to refer to street art as a consistent *genre* of public art with significant differences from previous graffiti (cf. Schacter, 2016). With respect to the latter, street art develops technical and stylistic differences, adding new techniques (e.g. stencil, posters, installations etc.) to the traditional spray can, and gradually moving from the cryptic language of tagging to the pictorial image. This 'shift from the typographic to the iconographic' (Manco, 2004, p. 16), together with a greater attention to the political content of the message, provided street art with 'a more universal, democratic aesthetic' (Dickens, 2010, p. 77), one whose relation with the art world and market is increasingly comfortable.

To be sure, this evolution has been, and it is, far from linear or smooth, and while on the one hand street art ferried graffiti towards social acceptance and aesthetic legitimization as public art proper (as per Shapiro and Heinrich's [2012] notion of 'artification'), traditional graffiti remained in place, at times also morphing in more explicitly illegal, spectacular and excessive practices (e.g. 'emergency brake graffiti'). In fact, the advent of street art inserted within the wider field of urban art a new threshold of acceptability, rendering the traditional

6 It is far from being over though, as for instance the recent grey-painting of the walls of a graffiti mecca such as São Paulo demonstrates, courtesy of the new mayor João Doria's *Cidade Linda* (Beautiful City) project. See for instance Sims (2017).

distinction between public art and vandalism or crime far more unstable. Outright (social) stigmatisation and (criminal) persecution began to leave room for a tentative and yet effective differentiation between vandalism and art, one often coinciding with the separation between tagging and street art.⁷ In a sense, we may see this as an instance of the above-mentioned redefinition of the 'commodity frontiers', i.e. the boundaries within which a given art practice can become exploitable within the circuit of capital valorisation. This interpretation may be only partially accepted, however.

Osborne (2013, p. 133) argues that 'contemporary visual art is an urban phenomenon, in both its historical and cultural form, in a sense that transcends locality to the extent to which the metropolis transcends the city'. This is obviously all the more true in the case of street art, a *constitutively* urban phenomenon which, as result of artistic legitimisation, digital mediatisation and widespread commodification, has increasingly transcended the site of its taking place in at least two overlapping senses. First, street artists and their artworks have overcome the 'limits' of their physical location by joining the space of circulation, accumulation and exchange of the art world, as testified by the global success of street art exhibitions, outdoor galleries and festivals around the world. Second, street art has been detached from the socio-historical specificity of its site by means of being increasingly reframed as a 'portable' tool that both private and public institutions may employ in order to decorate, promote, revitalise and brand the urban, as the example provided in the first section eloquently shows. It is therefore by looking at the complex relation between street art and the spatial and aesthetic logic of contemporary capitalism – and thus the role of the latter in reshaping the relation between graffiti and its own site – that significant insights may be gained. This endeavour goes against the widespread tendency, both within and outside of the graffiti community, to lament the ongoing 'co-optation' of street art on the account of the betrayal street artists would have perpetrated against the independent, non-commercial, illegal and transgressive 'spirit' of graffiti, thus 'selling out' this very spirit

7 This is instructively shown in the 2013 documentary *Cidade Cinza* (Grey City), directed by Guilherme Valiengo and Marcelo Mesquita, where a municipal officer, tasked with deciding upon the erasure of graffiti from the city walls, selectively chooses to erase the tags, while keeping 'iconographic' street art in place.

to the market (CDH, 2013; Guémy, 2013; Schacter, 2015). Yes, the advent of street art undeniably rendered graffiti more palatable to the common taste and the adaptive context of the 'creative city', to some extent succumbing to the 'recuperation of radical aesthetics' that is peculiar of contemporary capitalism (cf. Boltanski; Chiapello, 2007; Campos, 2013). Yet, I stress, although it is undeniable that many artists exploited the situation by aggressively valorising their work in the market, it is not so much artists' intentionality or moral integrity that we should look at to understand this phenomenon, but rather it is the *formal* relation between street art and the urban environment, and the related processes of place valorisation. Borrowing Simon Sheikh's (2009, p. 32) observation, a critical investigation of street art and its complex institutionalisation should not be

primarily about the intentionalities and identities of subjects, but rather about the politics and inscriptions of institutions (and, thus, about how subjects are always already threaded through specific and specifiable institutional spaces).

2.2

According to Ronald Kramer (2010) street art does not betray the transgressive 'spirit' of graffiti, but rather shifts such transgression away from its formal relation (or, outright conflict) with the legal and aesthetic normativity of the urban, towards the socio-political message conveyed by the work itself. In the face of an increasingly legalised, institutionalised and commissioned practice, the argument goes, transgression requires be translated, and reclaimed, as a freedom of expression and control over the creative process: from the context to the content, that is. While in his classic work Dick Hebdige (1979) argued that subcultures' critical potential tends to dissolve once they are absorbed within the realm of commercial exchange, according to Kramer (2010, p. 248) this strategy is a cunning way the artists found to continue performing also in a changed socio-economical and aesthetic context, while reaping advantages 'towards the graffiti writers and/or graffiti writing culture' in the process. While this objection may have some value against the moralistic overtones of the 'selling out' argument, it fails to grasp that the key issue at stake here is the way in which the relation between the graffiti and the site (its physical, social and

normative surface) is rearticulated as result of this process. In the words of Ella Chmielewska (2009, p. 44),

graffiti is site specific even if its placement may seem arbitrary [...] By *taking place*, it designates its context marking a spatial entity with the temporal dimensions of a personal trace. By taking place, it also makes itself public.

Graffiti is an articulation of a gesture and a trace enacted by the materiality of being-there and thus by the fact of entering in-between (*inter-venire*) a dense urban complexity (see Riggle, 2010). A tag in this sense is an act of marking as well as *making* a territory – a site in itself, and a fundamentally *public* one (Brighenti, 2010a, p. 329). Brighenti (2010a, p. 328) emphasises this aspect by following Isaac Joseph's definition: 'a public space is not a plane of organisation [*plan d'organisation*] of identities in an environment, but a plane of consistence [*plan de consistance*] where identities are problematised and situations become constantly redefinable'. The public, in other words, is not a static domain opposed to the private, but a conflictual, asymmetric and power-structured terrain in which urban politics are constantly (re)produced, asserted and contested (see also Brighenti, 2010b). Therefore, rather than simply 'a subcultural practice among others, or as a personal search for the thrill', graffiti may be better understood 'as a radical interrogation of public territories, a questioning of the social relationships that define the public domain' (Brighenti, 2010a, p. 329). To be at stake with graffiti, as with any instance of public art, is nothing less than the very the production of public space, and thus its relation with the spatial and aesthetic *conditions* of possibility of the public itself: in other words, 'the definition of the nature and the limits of public space qua public' (Brighenti, 2010a, p. 328; see also Sholette, 2012). It is in this light that we may better appreciate the role played by the advent of street art and its prioritisation of the aesthetic (visual) 'look' and the socio-political 'message' of the artwork, over the eventful contingency of its gesture and its relational inscription within a given urban site. For this reason in what follows, rather than trying to evaluate graffiti and street art according to worn-out dichotomies (art/crime, street/gallery, un/commissioned work, etc.), I will focus on the role played by street art vis-à-vis the fundamentally public and indeed *urban* dimension of graffiti themselves.

2.3

In the light of what has been written so far, it may be useful to briefly engage with Rafael Schacter's recent reflections on the 'end' of street art *qua* artistic period.⁸ Schacter (2016) defines as 'street art period' the decade between 1998 and 2008. This is obviously a heuristic periodisation that may be conditionally accepted for the sake of his argument. What is peculiar and consistent in the works belonging to this period, Schacter observes, are not only the technical and stylistic peculiarities we already mentioned, but also a *formal* difference with respect to the relation between art and the urban surroundings. Differently from previous graffiti, street artists, he writes,

can all be argued to have been attempting to work in dialogue with rather than in opposition to surrounding architectural forms [...] being intentionally attentive rather than purposefully disruptive to the context which they inhabited [...] utilizing media such as stencils or posters, producing forms such as sculptures or installations, methods that transformed the viewership of the practice from an *exclusive* to a more *inclusive* public.

Today the 'street art period' is over, the argument goes, due to the combined action of market, media and municipal authorities. The entry of street art within the art market led to its commodification and the betrayal of its ephemeral, singular (site-specific) and public nature, as artworks are increasingly 'produced, exhibited, and sold inside' as well as, we may add, musealised in outdoor galleries, street art reserves in which artists may enjoy a right to write which they often lack in the rest of the city. The digital mediatisation of street art led it to be 'identified with big, colourful, exterior wall paintings', marginalising less visible and less spectacular practices while championing grand-scale muralism – what better example than Kobra's Guinness World of Record's mural? Finally, its municipalisation led street art to be increasingly 'produced at the behest of urban planners and public servants rather than critics and curators', that is, as a tool within the 'Creative City model of city planning', a state

⁸ Unless stated, all the quotes in the following sections are from Schacter (2016).

of affairs that 'has turned art into a project of branding (of place, of lifestyle) [and] turned artistic value into financial rather than cultural or societal gain'. What results from this tripartite process is an art that is no longer recognisable as street art and should rather be termed Creative City Art (CCA), Schacter polemically suggests. CCA, according to him, is an art that

fails to assimilate with its surroundings, rather coming to directly dominate it. Much of it is institutional, not independent, sacrificing autonomy yet feigning subversion. Much of it is strategic, existing for reasons of gain rather than art. Much of it fails to act consensually and rather embraces the fatuity of sentimentality or "cool."

I believe Schacter's argument has a point. Granted, this text may be criticised from different angles, and primarily for the reliance on rather simplistic oppositions such as 'institution' and 'autonomy', 'artistic' and 'strategic', 'consensual' and 'cool'... As already argued, this binary approach is problematic since it fails to grasp the question at stake (i.e. the relation between street art and urban space and its role in the production of the 'public'), and implicitly postulates the previous existence of an 'authentic' street art, now irremediably tainted by its compromise with (market, media, and municipal) institutions. While Schacter (2014) has elsewhere provided a more detailed account of the difference between what he terms *consensual* and *agonistic* approach to graffiti and street art, I believe its application in this short text is better appreciated as a provocation, and as such it calls upon us to follow the thoughts it provokes, rather than seeking to dissect its inconsistencies. This is what is done in the next section, by focusing on Schacter's key point about the formal difference between street art and CCA, from the perspective of Institutional Critique (IC).

2.4

The term IC refers to an artistic approach or, more precisely, a critical complement to site-specific art, which emerged in the 60s in opposition to the sacred site of art (i.e. the museum or art gallery) and its assumption as a neutral and innocent – that is, normatively flat and power-free – 'white cube' of artistic and spectatorial freedom (cf. O'Doherty, 1999; for an anthology of IC see Alberro

and Stimson, 2009). Site-specific art puts the emphasis on the relation between the artwork and its site, prompting artistic practice to experiment with public space by addressing its socio-material complexity, differently from the modernist paradigm and its reduction of public space to a pedestal for the art-monument (see Kwon, 2004; Traquino, 2010). As Gerald Raunig (2009) notes, since its inception IC oscillated between the critique of the (art) 'institution' and the risk to succumb to the escapist fantasy of a non-institutional purity: that is, the belief in a space 'outside' in which the artist could experiment with a creative freedom that would be untainted by institutional structures and logics. Translating the white cube outside of the museum is a problematic and dangerous strategy, however, one that moreover does not take into account the fact that its presupposition is nothing but the dialectical counter-point – and thus the corroboration – of the institutional logic itself (Fraser, 2005). In fact, this is exactly the conceptual (and political) impasse in which most of street art rhetorics fall, as exemplified by the commonplace that presents the city as a *playground* for the artist's unbridled creative freedom.⁹ Needless to say, today the urban is first and foremost a playground for the process of neoliberal urbanisation and its violent, unequal, and exclusionary logics: this is something street artists all too often ignore, ending up being 'played' by the process itself. Likewise, it is again a blatant misunderstanding of institutional dialectics which is secretly at work in the value-laden distinctions between 'institutionalised' and 'independent' artists; or in the emphasis on the creative 'independence' the artist must retain vis-à-vis the commissioning institution. This is all too evident in Kobra's candid solution to the question of how to 'continue doing art without art becoming commercial': simply, he suggests, 'when a company or anyone else wish to support my work, they cannot interfere in the creations' (Eduardo..., 2016, my translation). The respect of creative freedom, in other words, is presented as the guarantee of moral integrity vis-à-vis compromise with the market. Such anachronistic defence of authorial independence not only ignores the complexity of socio-economical processes of institutionalisation, but also the significance of the artwork's site over its content. When JR proudly affirms 'I don't use any brand or corporate sponsors. So I have no responsibility to anyone but

9 'It's like taking the city as a playground', as JR himself put it (Neto, 2016).

myself and the subjects' (TED, 2011); is he not blatantly disavowing the role his artwork may play in *branding* the urban spaces in which they appear?

Art historians usually distinguish between two periods of IC. While the so-called 'first wave' (in the 60s) sought to find a '*distance from* the institution', the second (in the 80s) began to address 'the inevitable *involvement in* the institution' (Raunig, 2009, p. 9, emphasis in the original), and thus to dismantle non-institutional illusions of artistic self-sufficiency by inserting a deeper self-questioning on the processes of subjectification and institutionalisation that occur through and beyond the art space proper (cf. Fraser, 2005). This meant recasting the site of art 'as an institutional frame in social, economic, and political terms' – a frame that, in fact, was to become the very content and the material of the artwork (Kwon, 2004, p. 19). It is such a critical update to be still missing from the field of street art which in this sense, rather than being assumed as a finished artistic period, could perhaps more promisingly be understood as an artistic period that is still waiting the advent of its *critical* phase. Street art has always been entangled with urban (normative, aesthetic, artistic and socio-economical) structures and thus with their various institutional logics, *regardless* of its actual enrolment in private or public 'institutions'. It is by unpacking this original entanglement, and thus developing its own 'institutional critique', therefore, that street may begin to address its current impasse.

2.5

In her critical account of modern public art in the US, Miwon Kwon (2004, p. 60-72) schematically distinguishes three main paradigms: art-in-public-places, in which the site is understood as a mere pedestal for the artwork; art-as-public-places, in which art is meant to be formally integrated with the environment, converging with the practice and strategies, of design, architecture and planning; art-in-the-public-interest, in which art is meant to engage with social and political issues, by fostering the participation of the community in the process. The last two paradigms, which inform the majority of cultural institutions worldwide, directly challenge the modernist approach by prompting an ideology of assimilation and integration according to which public art is meant to adapt to – or to 'act consensually with' (Schacter, 2014) – both

architectonic and social surroundings. Public art, in other words, is understood as a tool to improve the city, to deal with the malaise of urban life by ameliorating and beautifying urban space, and by empowering urban communities (cf. Bishop, 2012).

Many authors have warned against the risk for this tendency (exemplified in such definitions as ‘new genre public art’, ‘community art’, ‘participatory art’, etc.), by uncritically enrolling public art into urban planning and social policies, to end up being co-opted in processes of urban regeneration and, all too often, outright gentrification. Of course, the argument is rather more complex than this simple sentence may suggest, and the reader may find it spelled out in different, but equally compellingly ways, in various places (e.g. Bishop, 2012; Berry-Slater; Iles, 2009; Deutsche, 1996; Foster, 1995; Groys, 2010; Kwon, 2004; Zukin, 1982). While addressing these works is beyond the scope of this text, I want to emphasise an aspect they all converge in singling out as problematic, namely: the promotion of an ‘assimilative’ and ‘integrationist’ approach for public art. This approach, they argue, is premised on a reductionism of the site, which is implicitly postulated as an innocent, neutral and malleable power-free matter which responsible artistic practice may manipulate towards the common good. With all due differences, it is exactly such a socially inclusive and architectonically integrated aesthetics that Schacter assigns to street art in opposition to CCA.

According to his argument, as we saw, while street art attempts ‘to work in dialogue with rather than in opposition to surrounding architectural forms’, being ‘intentionally attentive rather than purposefully disruptive to the context’, CCA ‘fails to assimilate with its surroundings, rather coming to directly dominate it’. On a closer look, however, there appears to be no such a *formal* difference between CCA and street art. On the one hand, CCA is perfectly integrated with its surroundings, that is, with the spatial aesthetics and structural process of neoliberal urbanisation. On the other hand, this occurs in continuity (albeit in a somehow intensified form) with respect to the tendency towards physical and social assimilation that originally characterised street art. In other words, once we refrain from challenging street art’s institutionalisation – which is self-evident – but rather focus on the specific form it has taken in the city, we begin to see that the problem here, one that street art and so-called CCA share, is their reductionist incapacity to deal with the complex ontology of their own site.

Today, in the age of its massive commodification, mediatisation and municipalisation, street art tends to be accepted and legitimated only insofar as integrated within its aesthetic and socio-cultural urban context: an integration that, by making it increasingly indistinguishable from other practices of urban planning and design, makes it increasingly difficult for it to be disentangled from cultural strategies of regeneration and city-branding. In this context, moreover, the emphasis on the artwork's socio-political message prompts a further, 'rhetorical' dematerialisation of the site, rehashing an (even more naïve) version of what Grant Kester (1995) famously termed 'aesthetic evangelism': namely, the implicit belief 'that the real differences and disparities that exist between themselves [the artists] and a given community can be transcended by a well meaning rhetoric of aesthetic "empowerment"' – a pose that Kobra and JR' idealistic quotes reported above well exemplify. The emphasis on the beautifying quality of the artwork and its socio-political message eventually performs a phenomenological and social reductionism of the site, to the extent that any attempt to assimilate and integrate the artwork to the site itself eventually ends up disembedding the artworks from the relations and structures that constitute the site in the first place (cf. Mackay, 2015). To put it otherwise: the incapacity to address the relational, power-structured and normative complexity of the site causes street art to be indeed assimilated, albeit merely as an uncritical prosthesis, as Matthew Poole (2015, p. 89) puts it, an 'appendag[e] of the already existing ideological vectors [...] of the given site'.

3

3.1

Andrea Phillips (2015, p. 83, emphasis in the original) argues that 'the role of art – which is always *public* – is [...] to give over to forms of thought and practice that challenge and resist the financialisation of civil space [...] it is about changing not the form of art, but the structure of its relation to social-political context'. A truly critical art, in this sense, is not necessarily an art that is explicitly 'involved' in socio-political issues. This misunderstanding, that

accompanies much of contemporary discussions on 'artivism', recommends the merging of art and activism without questioning the ideological separation that this 'merging proposition' presupposes in the first place (cf. Groys, 2014). In the words of IC's pioneer Daniel Buren (1973, p. 38), 'art whatever it may be is exclusively political. What is called for is the analysis of formal and cultural limits (and not one or the other) within which art exists and struggles'. This analysis should not lead to simply remove these limits and dissolve art into social practice or political activism. While art can never be outside of the social, it cannot be dissolved within the social either. Quite literally, there is no *solution* of art into life, *pace* the numerous supporters of the *art is life* dogma, whose corollary – *everyone is creative* – is the slogan of neoliberal cultural departments around the world. Gilles Deleuze and Félix Guattari (1994) argued that, if any political potential were to be ascribed to art, it would belong to its capacity to exceed the socio-empirical state of affair. On the escort of Theodor Adorno's famous formula, Osborne (2001, p. 192, emphasis in the original) similarly argues that art always occurs by 'transfiguring the social character of the space it occupies', to the extent that the equation art = life is constitutively untenable, since 'art cannot live, *qua* art, within the everyday as everyday. Rather, *qua* art, it necessarily interrupts the everyday, from within, on the basis of the fact that it is always *both* autonomous and "social fact"'. Jacques Rancière (2006) precisely captures the intersection between politics and aesthetics that is at stake in this discussion, by arguing that art is political not owing to its intention, content, or capacity to represent 'social structures, conflicts or identities', but rather

It is political by virtue of the very distance that it takes with regard to those functions. It is political as it frames a specific space-time sensorium, as it redefines on this stage the power of speech or the coordinates of perception

A public art that be able to address the critical and political ontology of its own site, therefore, must be able to visibilise and engage with its structural and ideological vectors, rather than uncritically complementing them. Instead of being mobilised to restore 'the lost meaning of a common world by repairing the fissures in the social bond', such an art would become a tool for dissecting and problematising the ontology of these very fissures (Alliez, 2010, p. 88): not

an instrument to provide solutions to already defined problems, but one able to challenge and point to the redefinition of these very problems in the first place.

Reflecting on his most (in)famous piece, *The Tilted Arch*, Richard Serra (1994, p. 203) reclaimed the necessity for art ‘to work in opposition to the constraints of the context, so that the work cannot be read as an affirmation of questionable ideologies and political power’. As Kwon (2004, p. 74, emphasis in the original) observes commenting on this passage, ‘it is only working *against* the given site... that art can resist co-optation’. To be sure, such ‘working against’ should not be fetishised into the self-satisfied thrill of transgression *per se*, or reductively framed through the category of illegality (e.g. Bacharach, 2015). Capitalism ‘tolerates all transgressions, provided they remain soft’ and superficial (Tiqqun, 2010, p. 170), and this depoliticising effect goes together with the ongoing municipalisation of street art, as official bodies are keener in funding works that express creativity, social value, place-making capacity and socio-political engagement, over those that appear as excessively subversive, incompatible and problematic (Bishop, 2012). Likewise, ‘working against’ should not simply be understood as the ‘situational’ capacity of a street artwork to generate spontaneous encounters and a perceptual reconfiguration of the site in which they take place (e.g. Young, 2013a; Schacter, 2014; Andrzejewski, 2017). Such a capacity, if merely affirmed, would be hardly distinguishable from the logic of capitalist *eventification* and its constant attempt to ‘animate’ the city by producing ever-novel atmospheres of pervasive entertainment and frenetic festival rhythms whose effervescence is however kept at a low, consensual and politically uncontroversial intensity (Pavoni, 2018). How are we to distinguish between the enchanting moment of disruption that Alison Young (2013b) ascribes to street art and the enchantment of capitalist aesthetics?

An answer may be found within this very ambivalence. Street art must engage with the ‘structure of its relation to social-political context’ (Phillips, 2015, p. 83), while at the same time reflecting on the aesthetic form of this very relation (cf. Fraser, 2005), and thus on ‘the conditions that traditionally govern the reception of aesthetic objects’ (Rebentisch, 2012, p. 255-256) in the urban context. Addressing, in other words, the *conditions* of possibility street art itself, their unavoidable entanglement with the dominant aesthetic regime of the contemporary city, and thus the centrality assumed by sensorial and phenomenological experience within such a regime (cf. Salemy, 2015; Malik; Cox; Jaskey, 2015).

As ‘half a century of consumer society has produced an insatiable appetite for aestheticisation’ (Berry-Slater; Iles, 2009), the need for art to extricate itself from the experience economy of capitalism appears paramount. It is in this sense that we may interpret Sven Lütticken’s (2012) suggestion for art to ‘move away from finished form to the matrix of form, to the conditions that produce’ it: the *real* conditions of possibility of art’s own site, and thus its entanglement with the conditions of possibility of the urban itself. Paraphrasing Claire Bishop (2012, p. 274; cf. Guattari, 1995), street art ‘needs to be successful within both art and the social field, but ideally also testing and revising the criteria we apply to both domains’. At the very least, this may require for street art to try and extricate itself from the unproductive opposition between, on the one hand, a consensual and assimilative approach to its urban surrounding and, on the other, a merely agonistic and conflictual one. In fact, these may be seen as two equally external positions vis-à-vis the urban, whose ontological composition they equally take for granted, only then to either try and adapt to – or disrupt – it. Instead, a truly *urban* street art would have to assume its always-already urbanised and urbanising quality, renouncing to be a mere tool for *enchaining* a grey city so as to become a way to disenchant the city, by turning itself into a force-field in which the aesthetic regimes and politico-economical processes that shape the urban – and thus the very role street art plays with respect to them – are made visible, experienceable, and in this way put under discussion.

3.2

The painter does not paint on an empty canvas, and neither does the writer write on a blank page; but the page or canvas is already so covered with preexisting, preestablished clichés that it is first necessary to erase, to clean, to flatten, even to shred, so as to let in a breath of air from the chaos that brings us the vision. When Fontana slashes the colored canvas with a razor, he does not tear the color in doing this. On the contrary, he makes us see the area of plain, uniform color, of pure color, through the slit. (Deleuze; Guattari, 1994, p. 204).

In December 2014 the inhabitants of Kreuzberg, Berlin, assisted to a curious scene. Two very famous, giants murals painted in the neighbourhood about seven years before by Blu, a famous Italian street artist from Senigallia, were

being covered, that is, erased with black paint.¹⁰ This was no routine ‘wall cleaning’ performed by over-zealot authorities. It was an action carried out by Blu’s collaborators, with his consent. Three months before the squatters living in the building where the murals were had been evicted, victims of Kreutzberg’s rampant process of gentrification. Urban revitalisation rhymes with art’s ‘zombification’, Blu’s collaborator Lutz Henke argues, turning ‘Berlin into a museal city of veneers’, in which ‘the “art scene” [is] preserved as an amusement park for those who can afford the rising rents’ (Henke, 2014). In this context, the aesthetic and socio-political message of street art goes to increase the appeal and edginess of a place, playing an important role in the economic valorisation of urban space, and therefore in the direct or indirect expulsion of local communities which usually follows such a process (Berry-Slater; Iles, 2009). As Blu wrote on its website on the aftermath of the erasure: ‘After witnessing the changes happening in the surrounding area during the last years we felt it was time to erase both walls’ (Blu Blog, 2014).¹¹

As Lucio Fontana with canvases, and Gordon Matta-Clark with buildings, Blu used black paint as a way to let the background (its conditions of possibility) emerge. Of course, his gesture was reactive and to some extent naïve in its luddite ardour. Yet, it was also a paradoxical way to reclaim the excessive quality of street art by erasing its means of expression, i.e. the pictorial image. Brighenti (2015, p. 165) observes that researchers should not so much individualise who gains and who loses in the graffiti game, but rather explore the topology of valorisation that this practice intersects, and ‘draw the maps of the new valorisation trajectories and circuits as they are not simply projected onto pre-existing space but, in turn, topologically shape it’. Perhaps street artists themselves should begin drawing such maps, no longer merely working *on* the wall, but *through* them.¹² Nick Srnicek (2012, p. 10-11) observes that today’s task for aesthetic practice is to ‘try and grasp these accelerating lines that compose

10 The two works were painted in collaboration with JR (who pasted the eyes of the first murals, which were then re-painted by Blu once the posters disappeared because of the rain), Lutz and Artitude.

11 In Bologna Blu recently painted in grey all his works, in response to the municipality that, without his consent, physically removed one of his works from the wall and carried it into a gallery, to forcefully enrol it for an street art; see Pavoni (2016).

12 It is in this direction that Schacter’s (2016) notion of ‘intermural art’ is promising.

the world, and to turn them into an intelligible, tractable plane of consistency'. Instead of turning its own site into an exhibition space, street art may thus operate as a device to map and exploit the ruptures that punctuate this very plane of consistency, that is, not a decorative supplement to dramatic processes of urbanisation, but a field in which these processes become visible, and thus questionable (cf. Brissac, 2006). As Henke (2015, p. 294) writes:

Public art inevitably is subject to valorisation with all its pros and cons. And even more important becomes the awareness and retention of responsibility for these valorised creations, e.g. by transforming them into tools to reveal certain processes.

How is this to be done, it remains an open question. According to Jameson (2004, p. 46), utopian thinking has not to do with the positive capacity to envisage a better future, but is rather a suffocating and negative force that, by reaching the limits of imagination, and thus 'demonstrating our utter incapacity to imagine such a future — our imprisonment in a non-utopian present', propels it further. It is *through* the failure of imagination that 'the ideological closure of the system in which we are somehow trapped and confined' becomes visible, a necessary premise to break it open (Jameson, 2004, p. 46). Perhaps this is what the black wall of Kreuzberg enigmatically communicates: the current failure of street art's imagination vis-à-vis its seemingly unstoppable co-optation into the logic of neoliberal urbanisation and, therefore, the necessity for street art to break out from this contradiction by embarking into a novel uncertain direction, perhaps a radically different one, whereby coming to term with its *urban-specificity*.

References

- ALBERRO, A.; STIMSON B. (ed.). *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- ALLIEZ, E. Capitalism and schizophrenia and consensus: of relational aesthetics. In: ZEPKE, S; O'SULLIVAN, S. (ed.). *Deleuze and contemporary art*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 85-99.

ANDRZEJEWSKI, A. Authenticity manifested: street art and artification. *Rivista di Estetica*, n. 64, p. 167-184, 2017.

ARTISTS in residence. [2016]. Available at: <https://www.olympic.org/artists-in-residence>. Access: 30 Oct. 2018.

AUGÉ, M. *Non places*: introduction to an anthropology of supermodernity. London: Verso, 1992.

BACHARACH, S. Street art and consent. *British Journal of Aesthetics*, v. 55, n. 4, p. 481-495, 2015.

BELISÁRIO, A. A outra história do Porto Maravilha. *Agência Pública*, 2016. Available at: <http://apublica.org/2016/08/a-outra-historia-do-porto-maravilha/>. Access: 30 Oct. 2018.

BERRY-SLATER, J.; ILES, A. No room to move: radical art and the regenerate city. *Mute*, 24 Nov. 2009. Available at: <http://www.metamute.org/editorial/articles/no-room-to-move-radical-art-and-regenerate-city#>. Access: 30 Oct. 2018.

BISHOP, C. *Artificial hells*: participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012.

BLU BLOG. "When the finger points to the moon". 2014. Available at: <http://blublu.org/sito/blog/?p=2524>. Access: 30 Oct. 2018.

BÖHME, G. *Critique of aesthetic capitalism*. Milano: Mimesis International, 2017.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. *The new spirit of capitalism*. London: Verso, 2007.

BRATTON, B. H. *The stack*: on software and sovereignty. Cambridge: MIT Press, 2016.

BRENNER, N. Theses on urbanization. *Public Culture*, v. 25, n. 1, p. 85-114, 2013.

BRENNER, N.; SCHMID, C. The 'urban age' in question. *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 38, n. 3, p. 731-755, 2013.

BRIDGE, G. It's not just a question of taste: gentrification, the neighbourhood, and cultural capital. *Environment and Planning A*, v. 38, n. 10, p. 1965-1978, 2006.

BRIGHENTI, A. M. At the wall: graffiti writers, urban territoriality, and the public domain. *Space and Culture*, v. 13, n. 3, p. 315-332, 2010a.

BRIGHENTI, A. M. *The publicness of public space*: on the public domain. Trento: Università di Trento, 2010b. (Quaderni del Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, 49).

BRIGHENTI, A. M. Graffiti, street art and the divergent synthesis of place valorisation in contemporary urbanism. In: ROSS, J. I. (ed.). *Routledge handbook of graffiti and street art*. Abingdon: Routledge, 2015. p. 158-167.

BRISSAC, N. Arte/cidade – um balanço. *ARS*, v. 4, n. 7, p. 85-89, 2006. Available at: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Access: 30 Oct. 2018.

BUREN, D. Critical limits. In: BUREN, D. *Five texts*. New York: John Weber Gallery, 1973. p. 43-57.

BUROCCO, L.; BRANDÃO, P. V. Herança futurística da Cidade Olímpica. *Arquitetura*, ano 11, n. 121.03, 2017. Available at: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetura/11.121/6499>. Access: 30 Oct. 2018.

CADWALLADR, C. JR: 'I realised I was giving people a voice'. *The Guardian*, 11 Oct. 2015. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/11/artist-jr-i-realised-i-was-giving-people-a-voice-les-bosquets-french-banksy>. Access: 30 Oct. 2018.

CALADO, N. Prefeitura e estado prometem mais uma vez revitalizar região da Central. *O Dia*, 8 ago. 2018. Available at: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/08/5564602-prefeitura-e-estado-prometem-mais-uma-vez-revitalizar-regiao-da-central.html>. Access: 30 Oct. 2018.

CAMPOS, R. A estetização da transgressão no âmbito da cultura visual e popular urbana. In: SARMENTO, C. (ed.). *Entre centros e margens: textos e práticas das novas interculturas*. Porto: Afrontamento, 2013. p. 151-164.

CASELLI, D.; FERRERI, M. Acting in the emerging void. Notes on gentrification at Isola. In: FIGHT-SPECIFIC Isola: art, architecture, activism and the future of the city. Milan: Archive Books, 2013. p. 335-361.

CDH. Notes on the commodification of street art. *Art Monthly Australia*, n. 263, p. 42-44, 2013. Available at: [http://www.cdh-art.com/Writing/CDH AMA Notes on the commodification of street art.pdf](http://www.cdh-art.com/Writing/CDH%20AMA%20Notes%20on%20the%20commodification%20of%20street%20art.pdf). Access: 11 Feb. 2017.

CHMIELEWSKA, E. Writing on the ruins, or graffiti as a design gesture. In: BRIGHENTI, A. M. (ed.). *The wall and the city*. Trento: Professional Dreamers, 2009. p. 31-46.

CUNNINGHAM, D. The concept of metropolis: philosophy and urban form. *Radical Philosophy*, n. 133, p. 13-25, 2005.

DAFLON, R. O Porto Maravilha é negro. *Pública*, 19 jul. 2016. Available at: <http://apublica.org/2016/07/o-porto-maravilha-e-negro/>. Access: 30 Oct. 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *What is philosophy?*. London: Verso, 1994.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: Continuum, 2008.

DEUTSCHE, R. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.

- DIAS, C. A. G. *Urbanidades da natureza*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- DICKENS, L. Pictures of walls? Producing, pricing and collecting the street art screen print. *City*, n. 14, p. 63-81, 2010.
- DINIZ, N. *Porto Maravilha: antecedentes e perspectivas da revitalização da região portuária do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.
- EDUARDO Kobra: "pintar na rua é trabalhar com mensagens simples, como paz, união dos povos, etnias...". *Diário do Turismo*, 7 set. 2016. Available at: <http://diario-doturismo.com.br/eduardo-kobra-pintar-na-rua-e-trabalhar-com-mensagens-simples-como-paz-uniao-dos-povos-etnias/>. Access: 30 Oct. 2018.
- FERREIRA, K. E o Teleférico da Providência?. *ANF*, 10 jan. 2017. Available at: <http://www.anf.org.br/e-o-teleferico-da-providencia/>. Access: 30 Oct. 2018.
- FLORIDA, R. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books, 2002.
- FOSTER, H. The artist as ethnographer. In: MARCUS, G.; MYERS, F. (ed.). *The traffic in culture*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 302-309.
- FRASER, A. From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, v. 44, n. 1, p. 278-283, 2005.
- GAFFNEY, C. Gentrifications in pre-Olympic Rio de Janeiro. *Urban Geography*, v. 37, n. 8, p. 1132-1153, 2016.
- GROYS, B. *Going public*. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- GROYS, B. On art activism. *e-flux journal*, n. 56, 2014. Available at: <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>. Access: 30 Oct. 2018.
- GUATTARI, F. *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- GUÉMY, C. Graffiti, street art, muralisme... Et si on arrêtait de tout mélanger?. *Rue 89/Le Nouvel Observateur*, 11 nov. 2013. Available at: <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/11/06/graffiti-street-art-muralisme-siarretait-tout-melanger-247235>. Access: 30 Oct. 2018.
- HARVEY, D. The art of rent: globalization and the commodification of culture. In: HARVEY, D. *Spaces of capital*. New York: Routledge, 2001. p. 394-411.
- HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. London: Methuen, 1979.
- HENKE, L. Why we painted over Berlin's most famous graffiti. *The Guardian*, 19 Dec. 2014. Available at: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals>. Access: 30 Oct. 2018.

HENKE, L. Kill your darlings: the auto-iconoclasm of Blu's iconic murals in Berlin. *ephemera: theory and politics in organization*, v. 15, n. 1, p. 291-295, 2015.

INSIDE Out Morro da Providencia. *Inside Out*, May 2011. Available at: <http://www.insideoutproject.net/en/group-actions/brazil-morro-da-providencia-rio-de-janeiro>. Access: 30 Oct. 2018.

IVESON, K. The wars on graffiti and the new military urbanism. *City*, n. 14, p. 115-134, 2010.

JACOB, D. The eventification of place: urban development and experience consumption in Berlin and New York City. *European Urban and Regional Studies*, v. 20, n. 4, p. 447-459, 2013.

JAMESON, F. The politics of utopia. *New Left Review*, n. 25, p. 35-54, 2004.

JAMESON, F. Modernism and imperialism. In: JAMESON, F. *The modernist papers*. London: Verso, 2007. p. 152-169.

JOHNSON, S. Providência's cable car launch: urban mobility or tourism? *Rio on Watch*, 1 July 2014. Available at: <http://www.rioonwatch.org/?p=16464>. Access: 30 Oct. 2018.

JORDÃO, R. P. *Uma descoberta anunciada: lembranças, apagamentos e heranças do mercado de escravos do Valongo no Rio de Janeiro*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

JR. *Women are heroes: Brazil: 2008-2009*. [s.d.]. Available at: <http://www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-brazil>. Access: 30 Oct. 2018.

JUNKES, D. Porto Maravilha – um dos maiores projetos de revitalização do Brasil. *Via*, 12 maio 2017. Available at: <http://via.ufsc.br/porto-maravilha-um-dos-maiores-projetos-de-revitalizacao-do-brasil/>. Access: 30 Oct. 2018.

KESTER, G. Aesthetic evangelists: conversion and empowerment in contemporary community art. *Afterimage*, n. 22, p. 5-11, 1995. Available at: https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticangelists.pdf. Access: 30 Oct. 2018.

KRAMER, R. Painting with permission: legal graffiti in New York City. *Ethnography*, v. 11, n. 2, p. 235-253, 2010.

KWON, M. *One place after another*. site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2004.

LEFEBVRE, H. *The production of space*. Malden: Wiley-Blackwell, 1991.

LEWIN, S. A brief history of transcendence in maps. In: MACKAY, R. (ed.). *When site lost the plot*. Falmouth: Urbanomic, 2015. p. 177-200.

LÜTTICKEN, S. Inside abstraction. *e-flux journal*, n. 38, 2012. Available at: <http://www.e-flux.com/journal/38/61196/inside-abstraction/>. Access: 30 Oct. 2018.

MACKAY, R. (ed.). *When site lost the plot*. Falmouth: Urbanomic, 2015.

MALIK, S.; COX, C.; JASKEY, J. (ed.). *Realism, materialism, art*. Berlin: Sternberg Press, 2015.

MANCO, T. *Street logos*. London: Thames & Hudson, 2004.

MOORE, J. W. *Capitalism in the web of life: ecology and the accumulation of capital*. London: Verso, 2015.

MOSES, J. Byron, Brewdog, and the recuperation of radical aesthetics. *openDemocracy*, 2013. Available at: <https://www.opendemocracy.net/ourkingdom/jonathan-moses/byron-brewdog-and-recuperation-of-radical-aesthetics>. Access: 30 Oct. 2018.

MURAL de 3.000 m² de Eduardo Kobra hipnotiza o Boulevard Olímpico do Rio. *Sputnik Brasil*, 30 jul. 2016. Available at: <https://br.sputniknews.com/cultura/201607305888032-mural-artista-brasileiro-hipnotiza-boulevard-olimpico-rio/>. Access: 30 Oct. 2018.

NETO, C. de O. French artist JR leaves giant imprint on Rio Olympics. *GMA News Online*, 15 Aug. 2016. Available at: <http://www.gmanetwork.com/news/lifestyle/artandculture/577680/french-artist-jr-leaves-giant-imprint-on-rio-olympics/story/>. Access: 30 Oct. 2018.

O'DOHERTY, B. *Inside the white cube: the ideology of gallery space*. Berkeley: University of California Press, 1999.

OSBORNE, P. Non-places and the spaces of art. *Journal of Architecture*, n. 6, p. 183-194, 2001.

OSBORNE, P. *Anywhere or not at all: the philosophy of contemporary art*. London: Verso, 2013.

PASQUINELLI, M. The sabotage of rent. *Cesura//Acceso*, p. 162-173, 2014.

PAVONI, A. Come Blu ha restituito alla street art il suo potere conflittuale. *Emergenze*, 2 Apr. 2016. Available at: <https://www.emergenzeweb.it/distruggere-il-bene-comune/>. Access: 30 Oct. 2018.

PAVONI, A. *Controlling urban events: law, ethics and the material*. Abingdon: Routledge, 2018.

PHILLIPS, A. Making the public. In: MACKAY, R. (ed.). *When site lost the plot*. Falmouth: Urbanomic, 2015. p. 77-84.

PINDER, D. Urban interventions: art, politics and pedagogy. *International Journal of Urban and Regional Research*, n. 32, p. 730-736, 2008.

POOLE, M. Specificities of sitedness: a speculative sketch. In: MACKAY, R. (ed.). *When site lost the plot*. Falmouth: Urbanomic, 2015. p. 85-104.

PORTO MARAVILHA. *Teleférico*. 30 abr. 2015. Available at: http://portomaravilha.com.br/teleferico_cidadao. Access: 30 Oct. 2018.

RANCIÈRE, J. *Aesthetics and politics*: rethinking the link. Lecture given at the University of California, Berkeley, 6 May 2006. Available at: <http://16beavergroup.org/mondays/2006/05/06/monday-night-05-08-06-discussion-on-rancieres-politics-of-aesthetics/>. Access: 30 Oct. 2018.

RAUNIG, G. *Instituent practices: fleeing, instituting, transforming*. In: RAUNIG, G.; RAY, G. (ed.). *Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique*. London: Mayfly, 2009. p. 3-12.

REBENTISCH, J. *Aesthetics of installation art*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

REGINENSI, C.; BAUTÈS, N. Percursos e travessias no Morro da Providência: desafios das interações sociais e espaciais no jogo formal/informal. *Libertas: Revista da Faculdade de Serviço Social*, v. 13, n. 2, p. 1-18, 2013.

RIBAS, C. (ed.). *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro, 2014. Available at: <http://vocabpol.cristinaribas.org/wp-content/uploads/2015/02/vocabpol-20150204.pdf>. Access: 30 Oct. 2018.

RIGGLE, N. Street art: the transfiguration of commonplaces. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 3, p. 243-257, 2010.

RIO ready to put on a party for Games spectators. 2016. Available at: <https://www.olympic.org/news/rio-ready-to-put-on-a-party-for-games-spectators>. Access: 30 Oct. 2018.

SALEMY, M. Art after the machines. *e-flux journal 56th Venice Biennale*, 2015. Available at: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/art-after-the-machines/>. Access: 30 Oct. 2018.

SANCHEZ, F. et al. Possible counter-histories: activism and popular action in Morro da Providência, Rio de Janeiro. *Streetnotes*, n. 25, p. 26-46, 2016.

SCHACTER, R. *Ornament and order: graffiti, street art and the parergon*. Farnham: Ashgate, 2014.

SCHACTER, R. From dissent to decorative: why street art sold out and gentrified our cities. *The Conversation*, 9 Nov. 2015. Available at: <http://theconversation.com/from-dissident-to-decorative-why-street-art-sold-out-and-gentrified-our-cities-46030>. Access: 30 Oct. 2018.

SCHACTER, R. Street art is a period. Period. Or the emergence of intermural art. *Hyperallergic*, 16 July 2016. Available at: <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>. Access: 30 Oct. 2018.

SERRA, R. Tilted arc destroyed. In: SERRA, R. *Writings interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 193-213.

SHAPIRO, R., HEINICH, N. When is artification?. *Contemporary Aesthetics*, n. 4, 2012. Available at: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php>. Access: 30 Oct. 2018.

SHEIKH, S. Notes on institutional critique. In: RAUNIG, G.; RAY, G. (ed.). *Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique*. London: Mayfly, 2009. p. 29-32.

SHOLETTE, G. After OWS: social practice art, abstraction, and the limits of the social. *e-flux journal*, n. 31, 2012. Available at: <http://www.e-flux.com/journal/31/68204/after-ows-social-practice-art-abstraction-and-the-limits-of-the-social/>. Access: 30 Oct. 2018.

SIMMEL, G. The metropolis and mental life. In: BRIDGE, G.; WATSON, S. (ed.). *The Blackwell city reader*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2002. p. 103-110.

SIMS, S. Paint it grey: the controversial plan to 'beautify' São Paulo. *The Guardian*, 23 Feb. 2017. Available at: <https://www.theguardian.com/cities/2017/feb/23/sao-paulo-street-art-paint-over-joao-doria-brazil-graffiti>. Access: 30 Oct. 2018.

SLOTERDIJK, P. *In the world interior of capital: for a philosophical theory of globalization*. Cambridge: Polity Press, 2013.

SMITH, N. *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*. London: Routledge, 1996.

SOJA, E. *Thirdspace*. Oxford: Blackwell, 1996.

SRNICEK, N. *Navigating neoliberalism: political aesthetics in an age of crisis*. 2012. Paper presented. The Matter of Contradiction: Ungrounding the Object, Vassivière, France, 2012.

SRNICEK, N. Computational infrastructure and aesthetics. In: MALIK, S.; COX, C.; JASKEY, J. (ed.). *Realism, materialism, art*. Berlin: Sternberg Press, 2015. p. 307-318.

STEPHENSON, K. New record-breaking spray paint mural looks like an enormous chocolate bar. *Guinness World Records*, 16 Feb. 2018. Available at: <http://www.guinnessworldrecords.com/news/commercial/2018/2/new-record-breaking-spray-paint-mural-looks-like-an-enormous-chocolate-bar-515177>. Access: 30 Oct. 2018.

STEWART, M.; PERPÉTUA, S. *'We are all connected,' says street artist creating record-breaking mural for Rio 2016 Games*. 27 jul. 2016. Available at: <http://web.archive.org/web/20160826113610/https://www.rio2016.com/en/news/brazil-olympics-artist-kobra-largest-mural-rio-2016-street-art>. Access: 30 Oct. 2018.

TED. *My wish: use art to turn the world inside out*. 2011. Available at: https://www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_inside_out/up-next. Access: 30 Oct. 2018.

TED. *TED Prize*. [s.d.]. Available at: <https://www.ted.com/participate/ted-prize>. Access: 30 Oct. 2018.

TIQQUN. *Introduction to civil war*. Los Angeles: Semiotext(e), 2010.

TOSCANO, A.; KINKLE, J. *Cartographies of the absolute: an aesthetics of the economy for the twenty-first century*. Winchester: zero books, 2015.

TRAQUINO, M. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Braga: Edições Húmus, 2010.

TSING-LOWENHAUPT, A. On nonscalability. The living world is not amenable to precision-nested scales. *Common Knowledge*, v. 18, n. 3, p. 505-524, 2012.

UNESCO. *Valongo wharf archaeological site*. 2017. Available at: <http://whc.unesco.org/en/list/1548>. Access: 30 Oct. 2018.

WACLAWEK, A. *Graffiti and street art*. London: Thames & Hudson, 2011.

WILSON, J. Q.; KELLING, G. Broken windows: the police and neighbourhood safety. *Atlantic Monthly*, n. 127, p. 29-38, 1982.

YOUNG, A. *Street art, public city: law, crime and the urban imagination*. New York: Routledge, 2013a.

YOUNG, A. The laws of enchantment: street art as inopinatum in city spaces. In: BORRIELLO, L.; RUGGIERO, C. (ed.). *Inopinatum: the unexpected impertinence of urban creativity*. Napoli: Arti Grafiche Boccia, 2013b. p. 229-245.

ZUKIN, S. *Loft living: culture and capital in urban change*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

Recebido: 31/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/31/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

“Graffiti é existência”: reflexões sobre uma forma de cidadinidade

“Graffiti is existence”: thoughts on a way of living in the city

Gabriela Pereira de Oliveira Leal*

* Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

gabriela.leal@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9435-4712>

Resumo

A partir dos aprendizados de uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo, realizada nos anos de 2016 e 2017, este artigo propõe um deslocamento do olhar a respeito deste fazer, a fim de refletir sobre aquilo que lhe escapa à primeira vista, isto é, certas dinâmicas que estão para além dos muros da cidade. Busca-se, sob esta perspectiva, descrever e refletir sobre os efeitos que estas práticas produzem nos sujeitos que pintam na rua, especialmente no que diz respeito à formulação de suas identidades e à maneira com que se relacionam com o espaço urbano. Este entendimento permite evidenciar a elaboração de uma existência particular na cidade, informada pelas experiências de pintar na rua.

Palavras-chave: graffiti; arte urbana; antropologia urbana; cidadinidade.

Abstract

Based on an ethnography of the graffiti practices of São Paulo, held in 2016 and 2017, this article proposes a displacement of the look on this subject, to reflect on what escapes it, at first sight, that is, specific dynamics that are beyond the walls. In this perspective, we seek to describe and reflect on the effects those practices have on writers, especially about the formulation of their identities and how they interact with the urban space. This understanding allows us to highlight an elaboration of a particular way of living in the city, informed by the experiences of painting on the street.

Keywords: graffiti; street art; urban anthropology; city.

*Graffiti is about doing it, being it, and getting it.*¹

Stephen Powers

Anotei este trecho do livro de Stephen Powers desde a primeira vez que o li, quando fazia pesquisa bibliográfica na cidade de Nova Iorque, em decorrência de minha investigação de mestrado, à época em andamento. A afirmação de Powers, ele também um sujeito que pinta na rua, ecoa e sintetiza – de forma simples e direta – muitas das falas dos interlocutores com quem trabalhei na cidade de São Paulo, que a todo momento alertavam, mostravam e enunciavam: graffiti² não é só uma tinta no muro, *é toda uma outra coisa*, como procurei elucidar aqui.

As descrições e reflexões apresentadas neste artigo derivam de pesquisa etnográfica que realizei em São Paulo nos anos de 2016 e 2017 (Leal, 2018). Nesse período, acompanhei sujeitos que começaram a fazer graffiti entre os anos 1980 e o início dos anos 2000 – pertencentes, respectivamente, à *old school* e à *new school*, de acordo com classificação por eles elaborada, também registrada por Sergio Franco (2009, p. 71). O recorte geracional possibilitou ter contato com interlocutores de larga experiência de pintura na rua, que, por conseguinte, possuem um repositório diverso de relatos e maneiras de fazer relacionados ao espaço urbano, dimensão particularmente importante para a investigação que eu levava a cabo. Além disso, a etnografia concentrou-se majoritariamente em práticas de graffiti masculinas, o que implica dizer que os artigos, pronomes e adjetivos masculinos não são aqui empregados no sentido “universalizante” da ciência, mas são corporificados. Em outras palavras, dizem respeito a procedimentos e experiências de homens nas práticas de graffiti de São Paulo que,

1 “Graffiti é sobre fazer isso, ser isso e pintar isso” (Powers, 1999, p. 6, tradução minha).

2 Adoto a grafia graffiti, e não “grafite”, considerando a maneira como os interlocutores de minha pesquisa o fazem. Portanto, não se trata de uma escolha trivial, seja no contexto deste artigo ou na escolha dos sujeitos que fazem graffiti. Como Manuela Carneiro da Cunha (2017) bem nos ensina, o uso de termos de empréstimo revela que há uma escolha de preservar o vínculo a determinado registro, neste caso as práticas de graffiti que têm sua origem em Nova Iorque e Filadélfia e ao movimento hip-hop. Em outras palavras, a manutenção da grafia denota um vínculo com certas maneiras de ser e fazer que tem correspondência em outros contextos. Para uma análise aprofundada sobre o tema, ver Gabriela Leal (2018, p. 41-64).

por sua vez, são descritos e analisados sob o ponto de vista de uma pesquisadora mulher. Trata-se de uma perspectiva parcial e de um conhecimento localizado (Haraway, 1995, p. 21).³

Além do gênero masculino, de modo geral, os interlocutores possuem outra característica em comum: moraram ou ainda moram em bairros periféricos da cidade, sem, no entanto, limitarem suas práticas de pintura a tais territórios; longe disso, desde a iniciação nas práticas de graffiti, circulam intensa e extensamente pelo espaço urbano paulistano. A fim de acompanhar variadas situações de pintura, o trabalho de campo colocou-se em movimento, o que permitiu ter contato com diferentes sujeitos e procedimentos destas “práticas microbianas, singulares e plurais” (Certeau, 2012, p. 162). Os deslocamentos desenharam uma etnografia *multi-sited* (Marcus, 1995), isto é, dada a especificidade do objeto, que não era passível de ser apreendido a partir de um único local de investigação, ela assumiu um caráter móvel, relacionado e com trajetórias inesperadas, conformando-se através de caminhos, conexões, linhas, combinações e justaposições de locais.

À medida que a etnografia constituía um saber outro e desmanchava a familiaridade que eu imaginara ter em relação a tais práticas, foi possível acessar os significados complexos de *fazer graffiti* na cidade. Esse aprendizado permitiu compreender que do ponto de vista de quem pinta na rua, *fazer graffiti* remete a algo que não se reduz e não está necessariamente autoevidente nas inscrições que ocupam as superfícies do espaço urbano, pelo menos não para os não iniciados. Para emprestar os termos de Michel de Certeau (2012, p. 105), com as devidas mediações, as práticas de graffiti se revelaram como “maneiras de pensar investidas em maneiras de fazer”. Não se trata, pois, de uma atividade acionada pelos sujeitos somente em determinadas situações, ao contrário, ela permeia e informa outras dimensões de suas vidas. Há, portanto, uma subjetividade investida na ação de maneira que é também através desse fazer que eles se constituem.

3 Acerca das escolhas textuais aqui adotadas, faz-se necessária outra observação: tal como na dissertação, suprimi os nomes dos interlocutores com quem trabalhei, a fim de preservar as suas identidades em contextos e situações específicas, visto que as práticas de graffiti são consideradas ilegais na cidade de São Paulo e sofreram forte repressão em parte do período pesquisado. Há somente uma exceção, conforme abordarei adiante.

Nas reflexões que se seguem, elaborarei essa perspectiva a partir de dois pontos principais: a compreensão das práticas de graffiti como elemento importante na produção da existência dos sujeitos que pintam na rua e enquanto uma maneira de se relacionar com os espaços da cidade que não se limita aos momentos de pintura. Para tal, o artigo foi organizado em três seções. Na primeira, procuro destacar aspectos comuns das diferentes trajetórias de vida com que tive contato, os quais foram moldados e informados por essas práticas. Em seguida, busco evidenciar, de forma sintética, como diferentes dimensões da relação desses sujeitos com os espaços urbanos é modificada pela experiência de pintar na rua. Por fim, nas considerações finais proponho articular esse entendimento com questões mais abrangentes do contexto urbano, a partir da noção de *forma de cidadinidade*, de Michel Agier (2011).

Da iniciação ao projeto

Jardim Eliana, distrito do Grajaú, meados de 1997. Aos 15 anos, Alexandre Luiz da Hora Silva, o NIGGAZ⁴ – jovem negro, pobre, nascido e crescido na periferia de São Paulo –, dava início à sua breve e notável trajetória nas práticas de graffiti. À época, a cena paulistana ganhava outros impulsos com a emergência de uma nova geração, que, ao mesmo tempo que olhava para o passado e aprendia com ele, procurava reinventar e forjar percursos próprios.

Desde a infância, eu desenhava em papéis, e um amigo me fez o convite. No início eu não gostava tanto, mas depois comecei a frequentar o centro de São Paulo, a loja Pixa-In, na galeria [Galeria Presidente, na rua 24 de maio, no centro de São

4 Como explicado anteriormente (nota 3), optei por suprimir os *nomes de rua e de registro* (voltarei a isso adiante) do corpo do texto, dado o contexto em que a pesquisa foi realizada. A única exceção refere-se ao Alexandre Luiz da Hora Silva, o NIGGAZ, que aqui faz as vezes de uma homenagem de caráter múltiplo: à sua importância e de suas inscrições; à história do graffiti paulistano; e às trajetórias de vida compartilhadas pelos interlocutores. Essa escolha não tem o intuito de produzir um efeito totalizante e homogeneizante sobre a diversidade de sujeitos com quem trabalhei, mas liga-se à dimensão política e ética na qual as práticas de graffiti e a pesquisa etnográfica encontram-se imbricadas.

Paulo], comecei a conhecer mais sobre graffiti e até hoje continuo apaixonado (NIGGAZ, 2016, p. 21).⁵

Aqueles que puderam conviver com NIGGAZ relatam sua ávida paixão, quase obsessão, pelo desenho: desenhava a todo o momento, desde a infância. As ilustrações, que saíram das folhas de papel e tomaram os muros, carregavam influências diversas, como das *tirinhas* e história em quadrinhos, da pixação⁶ e do cotidiano da periferia; além disso, assimilavam aprendizados decorrentes da convivência com a *old school*. Em pouco tempo, ele se tornou referência no Grajaú e influenciou profundamente a cena de graffiti que emergia no extremo sul de São Paulo. No entanto, era à cidade que ele pertencia e logo passou a percorrê-la, enfrentando distâncias e restrições econômicas. “Ele foi um dos primeiros do Grajaú a percorrer a cidade para pintar”, certa vez me contou um interlocutor que teve a oportunidade de conviver com NIGGAZ, “ele sumia e não sabíamos para onde ele ia, depois descobrimos que ele percorria a cidade inteira para pintar, o que levou outros a fazerem isso também.”⁷

Em seus percursos chegou à Vila Madalena, bairro de configurações e arranjos distintos daquele que ficara a duas horas de distância,⁸ onde começou a frequentar as oficinas oferecidas pelo Projeto Aprendiz (atual Associação Cidade Escola Aprendiz).⁹ No bairro da zona oeste, NIGGAZ passou a conviver com outros sujeitos que pintavam na rua, vindos de diferentes regiões da cidade e de diferentes contextos socioeconômicos. Nesse período, o Aprendiz, como a instituição ficou conhecida, conformava-se como um importante espaço de trocas,

5 Entrevista concedida a Binho Ribeiro, em 2003, para a décima edição da revista *Livro Negro do Graffiti*, reproduzida no livro *Niggaz: graffiti, memória e juventude*, de 2016.

6 A escolha da grafia com X e não com CH, conforme a norma culta da língua portuguesa, não se deu sem motivo, voltarei a isso adiante.

7 Fala reconstituída no caderno de campo.

8 À época a Estação Grajaú (terminal de ônibus integrado à estação de trem), importante ligação entre o extremo sul e a região do bairro de Pinheiros, não existia (fora inaugurado somente em 2003); os trajetos eram feitos sobretudo de ônibus, através de terminais (Portella, 2016, p. 155).

9 Ver o site da Associação Cidade Escola Aprendiz: <http://www.cidadeescolaaprendiz.org.br> (acesso em 03/04/2019).

aprendizados e encontros para parte dos integrantes da *new school*.¹⁰ Para Sergio Franco (2016, p. 47), a chegada de NIGGAZ à Vila Madalena estimulou outros a percorrerem a cidade no sentido inverso: das regiões centrais às bordas.

NIGGAZ foi um dos primeiros de sua geração a trilhar um caminho de possibilidades para viver daquela arte: desenvolveu trabalhos encomendados por campanhas publicitárias, ilustrações para jornais e revistas, tornou-se arte-educador e ministrou oficinas. Naquele tempo, onde as alternativas nesse campo começavam a ser criadas, ele já refletia sobre os dilemas e desafios de equacionar o trabalho autoral com o encomendado; isto é, de articular seus próprios desejos com os desejos dos outros.

Meu forte é a ilustração, só que, infelizmente, o mercado da ilustração é um pouco difícil para quem não tem uma formação, não tem um contato. No momento, só faço graffiti e, no ramo do graffiti, ou você se coloca no meio comercial, fazendo trabalhos onde você tenha que se modelar à pessoa, ou você faz oficinas, onde você pode mudar a visão que as pessoas têm sobre o graffiti. (NIGGAZ, 2016, p. 22-24).

NIGGAZ não teve tempo de experimentar outras possibilidades que emergiriam dessas primeiras oportunidades que ele próprio ajudara a criar, junto com outros que pintavam à época e que continuam a pintar na cidade. Em 2003, prestes a completar 21 anos, foi encontrado morto na Represa Billings, no Grajaú, distrito onde iniciou e findou seu percurso.

Apesar de compreender trânsitos distintos, parte das trajetórias de vida com que tive contato ao pesquisar as práticas de graffiti paulistanas carregava um ponto em comum, tal como descrito na história de NIGGAZ: uma parcela significativa dos interlocutores se descrevia como “uma criança que sempre desenhava”. Em grande parte dos casos, a experiência e o gosto pelo desenho antecederam, pois, a pintura na rua, de maneira que foi comum ouvir relatos daqueles que eram conhecidos em seus círculos afetivos por tal aptidão. Tampouco, entre a maioria deles, a iniciação nas práticas de graffiti se deu

10 Para uma análise da importância dessa instituição nesse período, ver Franco (2009) e Nogueira e Mekari (2016).

tardiamente: muitos começaram a pintar na rua entre os 12 e 17 anos, a partir de convites de amigos da escola ou do bairro. E, muitas vezes, a descoberta da possibilidade de pintar nos muros aconteceu através da pixação, que, algum tempo depois, passou a conviver ou deu lugar às inscrições de graffiti.¹¹

Em um primeiro momento, a iniciação nas práticas de graffiti possui uma circunscrição territorial, ao se concentrar em ruas e vielas da *quebrada* em que se mora. Entretanto, em pouco tempo, tais práticas se expandem para a cidade inteira, que é tomada como contexto, e o conhecimento do tecido urbano torna-se rapidamente um elemento constituinte desses fazeres. Esse espreado se dá principalmente – mas não somente – para outras *quebradas*, muitas vezes estimulado pelo convite de sujeitos que também pintam na rua, moradores de outras regiões da cidade. Nesse contexto, a expressão *quebrada*,

-
- 11 A tipografia longilínea e oblíqua das *tags* retas ou pixos, como são chamadas as inscrições realizadas na pixação, está tão presente no espaço urbano de São Paulo quanto o graffiti, e a relação estabelecida entre elas marca a ambas. A adoção da grafia com X, que escapa à norma culta da língua portuguesa, refere-se à maneira como os pixadores escrevem, uma escolha que, como explica Alexandre Pereira (2005, p. 9-10), procura estabelecer um distanciamento intencional da grafia estabelecida pelas regras da ortografia, com CH, e diferenciar-se de outras inscrições existentes na cidade. Apesar de, no contexto paulistano, ser comum ter contato com narrativas que procuram colocar a pixação e o graffiti em polos opostos de pares dicotômicos – como beleza-feiura e arte-vandalismo –, a aproximação etnográfica possibilitou acessar outras dinâmicas que revelaram uma relação mais próxima e complexa entre essas práticas e seus praticantes. Como vim a descobrir, muitos dos sujeitos estudaram na mesma escola ou moram no mesmo bairro, o que indica a existência de vínculos afetivos e não somente uma proximidade baseada nas características comuns desses fazeres. Ademais, a pixação e o graffiti interagem e se misturam em diferentes esferas, a começar pelas superfícies da cidade, o que culminou no desenvolvimento de regras e éticas compartilhadas; nessa perspectiva, é significativo notar as fronteiras de respeito mútuo demarcadas por tais normas, que buscam a convivência das práticas e inscrições. Os sujeitos que fazem graffiti e os pixadores possuem experiências comuns relacionadas ao espaço urbano, seja de repressão e abusos policiais, seja de dificuldades e desafios encontrados em determinados espaços, o que pode, por vezes, culminar no compartilhamento e na troca de táticas de negociação, técnicas de escalada e conquista de superfícies. Atualmente, é possível também identificar uma aproximação da pixação com o mercado de arte contemporânea, movimento semelhante ao realizado pelas práticas de graffiti há alguns anos. Assim, se, por um lado, as interações entre o graffiti e a pixação podem compreender conflitos, já que muitas vezes disputam os mesmos espaços da cidade, por outro, parece haver a proeminência do respeito, por vezes admiração mútua, mas, sobretudo, a busca por trocas e por uma coexistência. Portanto, ao tomar tais práticas a partir de binarismos estanques, as narrativas de certas estruturas de pensamento e representação, responsáveis por elaborar boa parte do imaginário paulistano a respeito desses fazeres, não dão conta das dinâmicas complexas e das fronteiras borradas que ora aproximam, ora distanciam essas práticas.

para além de se referir a uma localidade geográfica, evoca certa noção de periferia que remete à representação elaborada pelo movimento hip-hop de São Paulo.¹² Como explica Marcio Macedo (2016, p. 36-37), ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, o movimento hip-hop paulistano foi marcado pela incorporação de uma estética vinculada à noção de periferia, que passou a ser tomada como um signo identitário e não mais enquanto estigma, e teve como marco o lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo de rap Racionais MC's.¹³ A partir desse período, a periferia começou a ser referida pelo movimento enquanto

um espaço social, territorial e político que se estrutura a partir de um denominador comum para jovens negros, mestiços, nordestinos e brancos: a classe pobre. Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma experiência partilhada por todos esses jovens que estão submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social. (Macedo, 2016, p. 40, grifo do autor).

Tal entendimento permite identificar semelhanças entre o uso do termo *quebrada*, feito pelos sujeitos que fazem graffiti, daquele feito por outros grupos que

12 Embora o artigo não se proponha a fazer uma reconstituição histórica da trajetória das práticas de graffiti em São Paulo e no mundo, faz-se necessário chamar atenção para a relação de tais práticas com o movimento hip-hop. Em 1974, em Nova Iorque, quando Afrika Bambaataa cunhou o termo hip-hop (Macedo, 2016, p. 26) para referir-se à conjunção dos quatro elementos fundadores do movimento (graffiti, MC, DJ e b-boy), as práticas de graffiti já se encontravam estabelecidas e contavam com suas próprias normas e éticas (Snyder, 2009, p. 26). No entanto, a emergência do movimento hip-hop trouxe um novo impulso e instituiu uma outra escala de circulação das inscrições: articuladas com os outros elementos, elas conquistaram o mundo através dos vídeos, programas de televisão e revistas (Lutz, 2001, p. 108). Esses materiais, aliados a livros e filmes que registravam as práticas de graffiti de Nova Iorque, chegaram a São Paulo ainda nos anos 1980 através de correspondências, bancas de jornais e de alguns poucos sujeitos que tiveram a oportunidade de viajar para o exterior, época em que tanto as práticas de graffiti quanto o movimento hip-hop surgiam na capital paulista. Através deles não circulavam somente fotografias de *pieces*, *throw ups* e *tags*, mas um conjunto de léxicos, signos, procedimentos e representações que eram reinterpretados, adaptados e recriados a partir dos contextos e realidades locais. Diferentemente da conjuntura nova-iorquina, em São Paulo a emergência das práticas de graffiti se deu em diálogo com os demais elementos do movimento hip-hop, o que não quer dizer, todavia, que não tenham trilhado percursos próprios e elaborado dinâmicas particulares.

13 Ver o site dos Racionais MC's: <http://www.racionaisoficial.com.br> (acesso em 03/05/2019).

também têm a rua como espaço privilegiado de atuação. Uma primeira aproximação pode ser feita em relação ao emprego de tal expressão entre os pixadores, registrado por Alexandre Pereira (2005, p. 62-63), onde, segundo o pesquisador, também é possível observar dois movimentos: de um lado, a sua universalização, visto que *quebrada* refere-se a uma experiência partilhada de morar na periferia; de outro lado, a particularização de tal ideia, contida na valorização do bairro em que se mora. Outra aproximação pode ser feita em relação à noção de periferia formulada por sujeitos que desenvolvem outro conjunto de práticas, os integrantes de coletivos videoativistas, pesquisados por Guilherme Aderaldo (2017) na cidade de São Paulo. Como Aderaldo (2017, p. 83, 249) nos ensina, a noção de periferia, tal como elaborada por seus interlocutores, refere-se a uma “experiência corporificada”, isto é, “possui uma dinâmica itinerante e que, por isso, torna-se passível de ser vista em toda cidade”, o que também parece ter lugar na ideia de *quebrada* mobilizada pelos sujeitos que fazem graffiti. Trata-se, portanto, de uma noção que é relacional e dotada de mobilidade, que nomeia processos de exclusão, desigualdades e identidades comuns.

A iniciação na pintura na rua implica, ainda, o desenvolvimento de uma autonegação e autoexpressão através da definição do *nome de rua* e do que se *lança*, isto é, o que se escreve ou desenha nas superfícies da cidade. Essa elaboração não é um aspecto formal e acessório, mas uma dimensão central das dinâmicas de sociabilidade que envolvem essas práticas, uma vez que os sujeitos que fazem graffiti são reconhecidos por seus pares pela conjunção desses elementos. Nesse contexto, o *nome de registro*, atribuído pela certidão de nascimento, torna-se secundário e irrelevante, e, muitas vezes, o *nome de rua* assume proeminência inclusive em outros círculos de interação. A criação dessa combinação possui uma temporalidade e se relaciona tanto com afinidades individuais quanto com uma dimensão coletiva, já que é desenvolvida em diálogo com outras inscrições existentes. Este trecho do meu caderno de campo permite enfatizar tal aspecto:

[...] em uma de nossas conversas, perguntei como que ele tinha chegado na elaboração dos personagens e elementos que lançava. Ele revelou que quando começou a fazer graffiti percebeu que cada um tinha um personagem, que era como uma assinatura, e aí começou a elaborar os seus. Começou com ETs, porque sempre gostou de ficção científica, depois elaborou monstros e criaturas estranhas

até chegar nos insetos que desenha hoje. Um tempo depois, passou a lançar outros personagens, “os pirulitos”, para interagir com estes insetos e ajudar a “criar uma cena”. (Caderno de campo, julho de 2016).

Nesse processo de elaboração do *nome de rua* e do que se *lança* são desenvolvidas afinidades com certas modalidades de inscrição. No contexto pesquisado, foi possível notar a proeminência de algumas: *tags*, assinatura, geralmente no estilo cursivo de escrita manual, feita com spray ou marcadores permanentes (os *canetões*) e elaborada em dimensões variáveis – podem ocupar uma grande superfície ou pequenos espaços, junto com outras *tags*; *throw ups* ou *bombs*,¹⁴ letras arredondadas, de grandes dimensões, feitas usualmente com uma ou duas cores para o preenchimento e o contorno, produzidas isoladamente ou então de maneira a compor uma cena com elementos de fundo e personagens – a sua repetição consecutiva configura o *bombing*;¹⁵ *letras* ou *wild style*, estilização tipográfica complexa, onde as letras se entrelaçam e muitas vezes são legíveis somente aos iniciados; *personagens* ou *personas*, desenhos figurativos, comumente de animais ou pessoas; e, finalmente, *murais*, figurativos ou abstratos, que ocupam grandes superfícies, demandam maior tempo de pintura e são elaborados individual ou coletivamente. Concomitantemente ao aprendizado e desenvolvimento das técnicas de pintura exigidas por cada uma das modalidades, os sujeitos elaboram ainda um estilo próprio de cores, traços e sombras, pelo qual também serão reconhecidos.

Através da combinação destes elementos – *nome de rua*, o que se *lança*, modalidades, cores, traços e sombras – os sujeitos que fazem graffiti fabricam as suas identidades e as formas de expressá-las na cidade e para seus pares. Como pude compreender na etnografia, com exceção do *nome de rua*, que tende a não variar temporalmente, as demais dimensões podem alterar-se ao longo de suas trajetórias à medida que ampliam seus repertórios de possibilidades estéticas,

14 Em outros contextos, como Ligia Ferro (2011, p. 1) nos mostra, é possível identificar a diferenciação no emprego desses termos de acordo com o lugar em que é a inscrição é feita, se na rua (*bomb*) ou no metrô (*throw up*); entretanto, tal distinção não foi observada no contexto do presente estudo.

15 Apesar do termo *bombing* ser usualmente empregado para se referir à feitura consecutiva de *throw ups/bombs*, ele também pode ser empregado para se referir à realização consecutiva de outras modalidades, como *personas* e *tags*, no sentido de *bombardear* a superfície.

aprimoram suas técnicas e surgem novos artefatos. É possível, assim, identificar um esforço contínuo de desenvolver um estilo único, característica constitutiva dos modos de ser e fazer dessas práticas. Para isso, são mobilizados conhecimentos que possuem contornos individuais – delimitados pelas vivências de cada um – e coletivos – constituídos na transmissão entre pares, que ora assume um caráter de troca, ora de competição. Esses saberes são, sobretudo, de ordem prática, sintetizados na noção de *experiência de rua*, que se refere ao tempo em que se pinta na rua e circula pela cidade e, por conseguinte, às vivências acumuladas ao longo da trajetória de cada sujeito; tal expressão é comumente associada aos que fazem graffiti há mais anos, os quais também são detentores de um maior prestígio. À ideia de *experiência de rua* se sobrepõe outra, a de *mestre*, geralmente atribuída àqueles que pertencem a gerações anteriores à sua própria e que, em alguns casos, podem assumir o papel de mentores para certos sujeitos. Sendo assim, o reconhecimento da *experiência de rua* não implica, necessariamente, a identificação do sujeito enquanto *mestre*; entretanto, de maneira geral, aquele que é associado ao termo *mestre* também é reconhecido por sua *experiência de rua*.

A dimensão da transmissão de saberes – que não se limita ao período de iniciação, mas permeia os modos de fazer dessas práticas de uma maneira geral – recebeu atenção em pesquisas realizadas em outros contextos. Janice Rahn (2002, p. 139-157), por exemplo, ao investigar a cena de graffiti em Montreal, no Canadá, chama atenção para o caráter *do-it-yourself* (“faça você mesmo”) e autodidata desses procedimentos, que constituem um modelo de construção de conhecimento pautado na percepção, experiência e reflexão crítica estimuladas entre os pares em uma estrutura não institucionalizada de aprendizado cotidiano. Rahn (2002, p. 144) ainda ressalta que o caráter prático – ação e interação – são elementos-chave para descrever e compreender como a expertise técnica é adquirida nesse modelo, que valoriza a “experience before all the abstracting and conceptualizations that follow”.¹⁶ Janaína Furtado (2012, p. 221-224), por sua vez, a respeito das criações coletivas entre *crews*¹⁷ de Florianópolis,

16 “Experiência antes de toda abstração e conceitualização que se seguem” (tradução minha).

17 Termo empregado por quem faz graffiti para designar coletividades que pintam conjuntamente e adotam nomes para se identificar e se distinguir de outras coletividades. A expressão é mobilizada de maneira semelhante em outras conjunturas; a esse respeito, ver também Austin (2001), Castleman (1982), Campos (2007), Ferro (2011) e Powers (1999).

Santa Catarina, reforça a relevância dessas trocas para os processos de criação, pois elas são ao mesmo tempo fonte de identificação e de formação das identidades individuais. Tais aspectos, registrados por ambas as pesquisadoras, encontram correspondência entre as práticas de graffiti que acompanhei na cidade de São Paulo.

Ao destacar certas passagens da trajetória de vida de NIGGAZ, que, como dito, ressoa percursos trilhados pelos interlocutores da etnografia, procurei mostrar que as práticas de graffiti envolvem uma elaboração de si que se relaciona com dinâmicas internas desse fazer, mas também informa outras dimensões das vidas dos sujeitos, em especial, as escolhas de trabalhos remunerados que poderão ser ocupados sem que tenham de deixar de pintar na rua. O recorte da pesquisa – que privilegiou interlocutores pertencentes a *old e new school* – permitiu ter contato com sujeitos que, em sua maioria, possuíam entre 30 e 40 anos, isto é, não somente pintavam na rua há anos, como também estavam há algum tempo inseridos no mercado de trabalho. Muitos deles, como vim a saber, tiveram como primeiro emprego a ocupação de office boy, ainda bastante jovens, o que, além de possibilitar a compra de sprays, envolvia uma circulação pela cidade, de maneira que modalidades de pintura que demandavam menos tempo de feitura, como as *tags*, eram incorporadas às dinâmicas do trabalho. Registrei os mais diferentes ofícios ocupados naquele momento ou em períodos anteriores: de vendedor de doces no transporte público à assistente administrativo em um grande hospital. Se, de um lado, nem todas as ocupações implicavam uma circulação pela cidade, de outro, havia unanimidade em dizer que elas foram importantes para garantir o acesso às tintas e, por consequência, possibilitar a continuidade da pintura de graffiti ao longo dos anos. Nas conversas a respeito da dimensão financeira e do trabalho – sobre experiências passadas, presentes ou em relação ao que se almejava para o futuro – estava presente o desejo de *viver da própria arte*, formulação que ouvi com recorrência e que fora alcançada por alguns.

A esse respeito, cheguei a reflexões semelhantes às de Lígia Ferro (2011, p. 25) ao investigar tais práticas em outros contextos. Assim como proposto por Ferro, compreendo que as categorias analíticas *projeto e campo de possibilidades*, de Gilberto Velho (2013), oferecem noções interessantes para pensar o contexto das práticas de graffiti. Os *projetos*, como nos ensina Velho (2013, p. 60-62), consistem na organização de certa conduta a fim de atingir objetivos

específicos através da mobilização de recursos materiais ou simbólicos; eles são dinâmicos e se encontram em um estado de permanente reelaboração, de acordo com as circunstâncias, sentidos e oportunidades daqueles que os elaboram. Sob esta perspectiva, *viver da própria arte* revela-se como uma expressão dos *projetos* de muitos dos sujeitos que fazem graffiti, que, apesar de não coincidirem necessariamente em termos de conteúdo e atividades, partilham uma vontade comum: se sustentar financeiramente através de trabalhos relacionados ao campo da arte. Tais *projetos* não são desenvolvidos em um vácuo, mas em um *campo de possibilidades*, ou seja, em um espaço que articula e organiza recursos e trajetórias (Velho, 2013, p. 132), o que implica dizer que os sujeitos são conscientes das limitações e constrangimentos existentes para atingir os fins almejados. No contexto das práticas de graffiti de São Paulo, a expectativa de *viver da própria arte*, enquanto um *projeto*, está inserida em um *campo de possibilidades* que vem sendo constituído e encontra-se em constante mutação desde os anos 1980. No início dos anos 2000, por exemplo, a possibilidade de fazer trabalhos remunerados relacionados ao graffiti ainda era novidade e para *viver da própria arte* era preciso articular criativamente recursos ainda escassos; hoje, a realidade é outra e configura um *campo de possibilidades* distinto, com um conjunto mais diverso de oportunidades, o que não implica dizer que se trata de uma tarefa fácil.

Na capital paulista, assim como em outros contextos, a condição de ilegalidade das práticas de graffiti¹⁸ não impossibilitou o desenvolvimento de oportunidades de trabalho remunerado a partir delas.¹⁹ Entre os interlocutores com quem trabalhei, em especial aqueles que viviam parcial ou inteiramente da própria arte, ficou evidente que as habilidades e aprendizados adquiridos durante os anos de pintura na rua ajudaram a forjar novos ofícios. No recorte da pesquisa foi possível identificar duas áreas de maior concentração de desenvolvimento de carreira: a arte-educação, particularmente a mediação de oficinas, e o mundo da arte, entendido aqui na acepção de

18 Ver lei nº 16.612/2017 (São Paulo, 2017).

19 A respeito de outros contextos, ver Campos (2007, p. 326); Cooper e Chalfant (2016, p. 126); Ferro (2011, p. 245); Rahn (2002, p. 158); Snyder (2009, p. 167).

Howard Becker (1982, p. 1), ou seja, enquanto uma rede específica de cooperação envolvida na produção, distribuição e consumo de determinado tipo de arte. Apesar de sofrer influências das práticas de graffiti, essa esfera do trabalho remunerado se constituiu como um domínio distinto – com regras, agentes e lógicas particulares –, mas não deixou de ter uma relação simbólica e até pragmática com as pinturas na rua. De um lado, por exemplo, muitas das oportunidades de trabalho remunerado são criadas a partir das inscrições não autorizadas feitas nas superfícies da cidade; de outro lado, para parte dos sujeitos, as sobras de tinta spray e látex, provenientes de pinturas comissionadas, são fundamentais para que continuem fazendo graffiti. Ademais, os trabalhos comissionados acabaram por penetrar a rede de trocas que envolvem as práticas de graffiti, tornando-se um recurso valioso para o fortalecimento ou criação de vínculos entre pares. É possível, pois, identificar uma fronteira que, simultaneamente, marca distâncias, visto que, do ponto de vista de quem pinta na rua, as pinturas comissionadas não são consideradas graffiti; e se mostra porosa, por possibilitar a mobilização de recursos materiais e simbólicos.

Essa discussão pode ser adensada em diálogo com as reflexões de Vitor Sergio Ferreira (2016). Ao analisar categorias analíticas que são correntemente mobilizadas para pensar as culturas juvenis contemporâneas, Ferreira chama atenção para uma tendência crescente: em um contexto mundial de altas taxas de desemprego, certas artes e ofícios, antes desenvolvidos de forma lúdica e sociável, passaram a ser também explorados profissionalmente, tornando-se carreiras. Para o pesquisador, esse movimento revela uma fusão particular entre identidade e trabalho, onde os jovens “creatively design themselves and their existences as ways to achieve self-fulfillment (autonomy), self-discovery (authenticity) and self-distinction (individuality), and to mark their own spot into the world” (Ferreira, 2016, p. 75).²⁰ Ferreira propõe, então, pensar as dinâmicas das culturas juvenis contemporâneas

20 “Elaboram criativamente a si mesmos e suas existências enquanto meios para alcançar autorrealização (autonomia), autodescoberta (autenticidade) e autodistinção (individualidade), e para marcar seu próprio lugar no mundo” (tradução minha).

enquanto *artes da existência*, isto é, enquanto práticas e estéticas que possibilitam a reinvenção de si mesmos e das maneiras de se relacionar com o mundo. Embora em minha pesquisa eu não analise as práticas de graffiti a partir da perspectiva das culturas juvenis, é possível relacionar certos aprendizados aqui apresentados com a reflexão proposta pelo pesquisador. O percurso que procurei reconstituir através da trajetória de NIGGAZ e dos interlocutores com quem trabalhei – com ênfase na iniciação e nos *projetos de viver da própria arte* – permite compreender que as práticas de graffiti são constituídas ao mesmo tempo em que ajudam a constituir as trajetórias de vida dos sujeitos que pintam na rua. Através das experiências de pintar na rua, eles têm as suas habilidades desenvolvidas, bem como fabricam suas identidades e visões de mundo; ou, para usar os termos de Ferreira, ao mesmo tempo que elaboram criativamente suas existências, eles forjam os seus lugares no mundo. No contexto pesquisado, também foi possível observar uma fusão particular entre identidade e trabalho, sintetizada nos *projetos de viver da própria arte*, presentes na narrativa de muitos daqueles que fazem graffiti, como enfatizei anteriormente. Dito de outra maneira, as práticas de graffiti estão imbricadas nas práticas cotidiana das vidas sociais daqueles que pintam na rua, como bem sumarizou um dos interlocutores com quem trabalhei: “Graffiti é existência antes de resistência.”

Maneiras de ler, usar e se apropriar dos espaços da cidade

Vila Mariana, zona sul de São Paulo, janeiro de 2017. Eu havia tomado uma carona com eles no carro, estávamos a caminho de um evento onde os dois fariam uma palestra. No deslocamento até o local passamos pela Rua Vergueiro, na altura do metrô Ana Rosa. Era uma manhã chuvosa, o trânsito estava lento, o semáforo fechou. Paramos na altura de uma mureta, localizada no canteiro central; os dois começaram a olhar atentamente para ela, comentando sobre as várias camadas de inscrições que identificavam ali. Essas camadas eram descritas através dos *nomes de rua* que os seus olhares atentos reconheciam, seguidos de comentários que sublinhavam a importância daquele local para a história e a memória da cena de graffiti paulistana, visto que importantes sujeitos haviam pintado naquela superfície. Lancei um olhar mais atento à

mureta: ela acompanhava uma rampa de acesso para a outra pista da Rua Vergueiro, que fica desnivelada em relação à pista em que estávamos. As diferentes texturas e tonalidades tornavam visíveis tempos distintos, pude reconhecer algumas inscrições e seus autores também; no entanto, eu não possuía o repertório necessário para decifrar as mais antigas, o que evidenciava a diferente percepção que tínhamos daquela mesma superfície. Em meio a esse decifrar de camadas, eles lembraram de uma história narrada por NIGGAZ, de quem foram amigos, que contara que havia ficado frustrado ao pintar aquela mureta. Na ocasião, conforme reproduziram, estavam presentes nomes importantes da cena de graffiti e o NIGGAZ era o menos experiente, por isso, queria dar o melhor de si, mas ficara nervoso e sentiu que não conseguira fazê-lo da maneira que desejara. O semáforo abriu, seguimos o percurso. Pouco tempo depois, estávamos na Avenida 23 de Maio; quase todos os murais haviam sido apagados, no entanto, eles recordavam quais desenhos e inscrições existiam em cada uma das superfícies, novamente citando os *nomes de rua* de quem os fizera.²¹ Na altura de um muro recuado, parcialmente tomado por uma vegetação rasteira, o sujeito que estava ao volante diminuiu a velocidade e apontou em tal direção; ao fazer isso, ele nos disse que aquele também era um muro histórico e que estava com receio de o terem apagado. Respirou aliviado porque isso não acontecera. Completou, então, dizendo que aquela pintura havia sido uma das responsáveis por ele começar a pintar na rua; o mural fora pintado pelos OSGEMEOS e VITCHÊ, integrantes de uma geração anterior à sua. Outras memórias se fizeram presentes ao longo de todo o caminho, tecendo e revelando um percurso ocupado por pessoas, histórias e situações, invisíveis aos não iniciados.

21 Em janeiro de 2017, um novo prefeito tomou posse, João Doria Jr. (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB), o que provocou uma mudança de conjuntura que incidiu no regime de parcerias e na atmosfera de tolerância em relação às práticas de pintura na rua, que até então tinham lugar na gestão de Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores – PT). Nos primeiros meses de seu mandato, Doria iniciou uma cruzada antipichação que afetou todas as práticas de pintura na rua, em especial as práticas de graffiti e a pixação, e ocasionou um conjunto de medidas que incluiu desde ações repressivas por parte das forças policiais até a aprovação de uma nova lei para disciplinar, reprimir e punir a feitura de inscrições nas superfícies da cidade. Um dos marcos desse conjunto de medidas foi o início de apagamentos massivos pela cidade, que incluiu o mural coletivo que tinha lugar na Avenida 23 de Maio, realizado em parceria com a antiga gestão e que, segundo esta, configurava o maior mural do tipo da América Latina.



Figura 1. Registro do processo de apagamento dos murais da Avenida 23 de Maio, em 2017. A imagem mostra o contraste entre o muro apagado e aquele que estava na iminência de sê-lo (foto: Gabriela Leal, 2017).

Ao acompanhar diferentes sujeitos e situações pela cidade de São Paulo, tive contato com os mais variados *rolês*, acabando por me deter em três: *rolê vandal*, *rolê de pintura de mural* e *encontros de graffiti*. O termo *rolê* é uma expressão utilizada para se referir às saídas para pintar na rua e, nesse contexto, configura-se como uma categoria versátil que apresenta dinâmicas e fazeres distintos a depender da pintura a ser realizada, muitas vezes indicada por um segundo termo qualificador, como *vandal* e *pintura de mural*. O termo *rolê* é utilizado por outros grupos de maneira semelhante, como entre os pixadores, no sentido de “sair para pixar a cidade” (Pereira, 2005, p. 52-53), e entre os skatistas, para os quais a expressão “dar um *rolê*” é sinônimo de “sair para andar de skate” (Machado, 2011, p. 243).



Figura 2. Rolê vandal. Vandal, aqui, adquire outro significado que não a tradução direta do inglês – vandalismo ou vândalo – que confere um sentido negativo relacionado à depredação intencional. Nesse contexto, *vandal* faz referência à pintura não autorizada e, ao longo da etnografia, foi correntemente valorizado e utilizado pelos interlocutores

para expressar uma representação compartilhada de *graffiti de verdade*. Tal enaltecimento, de uma maneira geral, assinalava uma busca pela manutenção de maneiras de fazer que remetem às origens dessas práticas, em especial ao ato de pintar sem autorização; ao mesmo tempo, também procurava marcar um distanciamento em relação às pinturas comissionadas (foto: Gabriela Leal, 2016).



Figura 3. Rolê de pintura de mural. Os rolês de pintura de mural têm como destino um espaço disponível (sem inscrições ou murais na superfície a ser pintada) já mapeado – previamente autorizado ou a ser negociado – e envolvem uma combinação antecipada da hora, local, dia, percurso (no caso daqueles que se deslocarão conjuntamente) e divi-

são dos encargos em relação aos materiais de apoio que serão utilizados (como escadas, baldes, tinta látex, etc.), sendo que os sprays são de responsabilidade individual. Tais *rolês* são coletivos e as dinâmicas estabelecidas, desde o arranjo até o processo de pintura, assumem diferentes configurações a depender dos vínculos firmados entre os sujeitos envolvidos. Acontecem sobretudo nas *quebradas* e chegam a durar mais de dez horas, ou até dias, a depender do tamanho e complexidade. Trata-se de uma pintura não comissionada (foto: Gabriela Leal, 2016).



Figura 4. *Encontro de graffiti.* São articulados majoritariamente nas *quebradas*, através das redes de sociabilidades dos envolvidos na sua organização. Reúnem diferentes sujeitos pintando conjuntamente, podendo envolver 20 sujeitos ou ultrapassar uma centena. Ao longo da etnografia tive contato com três tipos de relações que esses eventos podem estabelecer com os territórios: de caráter itinerante e móvel (ocorrendo em *quebradas* distintas e distantes umas das outras), de mobilidade parcial (com circulação circunscrita à determinada *quebrada*) ou, então, recorrentes no mesmo local (o que implica uma *renovação* dos muros a cada evento). A quantidade de superfícies disponíveis varia, assim como a duração – certos encontros duram somente um dia, outros, um final de semana inteiro. Eles podem compreender atividades adicionais, em especial atrações musicais, o que é recorrente quando há algum apoio financeiro, como contribuições de comerciantes locais, de marcas ou editais de fomento à cultura. Em São Paulo existem eventos que acontecem há mais de dez anos (foto: Gabriela Leal, 2016).

Os *rolês* me colocaram em contato com diferentes procedimentos, técnicas e saberes, os quais, por sua vez, permitiram refletir sobre aspectos específicos da relação que os sujeitos que fazem graffiti estabelecem com os espaços urbanos. Foi possível acessar, por exemplo, uma atividade leitora, informada pelas experiências de pintar na rua e mobilizada de diferentes maneiras, a depender da situação. Nos processos de pintura, a leitura do ambiente é fundamental para avaliar as condições que envolvem a superfície, algo que ficou evidente sobretudo nos *rolês vandal*, dado seu trânsito entre ilegalidade e legitimidade,

que oferece maiores riscos aos envolvidos. Durante esses *rolês*, a decisão do momento de feitura das inscrições leva em conta uma série de elementos e ritmos,²² que variam de acordo com as configurações dos *CEPs*,²³ ou seja, dos diferentes locais da cidade. Essa percepção, ao mesmo tempo sensível e cartográfica, denota um outro mapa da cidade, cujo conteúdo permite aos sujeitos que fazem graffiti ponderar a probabilidade de denúncias anônimas ou de uma rápida repressão policial; ou então avaliar e definir a economia do tempo que abarcará o processo de pintura, isto é, o período do dia em que será realizado e a sua duração. Em alguns *CEPs* da cidade, conforme explicaram os interlocutores com quem trabalhei, pintar à luz do dia traz segurança em relação aos abusos das forças policiais; outros, por sua vez, são mais propícios à pintura no período noturno ou na madrugada, sem oferecer esse mesmo risco. Há ainda lugares da cidade onde a pintura deverá ser feita rapidamente e outros onde é possível fazê-la lentamente, o que, por conseguinte, acaba por influenciar a escolha da modalidade de inscrição, bem como a sua elaboração estética. Esses saberes constituem, do ponto de vista de quem faz graffiti, regiões morais que ajudam a identificar ambientes de risco ou amistosos para a feitura das inscrições, sobretudo as não autorizadas. As regiões morais – categoria analítica acionada aqui de acordo com o uso renovado que Michel Agier (2011) propõe do termo clássico de Robert Park (1967) –, que emergem dessa associação de entendimentos práticos, condicionam as experiências de pintura nos diferentes espaços da cidade e revelam fronteiras constituídas relacionalmente através de experiências individuais e de histórias partilhadas entre quem pinta na rua.

Essa atividade leitora não se restringe aos *rolês*, fazendo-se presente em outras interações com o espaço urbano. Como descrito na situação que abre

22 O sentido de ritmo aqui empregado faz referência à categoria analítica de Henri Lefebvre (2004, p. 36; p. 48), e diz respeito à dimensão tanto da natureza (como o dia, a noite, as estações do ano, etc.) quanto da sociedade (as paradas de ônibus, os semáforos, o fluxo de pessoas regulado pelos horários de trabalho, etc.) da vida cotidiana.

23 O termo *CEP* é empregado aqui enquanto um termo êmico, utilizado por alguns dos interlocutores para indicar lugar, localização. Trata-se da adoção de um termo oficial, utilizado pelo sistema de Correios no Brasil, o Código de Endereçamento Postal (CEP), que, conforme definição, "é um conjunto numérico constituído de oito algarismos, cujo objetivo principal é orientar e acelerar o encaminhamento, o tratamento e a distribuição de objetos de correspondência, por meio da sua atribuição a localidades, logradouros, unidades dos Correios, serviços, órgãos públicos, empresas e edifícios" (Correios, 2018).

esta seção do artigo, ao circular pelo tecido urbano, os sujeitos que fazem graffiti leem as superfícies da cidade através das inscrições, tomadas como índice de histórias e memórias. Essa maneira de ler os espaços da cidade se aproxima, em alguma medida, da “arquitetura imaginária” de que falam Vogel, Mello e Mollica (2017, p. 43) quando relatam as histórias contadas por seus interlocutores ao caminharem pelo bairro do Catumbi, os quais, conforme contam os pesquisadores, empreendiam “exercícios nostálgicos de inventariação dos teres e haveres coletivos de antigamente”. Contudo, as ausências que marcam as circulações pela cidade parecem não ter o mesmo efeito em ambos os contextos. Se, no Catumbi, as demolições e renovações urbanas tornavam-se marcos de um drama social compartilhado pelos moradores do bairro, no contexto das práticas de graffiti, os apagamentos das inscrições, feitos pelo poder público ou pela iniciativa privada, evidenciam uma efemeridade que foi, em certa medida, incorporada às suas próprias dinâmicas, isto é, mesmo que inexistentes em sua materialidade, as inscrições apagadas continuam a contar histórias e provocar rememorações que, salvo conflitos circunscritos, não remetem necessariamente a algo negativo.

As diferentes formas de perceber o espaço urbano, seja nos *rolês* ou nas situações de circulação, indicam a existência de *modos de ler a cidade* que são ao mesmo tempo condição e consequência das práticas de graffiti. A leitura do espaço, ao alinhar resíduos de cidades vividas, cria totalidades por onde somente os sujeitos que fazem graffiti sabem navegar e marcam um aspecto relacional: apesar de separados geograficamente, os muros e superfícies encontram-se conectados simbolicamente através de memórias e experiências que resistem a qualquer tentativa de apagamento. Esses *modos de ler a cidade* criam cartografias outras que se sobrepõem ao espaço construído e, tal como as inscrições, podem ser tomados como uma produção das práticas de graffiti, mas uma “produção silenciosa”, para empregar aqui a expressão de Michel de Certeau (2012, p. 48).

Entretanto, a atividade leitora é apenas uma das dimensões que constituem a maneira que os sujeitos que fazem graffiti se relacionam com o espaço urbano. A fim de explorar um segundo aspecto, mobilizarei dinâmicas de outro *rolê*, o *de pintura de mural*. Como mencionado, estes *rolês* consistem em pinturas coletivas, geralmente arranjadas na *quebrada* de um dos envolvidos, feitas em um muro que permita uma interação estética entre as inscrições. Como pude

observar em diferentes situações, ao longo dessas pinturas há uma transformação do espaço que diz respeito não somente às inscrições, mas também às maneiras de fazê-las: a calçada e a rua viram um ateliê e todo o tipo de material é espalhado por ali. Há um intenso movimento dos corpos que revela a existência de uma técnica do corpo (Mauss, 2003, p. 401-403) fundamental para resistir aos constantes deslocamentos e ao tempo, dado que a produção dos murais pode durar mais de dez horas, ou até dias. A descrição abaixo, retirada do meu caderno de campo, possibilita adensar esta imagem:

[...] em pouco tempo aquele pedaço de asfalto e de calçada se transformou em um ateliê: eles demonstravam uma intimidade ímpar com o lugar, movimentavam-se constantemente de forma a experimentá-lo e perspectivá-lo de diferentes ângulos; sentavam no chão, iam de um lado para o outro da rua; subiam e desciam da escada, que era revezada e deslocada; galões de tinta, latas de spray e demais artefatos estavam espalhados pela calçada e também em parte da rua; a cada troca de cor era preciso tirar o ar da lata de spray e, neste processo, uma série de jatos coloridos passavam a tingir a rua. A paleta de cores que cada um trouxera era ampliada com o empréstimo de latas que faziam entre si. Os *outlines* ganharam preenchimento com spray e borrifadores e o mural ia, assim, ganhando forma. (Caderno de campo, julho 2016).

Nos *rolês de pintura de mural*, os usos do espaço não se dão somente na beira da superfície que recebe a inscrição, mas se expandem pelo entorno, integrando muro, rua e calçada por meio dos pingos de tintas, latas de sprays, traços e movimentos. Nesse entrelaçamento de coisas, corpos e maneiras de fazer, a fronteira entre público e privado parece ser temporariamente *desativada*²⁴ e novos limites são definidos situacionalmente. Assim, se, em princípio, os muros têm a

24 Emprego o termo “desativar” à luz das reflexões de Stephen Wright (2016, p. 55-57) a respeito da função estética da arte: “Desativar é um verbo usado com frequência por Giorgio Agamben para nomear as condições políticas de possibilidade de mudanças genuínas de paradigma, que só podem acontecer, argumenta ele, se estruturas de poder residuais forem efetivamente desativadas. Se elas forem apenas deslocadas e revisadas, seu poder permanece ativo. [...] Desativar a função estética da arte, torná-la inoperante – na acepção de Agamben – é deixá-la aberta a outras funções. [...] Ou funções mais operativas, próprias das práticas em escala 1:1. [...] Apenas desativando essa função extenuante, que exclui a possibilidade do uso, é que se pode abrir caminho para uma estética propositada da arte; uma estética reaproveitada em nome dos usos.”

função de traçar uma fronteira física entre esses pares dicotômicos, a maneira como os sujeitos que fazem graffiti se servem deles parece reconfigurar tais determinações: no processo de pintura, muros, ruas e calçadas tornam-se uma coisa só e funda-se um espaço de criação, sociabilidade e aprendizado onde a aparente impessoalidade da rua dá lugar a um conjunto de interações e trocas que, segundo tal oposição, estariam reservadas ao domínio do privado. As representações e significados do espaço urbano são, pois, manipulados e transformados em outra coisa, revelando um conjunto de *modos de usar a cidade* que, tal como os *modos de ler*, são, simultaneamente, condição e consequência dessas práticas. São também eles uma produção silenciosa que se sobrepõe ao espaço construído sem, no entanto, apossar-se dele permanentemente.

A fim de enfatizar a existência de uma maneira particular de se relacionar com os espaços urbanos, informada pelas práticas de graffiti, gostaria de, por fim, chamar atenção para o modo como as superfícies da cidade estão imbricadas nas dinâmicas estabelecidas entre quem pinta na rua. O convívio das inscrições nos muros não se dá de forma desordenada, mas é organizado por um conjunto de moralidades e éticas que compõem o que os interlocutores da pesquisa chamaram de *regras do jogo* ou *sistema*. Para os iniciados nesse conjunto de normas tácitas, as inscrições são índices de sujeitos, circunstâncias e procedimentos que devem ser respeitados, quer dizer, representam seus autores, as situações enfrentadas no processo de pintura, a quantidade de tempo e de tintas gastos. O caso mais paradigmático de transgressão do *sistema* é o *atropelo*, sobreposição proposital de uma inscrição sobre outra, que configura um dos maiores desrespeitos entre quem pinta na rua, justamente por não considerar o conjunto de elementos do qual as inscrições são índice. Por isso, nos processos de pintura há uma preocupação em *encaixar* as novas inscrições nos espaços disponíveis de superfícies já ocupadas, ou então se procura selecionar superfícies que não possuam inscrições.²⁵ Contudo, isso não implica dizer que o *atropelo* não ocorra. Quando isso acontece, há primeiro uma avaliação para determinar a sua natureza: se quem o fez era conhecedor das *regras do jogo*, tendo início um embate; ou se era um *atropelo* de amador, isto é, um não

25 Caso essas opções não sejam possíveis, os sujeitos poderão adotar uma série de procedimentos que possibilitem contornar uma possível situação de *atropelo*. Para uma análise mais detalhada a esse respeito no contexto de São Paulo, ver Gabriela Leal (2018).

iniciado no *sistema*, o que implica não um conflito direto, mas marcar um novo *rolê* para *renovar* a pintura. No primeiro caso, o conflito tem início no próprio muro com a resposta do atropelado, reivindicando respeito. Após essa primeira reação, ele pode se estender para além da superfície, tomando as redes sociais ou culminando em conversas face a face, com o objetivo de debater sobre a responsabilidade do ato cometido. A falta de um consenso pode deflagrar uma série de *atropelos* pela cidade, feitos pelos envolvidos na querela, que somente será terminada quando um deles reconhecer a culpa, o que poderá incorrer no ressarcimento do material utilizado na produção da primeira inscrição *atropelada*, com a compra de tinta látex e sprays.

Desse modo, se, através dos *modos de usar a cidade*, os sujeitos que fazem graffiti deslocam e atualizam as lógicas que regulam os espaços urbanos, esse conjunto de acordos tácitos chama atenção para outra dimensão que se encontra em operação. Do ponto de vista de quem pinta na rua, existem lógicas e regras que organizam as interações das inscrições nas superfícies da cidade; em outras palavras, os espaços por elas ocupados devem ser respeitados pelos seus pares. Sob essa perspectiva, a *apropriação* toma o lugar do *uso*, entendendo o primeiro termo por um dos sentidos indicados em sua etimologia: *tomar para si*.²⁶ Essa apropriação reivindica uma exclusividade (*sem atropelos*) ou uma convivência (*encaixe*) por parte de outros sujeitos que pintam na rua. Há, pois, um duplo movimento: ao mesmo tempo que buscam respeitar as inscrições já existentes e, por conseguinte, seus autores, os sujeitos instauram ou renovam

26 Segundo o dicionário de língua portuguesa Michaelis, o termo “apropriar” compreende em sua etimologia dois significados distintos: 1) tomar para si; apoderar(-se), apossar(-se); e 2) tornar(-se) próprio, adequado ou conveniente. É comum encontrar o emprego no segundo sentido, o qual é utilizado em alguns casos como sinônimo de uso; no entanto, aqui, o termo é empregado no primeiro sentido, justamente para marcar uma diferença em relação à ideia de uso adotada ao longo deste trabalho. Esta não é uma distinção nova e se aproxima das reflexões de Lígia Ferro (2011, p. 268, grifo meu) acerca das práticas de graffiti e parkour nos contextos que pesquisou: “Até que ponto podemos dizer que os *writers* e os *traceurs* se apropriam da rua? Na verdade, os vários lugares da rua são *usados pelos writers* e *traceurs* assim como por outros habitantes da cidade. Quando um *graffiteiro* escreve algo numa parede, ele não pretende dizer ‘esta parede é minha’. [...] Durante as nossas conversas, por vezes interpelei quer os *writers*, quer os *traceurs* acerca da possibilidade da sua ‘apropriação’ da rua e eles sempre foram unânimes em dizer-me: ‘eu não me aproprio da rua, eu uso a rua’ [...]. Através do graffiti e do parkour, a rua vive-se de uma determinada forma, as sociabilidades que se travam em torno destas práticas são também diversas, mas não parece que haja propriamente uma reivindicação de uma exclusividade da rua por parte destes atores.”

a posse simbólica de seus próprios espaços, que também deve ser respeitada. Entretanto, essa é uma condição temporária, já que a qualquer momento as inscrições podem ser apagadas pelo dono do muro ou pelo poder público e, quando isso ocorre, a superfície ou parte dela torna-se novamente passível de ser pintada por outros sujeitos, o que reinicia o estado das coisas. Essa dinâmica denota a existência de *modos de se apropriar da cidade* particulares e endógenos às práticas de graffiti, que convivem e são acionados simultaneamente aos demais *modos* aqui destacados, o que configura uma relação complexa com o espaço urbano.

Considerações finais

Ao longo do artigo, procurei evidenciar que *fazer graffiti* diz respeito a dinâmicas que estão muito além dos muros, perspectiva muitas vezes obliterada por sua dimensão estética, as inscrições. Busquei, ainda, sublinhar que os efeitos dessas práticas não recaem somente sobre o espaço urbano, visto que os próprios sujeitos que pintam na rua são também modificados por essas experiências. Ao tecer reflexões acerca de certos aspectos da iniciação, bem como da influência dessas práticas sobre a elaboração dos *projetos de viver da própria arte*, espero ter mostrado como elas informam a formulação de identidades e as maneiras de expressá-las. Portanto, ao mesmo tempo que produzem inscrições na cidade, os sujeitos que fazem graffiti fabricam o sentido de suas existências no mundo.

Em seguida, as reflexões voltaram-se para certas características dos *rolês de pintura na rua* e suas maneiras de fazer, o que possibilitou explicitar particularidades das interações estabelecidas entre os sujeitos que fazem graffiti e o espaço urbano, que não se limitam aos processos de pintura. Destaquei três dimensões que constituem essa relação particular – *modos de ler, usar e se apropriar da cidade* – e que influenciam a maneira como eles organizam o percebido no contexto urbano. Assim, se, como dito, as práticas de graffiti informam a formulação de uma maneira de ser e estar *no mundo*, talvez seria ainda mais preciso afirmar que se trata, sobretudo, de uma maneira de ser e estar *na cidade*. Dito de outra maneira, se, como escreve Richard Sennett (2018, p. 89), “habitar marca a forma”, as inscrições de graffiti podem ser então tomadas enquanto marcas de uma forma particular de habitar as cidades contemporâneas.

Esse entendimento permite, por fim, aproximar o reconhecimento dessa maneira particular de existir na cidade da noção *forma de cidadinidade*, elaborada por Michel Agier (2011). Conforme explica o antropólogo, essa categoria analítica fornece uma formulação abrangente que permite compreender que “as ações, as interações e suas representações são definidas a partir de uma dupla relação: a dos cidadãos entre si e a deles com a cidade como contexto social e espacial” (Agier, 2011, p. 91). Como procurei sumarizar, as práticas de graffiti influenciam profundamente esta dupla relação: a dos sujeitos que fazem graffiti entre si e a deles com a cidade enquanto contexto social e, sobretudo, espacial. Isso permite, pois, identificar uma *forma de cidadinidade* que é particular a tais práticas, ou seja, produzida e informada pelas experiências de pintar na rua.

Referências

- ADERALDO, G. *Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2017.
- AGIER, M. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- AUSTIN, J. *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York: Columbia University Press, 2001.
- BECKER, H. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- CAMPOS, R. *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 304-369.
- CASTLEMAN, C. *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press, 1982.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- COOPER, M.; CHALFANT, H. *Subway art*. London: Thames & Hudson, 2016.
- CORREIOS. *O que é CEP*. 2018. Disponível em: <http://www.correios.com.br/pre-cisa-de-ajuda/o-que-e-cep-e-por-que-usa-lo>. Acesso em: 10 maio 2018.

FERREIRA, V. S. Aesthetics of youth scenes: from arts of resistance to arts of existence. *YOUNG*, v. 24, n. 1, p. 66-81, 2016.

FERRO, L. *Da rua para o mundo: configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas*. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Urbana) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2011.

FRANCO, S. *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

FRANCO, S. NIGGAZ: as distâncias intransponíveis. In: SILVA, M. N. et al. (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo, 2016. p. 44-49.

FURTADO, J. R. Tribos urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. *Psicologia e Sociedade*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 217-226, abr. 2012.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

LEAL, G. P. de O. *Cidade: modos de ler, usar e se apropriar – uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LEFEBVRE, H. *Rhythmanalysis: space, time and everyday life*. London: Continuum, 2004.

LUTZ, J. Taking up space: an interview with bio of TATS CRU, Inc. *Dance Research Journal*, v. 33, n. 2, p. 102-111, 2001.

MACEDO, M. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRÚGOLI JR., H. *Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos*. São Paulo: Editora 34: Fapesp, 2016. p. 23-54.

MACHADO, G. M. C. *De “carrinho” pela cidade: a prática de street skate em São Paulo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MARCUS, G. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, v. 24, p. 95-117, 1995.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

NIGGAZ. Entrevista concedida a Binho Ribeiro. In: SILVA, M. N. et al. (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo, 2016. p. 18-29.

NOGUEIRA, P. R.; MEKARI, D. Niggaz: o grafiteiro que virou praça na praça que foi escola. In: SILVA, M. N. et al. (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo, 2016. p. 62-71.

PARK, R. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 29-72.

PEREIRA, A. B. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PORTELLA, T. Memória e resistência: paralelos entre NIGGAZ e a perspectiva política para a juventude brasileira. In: SILVA, M. N. et al. (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo, 2016. p. 148-149.

POWERS, S. *The art of getting over: graffiti at the millennium*. New York: St. Martin's Press, 1999.

RAHN, J. *Painting without permission: hip-hop graffiti subculture*. Westport: Bergin & Garvey, 2002.

SÃO PAULO (Município). *Lei nº 16.612, de 20 de fevereiro de 2017*. Dispõe sobre o Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo, dá nova redação ao inciso I do art. 169 da Lei nº 13.478, de 30 de dezembro de 2002, e revoga a Lei nº 14.451, de 22 de junho de 2007. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16612-de-20-de-fevereiro-de-2017>. Acesso em: 10 maio 2018.

SENNETT, R. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SNYDER, G. *Graffiti lives: beyond the tag in New York's urban underground*. New York: New York University Press, 2009.

VELHO, G. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VOGEL, A.; MELLO, M.; MOLLICA, O. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Niterói: Eduff, 2017.

WRIGHT, S. *Para um léxico dos usos*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Recebido: 31/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/31/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Entre VHILS e os Jerónimos: arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico

Between VHILS and the Jerónimos: Lisbon's urban art as a tourist object

Ricardo Campos*

* Universidade Nova de Lisboa – Lisboa, Portugal

Pesquisador associado ao CICSNova

rmocampos@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-4689-0144>

Ágata Sequeira**

** Universidade Nova de Lisboa – Lisboa, Portugal

Pesquisadora associada ao CICSNova

agata.sequeira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3615-9457>

Resumo

Diversas cidades têm incluído a arte urbana como parte das suas estratégias de promoção e planeamento turístico. Este facto deriva de uma gradual valorização social e legitimação institucional deste tipo de expressões estéticas presentes no espaço público. Em muitas cidades deparamo-nos, hoje, com processos de turistificação da arte urbana, uma dinâmica que está dependente de um conjunto de atores sociais. A turistificação da arte urbana tem consequências, não só ao nível da constituição da oferta turística da cidade, mas também ao nível das relações e interações que se estabelecem entre operadores e guias, turistas, artistas, instituições e comunidades locais. Com este artigo pretendemos refletir sobre a articulação entre a arte urbana e o sector turístico, partindo de um conjunto de dados preliminares de natureza qualitativa recolhidos no âmbito de um projeto em curso sobre arte urbana em Lisboa.

Palavras-chave: arte urbana; turismo; Lisboa; mundo da arte.

Abstract

Several cities have included urban art as part of their tourism promotion and planning strategies. This fact derives from a gradual social valorization and institutional legitimation of this type of aesthetic expressions present in the public space. In many cities, we are now faced with processes of touristification of urban art, a dynamic that is dependent on a set of social actors. The touristification of urban art has consequences not only in terms of the constitution of the tourist offer of the city, but also in the relations and interactions that are established between operators and guides, tourists, artists, institutions and local communities. With this article we intend to reflect on the articulation between urban art and the tourism sector, starting from a set of preliminary data of a qualitative nature collected in the framework of an ongoing project on Urban Art in Lisbon.

Keywords: urban art; tourism; Lisbon; artworld.

Introdução

A mundialmente famosa editora de guias de viagem Lonely Planet lançou em 2017 uma publicação com o título *Street art*. Este livro pretende ser um roteiro para visitar a melhor arte urbana existente no planeta. Este facto é relevante na medida em que representa mais um exemplo do papel central que a arte urbana tem vindo a assumir para a imagem e identidade de muitas cidades, mas principalmente porque é revelador do peso crescente que esta expressão da vida urbana contemporânea tem em termos turísticos. A indústria turística tem estado atenta a este fenómeno. No mesmo ano, um artigo da responsabilidade do editor da plataforma online *Eturbonews – Global Travel Industry News*, tinha por título “New travel trend: Exploring cities through graffiti and street art” (New..., 2017). Neste texto era salientado o papel que o graffiti e a *street art* desempenham nas cidades, o que tem levado as autoridades a criar condições para que estes possam florescer de forma controlada, favorecendo a imagem do território e incentivando o turismo.

Na verdade, ao viajarmos por diferentes cidades em redor do planeta, notamos de imediato como é comum a presença de múltiplas expressões visuais de rua, que vão das mais simples e informais até às mais sofisticadas e protegidas. Estas manifestações tornaram-se parte integrante da paisagem, convivendo com o edificado, com o espaço público e o património urbano. São, por isso, uma parte singular dos modos de vida locais, tendo adquirido crescente relevo enquanto manifestações de cultura popular ou de genialidade artística. A sua gradual legitimação por parte de instâncias oficiais e de diferentes sectores da sociedade muito contribuiu para o peso que atualmente detêm.

Apesar de existirem diversas evidências que corroboram o papel detido pela arte urbana na construção da imagem das cidades e na sua promoção no exterior, facto que tem impacto ao nível do turismo, esta é uma matéria ainda pouco explorada. Porém, nos últimos anos, foram surgindo alguns textos que lidam ora com a questão específica do muralismo (Koster; Randall, 2006; McDowell, 2008; Miguel-Molina et al., 2013; Poon, 2016; Santamarina-Campos et al., 2017), ora com a da arte urbana (Andron, 2018; Banet-Weiser, 2011; Campos; Sequeira, 2019; Jażdżewska, 2017; Mokras-Grabowska, 2014). Grande parte da literatura reflete sobre o valor e potencial deste tipo de expressões visuais urbanas, entendendo-as como uma mais-valia das

cidades e das comunidades. A sua capitalização do ponto de vista turístico representa o corolário de um processo de legitimação, institucionalização e mercantilização deste tipo de expressões urbanas. Vários autores têm vindo, precisamente, a debruçar-se sobre esta reconfiguração simbólica das expressões de rua e sobre a sua capitalização económica, nomeadamente quando esta é aplicada no âmbito de uma retórica que assenta na ideia de cidade criativa enquanto motor de desenvolvimento urbano (Mould, 2015; Schacter, 2014). De acordo com uma visão razoavelmente consensual, a aposta nas artes e na cultura revela-se central para o propósito de regeneração urbana, para a reconfiguração da imagem das cidades e para a sua revitalização enquanto território dinâmico, contemporâneo, cosmopolita.

Consideramos que não existe ainda um debate sólido sobre o assunto que permita aferir os processos e impactos ligados à turistificação da arte urbana. Com este artigo pretendemos trazer um contributo para uma maior problematização em torno deste fenómeno, partindo do caso concreto de Lisboa. Propomos uma problematização que tenha em consideração os diferentes atores sociais envolvidos neste processo. A base empírica que serve para a redação deste artigo resulta de um projeto atualmente em curso¹ sobre a arte urbana na cidade de Lisboa. Para análise das questões relativas ao turismo, foi definido um processo de recolha de dados que passou, em primeiro lugar, pela realização de entrevistas semiestruturadas e da observação etnográfica de tours especializados neste campo (entre 2017 e 2018) e, em segundo lugar, pela consulta de fontes documentais diversas, online e impressas (media, guias turísticos, plataformas online de serviços turísticos, documentos de entidades governamentais).

Uma breve definição de arte urbana

Aquilo que atualmente denominamos de arte urbana provém de um conjunto de dinâmicas sociais e de expressões estéticas que surgiram na última metade do século passado, tendo uma origem marcadamente informal e, em grande parte dos casos, ilegal. O graffiti urbano, surgido no final da década de 1960

1 TransUrbArts – projeto financiado pela FCT/MEC (IF/01592/2015). O CICS.NOVA/FCSH-UNL é também financiado por fundos nacionais através FCT/MEC (UID/SOC/04647/2013).

nos EUA e que se expandiu por todo o globo está largamente documentado na literatura especializada (Campos, 2010, 2013; Castleman, 1982; Cooper; Chalfant, 1984; Ferrell, 1996; Lewisohn, 2008; Macdonald, 2001). Algo que a literatura mais recente também tem vindo a descrever é uma alteração de certa forma radical desta situação, com uma crescente legitimação, institucionalização e mercantilização destas expressões urbanas informais (Austin, 2010; Bengtsen, 2014; Campos, 2015; Kramer, 2010; Schacter, 2014; Sequeira, 2016a; Waclawek, 2011). Para tal em muito contribuiu o fenómeno de artificialização (Shapiro, 2012) do graffiti e de algumas intervenções de rua informais. A artificialização, neste caso, significa que uma manifestação comunicativa originalmente de natureza popular e ilícita, socialmente desvalorizada, passa gradualmente a ser coletivamente apreciada pelas suas qualidades estéticas. Este é, como defende Shapiro (2012), um processo social em que participam um conjunto de atores sociais. Em consonância com esta dinâmica surgem com algum vigor no final do século XX e início do século XXI expressões como pós-graffiti ou *street art*. Neste artigo optámos pelo termo “arte urbana”, por ser mais abrangente e, também, por ter um cunho institucional e formal que lhe foi sendo atribuído em tempos mais recentes.

O conceito de arte urbana é, então, algo difuso e fonte de controvérsia. Este facto é, em parte, consequência da frequente confusão e sobreposição com termos que lhe são próximos, como sejam graffiti, *street art* ou pós-graffiti. Tendo, por outro lado, uma base genética marcadamente não-oficial e rebelde, é natural que resista às classificações promovidas pelas entidades oficiais e pelos poderes. As classificações podem ser, em muitos casos, entendidas como formas de domesticação e enclausuramento, manobras promovidas pelos poderes para regular os formatos mais selvagens e inclassificáveis de manifestação pública. No entanto, não podemos ignorar que é precisamente isso que acontece quando o termo “arte urbana” se converte numa categoria socialmente legitimada e aprovada por múltiplas instituições (políticas, económicas, artísticas). O facto de ser concebido como uma forma de *Arte* (com A maiúsculo) também tem fortes ressonâncias normativas, na medida em que pressupõe uma aprovação social, uma avaliação de gosto realizada por diferentes instâncias com poder para conceder valor simbólico aos artefactos estéticos.

Entendemos, por isso, a arte urbana como um “mundo da arte” (Becker, 2010) numa abordagem que destaca o papel que diferentes atores sociais desempenham

na produção social da arte (Campos; Sequeira, 2018). Assim, para a sua afirmação colaboram atores tão distintos como os artistas, os media, as autarquias, os galeristas, os críticos de arte, mas igualmente os agentes turísticos, com um contributo importante para a legitimação e institucionalização do campo (Andron, 2018; Young, 2014). Sendo razoavelmente recente, a arte urbana pode-se considerar um movimento artístico ainda em construção, com fronteiras algo elásticas e permeáveis, compreendendo um conjunto diversificado de expressões (*graffiti*, *street art*, muralismo, *culture jamming*, *guerilla gardening*, etc.) e de técnicas (*stencil*, *paste-up*, *stickers*, *spray painting*, *reverse graffiti*, etc.). Aquilo que transmite unidade e coerência a este movimento artístico é que ele surge e ganha visibilidade no espaço público urbano, facto que determina que seja frequentemente denominado como uma arte de rua. Todavia, como diversos autores têm feito notar (Bengtson, 2014; Campos, 2017; Campos; Sequeira, 2018, 2019; Sequeira, 2016b), a rua deixou de ser o campo exclusivo de ação destes atores, sendo que a galeria e o mercado da arte são, cada vez mais, campos relevantes para a construção de carreiras. É neste sentido que Banet-Weiser (2011) considera a arte urbana como um exemplo atual da “cultura de convergência”, no sentido em que há diversos fatores, entidades, atores e sectores que contribuem para os processos de transformação a que tem vindo a ser sujeita: legitimação, artificialização, turistificação, etc.

Na última década inúmeros projetos, exposições, festivais e eventos em torno destas manifestações têm acontecido em grandes cidades mundiais.² Para além do mundialmente famoso Banksy, muitos outros artistas foram ganhando relevo, transformando este campo num dos mais mediatizados e acessíveis em termos de disseminação das produções artísticas. Nomes como Os Gêmeos, Kobra, JR, Blu, Shepard Fairey, Swoon, C215, Slinkachu, ou os portugueses VHILS e Bordalo II, têm tido grande exposição mediática, fruto de

2 Há um conjunto de exposições que merece ser destacado: *Spank the monkey*, que esteve patente entre 2006 e 2007 no BALTIC Centre for Contemporary Art Gateshead (UK); a exposição *Street art*, de 2008 na Tate Modern; a exposição de Banksy em 2009 no Bristol City Museum; a exposição da Fundação Cartier *Born in the streets – graffiti*, entre 2009 e 2010; e a exposição *Art in the streets*, no Museum of Contemporary Art em Los Angeles (MOCA) em 2011. Mais recentemente, *Street art – Banksy & Co*, em Bolonha em 2016, ou a exposição *Art from the streets*, em Singapura, em 2018. Também é de notar a abertura do maior museu exclusivamente dedicado aos *street artists*, o Urban Nation, em Berlim. No caso português, são de destacar as exposições de artistas de arte urbana na Galeria Vera Cortês, desde 2006, e na Galeria Underdogs, a partir de 2013, bem como a exposição dos Gêmeos (CCB, 2010) ou a do VHILS no Museu da Eletricidade (2014), entre outras.

trabalhos e exposições realizadas em vários países. Este facto também tem consequências em termos nacionais. Uma breve pesquisa em torno dos eventos de arte urbana em Portugal revela um mapa extremamente ativo e diversificado, sendo que inúmeros municípios têm desenvolvido ou apoiado múltiplas iniciativas neste campo, nomeadamente festivais (ver Figura 1, que diz respeito a um festival organizado pela Câmara Municipal de Lisboa). De destacar o facto de estar anunciado para breve a abertura do Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais, um dos poucos museus no mundo dedicados a este movimento artístico,³ o que diz bem do processo de institucionalização em curso.

A valorização da arte urbana no espaço público tem sido associada ao sucesso da retórica da cidade criativa que, entretanto, se disseminou nas últimas décadas e que colocou as artes, a cultura e a criatividade no centro do debate sobre o desenvolvimento económico das cidades (Mould, 2015). Há, deste modo, cada vez mais uma estratégia deliberada de produção da paisagem que tem em consideração a gestão das expressões visuais de rua, seja por um lado pela irradicação e perseguição de alguns formatos, seja pela promoção e visibilização de outros. Daí que McAuliffe (2012) fale de *geografias morais* ao abordar esta questão, indicando que há sempre uma avaliação social sobre aquilo que se encontra deslocado (*out of place*), que é tido como não pertencendo a um certo lugar. Tal era o significado tradicionalmente atribuído ao graffiti ilegal, classificado como uma forma de vandalismo e poluição visual. Todavia, segundo o mesmo autor, as geografias morais da cidade criativa são outras, uma vez que, como demonstra, a ressignificação do graffiti e de práticas artísticas associadas permite a sua capitalização através de políticas culturais assentes na ideia de cidade criativa. Ou seja, aquilo que há umas décadas atrás estava *out of place* e era classificado como vandalismo, atualmente é visto como potencialmente interessante e como uma mais-valia para o lugar. Daí que, não obstante a crescente aposta por parte das instituições na promoção das expressões reguladas e comissionadas de arte urbana, a cidade continua a acolher obras de natureza informal e não-autorizada (ver Figura 2). Estas manifestações, não só estão na base da singularidade deste movimento, como continuam a ser uma fonte inesgotável de criatividade e reconhecimento público.

3 Este museu resulta de uma parceria entre o Município de Cascais e o artista visual VHILS.



Figura 1. Exemplo de arte urbana comissionada: festival Muro, Bairro Padre Cruz, Lisboa (foto: Ágata Sequeira).



Figura 2. Exemplo de arte urbana informal: intervenção de Alice Pasquini no Bairro Alto, Lisboa (foto: Ágata Sequeira).

Arte urbana e turismo cultural

O sector do turismo é, do ponto de vista económico, cada vez mais importante a nível global, sendo de crucial importância para determinados países e regiões. Segundo dados da OMT (Observatório do Turismo de Lisboa, 2017), em 2017 o crescimento do turismo mundial foi na ordem dos 7%. Em Portugal o sector do turismo está em franco crescimento, particularmente nos últimos anos. Segundo o Turismo de Portugal este sector representa a maior atividade económica em termos de exportações, equivalendo a cerca de 17% das exportações nacionais (Estratégia..., 2017). A esta situação não será alheia a visibilidade crescente do país nos media internacionais, particularmente no que toca à questão turística. E os media têm divulgado os muitos galardões que o país tem ganho. Na edição de 2018 dos World Travel Awards (WTA),⁴ Portugal foi eleito o “Melhor Destino Europeu”, tendo Lisboa sido consagrada com o prémio correspondente para a categoria de destinos urbanos. Na edição de 2017 dos WTA, Portugal havia recebido o prémio de “Melhor Destino Turístico do Mundo”, tendo Lisboa vencido o galardão para “Melhor Destino de City Break”, bem como o de “Melhor Destino para Cruzeiros” e “Melhor Porto de Cruzeiros”.⁵

O turismo tendo por destino específico as cidades também tem vindo a crescer nos últimos anos.⁶ Neste mercado global as cidades têm procurado cativar mais turismo e investimento através de diversas estratégias de *city marketing* (ou *city branding*), construindo uma determinada imagem da cidade que se imponha pela sua singularidade (Riza; Doratli; Fasli, 2012). De relevância fundamental para a construção da imagem das cidades contemporâneas é o sector criativo, cultural e artístico. Do ponto de vista turístico, este é um capital crucial num mercado global altamente competitivo (Marques; Richards, 2014).

No âmbito do turismo cidadão, deve destacar-se o denominado turismo cultural. Esta vertente turística, cujo crescimento tem vindo a ser assinalável nas últimas décadas, assume-se agora como um elemento fundamental no consumo internacional de turismo, já não sendo um nicho no âmbito

4 Ver <https://www.worldtravelawards.com/>.

5 Tendo estes dois últimos galardões vindo a ser atribuídos a Lisboa várias vezes desde 2009.

6 De acordo com os dados publicados no *European cities marketing benchmarking report 2014* (Turismo de Portugal, 2015).

das atividades turísticas globais (Du Cros; McKercher, 2002; Richards, 2018; Smith, 2003). Richards (2018) relata que o relatório da Organização Mundial de Turismo (World Tourism Organization, 2018), confirma o papel central do turismo cultural, ocupando uma fatia de 39% das chegadas internacionais com propósitos turísticos, sendo também uma prioridade para a grande maioria das entidades nacionais dedicadas ao turismo.

O turismo cultural capta a abrangência do que é a noção de cultura, incluindo expressões artísticas complexas, mas também os modos de vida das pessoas (Smith, 2003). A definição que Richards (2018, p. 13) propõe para turismo cultural vai de encontro a esta ideia de abrangência:

Cultural tourism is a type of tourism activity in which the visitor's essential motivation is to learn, discover, experience and consume the tangible and intangible cultural attractions/products in a tourism destination.

Há no turismo cultural uma procura dos aspetos quotidianos locais, uma vontade de aproximação dos turistas aos modos de vida dos lugares que visitam, pelo que a busca pela “autenticidade” se tornou um factor fundamental neste tipo de turismo (Smith, 2003) e que surge a par com o receio de que, com a globalização, as experiências e atividades culturais se tornem “estandardizadas”.

O contexto da arte urbana parece especialmente adequado a estas novas formas de turismo citadino. Em primeiro lugar, está associado a uma certa ideia de singularidade e autenticidade locais. Por um lado, as expressões de arte urbana são geralmente produzidas por artistas locais e envolvem um conjunto de temáticas, iconografia e técnicas com uma certa especificidade. Por outro lado, estas expressões estão integradas no território, sendo elemento fundamental da paisagem, da arquitetura e da vivência quotidiana dos seus habitantes. Em segundo lugar, estas são ainda expressões que só recentemente adquiriram algum relevo, razão pela qual ainda não foram amplamente mediaticizadas e massificadas enquanto experiência turística. Deste modo, proporcionam atividades de natureza mais excecional, em torno de territórios menos turísticos e conhecidos das cidades, bem como o contacto com outras vivências urbanas. Quando olhamos para os discursos dos media e dos agentes turísticos, essas são precisamente as ideias mais fortemente associadas à promoção e divulgação da arte urbana enquanto produto turístico.

De forma sucinta convém indicar que os diferentes agentes turísticos têm revelado maior atenção a este campo, existindo evidências claras de que esta é uma área nova e em ampliação. Para além dos casos citados na introdução deste artigo, poderíamos destacar outros exemplos recentes. Em 2017, o site *Tourism Review News* publicava um artigo enaltecendo a importância da arte urbana, pegando no exemplo concreto da cidade de Berlim (Morris, 2017). As principais editoras de literatura de viagens e turismo começaram a prestar maior atenção ao potencial da arte urbana para o turismo cidadão. Passou a ser comum, em muitos guias, haver secções dedicadas à arte urbana, principalmente em cidades onde esta tem uma presença mais forte. Num artigo de 2013 a *Fodor's Travel* afirmava:

The best art isn't always behind velvet ropes. Graffiti, once a punishable act of pavement protest, has become a bona fide art form. It's been the subject of major exhibitions at institutions like London's Tate Modern and MOCA in Los Angeles, and has turned taggers like Banksy and Shepard Fairey into international superstars. (Saladino, 2013).

Da escassa produção científica publicada sobre a intersecção entre arte urbana e turismo, são de destacar as pesquisas que se debruçam sobre o caso específico do muralismo. Esta é uma forma de manifestação artística geralmente entendida no âmbito do património histórico local, geralmente de índole popular, ligado à identidade cultural, política e simbólica das comunidades. A importância dos murais para o turismo cultural tem vindo a ser salientada, daí que Skinner e Jolliffe (2017, p. 9) falem da existência de um “turismo muralista”:

This form of niche tourism specifically consists of visiting locations and destinations with murals. A variety of organized murals tourism products have been developed for consumption, ranging from both guided and self-guided murals tours to murals festivals to murals souvenirs such as postcards, books and t-shirts.

Podemos referir, a título de exemplo, os casos de Penang na Malásia (Poon, 2016), das comunidades Saskatchewan no Canadá (Koster; Randall, 2006) ou de certas comunidades uruguaias (Miguel-Molina et al., 2013) onde se desenvolveu um tipo de turismo em que o muralismo detém um papel significativo. Num âmbito um pouco distinto, é de referir também a importância dos

murais políticos, como no caso de Orgosolo na Sardenha (Cozzolino, 2014) ou da Irlanda do Norte (McDowell, 2008).

O tema da turistificação de arte urbana enquanto objeto de estudo é relativamente recente. Todavia, alguma da produção neste campo merece ser destacada. Alguns textos revelam a importância que este tipo de arte pode ter para o desenvolvimento turístico e económico de uma região. Jażdżewska, (2017) e Mokras-Grabowska (2014) partindo do exemplo da cidade de Lodz na Polónia, referem o sucesso do turismo de arte urbana numa cidade pós-industrial, privada de património histórico e paisagístico significativo. O relevante neste caso relatado é que a turistificação ocorre a partir de uma estratégia de produção comissionada de murais, no âmbito da Urban Forms Foundation, que organiza festivais de arte urbana e contribui decisivamente para a mudança da paisagem da cidade. Outro tema que tem vindo a ganhar relevo diz respeito, especificamente, ao caso dos tours de arte urbana. É o caso de Andron (2018) ou de Bengtsen (2014) que notam que este tipo de tours se tem vindo a tornar comum em vários centros urbanos.

Lisboa e a turistificação da arte urbana

Nesta última secção iremos centrar-nos, enfim, sobre o processo social que conduz à fabricação da arte urbana enquanto produto de consumo turístico no caso de Lisboa. Falamos de “turistificação” enquanto processo social através do qual algo que tinha pouco ou nenhum interesse do ponto de vista turístico se converte, gradualmente, num recurso com potencial turístico. A turistificação envolve múltiplas dimensões, que vão do simbólico (reconfiguração simbólica das práticas, objetos, etc.) ao político (legitimação, consagração e proteção de práticas, bens, etc.), passando necessariamente pelo económico (criação de um mercado e exploração económica de práticas, objetos, etc.). Este processo acompanha, muitas vezes, outros processos paralelos, como acontece no caso do objeto de estudo em análise, em que claramente assistimos a dinâmicas de artificialização, patrimonialização, mercantilização, etc. destas expressões visuais urbanas.

O projeto de pesquisa anteriormente referido, TransUrbArts, envolve um conjunto de eixos de problematização da arte urbana, sendo que uma das dimensões trabalhadas foi a do turismo. Uma análise deste sector e da sua interligação com o domínio da arte urbana permitiu-nos identificar uma série

de atores sociais que, através das suas iniciativas, cooperam para a construção da arte urbana enquanto produto turístico. Consideramos que, neste campo, existem atores nacionais e internacionais (ver Quadro 1). Em termos internacionais, devemos ter em conta principalmente o sector da comunicação, fundamental ao nível dos discursos e da construção de narrativas. Neste sector destacamos o sector de atividade da publicação sobre turismo (particularmente os media e os guias turísticos); os media generalistas; e, finalmente, os denominados *social media* (blogs, redes sociais, etc.).

Falemos um pouco dos media. A arte urbana tem estado presente nos media generalistas, especialmente nas suas secções dedicadas à cultura, lazer e viagens. Vários artigos são anualmente escritos elaborando rankings e hierarquias da arte urbana mundial (Sequeira, 2016a). Algumas cidades são recorrentes no top das cidades internacionais. Nos últimos anos, por exemplo, Lisboa tem figurado nesta lista restrita, sendo destacada em diferentes plataformas de notícias (tais como *The New European*, *The Guardian* ou *Huffington Post*).⁷ Mas a visibilidade destas questões não passa apenas pelos media tradicionais. Não podemos ignorar o papel cada vez mais significativo que os media digitais e as redes sociais desempenham em termos turísticos (Chung; Koo, 2015; Zeng; Gerritsen, 2014). Como tal, são uma fonte de informação muito relevante para quem faz turismo de forma independente (Xiang et al., 2015). E neste caso também encontramos diversos blogs, *websites*, etc. em que a arte urbana é destacada como um recurso importante das cidades.

Para além destes atores internacionais, existe um conjunto de atores nacionais que tem um papel crucial não apenas na criação de condições para a produção de arte urbana, mas também na sua exploração em termos políticos, económicos e simbólicos. Assim, em termos nacionais, devemos ter em consideração não apenas a comunidade artística, mas principalmente as entidades públicas (locais e nacionais) e os empreendedores locais. Nesta secção iremos detalhar o papel que estes detêm, partindo do caso concreto de Lisboa, com o objetivo de demonstrar que a turistificação da arte urbana nesta cidade é o corolário de um conjunto de processos sociais, políticos e económicos de nível muito distinto e com impactos diferenciados.

7 Ver Porrit (2017), Moore (2017) e Rojo e Harrington (2014).

Argumentamos que a arte urbana se assume, hoje, como uma marca distintiva da capital lisboeta e que tal resulta de um processo com pouco mais de uma década. Na verdade, na base de todo este processo está, desde logo, uma comunidade artística muito dinâmica que, sendo proveniente do meio do graffiti ou de outros campos culturais e artísticos, tem deixado a sua marca visível na cidade. Deste modo, a paisagem lisboeta é bastante rica do ponto de vista deste tipo de expressões, que tanto podem ser de natureza informal e ilegal, como podem envolver obras encomendadas, comissionadas e reguladas. No entanto, para que a arte urbana na cidade atingisse este patamar foi importante um conjunto de outros atores (ver Quadro 1).



Quadro 1. Turistificação da arte urbana (atores e processos) (Campos; Sequeira, 2019).

Frisamos que esta é uma expressão de natureza visual com características singulares. Para além de ser contemporânea, é de natureza efémera e, muitas vezes, informal e imprevisível. Desta forma, escapa completamente à natureza do património cultural e arquitetónico da cidade, sedimentado ao longo do tempo. Como tal, para que num tão curto espaço de tempo a arte urbana adquirisse um papel tão significativo, foi fundamental, em primeiro lugar, a criação de um conjunto de condições materiais para o desenvolvimento desta expressão e, em segundo lugar, uma reconfiguração simbólica (ao nível dos discursos públicos) envolvendo estas práticas e estes atores. Os media, a academia e as autarquias foram determinantes na gradual alteração do discurso e na legitimação deste movimento a nível nacional. Apesar de reconhecermos a importância destes elementos, neste artigo iremos centrar-nos principalmente nas entidades públicas (Câmara Municipal de Lisboa, Turismo de Lisboa e Turismo de Portugal) e nos empreendedores locais.

Entidades públicas

No caso de Lisboa, a autarquia desempenha um papel crucial para a promoção da arte urbana, sendo que podemos enquadrar a sua atuação a dois níveis. Por um lado, na criação de condições materiais (logísticas, financeiras, etc.) para que a comunidade de artistas⁸ se consolidasse e desenvolvesse a sua prática na cidade e, por outro lado, na legitimação, valorização e institucionalização de um movimento que era algo marginalizado. O poder local desempenhou um papel pivô na promoção e expansão desta comunidade artística local, e particularmente na alteração da paisagem urbana, com a multiplicação de obras autorizadas. Assim sendo, o fenómeno da turistificação foi claramente precedido

8 Neste artigo não tivemos por propósito desenvolver uma análise em torno dos artistas associados a este movimento, que foi objeto de outra publicação recente (Campos; Sequeira, 2018). Podemos, no entanto, afirmar que sendo este um movimento multifacetado e heterogéneo, também os perfis dos artistas correspondem a uma diversidade de trajetórias e biografias. Deste modo, falamos de sujeitos que tanto podem ter uma trajetória associada ao graffiti ilegal, como podem deter educação artística formal, não sendo raros os casos em que acumulam ambas as condições. Também falamos, em termos profissionais, de situações variadas, que passam por artistas multifacetados trabalhando em diferentes áreas (design, ilustração, pintura, etc.) até aqueles que se especializaram na arte urbana.

por uma estratégia política de valorização da arte urbana. Ou seja, o primeiro dificilmente aconteceria sem o segundo.

De modo a combater o graffiti ilegal que proliferava na cidade há uma década atrás, particularmente na sua zona histórica, o Departamento de Património Cultural da CML criou em 2008 a Galeria de Arte Urbana (GAU) que, inicialmente, consistia na disponibilização de um espaço próprio para a realização de pinturas a spray de forma autorizada. Subjacente a este modelo estava uma opção pelo diálogo com a comunidade dos *graffiti writers* e pela valorização do seu trabalho, criando condições para que este se pudesse desenvolver de forma autorizada. Genericamente, esta estratégia consistia numa forma de legitimação oficial do graffiti e da *street art* enquanto manifestações expressivas com valor estético e cultural, com um lugar na Lisboa contemporânea.

As ações da GAU foram-se diversificando e o seu papel foi fundamental para a solidificação deste meio artístico e para a emergência de um novo sector económico ligado a estas práticas. Convém, no entanto, realçar que a paisagem de Lisboa é marcada pela existência de uma quantidade assinalável de obras produzidas por artistas internacionais. Ou seja, este espírito de abertura institucional beneficiou claramente a comunidade artística local, mas fomentou também um espírito de cosmopolitismo e internacionalização que ficou bem patente em diferentes projetos organizados ou apoiados pela autarquia. Esta opção política teve impactos imediatos e duradouros na paisagem visual da cidade, com repercussões que se encontram bem evidentes na imagem que Lisboa projetou no exterior ao longo de uma década.

Entre as diversas iniciativas que a GAU tem vindo a desenvolver, destaca-se a galeria no espaço público existente no centro histórico da cidade, que organizou duas exposições anuais desde 2008 até 2014 (ver Figura 3), o apoio a distintas iniciativas de arte urbana⁹ e mais recentemente o festival internacional de arte urbana Muro. Este último evento teve três edições em três bairros da cidade, que se tornaram focos evidentes para ver arte urbana na capital e que são pontos obrigatórios dos roteiros turísticos neste campo. De salientar, ainda, um forte programa de divulgação destas expressões que envolve a publicação de uma revista e principalmente, a participação direta da

9 De destacar pelo impacto que tiveram na paisagem o “Crono”, “40 anos, 40 murais”, “Passeio literário da Graça”, “Wool on tour” ou as diversas iniciativas de pintura mural da galeria Underdogs.

GAU na elaboração do livro *Street art Lisbon* (2014), especialmente vocacionado para o mercado internacional e para turistas. Um *website* para a divulgação do projeto também foi criado, onde estão disponíveis imagens dos principais trabalhos existentes na cidade, mas onde também são oferecidas várias propostas de percursos pedestres em torno da arte urbana.

Este investimento da CML na arte urbana na capital tornou evidente que esta poderia ser uma mais-valia para a cidade, com repercussões em termos culturais, artísticos, simbólicos, mas também económicos. Este projeto pioneiro teve impacto em termos nacionais, sendo que nos últimos anos se multiplicaram iniciativas nesta área promovidas por autarquias de diferentes cidades portuguesas.



Figura 3. Painéis da GAU, Calçada da Glória, Lisboa (foto: Ágata Sequeira).

É curioso verificar que as entidades oficiais ligadas ao turismo também têm vindo a aperceber-se do potencial destas expressões, pelo que estas têm vindo

a destacar a singularidade e qualidade deste movimento artístico em Portugal. Apesar de o seu papel mais direto na turistificação da arte urbana ser residual, o facto de assumirem que esta merece uma presença de destaque no património cultural e artístico do país é, do ponto de vista simbólico, extremamente importante. No *website Visit Portugal*, da responsabilidade do Turismo de Portugal, há uma página especificamente destinada à arte urbana, na secção Arte e Cultura, onde é claramente destacada esta forma de expressão:

Frequentemente somos surpreendidos por desenhos nas ruas, em painéis, nas fachadas e em grandes muros. São verdadeiras galerias a céu aberto, onde notáveis artistas de todo o mundo se propõem a dar vida e cor a lugares escondidos no tempo, com técnicas e mensagens diversas, fazendo assim a história de cada local. (Visit Portugal, [s.d.]).

Por seu turno, no *website* do Turismo de Lisboa na secção “Património e Cultura – Apenas em Lisboa”, encontramos a seguinte descrição:

Em quase todos os prédios ou ruas pode encontrar dignos representantes da arte geométrica ou figurativa que encontrou o seu expoente máximo em Portugal. A arte urbana de nomes mundialmente famosos, como Vhils; bem como arte ornamentada do estilo manuelino só se cruzam e conhecem neste palco solarengo que é Lisboa. Venha conhecer. (Turismo de Lisboa, [s.d.]).

Este último excerto é exemplificativo da retórica que se foi edificando em torno da arte urbana na capital. Tal narrativa está expressa não apenas na imprensa e meios de comunicação nacionais, mas também atravessa um conjunto de outros agentes. A cidade de Lisboa é representada como detendo algo de singular na medida em que convivem, de forma aparentemente harmoniosa, a tradição histórica mais monumental com os registos de contemporaneidade representados pela arte urbana.

Os empreendedores locais

A existência de um determinado objeto com potencial turístico numa cidade não é suficiente para que este obtenha sucesso do ponto de vista comercial.

É fundamental a existência de agentes locais, de empreendedores dos mais diversos perfis que criem novas oportunidades de negócio dirigidos aos turistas que visitam a cidade e que, portanto, fabriquem um novo produto turístico. Na verdade, aquilo que se tem verificado em Lisboa é uma conjuntura extremamente favorável que se resume em dois pontos. Por um lado, o crescimento exponencial do turismo na cidade nos últimos anos e, por outro lado, um investimento sem precedentes na arte urbana ao longo de uma década, tendo como consequência uma considerável ampliação deste tipo de manifestações estéticas no espaço público urbano. Ou seja, estas duas tendências, que ocorreram praticamente em simultâneo, criaram as condições ideais para que um conjunto de empreendedores locais capitalizasse o potencial turístico da arte urbana concebendo diferentes roteiros (tours).

A relevância dos tours foi notada por Andron (2018) numa pesquisa recente. A autora, partindo do caso dos tours de *street art* em Londres argumenta que estes contribuem para a “afirmação, muralização e turistificação” de vários pontos daquela cidade. No caso de Lisboa, este é um fenómeno relativamente recente. Estas ofertas surgiram timidamente em 2013, sendo que atualmente contamos com cerca de uma dezena de operadores ativos. Estas são entidades que ou desenvolvem estes roteiros em paralelo com outros, ou se especializam exclusivamente nesta área. De todo o modo, estamos a falar, na generalidade dos casos, de entidades de pequena dimensão, nalguns casos constituídas por apenas uma pessoa, que serve como guia turístico. Falamos de pequenas empresas de turismo, de associações informais, de guias individuais, de alojamentos locais e de galerias de arte que promovem os seus tours, etc.

O perfil dos responsáveis é muito distinto, desde o apaixonado e conhecedor profundo do meio até aos guias sem conhecimento particular na área e que foram lentamente desenvolvendo este ramo de atividade – e aprendendo mais sobre a arte urbana que é exibida, quer com ajuda de artistas, quer de forma mais autodidata. Porém, qualquer um dos guias exibirá inevitavelmente um discurso de “perito”, guiando o olhar dos visitantes pelas peças que foram escolhidas para serem mostradas durante o percurso.

A presença online destes tours é um aspeto incontornável e que suporta também a ideia de que cada um oferece não só uma “experiência única”, como também um guia que é uma “autoridade na matéria”. Esta ideia é estrategicamente reforçada pela envolvente dos tours, no que respeita aos seus sistemas

de reservas online, sites, blogs próprios, páginas dos tours e dos guias nas redes sociais e nas plataformas de classificação de experiências turísticas.¹⁰ Relativamente a estas últimas, os comentários positivos dos turistas em relação aos guias validam e legitimam a sua “autoridade” enquanto “peritos” na arte urbana local, tal como argumenta Andron (2018).

Por outro lado, a oferta de tours a nível de preços é também variada, indo de encontro aos diversos perfis dos turistas que as procuram. É ainda de notar que há uma certificação de algumas destes tours por parte da entidade de turismo local (Turismo de Lisboa), como se vê na Figura 4, em que o seu logotipo é exibido no panfleto de dois tours diferentes. Esta ideia de apoio institucional a tours de arte urbana também foi encontrada por Sabina Andron (2018), o que os legitima enquanto prática de turismo.



Figura 4. Exemplos de folhetos de tours de arte urbana em Lisboa.

¹⁰ Como o *TripAdvisor* e o *Get Your Guide*.

Interessava-nos conhecer a realidade destas iniciativas, quais os seus protagonistas e o seu público. Deste modo participámos de alguns destes roteiros, procurando entender a forma como se inscreviam no território, a relação com a paisagem e o impacto que tinham no público. Paralelamente à participação nestes tours, foram realizadas entrevistas a diferentes responsáveis e guias,¹¹ procurando compreender, por um lado, as motivações, objetivos e procedimentos associados à constituição destas ofertas turísticas, por outro lado, o sucesso destas iniciativas, o perfil dos turistas e os seus interesses.

Verificámos que o tipo de atividades desenvolvidas e a estrutura dos tours corresponde basicamente a dois tipos de ofertas. Há, por um lado, itinerários com uma natureza mais fechada, com roteiro predefinido e, por outro lado, circuitos de carácter mais aberto e flexível, que procuram dar resposta aos anseios e interesses particulares dos grupos de turistas.¹² Sugerimos que há uma correlação entre o envolvimento do guia e o seu conhecimento profundo da realidade da arte urbana no território e o nível de flexibilidade nos percursos. A flexibilidade do roteiro também tende a ser dependente do perfil particular dos participantes.

A realidade existente na Área Metropolitana de Lisboa (AML) é suficientemente rica para permitir que existam diferentes ofertas e itinerários, apesar de haver uma geografia mais consensual e obrigatória, em torno das obras mais emblemáticas. Do conjunto de tours que encontramos, existem *walking tours*, nas zonas centrais de Lisboa, e tours que exigem deslocação em transporte (da empresa ou alugada), sobretudo para os bairros situados em áreas mais periféricas, fora da zona tipicamente destinada ao turismo.

Relativamente à dimensão dos tours, no que respeita ao número de participantes, esta é muito variável, dependendo sobretudo das características logísticas de cada empresa e do percurso em causa. Um dos tours que atrai maior número de participantes – chegando a dezenas, em época alta – é precisamente

11 No que diz respeito aos empreendedores locais, foram identificadas as ofertas existentes na cidade em 2017 tendo sido todos contactados (12). Foram realizadas 8 entrevistas, o que corresponde a 67% dos agentes identificados. Em paralelo, participámos nalguns tours oferecidos por estes empreendedores, de modo a compreender melhor as dinâmicas existentes, a interação com o público e o envolvimento dos participantes.

12 Em termos geográficos os circuitos extravasam, por vezes, as fronteiras da cidade de Lisboa, percorrendo zonas limítrofes pertencendo a outros concelhos.

um tour que se foca na zona central de Lisboa, no Bairro Alto.¹³ Os tours que levam os participantes às zonas periféricas da cidade, e que estão por isso dependentes do transporte de que dispõem, levam tendencialmente grupos menores. Um dos guias refere que o transporte de que dispõe é o seu próprio automóvel, pelo que nunca leva mais do que quatro visitantes nos seus tours, sendo o comum duas ou três pessoas.

O circuito territorial e as peças que são privilegiadas para cada tour dependem do guia e da sua avaliação. Há, todavia, exceções, no caso de se tratar de um guia profundamente ligado ao meio e que esteja a fazer um tour com visitantes também conhecedores e que pretendam um percurso mais personalizado em torno de um artista particular, por exemplo:

Sim, [os roteiros são] consoante o interesse. Há quem peça só graffiti do... há quem peça agora, por exemplo, Bordalo [II]. “Quero ver Bordalo, quero ver Bordalo. Sei que há um novo na LX [Factory], ok, então fazemos a LX.” Fazemos o Centro Cultural... Há um em Telheiras, escondido debaixo de um viaduto, que muitas pessoas não sabem, há um na Avenida de Ceuta... então eu faço o roteiro e depois vamos e paramos, e falamos um bocadinho do trabalho dele, mas há muito, muito, muito interesse! Às vezes passa-nos um bocadinho ao lado, mas há pessoas que só querem ver isto. (Nuno de Palma, Get Lost Go Local Tours).

Daí que faça sentido invocar aqui, mais uma vez, a pesquisa de Andron (2018) sobre os tours de *street art*. Segundo a autora, estas iniciativas contribuem para construir e legitimar uma certa “cena” local da arte urbana, através de um discurso de “autoridade” sobre a matéria. A este papel de legitimação do mundo da arte urbana, por parte destes tours, corresponde também uma delimitação desse mundo e uma atribuição de capital simbólico a determinados artistas. Estas observações confirmam a existência de “geografias morais” na cidade (McAuliffe, 2012) e a construção de itinerários turísticos que favorecem as obras autorais e legitimadas (Andron, 2018) ao invés de intervenções anónimas. Esta seleção criteriosa das peças conduz a uma certa “cultura de fama artística”:

13 Bairro Alto é um dos bairros históricos, no coração de Lisboa.

Guides will almost always select work whose authorship they can attribute, leaving anonymous marks outside the scope of their discourse, and cutting out an important part of the wall writing culture to focus on the street art. By singling out certain works and naming their makers, the tours contribute to the creation of a culture of artistic fame. They parade a spectacle of carefully curated images in front of participants, while exercising their authority to decide on artistic worth. The decision to include certain images implies the exclusion of everything else [...]. (Andron, 2018, p. 1042).

É consensual, entre os entrevistados, a avaliação do sucesso das iniciativas e a reiteração do potencial de crescimento representado por este ramo de atividade. Isto deve-se não apenas ao alargamento da procura turística, mas também a um maior interesse pela arte urbana, sendo que é cada vez mais comum surgirem turistas conhecedores deste campo de expressão artística:

Cada vez mais os artistas são reconhecidos lá fora, há muita presença nos órgãos de comunicação social, nas redes sociais. Há cada vez mais colecionadores, também. E portanto eu já tenho um público muito mais especializado do que tinha no princípio. (Vasco Rodrigues, Estrela d'Alva).

Comum ao discurso dos empreendedores turísticos é a criação de propostas que desafiem o modelo do turismo massificado, dos itinerários padronizados e inflexíveis, de um turismo marcado por *highlights*. Os tours de arte urbana servem de pretexto para mostrar uma “Lisboa diferente”, fora dos circuitos turísticos habituais. Este elemento confirma aquilo que tinha sido por nós anteriormente afirmado, que o turismo cultural está associado a uma certa busca pela autenticidade. Ou seja, a natureza autêntica dos lugares e experiências é, por si só, um valor importante. Como refere o nosso entrevistado, estes tours permitem contornar a imagem estereotipada da cidade e o consumo turístico massificado:

É uma curiosidade também por ver outro tipo de cidade, que não a cidade histórica, a cidade velhinha, a cidade com as velhinhas à janela a estender roupa... porque essa é a imagem que nós promovemos... (Nuno de Palma, Get Lost, Go Local).

Em grande medida esta retórica também se verifica em função da geografia da arte urbana na AML, uma vez que existem diversos núcleos com elevada concentração de arte urbana que se situam em bairros periféricos e marginalizados da cidade. A ideia de “autenticidade”, de uma “cidade alternativa” e “desconhecida” dos circuitos turísticos habituais está, aliás, também presente nos próprios materiais promocionais. Por exemplo, podemos ler num *flyer* de um tour de arte urbana as seguintes palavras:

Follow us around 50 km in the city of Lisbon boundaries for a type of Tour we guarantee you never experienced before. The Street Art Tour will take you to an alternative getaway through the most unknown places of the city. (*Flyer do Street Art Tour da Destination Tours Lisbon*).

Este aspeto ilustra em que medida os tours de arte urbana contribuem para que a cidade de Lisboa seja conotada com um lugar de diversidade, cosmopolita, moderno e, portanto, apelativo a um sector turístico porventura diferente daquele que privilegia os circuitos clássicos. A autenticidade está, assim, aliada a uma certa ideia de alteridade, diferença e exotismo, que procura exibir uma Lisboa que não se resume ao cartão postal, ao património histórico monumental, aos seus bairros típicos e aos santos populares. À imagem estereotipada promovida pelos diferentes agentes turísticos convencionais, estes empreendedores contrapõem uma outra imagem, buscando construir um novo nicho de mercado. Os clientes habituais destes tours, segundo os nossos entrevistados, procuram experiências e territórios distintos, buscam algo ainda não totalmente explorado e massificado. Daí que estas ofertas surjam em resposta a necessidades que foram criadas e a uma procura por parte dos turistas:

Portanto a partir daí, comecei a ter pedidos só de *street art*. Eu quase que não fazia “Lisboa Antiga”, não fazia “Lojas Históricas”... Fazia *street art* e depois metia uma lojinha histórica pelo meio. Portanto passou a ser o oposto. Depois modifiquei um pouco o site, portanto, abri um tour só de *street art*, porque vi que de facto, fazia [sentido]. (Nuno de Palma, Get Lost, Go Local Tours).

Referimos que a procura destes tours tem vindo a crescer. No que respeita ao perfil dos turistas, estes são basicamente estrangeiros, com idades variáveis.

Podemos, todavia, identificar basicamente dois perfis distintos. De acordo com os nossos entrevistados, encontramos, por um lado o “turista curioso” mas leigo na matéria, que abrange a maioria dos clientes dos tours e, por outro lado, o “turista especializado”, que é adepto desta expressão artística, que faz uma exploração prévia sobre o meio e a realidade local. Geralmente para o “turista curioso” esta é apenas mais uma atividade entre outras desenvolvidas na sua visita à cidade, enquanto que para os turistas mais especializados, esta é uma experiência obrigatória e central da sua visita. Estes, inclusive, manifestam por vezes o interesse em conhecer pessoalmente determinado artista. Assim, é possível que os guias dos tours de arte urbana, os que melhor conhecem o meio, acabem por desempenhar também o papel de intermediários entre artistas e potenciais compradores estrangeiros, interessados no seu trabalho:

Há sempre esta hipótese de saber o que é que está a acontecer ou então já é um turista que já sabe muito. E que é colecionador e que só quer ver obras de uma certa pessoa e quando vem ao tour e quando marca o tour diz mesmo “ok eu quero ver peças”, já me aconteceu “eu quero ver peças da Tamara Alves, mas eu quero conhecer a Tamara Alves também” ou “eu quero ver graffiti de rua mas gostava de ver alguém a pintar”. Isso depois através dos meus conhecimentos eu consigo sempre conciliar, não só o colecionador contactar com o artista e comprar diretamente a ele que já aconteceu ou ver alguém a pintar. Ter essa mais-valia de conhecer alguém que pinta e vê-los a pintar. (Vasco Rodrigues, Estrela d’Alva).

Este é um exemplo claro da forma como os guias dos tours de *street art* contribuem para configurar o campo. A sua atividade pode ter consequências não apenas no sentido da comodificação de uma expressão artística urbana para fins de turismo, mas também na medida em que podem viabilizar um mercado neste mundo da arte, ao assumirem o papel de intermediários entre artistas e turistas (eventuais colecionadores e compradores). Não se trata, portanto, de meros observadores do panorama local da arte urbana:

Eu levei um grupo de doze pessoas, eram duas carrinhas quando os amigos todos se juntaram e renovaram aqui as Amoreiras, estavam lá todos a pintar e eu levei um grupo e no grupo havia dois colecionadores que imediatamente compraram

coisas. Os artistas não tinham lá coisas mas combinaram logo... visitar os ateliers deles ou encontrar-se com eles no hotel onde eles estão e comprar coisas. Portanto eu gosto sempre dessa vertente porque acaba por ser também [importante]. (Vasco Rodrigues, Estrela d'Alva).

Todavia, estas atividades geram, por vezes, atritos. A reação por parte dos artistas à sua atividade nem sempre é positiva. Se alguns não veem nos tours uma atividade que ameace a integridade do seu trabalho enquanto artistas, outros não a consideram de todo uma atividade bem-vinda.¹⁴ Esta situação também já tinha sido relatada por Bengtsen (2014), que destaca as ambiguidades que rodeiam o turismo de arte urbana, pelo facto de institucionalizarem e mercantilizarem algo que é de natureza informal, democrática e espontânea. Os próprios guias têm a noção desta ambivalência e dos impactos que a sua atividade pode ter na cidade e na prática dos artistas:

Acho que é diferente, quando chegamos 30 pessoas e olhamos para alguém a trabalhar, epá, a pessoa sente-se assim um bocadinho melindrada: “O que é isto?” A pessoa sente-se um bocadinho como no circo. Sim, sim, é um circo. E Lisboa às vezes é um circo. Há um graffiti do fado onde eu passava muitas vezes e eu agora já não consigo passar! Explico, [...] há um graffiti, há um mural do fado feito por vários artistas, um deles é o Hugo Makarov, tem a Maria Severa, o Fernando Maurício... [...] Esse graffiti é um ex-libris, toda a gente me pergunta onde é que aquilo é! E eu agora já não consigo fazer a rotazinha de subir as escadas e ir explicar, porque tenho grupos constantes parados ali! Portanto... não é... não é bom! (Nuno de Palma, Get Lost Go Local Tours).

Finalmente, um aspeto que importa aqui incluir é o que diz respeito à articulação com os meios digitais que, como Andron (2018) relatou, têm um papel importante. Podemos dizer que, atualmente, o turismo que se faz não assenta apenas nas atividades realizadas fisicamente (offline), mas também no mundo digital (online). Não falamos apenas das pesquisas que são realizadas, das leituras de blogs ou *websites*, das reservas (hotéis, tours, etc.), mas também da

14 Um dos guias relatou uma situação em que um artista o acusou de “estar a fazer dinheiro à sua custa” com os tours.

produção de conteúdos diversos (vídeos, imagens, textos...) que são colocados e distribuídos através de canais diversos, nomeadamente nas redes sociais. Ou seja, o turismo assume uma dimensão de hibridismo que importa frisar. Esta é uma dimensão que está muito presente nas empresas que organizam tours de *street art*. Os turistas cumprem um papel significativo na sua promoção, através da partilha de textos e sobretudo de imagens nas redes sociais (Instagram, Facebook, Pinterest, etc.), podendo fazer a ligação para a presença online das próprias tours e para as plataformas de *reviews* (como o *TripAdvisor* e o *Get Your Guide*). Num dos *flyers* que encontramos de um tour de arte urbana em Lisboa, os visitantes, os *offline explorers*, são, aliás, explicitamente convidados a partilhar imagens da sua visita nas redes sociais – o que é, claramente, uma forma de promoção do próprio tour:

A real-time Pinterest gallery of the best art in Lisbon! This tour was created for offline explorers. Create new boards and pin the best pictures of the renowned artists. Show your friends that getting around a roofless museum is out of the ordinary! (Destination Tours Lisbon).

Conclusão

Em jeito de conclusão podemos afirmar que a turistificação da arte urbana é uma tendência global, funcionando a diferentes ritmos em função das características das cidades. Todavia, parece indiscutível que, atualmente, em cidades como Berlim, São Paulo, Londres ou Buenos Aires, a arte urbana é uma parte fundamental da paisagem e identidade da cidade, como está explícito em diferentes guias turísticos. Esta é uma dinâmica recente em que estão envolvidos distintos atores sociais. Este processo acompanha outros que passam pelo crescente interesse que este movimento artístico desperta junto de diferentes públicos, facto que resulta da maior visibilidade e institucionalização destas práticas artísticas. Os media, as entidades públicas e o mundo das artes têm tido um papel de destaque nesta dinâmica. Ou seja, a valorização deste movimento e dos seus agentes implica que as obras passem a ser tidas como um património das cidades, um elemento de valorização do espaço público e da paisagem citadina. Daí que, à semelhança dos monumentos existentes

no espaço público, do edificado histórico, ou da arquitetura de qualidade, estas peças representem um valor acrescentado para a cidade. Como tal, não é de estranhar que despertem o interesse dos visitantes.

A este respeito Lisboa é um bom estudo de caso. Tivemos oportunidade de acompanhar este processo ao longo do tempo, registando aquilo que foi a gradual legitimação e consagração desta expressão artística por parte das autoridades locais, a lenta profissionalização do campo artístico e a alteração da paisagem na cidade (Campos, 2010, 2015; Campos; Sequeira, 2018; Sequeira, 2015, 2016a, 2016b). O nosso acompanhamento do processo levou-nos a propor uma análise que tem em consideração aqueles que consideramos os atores-chave que participam da turistificação. Por um lado, definimos aqueles que são os atores internacionais e translocais, nomeadamente no sector da comunicação, que constroem imaginários e narrativas em torno dos destinos, que fabricam produtos e experiências de consumo turístico. A este nível tivemos em consideração os media internacionais (genéricos e especializados) e os cada vez mais importantes media sociais. Por outro lado, definimos aqueles que são os atores locais, compreendendo as autoridades públicas (locais e nacionais) e os empreendedores turísticos.

Da nossa análise verificamos que se tem construído toda uma narrativa que favorece a turistificação da arte urbana na capital. Esta é uma narrativa que é partilhada pelos diferentes atores, que frisa a importância da arte urbana na capital portuguesa, concedendo-lhe um papel fundamental para a identidade e imagem da cidade. Esta é uma imagem fabricada em torno de duas polaridades que, aparentemente, convivem em harmonia e concedem a Lisboa a sua singularidade. Por um lado, a polaridade relativa ao passado e à tradição, acentuando as riquezas históricas e a monumentalidade, próprios de uma capital de um antigo império colonial, mas também as riquezas da cultura popular presentes na gastronomia ou na música (por exemplo o fado). Por outro lado, um polo da contemporaneidade, que acentua a dinâmica vibrante de uma cidade cosmopolita, culturalmente heterogénea, com uma vida artística e cultural intensa, onde se encontra o melhor que se produz em termos de arquitetura, arte pública e arte urbana.

Esta narrativa coincide com um incremento rápido do turismo em Portugal, particularmente nas suas maiores cidades (Lisboa e Porto). Este crescimento é evidente nos últimos anos, especialmente no período que se seguiu à crise

económica que assolou Portugal, tendo o turismo um papel cada vez mais relevante na economia do país e no seu crescimento económico. Deste modo, múltiplas ofertas turísticas foram surgindo na cidade de Lisboa, acompanhando o ritmo do turismo. Fruto de uma confluência de fatores que foram analisados ao longo deste artigo, verificamos que a arte urbana se converteu num produto turístico distintivo e com claro potencial de expansão.

Referências

- ANDRON, S. Selling streetness as experience: the role of street art tours in branding the creative city. *The Sociological Review*, v. 66, n. 5, p. 1036-1057, 2018.
- AUSTIN, J. More to see than a canvas in a white cube. For an art in the streets. *City*, v. 14, n. 1, p. 33-47, 2010.
- BANET-WEISER, S. Convergence on the street. *Cultural Studies*, v. 25, n. 4-5, p. 641-658, 2011.
- BECKER, H. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENGTSSEN, P. *The street art world*. Lund: Almendros de Granada Press, 2014.
- CAMPOS, R. *a cidade? uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CAMPOS, R. Graffiti writer as superhero. *European Journal of Cultural Studies*, v. 16, n. 2, p. 155-170, 2013.
- CAMPOS, R. Graffiti, street art and the aestheticization of transgression. *Social Analysis*, v. 59, n. 3, p. 17-40, 2015.
- CAMPOS, R. O espaço e o tempo do graffiti e da street art. *Cidades, Comunidades e Território*, n. 34, p. 1-16, June 2017.
- CAMPOS, R.; SEQUEIRA, A. O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, v. 1, n. 2, p. 70-93, 2018.
- CAMPOS, R.; SEQUEIRA, A. Urban art touristification: the case of Lisbon. *Tourist Studies*, Sept. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1177/1468797619873108>.
- CASTLEMAN, C. *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press, 1982.
- CHUNG, N.; KOO, C. The use of social media in travel information search. *Telematics and Informatics*, v. 32, n. 2, p. 215-229, 2015.

- COOPER, M.; CHALFANT, H. *Subway art*. London: Thames & Hudson, 1984.
- COZZOLINO, F. The “artification” process in the case of murals in Sardinia. In: CAMPOS, R.; SARMENTO, C. (ed.). *Popular and visual culture: contexts of design, circulation and consumption*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 167-190.
- DU CROS, H.; MCKERCHER, B. *Cultural tourism*. London: Routledge, 2002.
- ESTRATÉGIA Turismo 2027. Lisboa: Turismo de Portugal, 2017. Disponível em http://estrategia.turismodeportugal.pt/sites/default/files/Estrategia_Turismo_Portugal_ET27.pdf. Acesso em: 3 maio 2018.
- FERRELL, J. *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996.
- JAŹDŹEWSKA, I. Murals as a tourist attraction in a post-industrial city: a case study of Łódź (Poland). *Tourism*, v. 27, n. 2, p. 45-56, 2017.
- KOSTER, R.; RANDALL, J. E. Indicators of community economic development through mural-based tourism. *The Canadian Geographer*, v. 49, n. 1, p. 42-60, 2006.
- KRAMER, R. Painting with permission: legal graffiti in New York City. *Ethnography*, v. 11, n. 2, p. 235-253, 2010.
- LEWISOHN, C. *Street art: the graffiti revolution*. New York: Abrams, 2008.
- MACDONALD, N. *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001.
- MARQUES, L.; RICHARDS, G. The dimensions of art in place narrative. *Tourism Planning and Development*, v. 11, n. 1, p. 1-12, 2014.
- MCAULIFFE, C. Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city. *Journal of Urban Affairs*, v. 34, n. 2, p. 189-206, 2012.
- MCDOWELL, S. Selling conflict heritage through tourism in peacetime Northern Ireland: transforming conflict or exacerbating difference?. *International Journal of Heritage Studies*, v. 14, n. 5, p. 405-421, 2008.
- MIGUEL-MOLINA, M. et al. Creative cities and sustainable development: mural-based tourism as a local public strategy. *Dirección y Organización*, n. 50, p. 31-36, 2013.
- MOKRAS-GRABOWSKA, J. Art-tourism space in Łódź: the example of the Urban Forms Gallery. *Tourism*, v. 24, n. 2, p. 23-30, 2014.

MOORE, R. How down-at-heel Lisbon became the new capital of cool. *The Guardian*, 16 Apr. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/lisbon-new-capital-of-cool-urban-revival-socialist-government-poor-antonio-costa>. Acesso em: 18 fev. 2018.

MORRIS, J. Street art – popular tourism attractions in Berlin. *Tourism Review News*, 3 Apr. 2017. Disponível em: <https://www.tourism-review.com/unique-tourism-attractions-in-berlin-news5345>. Acesso em: 3 maio 2018.

MOULD, O. *Urban subversion and the creative city*. London: Routledge, 2015.

NEW travel trend: Exploring cities through graffiti and street art. *Eturbonews – Global Travel Industry News*, 7 Oct. 2017. Disponível em: <https://www.eturbonews.com/167067/new-travel-trend-exploring-cities-graffiti-street-art>. Acesso em: 1 out. 2018.

OBSERVATÓRIO DO TURISMO DE LISBOA. *Dados de Dezembro de 2017*. Lisboa: Turismo de Lisboa, 2017. Disponível em <https://www.visitlisboa.com/sites/default/files/2018-02/RTL169-OBS.pdf>. Acesso em: 3 maio 2018.

POON, S.T.F. Street murals as a unique tangible cultural heritage: a case study of artifact value preservation. *International Journal of Cultural and Creative Industries*, v. 4, n. 1, p. 48-61, Nov. 2016.

PORRITT, R. Street art in Europe: 5 European cities with awesome graffiti. *The New European*, 1 March 2017. Disponível em: <http://www.theneweuropean.co.uk/culture/street-art-in-europe-5-european-cities-with-awesome-graffiti-1-4910531>. Acesso em: 18 fev. 2018.

RICHARDS, G. Cultural tourism: a review of recent research and trends. *Journal of Hospitality and Tourism Management*, v. 36, p. 12-21, 2018.

RIZA, M.; DORATLI, N.; FASLI, M. City branding and identity. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, v. 35, p. 293-300, 2012.

ROJO, J.; HARRINGTON, S. Exploring Lisbon as a street art tourist. *Huffington Post*, 23 July 2014 (updated 6 Dec. 2017). Disponível em: https://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/lisbon-street-art_b_5611789.html. Acesso em: 18 fev. 2018.

SALADINO, E. Top 10 cities for street art around the world. *Fodor's Travel*, 7 June 2013. Disponível em: <https://www.fodors.com/news/photos/top-10-cities-for-street-art-around-the-world>. Acesso em: 3 maio 2018.

SANTAMARINA-CAMPOS, V. et al. Digital integration of the European street art: tourism, identity and scientific opportunities. In: KATSONI, V.; UPADHYA, A.; STRATIGEA, A. (ed.). *Tourism, culture and heritage in a smart economy*: Third International Conference IACuDit, Athens 2016. Cham: Springer International Publishing, 2017. p. 35-47.

SCHACTER, R. The ugly truth: street art, graffiti and the creative city. *Art and the Public Sphere*, v. 3, n. 2, p. 161-176, 2014.

SEQUEIRA, A. Letting the walls of the city speak: the route of a sociological research project on Lisbon's street art. *Street Art and Urban Creativity Journal*, v. 1, n. 2, p. 82-88, Nov. 2015.

SEQUEIRA, A. *A cidade é o habitat da arte: street art e a construção de espaço público em Lisboa*. 2016. Tese (Doutoramento em Sociologia) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2016a.

SEQUEIRA, A. Ephemeral art in impermanent spaces: the effects of street art in the social construction of public space. In: GUERRA, P.; COSTA, P.; NEVES, P. S. (ed.). *Urban interventions: street art and public space*. Lisboa: Urban Creativity (internacional), 2016b. p. 65-74.

SHAPIRO, R. Avant-propos. In: SHAPIRO, R.; HEINICH, N. (dir.). *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS, 2012. p. 15-26.

SKINNER, J.; JOLLIFFE, L. Wall-to-wall coverage: an introduction to murals tourism. In: SKINNER, J.; JOLLIFFE, L. (ed.). *Murals and tourism: heritage, politics and identity*. London: Routledge, 2017. p. 3-24.

SMITH, M. K. *Issues in cultural tourism studies*. London: Routledge, 2003.

STREET art Lisbon. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: Zest, 2014.

TURISMO DE LISBOA. *Apenas em Lisboa*. Disponível em: <https://www.visitlisboa.com/pt-pt/c/patrimonio-cultura/apenas-em-lisboa>. Acesso em: 8 maio 2018.

TURISMO DE PORTUGAL. *European cities marketing benchmarking report 2014*. 2015. Disponível em: <http://www.turismodeportugal.pt/Portugu%C3%AAs/AreasAtividade/desenvolvimentoeinovacao1/Pages/european-cities-marketing-benchmarking-report-2014.aspx>. Acesso em: 4 set. 2015.

VISIT PORTUGAL. *Arte urbana em Portugal*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/arte-urbana-em-portugal>. Acesso em: 3 maio 2018.

WACLAWEK, A. *Graffiti and street art*. London: Thames & Hudson, 2011.

WORLD TOURISM ORGANIZATION. *Tourism and culture synergies*. Madrid, 2018. DOI: <https://doi.org/10.18111/9789284418978>.

XIANG, Z. et al. Adapting to the internet: trends in travelers' use of the web for trip planning. *Journal of Travel Research*, v. 54, n. 4, p. 511-527, 2015.

YOUNG, A. *Street art, public city*. London: Routledge, 2014.

ZENG, B.; GERRITSEN, R. What do we know about social media in tourism? A review. *Tourism Management Perspectives*, v. 10, p. 27-36, 2014.

Recebido: 10/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/10/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Conexões entre artes de rua, criatividade e profissões: circuitos e criações de Tamara Alves

Connections between street art, creativity and professions: Tamara Alves' circuits and creations

Glória Diógenes*

*Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil
gloriadiogenes@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7494-8553>

Resumo

Este artigo é parte de uma etnografia realizada em Lisboa sobre arte urbana e graffiti. O texto evidencia as fluidas e porosas fronteiras que se desenham entre conexões e produções da arte urbana. Como caso exemplar, segui a trajetória da *writer* portuguesa Tamara Alves, que, além de “artista de rua”, se autoidentifica como designer gráfica, tatuadora, performer e DJ. Notei que, na medida em que é dado ao artista a palavra possível de cerzir o underground com outros domínios singulares de atuação, ele passa a operar no circuito entre um *dentro* e um *fora* do mercado, entre trabalho e prazer, tal qual sinaliza o pontilhismo das *experimentações* efetuadas por Tamara Alves. Concluo, de modo provisório, que as divisas entre o tempo de fruição da vida e o relativo ao do trabalho cada vez mais se estreitam no âmbito das profissões consideradas criativas, configurando novas agências e modulações entre trabalho e arte.

Palavras-chave: arte urbana; experimentação profissional; circuitos sobrepostos; criatividade.

Abstract

This paper is part of an ethnography carried out in Lisbon on urban art and graffiti during the year 2013. The text highlights the fluid and porous borders that are drawn between the multiple connections and productions of urban art. As an exemplary case, we followed the vocational training path of Portuguese writer Tamara Alves, who in addition to being a “street artist” identifies herself as a graphic designer, tattoo artist, performer and DJ. We notice that, to the extent the artist is given the word that enables darning the underground with the practice of natural fields of professional performance, he/she will operate in the continuous circuit between an inside and an outside market, between work and pleasure, between playing and doing, as signals Tamara Alves’ pointillism of experimentations. We conclude, provisionally, that the boundaries between the time of fruition of life and that related to work are increasingly narrowed in the scope of professional practices considered creative, thus setting up new branches and modulations of what is known as work and profession.

Keywords: urban art; professional experimentation; overlapping circuits; creativity.

Rastros de um percurso metodológico

Estive em Lisboa acompanhando intervenções de artistas urbanos¹ durante o ano de 2013,² prosseguindo com a observação etnográfica no ano de 2015, em um intervalo de tempo mais restrito. Desde o início da investigação, e talvez tenham sido estas as únicas delimitações prévias da pesquisa, decidi estudar intervenções não permitidas pelo poder público e mais relacionadas ao muralismo e ao graffiti, qual seja, a arte urbana. O fato de dispor, inicialmente, de apenas um ano para a pesquisa de campo, certamente dificultaria o contato com os *writers*³ e embaraçaria, sobremaneira, o acesso aos sujeitos que espalhavam suas *tags*⁴ pela cidade de Lisboa, tanto por serem numerosos como por se protegerem com as máscaras da ilegalidade. O contorno da investigação se voltou para aqueles que, mesmo sob as tintas da ilegalidade,⁵ desenvolviam um tipo de intervenção com uma aproximação mais nítida com as artes de rua ou muralismo.

-
- 1 Utilizo a categoria arte urbana, ou artes de rua, como expressão que engloba tipos diversos de linguagem e intervenção artística, tendo o urbano como cenário e/ou como suporte. De acordo com Campos (2010), o graffiti é um dos elementos emblemáticos da cultura visual contemporânea. Waclawek (2008, p. 121) indica, também, ser o graffiti uma forma de inserção transgressiva nas paisagens socioculturais das cidades, sendo marcado por sua natureza ilegal e pelo vetor da rebeldia. No âmbito da arte urbana, além do graffiti, as pinturas de muros, também designadas de muralismo, o estêncil, técnica de pintura por meio de elementos vazados, a colagem ou lambe, os *stickers*, dentre outros, inserem-se dentro do mesmo universo semântico. Esse resumo quadro expressa a natureza distinta e imprecisa que marca o empenho de totalização das experiências de intervenção urbana tão somente no corpo de uma categoria, sendo mais comum o uso do termo artes de rua, ou arte urbana, para designar as referidas intervenções.
 - 2 Bolsa da Capes para Pós-Doutorado em Antropologia, no Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade de Lisboa, sob supervisão do professor José Machado Pais, durante o ano de 2103.
 - 3 No corpo deste artigo, identificarei os atores que atuam nesse múltiplo terreno sob a denominação de *writers*, como aqueles que deixam seus escritos, suas marcas na cidade.
 - 4 O termo *tag* refere-se à assinatura comumente utilizada para nominar os graffiti ilegais. Vale ressaltar que, em Lisboa, o termo “graffiti” engloba tanto os sujeitos que utilizam a expressão mural de desenhos com cores e consecução mais demorada e detalhada quanto aqueles que, no Brasil, são comumente designados de pichadores.
 - 5 Vale ressaltar que no dia 23 de agosto de 2013 foi promulgada em Lisboa a lei nº 61/2013(Portugal, 2013), que “[...] estabelece o regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas, bem como de superfícies interiores e ou exteriores de material circulante de passageiros ou de mercadorias”, prevendo coimas para os infratores que podem chegar a 25 mil euros.

Após a configuração do escopo da investigação, havia um significativo desafio a ser transposto, de natureza tanto operacional como empírica. Como era desconhecida entre os sujeitos que faziam intervenções nas ruas de Lisboa e pouco contava com a ajuda de mediadores locais, decidi criar uma espécie de blog-diário de campo, denominado *AntropologiZZZando* (Diógenes, 2013b). O blog tanto conferiu visibilidade ao intento da pesquisa, acelerou seu ritmo, como catalisou a participação de outros potenciais narradores ainda não vinculados ou conhecedores da proposta etnográfica em curso. Tal qual consignei em um artigo que descreve com mais pormenores esse percurso metodológico,

[...] imaginei que, em se tratando de uma pesquisa *in between*, o blog tanto propiciaria a partilha célere de anotações quanto poderia atuar, também, como “dobra” etnográfica, anexando planos distintos e, comumente, fragmentados de observação. (Diógenes, 2015, p. 540).

Foi nesse caminhar que encontrei Tamara Alves,⁶ ao passar na Calçada da Glória em um final de março de 2013, durante o processo de produção de um mural⁷ feito em homenagem a Almada Negreiros. Já havia decidido que, ao contrário de outras pesquisas balizadas por um critério mais rigoroso de delimitação do espaço geográfico de observação, nessa circunstância, iria tomar a caminhada

6 “Nascida em 1983, em Portimão, Tamara Aleixo Alves licenciou-se em Artes Plásticas na ESAD (Escola Superior de Artes e Design) nas Caldas da Rainha em 2006, e fez o Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas na Faculdade de Belas Artes do Porto em 2008. O período em que viveu em Birmingham, Inglaterra, foi decisivo para a definição de uma linguagem plástica inspirada na vivência urbana. Utilizando suportes com características multifacetadas – da pintura, à ilustração, da instalação à performance; Tamara interessa-se por uma arte ‘contextual’, que se insere no mundo, abandonando lugares comuns como museus ou galerias, para apresentar as suas obras na rua ou em espaços públicos” (Diógenes, 2013d). Vale ressaltar que além da singularidade relativa à multiplicidade de fazeres, da diversidade de profissões envolvidas por Tamara, de seu trânsito entre as artes de ruas e as “belas artes”, ela é identificada como sendo uma das poucas “meninas” que figuram no cenário das artes urbanas em Lisboa, tal qual aponta uma recente publicação da revista *Time Out*: “Vhils, Bordalo II, Aka Corleone, ±MaisMenos±, Tamara Alves ou Mário Belém são alguns dos nomes mais sonantes neste roteiro de arte urbana em Lisboa. A eles juntam-se artistas de todo o mundo, que escolhem Lisboa para servir de tela aos mais variados estilos e mensagens” (Real; Lobo, 2019).

7 Tratava-se da produção de um mural, inaugurado no dia 7 de abril, na Calçada da Glória, com a exposição coletiva de arte urbana em homenagem a Almada Negreiros denominada *Almada por se7e*. Para saber mais sobre a exposição, ver Câmara Municipal de Lisboa (2013).

na referida zona histórica⁸ e os encontros com as artes e artistas de rua como critério de seleção dos narradores e marcação da experiência etnográfica. Tal qual pontua Agier (2011), o campo relativo ao trabalho etnográfico é constituído pelas relações que podem ser possíveis, relações interpessoais movimentadas pelo próprio investigador. Minhas caminhadas diárias na referida zona histórica de Lisboa possibilitaram-me divisar “uma curiosa tela pictórica com reiteradas mutações” (Diógenes, 2015, p. 539), assim como a profusão de *autores* que ora assinavam, ora não, as referidas telas. Isso exigia, quando se tratava da ocultação da autoria, o desenvolvimento de um tipo de olhar etnográfico capaz de discernir nuances entre estilos, no uso das cores, na recorrência de elementos visuais, nos planos de composição, formando uma pluralidade de distinções estéticas.

Não apenas acompanhava as mudanças que ocorriam cotidianamente como mirava possíveis linhas de continuidade entre o plano presencial das intervenções nas paredes e no ciberespaço.⁹ A investigação realizada *entre* espaços materiais e digitais, operando por meio de um blog-diário de campo, produziu uma espécie de pesquisa em ato, sendo ela continuamente escrita, rasurada, apagada, complementada conforme a malha de conexões e participações que se efetuavam no decurso das publicações e anotações. Ao invés de seguir uma via da lógica ininterrupta do tempo, nesse *entre* espaços pude observar que o pesquisador se desloca por meio das próprias alterações que a investigação promove. Com a finalidade de situar a peculiaridade dessa experiência etnográfica, em um dos primeiros diários publicados no *AntropologiZZando*, destaquei:

Efetua-se uma etnografia a atravessada por fluxos, como se ela mesma fosse uma rede de olhares difusos sobre um mesmo ponto. Ao invés de seguir uma via da lógica ininterrupta do tempo, da sequência linear de lugares e etapas a serem cumpridas, o pesquisador desloca-se por meio das próprias alterações que a investigação promove. (Diógenes, 2013c).

8 A área de percurso quase diário da pesquisadora iniciava-se no Largo do Rato, passando pela Rua da Escola Politécnica, chegando ao Chiado, atingindo o Rossio, descendo até o Cais do Sodré e retornando por toda extensão da Avenida da Liberdade.

9 O ciberespaço se distingue como um regime digital, tal qual ressalta Christine Hine (2010, p. 9), que não se diferencia das experiências de percepção e construção da cultura efetuadas nas relações *face to face*.

Em consonância com Velho (2009, p. 14), esse campo de investigação palmita o tradicional contato da pesquisa *face to face* às mais variadas estratégias de pesquisa como a virtual, possibilitada pela informática, computadores, e-mails, etc. Desse modo, a noção de cidade, como lugar estabelecido de forma cingida nas cartas geográficas, também acaba por se deslocar por panoramas não materiais, formando híbridos entre tecnologias digitais e estruturas concretas. Um campo *movente*, cujo lugar se opera segundo a lógica do movimento dos narradores entre espaços e os meios por eles utilizados de partilha e de comunicação de imagens e palavras.¹⁰

Além do desafio de uma pesquisa *entre* ambientes, decidi observar cada narrador em seu contexto próprio, não comparativo, destacando singularidades na produção e inserção de suas artes nas ruas e na construção de suas trajetórias. Passei não apenas a conversar com os artistas, a acompanhar suas intervenções, como a participar de outras atividades e a partilhar outras experiências. No caso de Tamara, estive em momentos em que a mesma atuou como DJ, expôs suas obras, e em suas deambulações nas ruas de Lisboa no curso de caminhos costumeiros.¹¹

Vale ressaltar que escolher apenas uma voz, um sujeito único, não significa “escamotear o peso e a importância da sociedade, que de alguma forma, produz os indivíduos”, como bem destaca Velho (1986, p. 56). Ao contrário, trata-se de entender melhor a gramática social que se opera em nível biográfico. Que signos dessa gramática, no caso de Tamara, expressam os circuitos entre arte e rua que perfazem a trajetória da tão destacada *writer* portuguesa?

No traçar dos primeiros passos da observação etnográfica, durante o intervalo de um mês, efetuei um tipo de estudo exploratório na zona demarcada. Identifiquei e anotei os artistas “ilegais” mais recorrentes e a localização de

10 Já havia trilhado a experiência da observação etnográfica no ambiente da internet ao pesquisar sobre juventude e torcidas organizadas de futebol, o que facilitou tanto a criação do blog como o processo de produção de diários de campo relativos à observação em meio virtual. Ver Diógenes (2013a).

11 Tal que ressaltam Eckert e Rocha (2013, p. 132), “no consentimento da experiência partilhada, o tempo de convivência é tanto mais denso quanto densa se torna a demanda de observar situações vividas e de escutar suas falas”. Considero que o tempo em que estive ao lado de Tamara, em suas atividades cotidianas, tenha se revelado mais rico de descobertas e de aproximações do que mesmo as situações de conversas ou entrevistas mais dirigidas ao esforço da pesquisa.

suas intervenções. Concomitantemente, realizei, nos programas de buscas nas redes sociais digitais, informações diversas sobre os atores identificados e a singularidade de suas trajetórias. Tamara Alves, antes do mencionado encontro na Calçada da Glória, já havia me chamado atenção, não apenas por ser um nome de destaque nas buscas sobre arte urbana em Lisboa, não somente por ser umas das únicas mulheres¹² destacadas na cena, mas por suas características emblemáticas. A artista personifica aquilo que Almeida e Pais (2012, p. 8, 13) identificam como uma “nova tribuna da imaginação”, “um desafiador diagrama da criatividade contemporânea”. Tamara se autoidentifica como tatuadora, DJ, designer gráfica, performer, artista plástica, sendo inspirada pela poesia, literatura, música e apreciações das artes que povoam as ruas.

Observa-se que as artes de Tamara atuam na condição de malha (Ingold, 2012), escapando de fronteiras predefinidas, de pontos de ação prefixados, *vazando* em distintas direções e superfícies. Ora tatua na pele, ora pinta na parede, ora usa os pincéis sobre a tela, ora utiliza sua agilidade nos desenhos digitais. Interessamos, assim, nos limites desse artigo, perceber como essas interfaces de fazeres e saberes efetuadas por Tamara Alves geram um modo peculiar de produção de bens artísticos e um singular percurso de profissionalização.

Linguagens estéticas de Tamara Alves

Para Tamara, arte e cidade são dimensões que se estreitam e se retroalimentam. As primeiras observações registradas no blog *AntropologiZZZando* sobre

12 Mesmo considerando a importância do destaque de uma *writer* portuguesa em um cenário demarcado por figurações dominantes do gênero masculino e a emergência daquilo que Butler (2014, p. 39) denominou de “subversão da identidade” (com o efeito de práticas discursivas; no caso de Tamara, de práticas artísticas); e ainda o fato da mesma transpor, com a visibilidade de sua inserção nas ruas gramáticas substancializantes e hierarquizantes de gênero (Butler, 2014, p. 47), prefiro, neste momento, não aprofundar o campo das discussões da categoria gênero. O foco de reflexão deste artigo, por meio do caso exemplar de Tamara, volta-se para rotas, conexões e temporalidades múltiplas que vão se desenhando e transmutando o campo das profissionalizações e intervenções desenvolvidas pela artista. Ainda dialogando com Butler, observo que a proeminência de uma artista diante de um cenário marcadamente masculino, tal qual sublinhado, põe em xeque o “discurso cultural hegemônico”, referido pela autora, dos homens portadores de uma “pessoalidade universal” (Butler, 2014, p. 28).

Tamara já indicavam sua natureza multifacetária, sua despadronização dos preceitos canônicos das artes plásticas, sua inserção *borrada* nas ruas, instaurando uma espécie de circuito contínuo entre arte e cidade.

Para a *street artist*, a arte não existe abstraída da cidade, nem o artista *de rua* utiliza a cidade apenas como suporte de suas obras. Nesse sentido a cidade, também, é arte e as inscrições do autor das obras ampliam a potência dessa linguagem. Rompe-se assim a distância espectador-obra-de-arte, artista e não-artista, transpondo a cidade para o domínio dilatado das experimentações. Como se poderá apreciar a seguir, Tamara produz novas ondulações nos padronizados vaivéns urbanos. (Diógenes, 2013e).

Em uma trajetória de múltiplas experimentações, Tamara parece afastar-se da tradicional ideia de “carreira linear”, balizada por saberes e fazeres de natureza “cumulativa” e “unidirecional”, comumente visualizada na forma de ascendência (Eugênio, 2012, p. 232).

[...] a carreira pensada como totalidade cede lugar a uma autonomia do fragmento: a cada projeto é possível mudar de posição e de atividade e “aprender fazendo”, incorporando novas habilidades. Ninguém é mais uma coisa só, decreta o “descolado” colunista Tom Leão¹³ em reportagem sobre a *slash generation*.

As variadas atividades de Tamara, ao invés de colidirem entre si, retroalimentam-se, potencializam vasos comunicantes de criação e acabam sustentando a ideia de que ninguém é mais uma coisa só. Nas intervenções de rua da artista, destacam-se, de modo geral, corpos humanos fundidos à forma animal, desenhos que escapam de suas molduras, tintas que escorrem e aponham a plasticidade do fazer artístico. Trata-se de conexões que se realizam *entre* atividades marcadas pela vontade de experimentar, de imprimir sentidos plurais e diversos ao que se faz: “Quanto mais coisas se fizer, melhor. [...]”

13 Ver Leão (2010).

Então, pronto, tentar fazer com que o meu trabalho faça sentido para mim e passe a minha mensagem.”¹⁴

A construção das obras parece coincidir com os percursos marcados pela versatilidade das práticas artísticas da *writer* Tamara Alves. A artista enfatiza, frequentemente, que a sua formação nas artes visuais ocorreu, de modo geral, *entre* experiências combinadas: música, literatura, artes plásticas, etc.

Então, eu, quando comecei... na faculdade, quando estava a tirar o curso, a minha maior inspiração para os trabalhos que fazia era a poesia... a literatura e a poesia *beat generation* e muito, tipo, Patti Smith. Todas as letras e a música sempre foram as minhas maiores inspirações para saber o que é que eu ia pintar, o que é que eu ia retratar. Entretanto, tinha amigos meus que eram DJs, e... a peça, o vinil, antes mesmo de sequer pensar em pôr música, o vinil, já eu trabalhava. Já era uma coisa que... até que começou a surgir [a possibilidade de pôr música], e as pessoas começavam a gostar dos meus alinhamentos, das minhas escolhas, e... isso foi acontecendo. No Porto, tinha uma dupla com uma VJ – éramos três meninas. Depois vim para Lisboa e isso parou um bocado, porque, às tantas, já estava um bocado... já ouvia música, já só a pensar onde é que ia colocá-la, em vez de ouvir música pelo prazer de ouvir música... Então, decidi parar. Durante dois anos, não... nem pensei nisso. Depois conheci mais pessoal que [dizia] “ah, por que é que não voltas a tocar?”. Entretanto, fizemos um regresso e ainda fomos tocar ao Ritz... Depois comecei, como essas minhas amigas eram do Porto, comecei a ter... a arranjar outro tipo de duplas, para não tocar sozinha. Porque é chato quando estás ali quatro horas sozinha, só ali... estás a trabalhar onde os outros se divertem... [ri]. Mas também era um prazer, e, como tinha boa recepção, acabei por começar a fazer as minhas seleções sozinha.

Algumas vezes, fica difícil definir fronteiras (é música, é arte de rua, é tatuagem, são artes plásticas?), já que as experiências artísticas de Tamara parecem ter

14 Entrevista realizada com a artista Tamara Alves na cidade de Lisboa, por Glória Diógenes e Vítor Sérgio Ferreira, em novembro de 2013. Todas as demais citações de Tamara que não tenham outra fonte identificada provêm dessa mesma entrevista.

como móvel a lógica das sensações (Deleuze, 2011)¹⁵ de campos *misturados*:¹⁶ “Todas as letras e a música sempre foram as minhas maiores inspirações para saber o que é que eu ia pintar, o que é que eu ia retratar.” Os circuitos sobrepostos de percepções no curso das experiências artísticas expressam-se também por meio da linguagem estética das obras de Tamara, seja nas paredes, na tela ou nas peles em que tatua:

Quando eu estou a pintar... quando eu estava a pintar a parede... mas eu, normalmente, eu pego em tinta, pinto, não estou preocupada com o que vai sair dali, depois é que faço o desenho, em cima. E toda a tinta que está por baixo é um acidente. E o jogo que faz com a imagem não é controlado por mim. E todo o *dripping* da tinta, a escorrer, e o salpico...

A trajetória de Tamara¹⁷ se inicia, ainda quando miúda, *misturando latas, sujando o quarto e a cara toda*.¹⁸ O vetor *sujidade*, tantas vezes enfatizado pela artista ao longo de nossos encontros, vai compondo e dando significado à sua locução estética:¹⁹ *e toda a tinta que está por baixo é um acidente*. A arte, autoidentificada como subversiva pela *writer*, tal qual uma intervenção realizada pela artista em Alcobaça, acopla-se ao papel em branco e ao *sujo da parede*, promovendo o inesperado, o acidental, como domínio e potência da arte.

O mais interessante na arte urbana, faço um trabalho mais ilustrativo mas no fundo tem essa coisa de que eu faço um convite, é subversivo. Eu fiz uma instalação

-
- 15 No livro *Francis Bacon: a lógica das sensações*, Deleuze (2011, p. 25) sugere que “a sensação é o nome que se atribui ao fenómeno de contracção e de conservação de vibrações que estão aí, independente de qualquer sujeito. O devir-sujeito dá-se por vias diversas e uma delas é a sensação.”
- 16 Alusão à obra de Michel Serres (2001, p. 23), *Os cinco sentidos*: “Ninguém pode pensar a mudança, a não ser sobre misturas: quando se tenta pensar o simples, só se chega a milagres, saltos, mutações, ressurreições, até à transubstanciação. Eis a mudança em títulos, em ligas, em tecidos e mapas, eis a mudança por desenhos e reações, chamalote por chamalote, mestiçagem.”
- 17 Tamara Alves cresceu no Algarve, fez o curso de artes plásticas nas Caldas da Rainha e o mestrado em práticas artísticas contemporâneas na Universidade do Porto.
- 18 Ver no documentário produzido pela autora, *Rastos da arte urbana em Lisboa* (2014), a fala de Tamara Alves.
- 19 Assim como Jacques Rancière (2009, p. 12-13), entendo que “a estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento.”

num festival em Alcobaça, na única parede que tinha sentido para mim fazer, era a parede do mosteiro. E aquilo foi supercomplicado, tive que colar dez metros de papel, todo cortado. O que fiz foi um estêncil e coleí com Bostik para não danificar a parede, porque aquilo é um patrimônio, e durante uma semana teve lá o meu mural. Eu não pinteí, o papel era basicamente branco e a parede estava suja, e os desenhos apareciam da sujidade da parede, só nos recortes. E ao mesmo tempo que aquilo é um estêncil que já está feito, já está pronto, basta chegar lá alguém para pintar, mas não foi ninguém. Isso era só um convite. Ninguém fez, mas podiam ter feito e eu não tinha nada a ver com isso. (Diógenes, 2013e).

O estêncil que se conecta às sujidades da parede poderia ter sido atravessado, *crossado*,²⁰ como sugere o convite silencioso da autora, mas não foi ninguém: *ninguém fez, mas podiam ter feito e eu não tinha nada a ver com isso*. Por se tratar de uma *obra aberta*, nas palavras de Tamara, a possível interferência do outro sinaliza, virtualmente, a natureza *acidental* da intervenção.

Por tal razão, Tamara enfatiza que, quando pinta na rua, já espera que ela seja *tagada*,²¹ que *o artista é qualquer um dos mortais*, e que, uma vez realizada a obra, ela já não pertence ao artista, e sim à rua:

O primeiro contexto da rua em si é tudo. Acho que o fato, o abandono da peça na rua é doloroso, mas faz parte. É preciso haver uma espécie de afastamento, [...] a partir do momento em que tá feito deixa de ser meu e acaba por ser dos outros, e vive com o tempo, e desgasta-se com a passagem, e num [sic] escolhe, é eclético, não escolhe público. O local influencia, como é óbvio, mas o desgaste é a intervenção dos outros artistas em cima, isso faz tudo parte. Isso eu acho, a obra não tá finalizada, não tá enquadrada pra já, não é tela, nem um retângulo acadêmico, é exterior.²²

Observa-se, nos *traços* da autora, a necessidade de se ultrapassar retângulos acadêmicos, de acoplar, combinar, fundir, conectar domínios comumente separados.

20 Pintar ou riscar por cima da obra de outro *writer*.

21 A artista se refere à possível assinatura, ou *tags*, como costuma marcar a ação dos *graffiters* ilegais.

22 Gravação realizada com a artista Tamara Alves para produção do referido documentário *Rastos da arte urbana em Lisboa* (2014).

Talvez por isso, quase toda a obra de Tamara aponta para uma animalidade, sendo essa expressão “não humana” mais uma esfera de conexão, uma espécie de fusão gente-bicho.

Eu gosto de saber que o meu trabalho transmite a força primitiva. Sou muita intensa. O fato de poder ser visto como masculino pra mim é ótimo, não estou ali a tentar representar um gênero. E mesmo às vezes quando pinto tanto o animal. Quando as pessoas veem o retrato têm dificuldade em se identificar porque há sempre uma figura que não é a deles. E eu pintava muito mais retrato e misturava amigos com pessoas que eu idolatrava, desde músicos, artistas a figuras. Mas teve um ponto que eu percebi: “ok, a pessoa vê, gosta, se calhar percebe, mas não se identifica”. Eu comecei a usar mais a figura do animal por pensar – com um animal, qualquer pessoa consegue se identificar. Eu depois eu comecei a retirar a expressão, os olhos, porque aí retira um bocado do gênero, de ser feminino, de ser masculino. (Diógenes, 2015c).

No diário de campo publicado no *AntropologiZZando* (Diógenes, 2013d), no dia 25 de abril de 2013, intitulado “A animalidade no ciberespaço”, ressaltou as transfigurações que permeiam a obra de Tamara, assim como as misturas e conexões que singularizam sua linguagem pictórica.

A obra de Tamara nos convoca a transpor compartimentações, dualidades, bifurcações. Razão e instinto, comumente, excludentes nas obras acadêmicas, cultura e corpo assumem nas transfigurações de Tamara uma tensão, um encontro afora do organismo. Criando assim, com suas artes uma história singular, um devir animal, uma experimentação, uma transfiguração. E percebo que essa profusão de sensações, também, passa a povoar o ciberespaço, como ressalta Suely Rolnik:²³ Embarcamos numa acelerada transfiguração, para a qual contribui especialmente a indústria da informação e da transformação digital. Imagens, sons e dados de toda espécie navegam pelas artérias eletrônicas, cada vez mais rápida e instantaneamente, fazendo com que cada indivíduo seja habitado simultaneamente por fluxos do planeta inteiro.

23 Ver Rolnik (1995).

O caráter efêmero e inconcluso das artes de Tamara, o não “enquadramento”, o “abandono da peça”, o “afastamento”, a projeção do “desgaste”, o *borrar* das fronteiras e o destaque à *sujidade* promovem zonas de possibilidades de ações justapostas dentro do circuito indiscernível entre “obra finalizada” e “obra aberta”, entre “afastamento” do autor e propriedade da obra:²⁴ “[...] a partir do momento em que tá feito deixa de ser meu e acaba por ser dos outros”. A caracterização da construção da linha artística de Tamara aponta uma diáspora da artista no que tange às esferas da representação. A combinação de múltiplas experiências no fazer arte aponta para uma certa *revolução estética* aludida por Rancière (2009, p. 25), no que concerne à “abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”. Observa-se, como veremos a seguir, que os circuitos de experiências variadas operam-se, também, na formação e prática profissional da artista, evidenciando ainda mais vestígios da referida revolução. Está tudo ligado. É a frase, é a cor, é o traço, é a música: “[...] Há certo tipo de músicas que eu tenho de ouvir. Agora tenho de ouvir isto, para pintar isto, para sentir!... porque é o ritmo, ou é o grito, ou é a batida... que é para me fazer sentir aquilo que eu quero fazer.”

Há um fio que tudo embaralha e unifica: experimentar, criar, identificar um sentido para o que se faz, sorver do prazer em executar cada tarefa constituem, nessa paisagem discursiva, aquilo que Almeida (2012, p. 26) denomina de “redefinições contemporâneas da profissionalização”.

Entre legal e ilegal: trabalho e prazer

A *obra aberta* de Tamara Alves tenta transpassar não apenas a ideia de autoria, tão bem sintetizada no título de uma intervenção por ela realizada – o artista é qualquer um dos mortais²⁵ –, mas também usuais fronteiras que conformam as práticas urbanas consideradas legais e ilegais. Algumas vezes, ressalta Tamara,

24 Um dos artistas pesquisados durante 2013, Hazul Luzah, observou que a obra localizada na parede da Boa Vista havia sido utilizada por um vídeo promocional da McDonald's. Essa polêmica foi noticiada no jornal *O Público* com a seguinte enquete: “A arte urbana tem direito de autor?” (Henriques, 2014).

25 Intervenção organizada pela artista em Caldas da Rainha, em que ela fazia desenhos e trocava outros com sujeitos diversos, como crianças, bêbados, artistas, transeuntes, entre outros.

essas instâncias se complementam: quem faz legal se aperfeiçoa, é pago, e o dinheiro pode, assim, dar suporte às práticas ilegais.²⁶

Um purista do graffiti, o graffiti em si, por mais que forme o legal, deve continuar a ser ilegal. A melhor parte é termos paredes legais. Porque, enquanto é ilegal, tens que trabalhar mais rápido, e às vezes o trabalho pode não ficar como nós queremos. Melhor parte de ter uma parede legal é que lá podemos demorar uma tarde inteira, aperfeiçoar a técnica, aperfeiçoar o traço. A melhor parte das paredes legais é que se pagam para trabalhar lá, é que esse dinheiro pode servir para trabalho ilegal. O material é caro. E fazer graffiti é caro, é caro alimentar este tipo de arte, não é qualquer um que pode ter cem latas em casa. Acho que a maior parte do trabalho legal é podermos, sim, aperfeiçoar a técnica e não estar preocupado com a polícia, ou com pagar multas, ou coisas do gênero. O ilegal é a essência do graffiti. Ele é uma arte marginal.

Aperfeiçoa-se a arte no trabalho legal para que se possa experimentar a agilidade demandada no âmbito das intervenções ilegais: uma e outra se aproximam e, de certo modo, se rematam. Na discussão efetuada por José Simões (2012, p. 190) sobre “Viver (d) o hip-hop: entre o amadorismo e a profissionalização”, o autor assinala:

Assim, não é apenas o facto de os circuitos *mainstream* serem compatíveis com os circuitos *undergrounds* que merece ser notado, mas igualmente o facto de os mesmos artistas poderem conciliar ambas as opções na sua trajetória, mesmo sabendo que representam realidades diversas, com uma importância simbólica diferenciada.

26 Embora a discussão acerca dos múltiplos fazeres de Tamara Alves, por vezes, assuma vizinhança com os processos de comercialização de suas obras em galerias, com sua atuação no mercado na qualidade de designer gráfica, tatuadora, no ato de transformar certos artefatos e ações em arte, prefiro não adentrar o instigante campo de discussão dos processos de artificação que mobiliza o cenário das artes contemporâneas. Observa-se que a trajetória artística de Tamara aponta facetas um pouco diferenciadas do que Shapiro e Heinich (2013, p. 23) identificam nos processos de artificação, tendo em vista que a própria sustentabilidade, estetização, individualização da produção artística da *writer* portuguesa perfaz uma via diferenciada do vetor que segue a linha vandalismo-arte, criando domínios conectados e fluxos contínuos entre rua, galerias e mercado. As obras e feitos de Tamara Alves apontam assim, com mais nitidez, a permeabilidade que assumem as fronteiras artísticas nas artes contemporâneas.

É, de certo modo, o vaivém desse fluxo dos bens e o percurso efetuado pela própria artista (Kopytoff, 2008) que acabam por produzir *torneios de valor*, fazendo com que uma produção underground assuma, na sua *biografia*, feições de *não mercadoria* e, ao mesmo tempo, circule e ganhe expressão no mundo mais ampliado dos bens.²⁷

Os vários encontros com Tamara e a visita a duas de suas exposições (inclusive um fragmento da publicação do blog *AntropologiZZZando* integra o texto de apresentação²⁸ da primeira mostra) foram sinalizando a singularidade de uma artista que, embora identificada com o mainstream, nas atividades de designer gráfica, nas produções relativas às escolas de arte e galerias, na sua relação próxima com a Galeria de Arte Urbana (GAU), na sua incursão acadêmica, agencia, também, aproximações com a dinâmica e a estética das artes de rua.

Sendo assim, ao invés do usual circuito efetuado por alguns *writers* que têm seu rito de passagem das ruas para galerias e “paredes legais”, Tamara efetua um fluxo “misturado”, entre ruas e galerias, entre *paredes legais* e *paredes ilegais*, em tempo simultâneo. A perspectiva de *ocupar* os espaços *legais* para ter *latas* para o ilegal sugere o que Eugênio (2012, p. 243) considera “um elogio à mistura e à instabilidade, o prazer com a transformação constante do entorno e das atividades...”. Nas ações efetuadas em esferas contíguas legal/ilegal, rua/galeria em constante transfiguração, a ordem é sempre experimentar:

[...] e eu experimentei tatuar nela. Depois eu experimentei em mim... pronto, aquelas brincadeiras. E... depois fui vendo vídeos, e vídeos e vídeos, depois houve um amigo meu, que também tatuava em casa, que apercebeu-se que eu, apesar

27 Refiro-me ao livro *O mundo dos bens: por uma antropologia do consumo*, de Mary Douglas e Baron Isherwood (2013).

28 Há, nos desenhos de Tamara, uma espécie de violação das convenções que padronizam e disciplinam gestos e comportamentos, uma deslocação entre permitido e proibido, legal e ilegal. A obra da referida artista é uma espécie de convocação corporal. É como se cada uma de suas ilustrações evidenciasse o corpo e a arte como dispositivos de passagem, válvulas comunicantes de instintos. Na exposição de Tamara, intitulada *To the bone*, ela utiliza a seguinte passagem de um texto do *AntropologiZZZando*: “A artista esboça o que Deleuze e Guattari cognominaram de um corpo sem órgãos. Suas pinturas transpõem hierarquizações que fundam os organismos, elas quase sempre alteram a posição de um membro ou órgão do corpo, encontrando um modo de escorrer, como circuitos dentro-fora, fora-dentro. A obra de Tamara enuncia-se como extensivo panorama erótico do corpo contemporâneo, agenciando contínuos efeitos de dilatação dos limites corporais” (Diógenes, 2013d).

das asneiras, tinha um traço fixe.²⁹ Mas para mim é importante: mexes em tudo, experimentas, podes trabalhar com tudo aquilo que te apetece. E é isso que eu tenho de memória das Caldas: é experimentar, experimentar, experimentar. É pegar em portas, pegar em lixo... fazer qualquer coisa, desde que isso transmitisse a mensagem que nós queríamos transmitir... era isso que interessava.

Há ligaduras entre esferas contíguas de temporalidades, conexões entre pluralidades de experimentações sem linhas previamente demarcadas, criando-se e recriando-se, sucessivamente, fusões e diferenciações entre domínios aparentemente separados. Assim, ao invés de a artista, no caso de Tamara Alves, definir-se desde cedo por uma linha, um modo de atuar, ela traceja o percurso contrário: reproduz possibilidades para que vá sendo *descoberto* o lugar possível de definição e de percepção de sua obra:

Eu, nas Caldas [ESAD], fazia muitas coisas; [...] comecei a perceber que isso suscita confusão na cabeça das pessoas. As pessoas precisam de equilíbrio, precisam de uma linha para saber quem tu és... de coerência. Se foges a essa linha, as pessoas ficam confusas e não o que é que... quem és tu. É como os rótulos, toda a gente tem necessidade de colocar rótulos.

Ao contrário do que se poderia prever – a experimentação, o traço *arriscado* e *acidental* exercido nas ruas, e os contornos precisos e calculados se voltarem para os “juízos de gosto”³⁰ das curadorias de artes plásticas –, para Tamara, tudo se confunde e se amalgama numa mesma *linha de trabalho*:

Sempre gostei de trabalhar muitas áreas e muitos estilos diferentes. Acho que... de início, para provar a mim própria que era capaz. [...] Então, à parte dessa confusão toda, eu acho que cheguei a um ponto que consegui definir o meu estilo dentro das várias áreas, e as pessoas olham para o meu trabalho e dizem “isto

29 “Fixe” é uma expressão comumente usada pelos portugueses que significa o que no Brasil se costuma designar como “nossa, que legal!”, ou designa o “estar bem”, ou o belo, o agradável.

30 Refiro-me à discussão de Giorgio Agamben (2012, p. 37) acerca do “homem do gosto e a dialética da dilaceração”, em que o autor aponta a emergência da figura do homem do gosto, “que é dotado de uma particular faculdade, quase de um sexto sentido – como se começou a dizer então – que lhe permite colher o *point de perfection* que é característico de toda obra de arte”.

és tu!”. Consegui. Então, isso é importante para os artistas. É definir uma linha de trabalho... coerente, e que te identifique. Ahhh... por isso... Isso é importante: a arte ser identificada sem assinatura! Significa que chegaste a um ponto em que... está, está lá, está bem! [VSF: E quem és tu, no meio disto? No meio dessas coisas todas que fazes?] Eu acho que consegui, dentro desse caos todo, consegui juntar... é que depois fez tudo sentido.

É no compasso da *confusão* que se condensam as multiplicidades, paisagem que bifurca as conexões das *várias áreas* em que a *writer* atua: essa é sua linha de trabalho, a fusão de vários diagramas de ação e criatividade.³¹ Por tal razão, por não ter sido escolhida a priori uma linha de ação, por ela ir sendo desenhada ao longo do processo, “é que [apenas] depois é que vai fazer todo o sentido”.

Na cadência da *confusão*, a obra de Tamara Alves tateia e atua em busca de um *traço fixe*, da liberdade de trabalhar com *tudo aquilo que te apetece*, no ato de *pegar em portas, pegar em lixo* e traduzir apenas o que interessa ao autor transmitir. Por tais razões, Tamara avalia que esse modo singular de atuação profissional não pode ser considerado simplesmente sob o epíteto de *trabalho*, chegando a ser percebido como *um luxo* de quem *gosta do que faz*.

Eu normalmente digo que, quando gostamos do que fazemos, não trabalhamos um único dia da nossa vida. Isto é frase de alguém que eu agora não me lembro. Eu sinto que estou assim. Gosto daquilo que faço... às vezes mais, outras vezes menos... às vezes menos condicionada, ou mais condicionada... Mas gosto. Gosto da vida social. [...] Gosto de fazer uma pintura e ter feedback. Gosto de tocar e ter pessoas a dançar. Gosto de... gosto daquilo que faço. A partir do momento que deixar de gostar, acho que... há coisas que serão eliminadas, ou... Às vezes sinto que toco, se toco, sei lá, três vezes por semana, se começo a enjoar da música, paro. Faço uma pausa até voltar a gostar: “Ah, agora quero outra vez.” Então,

31 Tim Ingold (2015, p. 309), no livro *Estar vivo*, no instigante diálogo com Paul Klee, aponta a perspectiva da criatividade esboçando-se afora da dimensão do produto do que se realizou, da obra final, qual seja *retrospectivamente* “[...] a partir de um resultado na forma de um objeto novo [...]”. Por tal razão, empreendi ao lado de Tamara um olhar que mais se volta para a ideia de processo, já que a “obra convida o espectador a juntar-se ao artista como companheiro de viagem, a olhar *com* ele, enquanto desdobra-se no mundo [...]” (Ingold, 2015, p. 309, grifo do autor), do que me deter a olhar e tentar compreender a criatividade contida em suas obras.

dou-me a esse luxo. Tenho... [VSF: É um luxo? O fato de fazeres as várias coisas ao mesmo tempo, para ti, é um luxo?] Sim. Para mim, é um luxo. São todas diferentes, mas todas tocam. E são coisas que eu gosto de fazer, por isso, não é de todo... não é de todo... Acho que, para mim, é positivo. [...] Porque eu acho que há muita gente que... que esqueceu-se daquilo que gostava de fazer, ou do que era o seu emprego de sonho, ou... Porque estavam demasiado ocupados a trabalhar. E, a partir do momento que ficaram sem esse emprego, como não têm mais nada a perder, resolveram fazer aquilo que gostavam.

O luxo de fazer aquilo que se gosta produz a sensação de que não se trabalhe um único dia na vida. *Emprego do sonho* e prazer misturam-se de tal forma que o ato de realizar várias coisas ao mesmo tempo parece desconectar-se do ritmo do trabalho enfadonho, aquilo que Hannah Arendt (1987) identifica como fadigas e penas. Essa capacidade de abrigar o que pode ser considerado irrelevante³² cria tanto um encantamento no panorama do que, comumente, se considera trabalho como configura singulares relações entre corpo e cidade, entre indivíduos insularizados e a dinâmica de ações *colaborativas* que também, cada vez mais, ganham novos matizes na contemporaneidade.

Quando criar é acidente

Tendo em vista o curso das experiências “misturadas” de Tamara Alves, observa-se que o que parece estar em jogo diz respeito a uma forma de atuação, de trocas e habilidades artísticas/profissionais que promovem aquilo que Appadurai (1996, p. 16) designa como pluralidade de mundos imaginados.

Imaginar e compartilhar tornam-se âmbitos combinados de dribles e táticas para que se possa transpor compartimentações e interditos que povoam as cidades e delimitam usuais fronteiras entre trabalho e não trabalho, entre obrigação e fruição. As ações relativas a compartilhar, trocar, misturar e imaginar passam também a borrar as fronteiras entre o que se identifica como atividade

32 Hannah Arendt (1987, p. 62), no livro *A condição humana*, assinala que, “embora a esfera pública possa ser grande, não pode ser encantadora precisamente porque é incapaz de abrigar o irrelevante”.

profissional ou mero ato de obtenção de *prazer*. Considerando o que diz Marcel Mauss (2008, p. 56) no “Ensaio sobre a dádiva”, quando observa que o mercado é um fenômeno humano, que existe “antes da instituição dos mercadores e antes de sua principal invenção, a moeda”, pode-se atentar que a cultura da partilha e das experimentações, efetuadas por Tamara Alves e por muitos artistas e não artistas, não necessariamente se projeta *dentro* ou *fora* do mercado, constituindo um *pontilhismo* entre práticas underground e ações inseridas no mainstream.

Os âmbitos de trocas são tantas vezes descontínuos que aquilo que os sujeitos produzem, na dinâmica das experimentações ensejadas por Tamara Alves, algumas vezes se encontra *dentro* e *fora* do mercado, assumindo um status ambíguo como uma espécie de “mercado negro das singularizações” (Kopytoff, 2008, p. 113). Certamente, os painéis pintados pela artista nas ruas de Lisboa, na qualidade de obras *singulares*, encontram-se *fora* do mercado de bens artísticos, mas certamente conferem valor às suas obras expostas nas galerias. Isso possibilita pensar, como profere o citado autor, na produção de uma emblemática *biografia dos bens*. Curiosamente, o que vai sendo produzido nas ruas, no “mercado negro”, se conecta às demais criações da artista: seja no âmbito da publicidade, na comercialização das suas obras de arte, seja nas suas atividades de tatuadora ou de DJ. As *obras da imaginação* (Appadurai, 1996), os percursos *acidentais* da produção, a imagem que se esboça *fora do controle* contêm estreita conexão com a *biografia dos múltiplos bens* (Douglas; Isherwood, 2013) produzidos pela artista.

O mencionado *dripping* da tinta a escorrer, o *salpico*, é que vai *definir* a forma final da obra. E esse exercício da imaginação tem ultrapassado as fronteiras da arte, como ressalta Appadurai (1996, p. 17-20): “a imaginação saiu do particular espaço expressivo da arte, mito e ritual para passar a fazer parte da atividade mental cotidiana da gente vulgar de muitas sociedades [...] sendo a imaginação hoje um palco para a ação e não apenas para a evasão”. Por tal razão, as diluições de fronteiras entre “obras do trabalho” e “obras da imaginação” possibilitam também, e cada vez mais, se tomar a arte como parte próxima das atividades e experiências não apenas de artistas, como no caso de Tamara Alves, mas na dinâmica de outros atores sociais identificados como inventivos e criativos.

Retomando o diálogo com Simões (2012, p. 193), o autor observa que, nas estratégias de profissionalização do hip-hop, fica cada vez mais difícil se visualizarem as fronteiras entre o domínio “do tempo ‘livre’ e um domínio caracterizado por actividades de obrigação”. Observa-se que, em todas as narrativas aqui

compartilhadas, Tamara em nenhum momento exclui a palavra trabalho. O fato de apreciar atuar em várias áreas e saber que isso suscita confusão na cabeça das pessoas não a impede de desdenhar rótulos, nem de prosseguir ensaiando. Não há bifurcações em suas decisões entre os atos de nomadizar por variadas áreas, de não ter definida uma fronteira e das suas possíveis inserções na atividade comercial, seja como tatuadora, como DJ, seja como designer gráfica ou na condição de artista plástica. Campos (2010, p. 120) também identifica essa mesma extensão de possibilidades dentro do universo do graffiti, projetando uma abertura gradual em vários níveis: “exposições em galerias de arte, venda de graffiti em tela e, ainda, a decoração de espaços (bares, lojas, espaços públicos etc.).

Vale salientar que a fixação avizinhada entre produzir e comercializar ocorre, revelada por vários artistas com os quais estive em contato durante os anos de 2013 e 2015, em Lisboa, no vocábulo *brincar*. As divisas entre o tempo da fruição da vida e o relativo ao domínio do trabalho cada vez mais se estreitam no âmbito das práticas e profissões consideradas criativas – aquilo que Pais (2012, p. 161), no diálogo com Schutz, vai denominar de “o mundo dos materiais lúdicos e dos pequenos brincadores”, ao pesquisar o universo dos produtores de quadrinhos. A brincadeira surge como camarim de ensaio, ensejo para que o caos revele linhas legíveis nos esboços sucessivos do *emprego dos sonhos*.

O pessoal fixe não morre: algumas linhas conclusivas

Essa frase ilustra uma série de imagens criadas por Tamara Alves: “o pessoal fixe não morre”. Isso significa dizer que, para a artista, o ato de criar, de transmutar as rotas lineares de aprendizagem e do exercício profissional acabam por “sufocar” a potencialidade criativa e inventiva que se aplica para “qualquer um dos mortais”. Vale ressaltar: não se trata de identificar quem é artista ou quem não é artista, quem é criativo ou quem não é, quem se situa no underground ou no mainstream, e sim quem se habilita a criar e transfigurar cenas costumeiras, onde quer que esteja, do modo que seja. Tamara indica que *toda gente tem seu lado criativo*, e que *basta ser criança* para que isso aconteça.

Toda gente tem seu lado criativo, de qualquer forma, toda gente consegue fazer qualquer coisa. Tem gente que às vezes chega e diz: “Eu não sei desenhar.” Então

eu digo: “Se calhar sabes fazer um origami e, se o colares na rua, já é uma coisa diferente.” Basta ser criança, nesse aspecto.

A brincadeira, ou *o luxo de fazer várias coisas ao mesmo tempo*, quase nunca é uma experiência solitária: ela evoca o prazer das confabulações em grupo, ativa a dinâmica dos jogos e o júbilo da festa. Tal qual sinaliza Huizinga (2001), o jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador, assim como o brincante. Vale ressaltar que o sentimento de se permitir *ser criança*, de experimentar ver o mundo de *cabeça para baixo*, já que a arte emerge no espaço *aberto* da não inscrição, possibilita fundar lugares em que novas formas podem nascer (Gil, 2005). É por isso, como continua José Gil (2005, p. 29), “que a arte é ao mesmo tempo jogo e mais do que um jogo: as formas visíveis e o seu movimento continuam a ser simulações da vida (e de suas inscrições) [...]”. O sujeito *brincante*, movido por um tipo de jogo colaborativo, pode ser equiparado ao nômade, ao “desterritorializado”,³³ já que parece estar sempre disposto a deslocar-se dos lugares costumeiros. Ferreira (2012, p. 85), ao analisar as artes de tatuar, também sinaliza a importância dos contextos de sociabilidades artísticas no processo de formação e que “raramente o jovem tem, *a priori*, como objetivo de vida, tornar-se tatuador. É quase sempre ‘acidentalmente’ que a tatuagem é encontrada como alternativa ocupacional viável”.

Os *acidentes*, como também pontuou Tamara Alves, o risco, os desvios contribuem para que se intensifiquem novas modulações de processos de formação profissional e para a gradual redefinição dos significados da categoria trabalho. Como bem ressaltam Almeida e Pais (2012, p. 17), “nessa nova criatividade relacional, o que prevalece [...] é uma cooperação entre modos de pensar e fazer, é um jogo de astúcias e audácias que coloca em estado de sítio a normatização”. Tamara condensa em sua trajetória *exemplar*, por meio das janelas abertas à criatividade, da natureza *misturada* das experimentações em campos diferenciados de atividade, traços que recorrentemente contornam as paisagens das profissões contemporâneas. E adverte a artista, acrescentando

33 Deleuze e Guattari (1997, p. 53, grifo dos autores) ressaltam que “se o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois como no migrante, nem em *outra coisa* como no sedentário [...] para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização”.

mais um indicador à lógica das *novas* ocupações: brincar pode ser um jogo sério. Remata Tamara, “adoro quando alguém diz ‘eu quero isto’ e então transforma e aparece qualquer coisa nova e diferente”.

Certamente, a brincadeira é o que possibilita o *estar vivo* (Ingold, 2015) do pessoal *fixe* no complexo mercado das profissões e no amplo leque de singularizações da criatividade e das artes nas paisagens contemporâneas. A brincadeira emerge nas falas e na trajetória de Tamara Alves como valiosa metáfora que parece condensar, a um só tempo, linhas descontínuas que se desenham *dentro* e *fora* do mercado, no circuito das práticas legais e ilegais, no status ambíguo e movediço que assumem suas obras e intervenções *entre* o cenário das artes, o terreno do mercado e das profissões e a paisagem das ruas.



Figura 1. Mil corpos: intensidade e devir
(imagem cedida por Tamara Alves de seu acervo particular).

Referências

- AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGIER, M. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- ALMEIDA, M. I. M. de. Criatividade contemporânea e os redesenhos das relações entre autor e obra. In: ALMEIDA, M. I. M. de; PAIS, J. M. (org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 21-55.
- ALMEIDA, M. I. M. de; PAIS, J. M. Apresentação. In: ALMEIDA, M. I. M. de; PAIS, J. M. (org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 7-20.
- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Editorial Teorema, 1996.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. *Comemorações dos 120 anos do nascimento de Almada Negreiros*. 5 abr. 2013. Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/comemoracoes-dos-120-anos-do-nascimento-de-almada-negreiros>. Acesso em: 9 set. 2018.
- CAMPOS, R. *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*: vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIÓGENES, G. Signos urbanos juvenis: rotas da pichação no ciberespaço. *Cadernos de Campo*, v. 22, n. 22, p. 45-61, 2013a.
- DIÓGENES, G. Página inicial. *AntropologiZZando: arte urbana e graffiti em Lisboa*, 2013b. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.pt/>. Acesso em: 22 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. O minimalismo intenso da arte de Tinta Crua. *AntropologiZZando: arte urbana e graffiti em Lisboa*, 23 mar. 2013c. Disponível em: <https://antropologizzando.blogspot.com/2013/03/o-minimalismo-intenso-da-arte-urbana-de.html>. Acesso em: 22 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. Tamara Alves, animalidade no ciberespaço. *AntropologiZZando: arte urbana e graffiti em Lisboa*, 25 abr. 2013d. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.com.br/2013/04/tamara-alves-animalidade-no-ciberespaco.html>. Acesso em: 4 maio 2018.

DIÓGENES, G. O mais comum dos mortais: corpos misturados na arte de Tamara Alves. *AntropologiZZZando: arte urbana e graffiti em Lisboa*, 10 maio 2013e. Disponível em: <http://antropologizzzando.blogspot.com.br/2013/05/o-mais-comum-dos-mortais-os-corpos.html>. Acesso em: 2 set. 2018.

DIÓGENES, G. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. *Etnográfica*, v. 19, n. 3, p. 537-556, out. 2015.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013.

ECKERT, C.; ROCHA, A. L. *Etnografia da duração*. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.

EUGÊNIO, F. Criatividade situada, funcionamento consequente e orquestração do tempo nas práticas profissionais contemporâneas. In: ALMEIDA, M. I. M. de; PAIS, J. M. (org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 210-258.

FERREIRA, V. Das belas-artes à arte de tatuar: dinâmicas recentes do mundo da tatuagem portuguesa. In: ALMEIDA, M. I. M. de; PAIS, J. M. (org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 56-112.

GIL, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

HENRIQUES, A. M. McDonald's não pediu a Azul para usar esta parede. *P3*, 10 dez. 2014. Disponível em: <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/14934/mcdonald039s-nao-pediu-azul-para-usar-esta-parede>. Acesso em 5 out. 2018.

HINE, C. *Virtual methods*. New York: Berg, 2010.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008. p. 89-124.

LEÃO, T. Documentário retrata os representantes cariocas da Slash Generation. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 2010. Segundo Caderno, p. 3.

MAUSS, M. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2008.

PAIS, J. M. O mundo dos quadrinhos: o agir da obliquidade. In: ALMEIDA, M. I. M. de; PAIS, J. M. (org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 143-185.

PORTUGAL. *Lei 61/2013, de 23 de Agosto*. Estabelece o regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas, bem como de superfícies interiores e ou exteriores de material circulante de passageiros ou de mercadorias. Lisboa, 23 ago. 2013. Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/311214/lei-61-2013-de-23-de-agosto>. Acesso em: 20 out. 2018.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RASTOS da arte urbana em Lisboa. Idealização e produção: Glória Diógenes. Direção geral e roteiro: Glória Diógenes; Davi Diógenes de Carvalho. Fortaleza, 2014. 33min. Disponível em: <https://vimeo.com/116549650>. Acesso em: 18 set. 2018.

REAL, F. D.; LOBO, R. L. Siga este roteiro de arte urbana em Lisboa. *Time Out*, jan. 2019. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/coisas-para-fazer/roteiro-da-arte-urbana-em-lisboa>. Acesso em: 9 abr. 2019.

ROLNIK, S. O mal-estar na diferença. *Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP*, 1995. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SERRES, M. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificação?. *Sociedade e Estado*, v. 28, n. 2, p. 14-28, 2013.

SIMÕES, J. Viver (d)o hip-hop: entre o amadorismo e a profissionalização. In: ALMEIDA, M. I. M. de; PAIS, J. M. (org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 186-209.

VELHO, G. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VELHO, G. Antropologia urbana: encontro tradições e novas perspectivas. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 59, p. 11-18, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/spp/n59/n59a02.pdf>. Acesso em: 12 set. 2018.

WACLAWEK, A. *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department in Art History, Concordia University, Montreal, 2008. Disponível em: <http://spectrum.library.concordia.ca/976281/1/NR63383.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2015.

Recebido: 21/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/21/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre

“Barraqueiras” and heroines: feminist writings on Porto Alegre’s streets

Marielen Baldissera*

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

Doutoranda em Antropologia Social (bolsista Capes)

marielen.baldissera@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8502-0737>

Resumo

Ao caminhar pelas ruas de Porto Alegre, nos deparamos com muitas mensagens voltadas às mulheres, falando sobre luta feminista, visibilidade lésbica, violência contra a mulher, empoderamento, entre outras. Essas palavras são pintadas, pichadas, coladas, estão nas paredes, muros, postes e prédios em um modo de fazer política que se mistura à arte urbana. Neste artigo, investigo sobre mulheres que utilizam o espaço urbano como uma tela para passar sua mensagem. Ao desviar da norma-padrão, em que o domínio do olhar e do espaço público é assumido como masculino, falo sobre a produção visual e artística de militância relacionada às questões de gênero e como isso se reflete na ocupação das ruas. A partir da observação e catalogação fotográfica das mensagens e de entrevistas com artistas, pesquiso sobre táticas do ativismo feminista relacionadas ao fazer artístico e à ocupação da cidade por corpos femininos.

Palavras-chave: feminismo; ativismo; arte urbana; corpo.

Abstract

When walking through the streets of Porto Alegre, we face many messages directed to women, talking about feminism, lesbian visibility, violence against women, empowerment, among others. These words are painted, “pichadas”, glued, they are on walls, buildings, poles, in a way of doing politics that mixes with urban art. In this article I investigate women who use urban space as a canvas to spread their message. By diverting from the standard norm, where the domain of the gaze and the public space is assumed to be masculine, I talk about the visual and artistic production of militancy related to gender issues and how this is reflected in the occupation of the streets. From photographic observation and cataloging of messages and interviews with artists, I research on feminist activism tactics related to the act of producing art and occupation of the city by female bodies.

Keywords: feminism; activism; urban art; body.

Essa cidade também é minha

“Essa cidade tb é minha”, escrita em cor-de-rosa, com o símbolo do feminino desenhado ao lado. Essa frase encontra-se¹ no alto do viaduto Otávio Rocha, cartão postal da cidade, localizado na Rua Duque de Caxias, quando cruza por cima da Avenida Borges de Medeiros, região central de Porto Alegre.² A frase foi escrita em local estratégico, exatamente no ponto em que várias pessoas param para observar a paisagem urbana e também para tirar fotografias. Ela não é facilmente visível, está se apagando e precisa de concentração nos detalhes para que possa ser lida. O recado é claro, essa cidade “também” é minha porque, a princípio, ela não foi pensada para as mulheres, em suas necessidades e problemas. Existe em nossa sociedade ocidental a ideia de que a mulher pertence ao mundo privado, e o mundo público e o viver social pertencem ao homem (DaMatta, 1997, p. 26; Pollock, 1988, p. 67). Muitas mulheres, entretanto, não estão de acordo com esse consenso e habitam o espaço público de uma maneira muito ativa.

Segundo Michele Perrot (2015, p. 157), “a simples presença de mulheres na rua, agindo em causa própria, é subversiva e sentida como uma violência”. A subversão pode ser observada na atitude daquelas que ocupam a cidade e agem sobre ela com o objetivo de comunicar assuntos que dizem respeito à vida das mulheres, ou seja, que são específicos de um recorte de gênero. O movimento feminista,³ desde o início, foi pautado nas diferenças que existem entre as funções sociais designadas para as mulheres e para os homens e na luta organizada com o intuito de diminuir esse abismo, buscando atingir a ideia utópica de equidade sexual. De acordo com Marilyn Strathern (2009, p. 95),

a teoria feminista também tem um interesse na diferença – nos faz recordar, permanentemente, a “diferença que existe” em considerar as coisas desde uma

-
- 1 Até junho de 2018, momento em que a fotografei, encontrava-se visível, mas essas intervenções têm por característica a efemeridade e impermanência. No momento em que escrevo este artigo, ela pode não estar mais lá.
 - 2 Capital do estado do Rio Grande do Sul, na região sul do Brasil.
 - 3 Lembrando que não existe apenas um feminismo, mas sim várias correntes feministas, como por exemplo, o feminismo negro, o feminismo interseccional, o transfeminismo, o feminismo radical, o feminismo liberal e outras vertentes.

perspectiva que inclua os interesses das mulheres. Na medida em que interesses de homens e mulheres são opostos, esforços perpétuos devem ser feitos para chamar a atenção a este ponto. Novamente, a homogeneização não faz sentido.

Tais esforços podem ser realizados por diversas frentes e uma delas se dá na ocupação dos espaços públicos com a escrita de mensagens. Concordo com Dayse Porto, comunicadora popular da Terra de Direitos,⁴ e Luana Xavier Pinto Coelho, Maria Eugenia Trombini e Rafaela Pontes de Lima, advogadas populares, que assinam o artigo “Do lar às ruas: pixo, política e mulheres”, quando explanam que

ocupando esses espaços públicos e não constitucionais, movimentos de mulheres têm estabelecido um diálogo com milhares de pessoas que transitam por centros urbanos todos os dias. Impondo sua fala, que pode permanecer por tempo indeterminado, essas mulheres ressignificam espaço urbano, ordem social e dinâmicas de controle dos corpos com base na experiência cotidiana da vida privada e pautando demandas políticas do movimento de mulheres. (Porto; Coelho; Trombini; Lima, 2017, p. 67).

Tendências desfavoráveis e desarmonias fazem parte do caminho das mulheres que escolheram produzir uma história visual urbana. Tanto na arte quanto no espaço público, existe uma escala de inserção diferenciada para elas. Sendo assim, o meio das artes em um ambiente urbano, com recorte de gênero, torna-se campo privilegiado para pensar tensões, táticas e complexidades.

4 “A Terra de Direitos é uma organização de Direitos Humanos que atua na defesa, na promoção e na efetivação de direitos, especialmente os econômicos, sociais, culturais e ambientais (Dhesca). A organização surgiu em Curitiba (PR), em 2002, para atuar em situações de conflitos coletivos relacionados ao acesso à terra e aos territórios rural e urbano” (Terra de Direitos, [s.d.]).

Corpo feminino e histórias de vida

Muitos assuntos que são da vivência comum particular e íntima na vida das mulheres são retratados em seus trabalhos. É o velho, porém tão atual, mote do “pessoal é político”, utilizado pelo feminismo:

O cotidiano do lugar social das mulheres, incluindo o trabalho doméstico, os cuidados das crianças, o emprego mal remunerado, a dependência econômica, a violência sexual e sua exclusão de cargos de poder, ganhou um novo significado por meio do olhar feminista, na medida em que deixou o domínio das certezas para o questionamento de suas evidências. (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018, p. 6).

Dessa forma, as manifestações artísticas de protesto, especialmente as feministas, parecem aumentar, em conjunto com a reivindicação das mulheres pelo direito de ocupar a cidade.⁵ As ações realizadas por mulheres podem ser analisadas não somente em seu produto final, mas pelo fato de exigirem a “[...] presença das mulheres no espaço público como agentes e protagonistas do conflito desde um lugar de possibilidade distinto [...]” (Pérez Torres, 2018, p. 4697), o que coloca o corpo feminino como um importante agente nesse meio de produção de arte e militância feminista.

Podemos partir do fato de que a experiência mais única, feminina e comum a todas as mulheres passe pela questão do corpo. Como coloca Finn Mackay (2015, p. 122), “talvez a única coisa que as mulheres compartilham além de

5 É necessário realizar um recorte de classe nessa questão, pois muitas mulheres circulam pelas ruas livremente há muito tempo: as menos privilegiadas economicamente, trabalhadoras, serviços e prostitutas, ou seja, o perfil de mulher excluída socialmente. Segundo Pollock (1996, p. 7): “No século XIX, a sociedade burguesa fez do gênero uma de suas principais divisões sociais, e representou isso como uma divisão absoluta entre o público e o privado, que era representada por corpos rigidamente diferenciados, Homem e Mulher. Essa polarização incitou as mulheres burguesas, ideológica e praticamente confinadas à esfera ‘interna’, privada e doméstica, a lutar para entrar na esfera pública (as mulheres da classe trabalhadora já estavam lá pagando o preço pela aparente transgressão da divisão de gênero público/privado através da exploração econômica e sexual). As mulheres exigiram o direito de serem representadas como parte do ‘exterior’, da esfera pública – como cidadãs, consumidoras, usuárias do domínio público.”

dúvida ou questionamento seja a experiência vivida de ser tratada como mulher em uma sociedade onde isso significa ser de segunda classe; e isso inclui como nossos corpos são tratados”.⁶ Silvia Bovenschen (1985, p. 39), por outro lado, enfatiza que, para as mulheres se libertarem dos velhos padrões, as formas estéticas criadas por elas só podem ser realizadas com base em sua autonomia e em suas experiências específicas de mulheres, pois assim o conhecimento é experimentado, e não aprendido.

Sendo assim, além das temáticas semelhantes abordadas por mulheres ativistas, as táticas de execução das ações assumem formas parecidas e as principais encontram-se na ocupação do espaço público por corpos femininos, como explana Hélène Lambert (2017, p. 71), ao falar sobre as ações do coletivo Mujeres Creando, que se define como um movimento feminista de tendência anarquista, atuando desde 1992 na cidade de La Paz, na Bolívia:

Para elas, desobedecer é, primeiro, estar fora do lugar atribuído às mulheres. Trata-se de subverter normas comportamentais. As mulheres do coletivo valorizam, por exemplo, a agressividade nos seus comportamentos, o que contrasta fortemente com as convenções que tentam circunscrever as mulheres em comportamentos doces e apagados. Consiste, também, em ocupar espaços muitas vezes proibidos às mulheres, como o espaço público. Ocupar esse espaço para fazer política constitui já uma travessia de fronteiras.

Tomando essas reflexões como ponto de partida, neste artigo busco pensar sobre escritas de mulheres no ambiente citadino, intervenções urbanas realizadas com diferentes técnicas, como lambes, pichações,⁷ stencils, adesivos,

6 Todas as traduções de citações originalmente em língua estrangeira foram feitas por mim. Citação original: “Perhaps the only thing that women share beyond doubt or question is the lived experience of being treated as women in a society where that means second class; and that includes how our bodies are treated.”

7 Adoto em meu texto a grafia da palavra pichação com CH por me referir a escritos nas paredes da cidade que não seguem as regras do pixo com X. Como explica o antropólogo Alexandre Barbosa Pereira (2010, p. 143), cuja pesquisa aborda o espaço urbano e as práticas culturais juvenis: “‘Pixar’ seria diferente de ‘pichar’, pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano.” Nas falas das entrevistadas, utilizo a grafia com X”, pois elas se referem à prática do pixo.

escritos à caneta, etc.⁸ Procuo compreender de que maneira se dá o processo de criação dessas mulheres a partir de um olhar que não necessariamente faz parte de um imaginário “feminino”, mas que vem de um lugar social, político e identitário, construído a partir de convenções e vivências. Imagens são criadas por pessoas que estão inseridas em uma sociedade e “não supõem apenas os aspectos perceptivos, motores e sensoriais dos indivíduos implicados na sua construção, como vinculam tais aspectos a situações e acontecimentos sociais nos quais as ações e intenções deste indivíduo se situam” (Rocha; Eckert, 2013a, p. 86). A arte não é produzida no vácuo e, por arte, nesses casos, podemos entender tanto a criação das frases de cunho político como escrita poética, a estética da caligrafia e as técnicas plásticas utilizadas, quanto o próprio ato de intervir no ambiente urbano.⁹

Na experiência que descrevo neste artigo, fotografei mensagens nas paredes de dois bairros da cidade e também entrei em contato com algumas das autoras de frases que encontrei nas ruas. Entrevistei Rafaela Loss, Camila Alexandrini e Adriana P. K, cujos relatos estão na parte final do artigo. Ao coletar informações sobre suas vidas relacionadas aos seus trabalhos, realizei uma aproximação com os conceitos de biografia e trajetória nos estudos da antropologia.

8 Essas técnicas de intervenção podem ser consideradas menos “masculinas” e também se encaixam na denominação de “pós-graffiti”, segundo Jessica Pabón (2016, p. 78), que se baseia nos estudos da historiadora de arte Anna Waclawek: “Às vezes referida como ‘pós-graffiti’ por críticos de arte e historiadores de arte, a arte de rua é composta por uma ampla variedade de imagens de mídia mista afixadas em superfícies públicas, como cartazes, adesivos, stencils, projeções de vídeo e fios, o que a difere do graffiti, já que não é centrada em torno da produção repetitiva de uma *tag*” (“Sometimes referred to as “post-graffiti” by art critics and art historians, street art is comprised of a wide range of mixed media imagery affixed to public surfaces such as posters, stickers, stencils, video projections, and yarn, which differs from graffiti in that it is not centered around the repetitive production of a tag name”).

9 As intervenções urbanas que utilizam formas artísticas de representação com mensagem política ativista podem ser identificadas com o termo *ativismo*. Segundo Roberta Stubs, Fernando Silva Teixeira-Filho e Patrícia Lessa (2018, p. 3, grifo dos autores), “atualmente, muitas artistas e pesquisadoras feministas tem se autodenominado *ativistas* e assumido sem ressalvas a arte como ferramenta de luta e resistência”. O que não significa que toda arte feminista ou todo ativismo se produza da mesma maneira, mas que há um processo de novos modos de fazer a própria política, com deslocamentos e expansões de seus significados. Essa nova política está em comunicação e troca com meios que antigamente se localizavam na esfera do “não político”, como muitas vezes a arte se situou e, para alguns, ainda se situa (Di Giovanni, 2015, p. 17).

Por exemplo, entrei em contato com os escritos de Pierre Bourdieu (1996, p. 292, grifo do autor), que compreende que o conceito de trajetória social configura-se “[...] como a *série das posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos [...]”. Gilberto Velho (2013, p. 64), por sua vez, utiliza trajetórias para o estudo antropológico em sociedades urbanas. Segundo ele, “nas sociedades onde predominam as ideologias individualistas, a noção de biografia, por conseguinte, é fundamental. A trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial como elemento não mais contido, mas constituidor da sociedade.” Foi possível perceber, então, que na construção de uma biografia, o sujeito pode exercer diferentes papéis sociais em diferentes contextos, e cabe ao etnógrafo compreender e recortar das experiências vividas e dos relatos de vida o que é de interesse para a pesquisa (Rocha; Eckert, 2013a, p. 120).

A escolha pela busca de biografias para tratar de um problema – a relação de mulheres com o ambiente urbano e com o meio das artes visuais – vai ao encontro de movimentos de historiadoras, biógrafas, antropólogas e críticas de arte conectadas com o feminismo que, segundo Rachel Soihet (2014, p. 70), “[...] propuseram uma conduta que considerasse a categoria ‘gênero’ como elemento central para a construção das relações sociais”. Esse movimento teria surgido da “[...] vontade de não mais submeter a experiência social das mulheres a categorias de análise prontas, mas, ao contrário, elaborar essas categorias a partir da experiência social das mulheres”. Mônica Raisa Schpun (2014, p. 49) concorda com essa abordagem, quando coloca que

era preciso, sobretudo, mostrar em que o fato de se tratar de personagens femininas singularizava tais percursos, os espaços que ambas ocuparam, as situações que viveram, as iniciativas que tomaram, o modo como teceram relações íntimas, profissionais, sociais. Em suma, tratava-se de integrá-las na trama da história enquanto mulheres, o que não é de modo algum neutro, mas atravessado pelo gênero.

Esse método de fazer história a partir de abordagens biográficas, da vida privada e pública de mulheres, contadas por elas mesmas para interlocutoras do mesmo gênero, também é algo que acontece nas artes visuais. Desde a Antiguidade, muitas exerciam a profissão de artistas e eram reconhecidas apesar das dificuldades

encontradas. O problema encontra-se na não permanência de seus nomes nos escritos para a posteridade, pelo modo como a história vinha sendo contada até tempos recentes: a partir de uma visão masculina. Sendo assim, coloco-me nesse campo de pesquisas a respeito de figuras femininas, abordando especificamente mulheres que estão produzindo arte sobre a cidade nos dias atuais. As experiências coletadas visam buscar uma definição não mais fundada no modelo de escrita patriarcal, mas para trazer à tona esse universo feminino e feminista retratado nos muros de Porto Alegre. Como traz Soihet (2014, p. 77):

A abordagem biográfica pode, enfim, ajudar a restituir a multiplicidade das experiências femininas, a multiplicidade de maneiras como vivem seus constrangimentos, a multiplicidade de caminhos que trilham para se afirmar como indivíduos plenos.

Dessa forma, busco trazer a variedade que existe primeiramente na região central da cidade de Porto Alegre. Ao acompanhar as trajetórias das artistas é possível perceber diversos movimentos de saber se situar entre o individual e o coletivo, que remetem aos diferentes projetos de vida e da heterogeneidade presente nas grandes cidades de que fala Gilberto Velho. Falar de produção de arte é um meio para falar de pessoas, de questões de gênero e da politização da cidade.

Temporalidades

Como sou fotógrafa,¹⁰ estou sempre atenta ao caminhar pela cidade ou me locomover por outros meios, coletando mentalmente os lugares onde estão minhas intervenções preferidas para depois, se possível, retornar e fotografar. Ao iniciar os estudos na área da antropologia, essa coleta e observação deixaram de ter apenas objetivo imagético e passaram a compor instrumento de pesquisa etnográfica. Há muito tempo as intervenções urbanas na cidade fazem parte do meu imaginário e tema de interesse, principalmente as realizadas por mulheres.

10 Sou formada em Artes Visuais pela UFRGS, mestra em Poéticas Visuais pelo PPGAVI/UFRGS e trabalho com fotografia há dez anos.

A primeira mensagem feminista que tenho lembrança de ter fotografado foi no ano de 2014, em um muro no bairro São Cristóvão, em minha cidade natal, Erechim, no interior do Rio Grande do Sul: “Deus é negra, pobre e mãe solteira” e, ao lado, “Motim feminista”. Também no ano de 2014 e, posteriormente em 2015, fotografei as manifestações da Marcha das Vadias¹¹ realizadas em Porto Alegre e, nessas caminhadas de protesto, captei mulheres praticando o ato da pichação durante o dia, o que é muito raro presenciar, por se tratar de uma atividade ilegal. Uma delas escrevia a frase “Respeita as mina” e a outra, com stencil, “Pornografia é estupro filmado”.

Em 2017, o Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS (Navisual),¹² grupo do qual participo, iniciou um projeto de pesquisa sobre arte urbana que resultou em uma exposição itinerante intitulada *Cartas aos narradores urbanos* e em um catálogo da mesma. Para produzir o material, realizamos caminhadas etnográficas por diferentes locais em Porto Alegre, fotografando as manifestações artísticas (ou não) que havia pelo caminho. Por meio da etnografia de rua foi possível realizar a elaboração de narrativas com imagens, a partir da perspectiva de coleções e estudos de cidade e memória. Nessas caminhadas, aproveitei para registrar o que já era de meu interesse pessoal: as mensagens espalhadas pela cidade que, na minha leitura, condiziam com um discurso feminista. Assim, fotografei as que estavam coincidentemente nos percursos realizados pelo grupo, reunindo uma pequena quantidade que deu início à minha coleção. As frases fotografadas nessas saídas fotográficas foram: “Seja barraqueira, seja heroína” (Figura 1), “A força da mulher sapatona”, “Você deve beleza à [sic] ninguém”, “Deus é o útero”, e um stencil com o desenho de uma vulva.

11 A Marcha das Vadias, em inglês SlutWalk, iniciou no Canadá após uma série de abusos sexuais ocorridos na Universidade de Toronto. Posteriormente, a marcha se espalhou pelo mundo e ganhou novas leituras. É uma marcha feminista, mais vinculada ao feminismo liberal, e ocorreu em Porto Alegre nos anos de 2013, 2014 e 2015.

12 “O Navisual tem se consolidado como um importante espaço para a divulgação do material etnográfico produzido por pesquisadores e para a discussão do uso de técnicas audiovisuais na pesquisa antropológica. Atualmente sob a coordenação da Profa. Cornelia Eckert, visa dinamizar a utilização dos recursos audiovisuais disponíveis no Laboratório de Antropologia, documentar suas atividades, bem como estimular o desenvolvimento teórico e metodológico da antropologia visual na pesquisa” (Navisual, [s.d.]).



Figura 1. Frase fotografada no bairro Cidade Baixa em maio de 2017 (Marielen Baldissera, acervo pessoal).

“Seja barraqueira, seja heroína” é uma das frases que sempre chamou a minha atenção, pois a observava escrita em vários lugares que eu frequentava na cidade. Externei meu interesse em conversar com a autora da frase em uma reunião do Navisual e, por meio de uma colega do grupo de pesquisa, entrei em contato com ela. A princípio, ela havia concordado em ceder uma entrevista, mas posteriormente mudou de ideia, pois considerava que aquela havia sido apenas uma fase em sua vida, no ano de 2015, e que agora não fazia mais sentido falar sobre isso. Realmente, podemos perceber que não houve novas ocorrências de escrita dessa frase, e as que restam pela cidade estão se apagando, sumindo com o processo do tempo que age sobre a tinta, ou foram “atropeladas”¹³ e estão por baixo de um acúmulo de novas intervenções que surgem com o passar dos anos.

A questão do tempo e a análise das diferentes táticas e modos de criar e trabalhar com imagens podem ser feitas em ligação com a etnografia da duração de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013a). As artistas observadas neste trabalho constroem uma memória imagética da cidade ao mesmo

13 “Atropelo é uma das regras no mundo da pichação. Não atropelar o ‘picho’ dos outros significa não pintar por cima e isto se estende aos desenhos de grafite” (Silva, 2008, p. 99).

tempo que constroem a memória do fazer artístico. Além do que, “se criar imagens, mentais ou não, é pensar o mundo através de uma transformação na matéria, formar imagens se traduz, ontologicamente, em operação no tempo.” (Rocha; Eckert, 2013a, p. 83). Essa operação que é realizada na temporalidade das cidades pode trazer dados sobre as transformações nos espaços urbanos a partir de uma perspectiva em que o gênero não é neutro.

Além do gênero, outros demarcadores sociais aparecem, como classe e cor. Outro movimento que notei, além dos atropelos e do fluxo do tempo que se sobrepuseram à frase “Seja barraqueira, seja heroína”, foi uma resposta a essas palavras escrita por outra pessoa. No banheiro de um bar muito conhecido na noite porto-alegrense estava escrito “É fácil ser barraqueira e heroína sendo branca e privilegiada”. Acredito que essa resposta, que foi escrita em mais de um lugar, também tenha desmotivado a criadora da ação a dar uma entrevista sobre o assunto no momento em que a contatei. Fiquei frustrada, mas as negativas fazem parte do desenrolar de uma pesquisa. Sendo assim, saí em busca de novas mensagens e de novas interlocutoras.

Caminhadas pela cidade

Com o objetivo de iniciar uma coleção fotográfica de mensagens com cunho feminista na cidade de Porto Alegre, realizei duas caminhadas por dois bairros em que há grande concentração de intervenções urbanas: o Centro Histórico (Figura 2) e a Cidade Baixa (Figura 3). As duas regiões escolhidas se caracterizam pelo elevado número de circulação de pessoas e pela facilidade de acesso, sendo a Cidade Baixa um bairro boêmio, com muito movimento de jovens durante a noite e madrugada, o que facilita a produção e circulação dessas ações, consideradas ilegais.

Essas saídas de campo, que constituem uma etnografia urbana, foram realizadas nos dias 31 de maio e 1º de junho de 2018. Caminhei apenas por algumas ruas desses bairros e muitas mensagens ficaram de fora desse primeiro movimento. Elaborei os trajetos com base em minhas anotações mentais de locais em que eu havia visto intervenções durante percursos do meu cotidiano. Para construir um itinerário possível, revi as anotações que faço quando estou me locomovendo pela cidade e passo por algum ponto que desejo retornar posteriormente para fotografar. Essa prática é cotidiana e faz com que eu crie um mapa mental de

alguns locais que contêm elementos para minha pesquisa. É uma operação que lida com imprevistos, inscrita na efemeridade, pois as pichações e lambes podem não estar mais lá no dia seguinte, como já aconteceu algumas vezes.

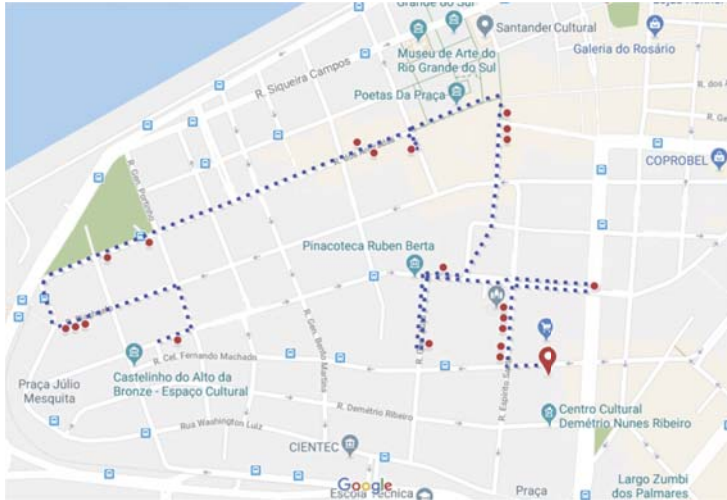


Figura 2. Trajeto realizado no bairro Centro Histórico no dia 1º de junho de 2018.

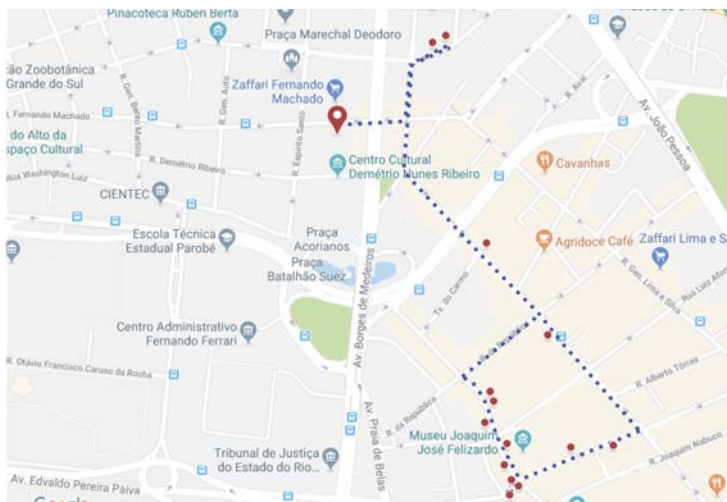


Figura 3. Trajeto realizado no bairro Cidade Baixa no dia 31 de maio de 2018.

Fotografei algumas escritas que, segundo meu conhecimento sobre conceitos e palavras de ordem feministas, presumi que teriam sido feitas para mulheres e por mulheres. As temáticas das escritas são variadas, com mensagens direcionadas às mulheres e também direcionadas aos homens. Os dizeres que mais se repetem são “Respeita as mina” e “Aborto legal”, lembrando demandas importantes do feminismo: que todas as mulheres sejam respeitadas e tenham direito a abortar legalmente. É como se o corpo feminino aparecesse como um agente, que se coloca na rua para executar as intervenções e também em palavras de ordem que remetem a condições específicas do corpo das mulheres (aborto, estupro, violência doméstica, etc.). A biologia feminina pode ser lida como o ponto central e inicial da subjugação social imposta às mulheres.¹⁴

Algumas dessas mensagens são assinadas, mas a grande maioria é totalmente anônima, apenas com a inserção no meio seria possível localizar as autoras das frases. Posso dizer que as primeiras personagens da pesquisa são as intervenções que encontro nas ruas da cidade e, a partir dessa observação, busco conhecer suas criadoras – quando existem pistas para que esse contato seja possível. Podemos perceber que muitas delas foram realizadas pela mesma

14 Nas teorias do feminismo radical, o debate sobre o corpo feminino é ponto central. Sobre mulheres e corpo em um contexto de feminismo radical, Finn Mackay (2015, p. 121) coloca que “[...] as mulheres como um grupo compartilham coisas por causa de sua biologia, ou melhor, e isso é importante, por causa de como sua biologia é tratada dentro do patriarcado. As mulheres, enquanto grupo, nem todas as mulheres, mas as mulheres como grupo compartilham a capacidade de dar à luz, por exemplo. Isso aumenta o potencial de gravidez indesejada, o que dá origem a preocupações sobre o acesso ao aborto livre, seguro, legal e não estigmatizado. A gravidez e a criação dos filhos também podem ser um local comum de experiências entre mulheres, tanto positivas quanto negativas. As mulheres, como grupo, nem todas as mulheres individualmente, mas em geral, também compartilham a menstruação, por exemplo, que é estigmatizada no patriarcado. As mulheres também estão sujeitas a ataques misóginos à sua integridade corporal, como a violência sexual ou a mutilação genital feminina. No entanto, como já foi explorado, a biologia nem sempre é um marcador tão simples” (“[...] women as a group do share things because of their biology, or rather, and this is important, because of how their biology is treated within patriarchy. Women as a group, not every individual woman, but women as a group, share the capacity to give birth for example. This raises the potential of unwanted pregnancies, which gives rise to concerns around access to free, safe, legal and non-stigmatised abortion. Pregnancy and child rearing can also be a common site of experience between women, both positive and negative. Women as a group, not every single individual woman, but generally, women also share menstruation for example, which is stigmatised within patriarchy. Women are also subject to misogynistic attacks on their bodily integrity, such as sexual violence or female genital mutilation. However, as has been explored already, biology is not always so simple a marker”).

pessoa, ao analisar a caligrafia e estilo. Também é possível notar as diferenças entre gritos e sussurros, como elabora Ricardo Campos (2017, p. 230):

Mas as paredes comunicam em diferentes tonalidades e volumes. Assim, há escritos e imagens que se impõem na forma de grito, tal é o seu volume e destaque na paisagem visual, forçando-nos a olhar. Estas são as expressões que lutam pela visibilidade, que procuram destacar-se pelo tamanho e posicionamento, no meio de um ecossistema visual saturado de imagens e estímulos visuais. Mas também encontramos no espaço público mensagens que nos convidam a uma comunicação mais próxima, dada a sua pequenez ou detalhe. São uma espécie de sussurro. Não se conseguem ver à distância, apenas se revelam aos olhares mais atentos e a uma exploração de proximidade.

Em minhas caminhadas exercitei muito um olhar atento, e achei muitos sussurros pela cidade, como a frase que abre a escrita deste artigo, “Essa cidade também é minha”, que precisa ser olhada com atenção para poder ser lida. Mas, mesmo que seja pequena e discreta, acredito que ela continue “[...] expressando um grito coletivo de liberdade e tática de resistência através de paredes e muros” (Porto; Coelho; Trombini; Lima, 2017, p. 67). O seu tamanho diminuto não subtrai sua força e sua potência.

Nas Figuras 2 e 3, demarquei os trajetos realizados com o percurso em azul, e os locais onde as mensagens foram fotografadas estão marcados com círculos vermelhos. No trajeto do Centro Histórico fotografei as seguintes escritas (Figura 4): “Respeita as mina”, “Aborto legal”, “Deus machista”, “Não somos do lar, somos da luta”, “Sapatão”, “Gostosa é a minha faca na tua pica”, “Estatuto nascituro vai liberar estupro”, “Vai sapatão”, “Ai minha pepeka”, “Eu não mereço ser estuprada”, “Essa cidade tb é minha”, “Sinto minha buceta pulsando”, “Destrua o patriarcado”, “Na violência contra a mulher a gente mete a colher”, “Grelou duro”, “Nenhuma a menos” e “O futuro é feminino”. No trajeto que iniciou no Centro Histórico e terminou na Cidade Baixa (Figura 5), as seguintes frases apareceram: “PM espanca mulheres”, “Golpe misógino”, “A mulher que sou não é só a que tu (não) vês”, “Nenhuma a menos”, “Grelou duro”, “O futuro é feminino”, “Mate seu estuprador”, “Você é seu próprio lar”, “Desperte sua libido”, “Respeita as mina”, “Gurias”, “Chega de boy lixo”, “Seja barraqueira, seja heroína”, “Aborte”, “É preciso ter coragem para amar uma mulher selvagem”, “Corto cabelo e pinto”,

“Quero um corpo que eu possa viver”, “Abaixo o patriarcado” e “Como é bom ser lésbica”. Também fotografei símbolos do feminino e desenhos de vulvas.

Além dessas frases, anotei outras que não pude fotografar no momento, localizadas em diversos pontos da cidade, como: “Sapatão é revolução”, “Goze como uma mulher”, “Grelho duro não recua”, “Resistência feminista”, “Pelo fim da violência contra a mulher”, “Meu ventre é livre”, “Bela recatada e do lar teu cu”, “Racha macho” e “Vivas nos queremos”. Salvo no bloco de notas do meu celular, está cada endereço em que se encontram as frases que observo em meus percursos, com a consciência de que no momento em que eu puder ir fotografá-las, talvez elas tenham desaparecido, devido à efemeridade que caracteriza esse tipo de intervenção urbana.



Figura 4. Algumas intervenções urbanas fotografadas no bairro Centro Histórico (Marielen Baldissera, acervo pessoal).



Figura 5. Algumas intervenções urbanas fotografadas no bairro Cidade Baixa (Marielen Baldissera, acervo pessoal).

Flâneuse

Os trabalhos de Rocha e Eckert (2013b, p. 21), situados no campo da etnografia urbana, refletem sobre o *flâneur*,¹⁵ uma figura masculina que caminhava pelas ruas da cidade sem compromisso, observando o que acontecia ao seu redor, mesclando-se na multidão que surgia com o crescimento das cidades modernas e grandes metrópoles. Segundo as autoras “[...] esta não é uma caminhada inocente.

15 Elas se referem principalmente às obras *Das Passagen-Werk*, de Walter Benjamin (1892–1940), que se inspirou, sobretudo, nos trabalhos *Le spleen de Paris* e *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire (1821–1867) e em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust (1871–1922).

A cidade é estrutura e relações sociais, economia e mercado; é política, estética e poesia. A cidade é igualmente tensão, anonimato, indiferença, desprezo, agonia, crise e violência.” Justamente devido às relações sociais e tensões mencionadas, esse caminhar despreocupado e descompromissado do *flâneur* seria algo inimaginável para as mulheres, pelos motivos que Griselda Pollock (1988, p. 71) cita:

As mulheres não desfrutavam da liberdade de andar anônimas na multidão. Elas nunca foram as ocupantes normais do domínio público. Elas não tinham o direito de olhar, de encarar, examinar ou observar. Como o texto baudelaireano passa a mostrar, as mulheres não olhavam. Elas estão posicionadas como o objeto do olhar do *flâneur*.¹⁶

Como referido na citação, o poeta Charles Baudelaire e o filósofo Walter Benjamin escreveram sobre esse observador urbano. O *flâneur* ficou muito ligado à figura do fotógrafo de rua, pois basta acrescentar uma câmera fotográfica ao caminhante observador e assim ele passa a produzir imagens em suas deambulações. Podemos fazer uma flexão de gênero com a palavra, colocando as fotografias de rua e as artistas que perambulam pela cidade como o feminino do *flâneur*, a *flâneuse*, termo que surge em meio a estudos de teóricas que fazem uma revisão da história de mulheres artistas (Chadwick, 1990; Elkin, 2016; Nochlin, 2016; Perrot, 2015; Pollock, 1988; Rosenblum, 2010; Simioni, 2008). Mas esse jogo de palavras não é tão simples, como explica Lauren Elkin (2016): “Talvez a resposta não seja tentar fazer uma mulher caber em um conceito masculino, mas redefinir o conceito em si. [...] Em vez de vagar sem rumo, como seu oposto masculino, a mulher *flâneur* tem um elemento de transgressão: ela vai para onde ela não deveria ir.”¹⁷

Considero como *flâneuses* contemporâneas as mulheres que realizam intervenções no ambiente urbano. Elas fazem vários movimentos de transgressão;

16 “Women did not enjoy the freedom of incognito in the crowd. They were never positioned as the normal occupants of the public realm. They did not have the right to look, to stare, scrutinize or watch. As the Baudelairean text goes on to show, women do not look. They are positioned as the object of the *flâneur*’s gaze.”

17 “Perhaps the answer is not to attempt to make a woman fit a masculine concept, but to redefine the concept itself. [...] Rather than wandering aimlessly, like her male counterpart, the female *flâneur* has an element of transgression: she goes where she’s not supposed to.”

além de ir aonde não deveriam ir, intervêm onde não deveriam intervir. Do mesmo modo, ao realizar esses trajetos para fotografar as intervenções, identifico-me com meu objeto de pesquisa por também ser uma mulher caminhando pela cidade, observando e agindo de forma estética e militante. Quando saio para fotografar, sinto como se estivesse atrás das pistas deixadas pelas caminhantes que passaram antes de mim e, assim, me aproximo delas, eu também uma mulher caminhando pela cidade, “praticando esse espaço”.¹⁸

Todavia, as mulheres precisam lidar com as possibilidades de execução de seu trabalho no meio urbano se defrontando com dificuldades especificamente conectadas à questão do seu gênero, que aparecem para mim também, como pesquisadora. Por exemplo, o final de semana, principalmente o domingo, é um bom momento para fazer esses movimentos de caminhar e fotografar, pois a cidade está mais vazia, mais calma, permitindo uma melhor observação de suas paredes e muros. O comércio não está aberto, e muitas das intervenções se encontram nas portas de metal das lojas, e só podem ser vistas quando as mesmas estão fechadas. Ao mesmo tempo, com esse ambiente ermo, há mais perigo de sofrer alguma abordagem, ser assaltada, etc. Para me sentir mais segura, costumo convidar alguém, geralmente do sexo masculino, para me acompanhar enquanto fotografo. Isso gera uma sensação de contradição, pois me coloco como uma mulher circulando pelos espaços públicos, mas por ter cuidado com meu equipamento fotográfico e integridade física, não tenho coragem de fazer isso sozinha. O “ser mulher” está sempre presente em minha pesquisa e caminhadas.

Até o presente momento descrevi o meu método de trabalho para fotografar nas ruas em busca de intervenções e mensagens feministas, mas também há o interesse de saber como suas criadoras interagem com o ambiente da cidade. Para esclarecer algumas dessas questões, que antes eram apenas suposições, entrei em contato com três mulheres que realizam esse tipo de atividade. Relato trechos de nossas conversas a seguir.

18 “Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (Certeau, 1998, p. 202, grifo do autor). Ainda, Rocha e Eckert (2013b, p. 137) comentam que “Michel De Certeau (1994, p. 41) propõe que as práticas de espaço, embebidas na criatividade dispersa na vida cotidiana, quase nunca seguem normas projetadas pelo planejador urbano. O espaço, assim, é reconstruído e ressignificado cotidianamente pelos habitantes da cidade.”

Coletivo Lápicos e Loss

Em minhas saídas fotográficas pela cidade, percebi que em vários lambes havia a identificação do Coletivo Lápicos. Procurei o nome no Instagram e entrei em contato para marcar uma entrevista. Acabei descobrindo que uma das meninas participantes já havia sido minha colega em uma cadeira da pós-graduação no Instituto de Artes da UFRGS. Assim, encontrei Camila e Adriana, as duas únicas mulheres do coletivo, que é formado por cinco pessoas.

Camila Alexandrini tem 33 anos, é professora e doutora em Letras pela PUCRS; Adriana P. K. tem 32 anos, iniciou os estudos em fotografia na Universidade de Caxias do Sul, mas decidiu não se formar por não estar de acordo com o sistema acadêmico de escrita de um trabalho de conclusão de curso. Ela trabalha com as atividades do coletivo, com música experimental e com “tudo o que foge do padrão”. As duas estão em um relacionamento há mais de dez anos e coordenam, em conjunto com outras pessoas, um espaço na Cidade Baixa voltado a encontros, aulas, palestras, exibição de filmes, debates que envolvam artes e outras temáticas sociais. O projeto se chama Fora da Asa e a descrição em sua página do Facebook é a seguinte: “Somos um espaço para experiências plurais, contribuindo para práticas estéticas e políticas críticas, reflexivas e criativas” (Fora da Asa, 2018). Além delas, conversei com a grafiteira Rafaela Loss, contato realizado através de uma colega do doutorado, Thyanne Freitas, que também trabalha com graffiti. Loss¹⁹ tem 21 anos, não estuda formalmente, realiza vários trabalhos produzindo arte e também trançando cabelos, como profissional autônoma. Loss é proveniente de uma família evangélica e tradicional e conta que só entrou em contato com movimentos sociais como o feminismo quando saiu de casa e morou por um tempo na Ocupação Pandorga, em Porto Alegre, lugar onde começou a desenvolver seu trabalho artístico ao mesmo tempo que trabalhava com arte-educação para o público infantil.

Questionadas sobre como começaram a trabalhar com feminismo e com essas mensagens para mulheres, percebi que para todas é algo recente, algo que está surgindo, sendo alimentado com cada vez mais força e trazido para o campo do consciente. Tanto no circuito de artes visuais quanto na arte de rua,

19 Um dos nomes artísticos que Rafaela Loss utiliza.

o artista homem “gênio” é tido como a regra, devido a séculos de construção de uma história em que o gênero masculino e a criação artística estão atrelados. Ao observar criações de arte urbana pelas ruas, o primeiro dado que se assume é que foram produzidas por homens, como traz Pabón (2016, p. 78): “Além disso, o grafiteiro/artista é invariavelmente considerado como homem. Sob as condições desse olhar particular, meninas e mulheres que escrevem graffiti ou fazem arte de rua são invisibilizadas.”²⁰ As mulheres e a produção feminina seriam intrusas nesses meios e Loss, Camila e Adriana demonstram questionar tais padrões em suas falas:

Então, em todos os momentos, eu sempre lembro que eu sou artista, mas antes de ser artista eu sou mulher, né. Eu vou ser sempre mulher, independente da minha escolha. E quando eu comecei a fazer essas intervenções foi caminhando com um amigo, ele fez, eu quis fazer. E eu comecei a notar, assim, quando tu aprende a letra A na escola e tu nota que em todos os lugares pintaram a letra A, e tu: “Nossa, fizeram a letra A, fizeram a letra A”, não, sempre teve ali, mas quando tu conhece, tu começa a perceber. E eu comecei a perceber e comecei a notar que todas as *tags* da cidade, os lambes, tudo, 99% é produzido por homem, sabe. Querendo ou não eles têm uma segurança maior pra andar na rua, pra se defender, para correr... e eu comecei. Faço muitas acompanhada, cheguei a fazer com algumas meninas, né, a gente fez um stencil “chega de boy lixo” e a gente saiu de bicicleta pra começar a marcar alguns lugares e tá, a gente foi junto. (Loss, 01/06/2018).

Aí, depois do 8 de março do ano passado, eu descobri que eu precisava muito era pintar a luta da mulher. Pintar a questão da união feminina, a aceitação, contra o padrão de beleza, o padrão estético. E como pra mim eu não tenho uma raiz exata, não sou negra, não sou índia, não sou branca, eu não tenho uma definição assim, pra mim eu não encontro uma definição de raça, né. Então eu comecei a gostar bastante das máscaras, porque são modificadas, e uma coisa muito livre, uma coisa que eu consigo sentar e ficar desenhando sem ter que criar todo um plano de execução. E comecei a desenhar as máscaras, são bem étnicas e agora eu tô deixando elas mais humanas e femininas. (Loss, 01/06/2018).

20 “Moreover, the writer/artist is invariably assumed to be male. Under the conditions of this particular gaze, girls and women who write graffiti or make street art are not visible.”

É que eu falei: “Poxa, a gente tá num coletivo eu e tu, que é mulher, feminista, e não tem nenhum lambe assim, tipo, que isso?” Assim, toda questão de sexualidade, tudo, é completamente à margem disso, né. Ser mulher, ainda se é silenciada e tudo. Que que é isso? Daí a Camila fez o da mulher selvagem²¹ e eu: “Tá, mas é só um, tem que ter mais.” Dois, três agora... É recente ainda, né. Dois homens, duas mulheres, tem que ter uma voz. Acho que isso foi meio que uma coisa mais em câmera lenta, porque quando eu tô na rua colando, depois você se esquece que ninguém vai saber que quem colou aquilo foi uma mulher, mesmo que não esteja escrito nada. (Adriana, 07/07/2018).

Ao pensar sobre esses relatos e a premissa de que arte urbana é produzida por homens, faz-se necessário refletir sobre o que Adriana pontua quando menciona que as outras pessoas não vão saber se quem colou o lambe foi um homem ou uma mulher. Nesse contexto, elas consideram que é importante demarcar a questão de gênero nas frases que são escritas e propagadas. Camila reforça esse argumento quando comenta:

O lambe que a gente considera feminista, eu quero que ele seja identificado como tal. O lugar da mulher eu faço questão de marcar. Qualquer lambe que fale da questão da mulher, ou que dialogue com a questão feminista, pra mim é importante que ele seja entendido dessa maneira. (Camila, 07/07/2018).

Adriana: Eu acho muito bonito, voltando à questão da Camila, de individualmente não querer ser colocada dentro de um rótulo, mas socialmente ok. Até fiquei pensando, isso é muito interessante, é mais abrangente, é contra tudo, contra todas as caixas e querendo todas as caixas, e novas caixas. Mas os lambes, da questão da mulher lésbica, acho que foi o do buço na buça.²²

Camila: E é fundamental que ele seja lésbico, seja escrachado, que ele levante uma bandeira. Eu acho que a função, se existir uma função do lambe é essa, né,

21 As duas mensagens citadas foram fotografadas em minha saída pela Cidade Baixa: o lambe “É preciso ter coragem para amar uma mulher selvagem”, do Coletivo Lápicos, que é uma frase de Morena Cardoso (psicoterapeuta corporal, ativista, escritora), e o stencil “Chega de boy lixo”, do qual Loss participou da produção.

22 No trecho acima elas comentavam sobre um lambe, recentemente criado por elas para ações do coletivo, em que está escrito “Buço na buça”.

é a de protesto, e esse protesto tem que sair de algum lugar. (Adriana e Camila, 07/07/2018).

Como se percebe pelas falas das entrevistadas, é importante demarcar linguisticamente que quem fala/escreve é uma mulher. A escolha das palavras e de seus significados auxilia no reconhecimento de quem fez a intervenção. Elas seguem:

Adriana: Daí tu vê que os caras tão escrevendo esperma, esperma, esperma, caralho. Aí e buça, buceta, qual o problema? Vamos colocar isso, tem que colocar.

Marielen: E pra mim, não sei se é só pra mim, mas dá pra perceber que foi uma mulher que escreveu.

Adriana: É, dá. Um cara não sei se ia fazer um lambe e colar isso.

Camila: E é um lambe que incomoda.

Adriana: Perturba, porque eu aposto que se tivesse a palavra caralho ou pau, qualquer coisa... ou porra, seria bem diferente.

Camila: É que esse a gente colou bastante no Bom Fim e eu trabalho ali perto, então eu passo direto, e foram vários já arrancados. Então é um lambe que incomoda. (Adriana e Camila, 07/07/2018).

Apesar de as entrevistadas realizarem suas intervenções com metodologias diferentes (sair para colar durante o dia ou à noite, sozinha ou em grupo, etc.) como veremos adiante, seus discursos convergem em vários momentos, principalmente na questão política e na demarcação de seu lugar de fala como mulheres. A própria arte já é política em si, como coloca Jacques Rancière (2012, p. 63). Elas são artistas e ativistas que saem à rua para observar e criar, desafiando, desse modo, o que é esperado delas. Assim, a partir da arte elas podem criar tensões e oposições, como tática ou estratégia política, que vão contra o afastamento de um lugar que a princípio não lhes pertenceria. Segundo Georg Simmel, (1983, p. 127):

Nossa oposição nos faz sentir que não somos completamente vítimas das circunstâncias. Permite-nos colocar nossa força à prova conscientemente e só dessa maneira dá vitalidade e reciprocidade às condições das quais, sem esse corretivo, nos afastaríamos a todo custo.

Essas mulheres têm consciência de seu estado de vulnerabilidade em algumas situações, e do uso da arte como uma luta contra o que lhes incomoda. Elas chegam a questionar até mesmo o estatuto da arte, na defesa de que todas as pessoas tenham acesso a suas criações. E isso só pode ser atingido com o trabalho realizado diretamente na rua. A relação delas com a rua parte de uma ideia de contestação e viabilização da criação sensível para todas e todos. Acessibilidade e luta são palavras que surgem em seus discursos:

E o meu trabalho vai ser sempre seguir isso, sabe. Eu conseguir me manifestar nas ruas é a minha maneira, quando as pessoas me perguntam o porquê do pixo, porquê do lambe, é a maneira de nós dizermos pra cidade que a gente tá vivo, né. Não, eu tô aqui e eu quero lutar contra isso, lutar contra o feminicídio, lutar contra o extermínio da juventude negra, pobre, periférica, sabe. Essa é a luta. O meu trabalho reflete isso e eu quero que continue sempre refletindo. (Loss, 01/06/2018).

E pra mim o que a arte é, é ela tá acessível e ela ser representativa. Esses são os significados da arte, acessibilidade e representatividade. Todos, crianças, velho, adulto, poder ter acesso, ela não tá trancada numa galeria, num museu, é ela tá na rua. Isso que é pra mim a arte. Quando eu confecciono os lambes é poder colar, e daqui alguns dias alguém começar a me marcar no Instagram, “olha, Rafa, fulana postou e postou um texto”. Eu encontrei muito isso quando eu fiz lambes com mensagens assim direcionadas a boys, né, tipo “não se abuse macho tosco”, “se ela disse não é não”. Fazia vários lambes com desenho e via meninas tirando foto do lado, sabe, com, tipo, “essa é mensagem, com licença”. (Loss, 01/06/2018).

Adriana: A minha relação pessoal com a rua é que na rua é tudo que tá à margem, né. Por que a pessoa pixa lá? Porque ela não é vista, e é vista, uma coisa também de querer romper, é o lance da margem mesmo que me chama atenção, muita atenção. Olha lá aquele pixo [aponta para uma pixação em um prédio], o cara teve que escalar, subiu, fez o pixo, por que ele fez isso, sabe? Então, eu não sou pixadora, né, mas a relação com a rua é isso, é tudo que tá à margem, que não tá dentro do museu. A rua é de todo mundo, né. Um lugar que é ao mesmo tempo margem e um lugar que...

Camila: Que recebe.

Adriana: E também fala, e muito. Então a minha relação com a rua é o que está à margem do espetáculo. (Adriana e Camila, 07/07/2018).

Camila: E até nesse dia aconteceu uma coisa muito engraçada que o Alexandre sempre conta, que parou uma pessoa e perguntou: “Mas vocês são contra ou a favor da violência?” e a gente disse: “A gente é contra a violência”, e aí ela saiu, ela tava meio contrariada com a colagem dos lambes. E depois passou um morador de rua e perguntou a mesma coisa, e aí a gente disse: “A gente é contra a violência” e ele disse: “Ah, mas daí vocês não entendem de nada.” Então, eu gosto da ideia dessa violência, o que é violência e na perspectiva de quem? E aí às vezes eu vejo a rua com essa cara assim, sabe, acho que tem coisas que só podem ser ditas na rua, e acho que só a rua também conseguiria ouvir essas coisas. Então a rua pra mim é mais combate. (Camila, 07/07/2018).

O fato de essas mulheres produzirem mensagens para outras mulheres na cidade implica uma intencionalidade, uma produção de discurso e domínio do mesmo. Há a presença física, corporal, e a produção de projetos enquanto narrativas de si e de outras. Para fazer seu trabalho acontecer elas utilizam “táticas”, que estão relacionadas com o que coloca Michel de Certeau (1998, p. 100): “A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha.” As mulheres precisam criar meios de sobrevivência no ambiente urbano, abrir espaço para a possibilidade de execução de seu trabalho, levando em conta algumas dificuldades relacionadas diretamente com seu gênero feminino, pois “se as mulheres constroem a subjetividade por elas mesmas, então o fazem estritamente dentro das restrições socioculturais de sua própria sociedade” (Strathern, 2009, p. 101).

Loss, Adriana e Camila contam um pouco do seu processo de trabalho, principalmente na hora de colocá-lo na rua, e as táticas que utilizam jogando com as restrições existentes:

E as intervenções do lambe, das *tags*, do graffiti, eu me garanto muito sozinha. Eu acho que quando tu vai sozinha tu acaba conhecendo um outro universo da noite, né. Porque essas coisas são feitas de noite em Porto Alegre. Então quando tu te disponibiliza a sair de noite, e não mais naquele horário comercial que tá cheio de pessoas, né, tu procura o horário entre 1h30 e 4h30 da madrugada, né, que é um horário de periculosidade grande em Porto Alegre. Então é aquela coisa, são coisas básicas. Eu tenho que escolher a roupa pra mim sair, eu tenho que

tentar parecer o mais homem possível, né. Que eu sei que o fato de eu parecer um homem já vai me poupar de muitas coisas, de assédio, de tiração, de várias coisas. E é uma coisa que eu não gostaria de fazer, né, entre tu só seguir com a roupa assim, não, tu vai ter que ir lá e botar uma calça de abrigo, um moletom, mais um chapéu, mais um capuz. (Loss, 01/06/2018).

Aquela coisa de tu dizer “não, eu tenho certeza que eu coloquei lambes de força para as meninas”, sabe, como superar esse boy lixo, como se livrar dele. Eu coleí em pontos que eu sei que as meninas vão. Ao redor do MMs, na Cidade Baixa, na saída dos bares. Eu não coloquei em lugares aleatórios. Teve uma vez que eu quis deixar bem claro pra um boy lixo que, sabe, não ia mais se repetir a escrotidão dele, que eu ia lutar sempre contra e ia expor ele. Por que agressor a gente tem que expor. E eu sabia o trajeto que ele fazia até o trabalho. E eu coleí em todo o trajeto que ele fez pro trabalho, e é isso, se a gente precisa, sei lá, se manifestar e lutar, que isso seja de uma maneira artística. A minha maneira artística é dizer que eu tô viva, e qual é a minha luta, é produzir meus desenhos, os lambes, os adesivos, os graffiti. E é isso. (Loss, 01/06/2018).

De dia, a gente só cola de dia. A gente colou de noite dessa vez porque a gente se estendeu, mas a ideia é pra ser de dia. É porque tem, não sei, Adri, se tu concorda, mas, enfim, somos cinco pessoas com perfis muito diferentes. E a ideia inicial de colar de dia, eram duas, assim, uma era desconstruir um pouco a negatividade do trabalho na rua, porque aí faz de dia, as pessoas veem, algumas intervêm, algumas dizem “não cola aí”, algumas mandam à merda, algumas perguntam o que é... (Camila, 07/07/2018).

Existe uma diferença clara entre fazer intervenções de dia, sem se preocupar muito com a reação das outras pessoas e com sua própria vestimenta, e à noite, necessitando cuidados maiores e tendo um contato diferenciado com a rua. Camila está consciente de que essa sua maior liberdade e despreocupação se relacionam com o lugar de privilégio que ela ocupa, e relata isso ao contar sobre uma abordagem policial que sofreu:

Camila: A gente tava colando ali na Usina do Gasômetro, e especificamente eu tava colando. Porque geralmente quando querem intervir, vão pra quem tá

segurando a brocha. E aí o policial parou e perguntou o que a gente tava fazendo. E na hora eu me assustei, mas minha resposta foi tão... calma, que eu respondi que eu era professora, que isso era resultado de um trabalho, que a gente tava expondo esses lambes na rua, e perguntei até o que ele achava, eu acho que falei isso. A recepção dele foi outra. Mas a gente tem consciência de que isso acontece porque a gente é branca, de classe média, porque eu sou professora, enfim... Ele chegou em mim de uma forma.

Adriana: Se a Camila não correspondesse a esses pré-requisitos a abordagem seria outra. (Camila e Adriana, 07/07/2018).

Percebemos que esse corpo feminino que ocupa a cidade pode provir de diferentes lugares, que produzem diferentes corpos, lidos de maneiras diversas. Como está escrito nas paredes dos banheiros, não são todas que podem ser barraqueiras sem sofrer consequências, nem todas serão consideradas heroínas. Esses recortes de raça e classe não são facilmente observados apenas através da leitura das mensagens, é necessário maior engajamento em conhecer quem são as mulheres que estão por trás desse movimento, assim os corpos femininos que ocupam a cidade poderão ser reconhecidos a partir de seu lugar de fala.

Considerações finais

Ao mesmo tempo que as mensagens fotografadas estão pautadas em sua similitude de direcionamento e proveniência, há muito que falar sobre seus marcadores da diferença. Diferenças de corpos, de lugares, de táticas, de estilos e, por que não, de estéticas. O conceito fundamental existente nessas maneiras diferenciadas que as mulheres encontraram para tratar de arte e ativismo parte da máxima feminista de que o pessoal é político. As artistas feministas aceitaram o desafio de desenvolver novas estratégias visuais, contestando os modos já existentes e também criando novos, além de utilizar práticas que antes eram marginalizadas pelo mundo dominante e masculino da arte. Uma dessas estratégias utilizadas é a ocupação do espaço urbano, de diversas maneiras, com intervenções de cartazes, graffiti e pichações.

Neste artigo, eu me propus a introduzir o tema e apresentar uma breve pesquisa sobre mensagens encontradas na região central de Porto Alegre, bem

como trazer relatos de algumas das responsáveis por sua criação e difusão pela cidade. Seria impossível fazer a proposição de registrar todas as mensagens da cidade em fotografias, tanto pelo grande número de bairros e ruas quanto pelo caráter efêmero das intervenções. Seguirei caminhando atentamente pelas ruas, percebendo quais frases podem ser consideradas feministas, quais falam para mulheres, quais falam de mulheres e, se possível, encontrar suas autoras para saber o que elas têm a dizer sobre essas intervenções urbanas. Por que elas gritam? Por que sussurram? Procuro compreender de onde vêm esses gritos, em quais gargantas estão entalados e quais ouvidos buscam atingir, pois, como diz Camila, “[...] se existir uma função do lambe é essa, é a de protesto, e esse protesto tem que sair de algum lugar”.

Como uma investigadora inquieta e interessada, busco me surpreender com o que já estou acostumada, redescobrimo meu próprio sistema. Ao registrar visualmente os movimentos transgressivos dessas *flâneuses* procuro realizar a minha própria transgressão, em que, juntas, somos mulheres que agem e ocupam as ruas por causas próprias, que não são individuais, mas sim coletivas.

Referências

- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOVENSCHEN, S. Existe uma estética feminista?. In: ECKER, G. (org.). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria Editora, 1985. p. 21-58.
- CAMPOS, R. As vozes e os sussurros das paredes de Porto Alegre. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 18, n. 44, p. 229-235, jan./jul. 2017.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHADWICK, W. *Woman, art, and society*. London: Thames & Hudson, 1990.
- DAMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DI GIOVANNI, J. R. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

ELKIN, L. A tribute to female flâneurs: the women who reclaimed our city streets. *The Guardian*, 29 July 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FORA DA ASA. Sobre. *Facebook*, 23 fev. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/foradaasa/about/>. Acesso em: 15 set. 2018.

LAMBERT, H. Feminismo autônomo latino-americano na Bolívia, as Mujeres Creando reivindicam a descolonização dos corpos. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, v. 3, n. 4, p. 59-83, out./dez. 2017.

MACKAY, F. *Radical feminism: feminist activism in movement*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

NAVISUAL. *Apresentação*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/nucleos/navisual/>. Acesso em: 15 jul. 2018.

NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PABÓN, J. N. Ways of being seen: gender and the writing on the wall. In: ROSS, J. I. (ed.). *Routledge handbook of graffiti and street art*. London: Routledge, 2016. p. 78-91.

PEREIRA, A. B. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Lua Nova*, São Paulo, n. 79, p. 143-162, 2010.

PÉREZ TORRES, N. Tornar-se públicas: *graffiti* e conflito armado na experiência artística urbana de mulheres na Colômbia. In: GROSSI, M. P. et al. (org.). *Anais: 18º Congresso Mundial de Antropologia*. Florianópolis: Tribo da Ilha, 2018. p. 4690-4699.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2015.

POLLOCK, G. *Vision and difference: femininity, feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 1988.

POLLOCK, G. *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*. London: Routledge, 1996.

PORTO, D.; COELHO, L. X. P.; TROMBINI, M. E.; LIMA, R. P. de. Do lar às ruas: pixo, política e mulheres. In: KOETZ, V.; MARQUES, H. D.; CERQUEIRA, J. T. (org.). *Direito à cidade: uma visão por gênero*. São Paulo: IBDU, 2017. p. 62-71.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROCHA, A. L. C. da; ECKERT, C. *Etnografia da duração: antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavizual, 2013a.

ROCHA, A. L. C. da; ECKERT, C. *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2013b.

ROSENBLUM, N. *A history of women photographers*. New York: Abbeville Press, 2010.

SCHPUN, M. R. Retraçar itinerários individuais: a micro-história das mulheres. In: FUNCK, S. B.; MINELLA, L. S.; ASSIS, G. de O. (org.). *Linguagens e narrativas: desafios feministas*. Tubarão: Copiart, 2014. p. 47-61.

SILVA, V. *As escritoras de grafite de Porto Alegre: um estudo sobre as possibilidades de formação de identidade através dessa arte*. 2008. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

SIMIONI, A. P. C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

SIMMEL, G. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SOIHET, R. Discutindo biografia e história das mulheres. In: FUNCK, S. B.; MINELLA, L. S.; ASSIS, G. de O. (org.). *Linguagens e narrativas: desafios feministas*. Tubarão: Copiart, 2014. p. 63-79.

STRATHERN, M. Uma relação incômoda: o caso do feminismo e da antropologia. *Mediações*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 83-104, jul./dez. 2009.

STUBS, R.; TEIXEIRA-FILHO, F. S.; LESSA, P. Ativismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, e38901, 2018.

TERRA DE DIREITOS. *Sobre*. [s.d.]. Disponível em: <https://terradedireitos.org.br/quem-somos/sobre>. Acesso em: 15 out. 2018.

VELHO, G. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Recebido: 30/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/30/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Entre calçadas, pixações e parentesco: a cidade como campo de batalha em torno das lesbo/homoparentalidades e do acesso à PMA na França

Between sidewalks, graffiti and kinship: the city as a battlefield around lesbian/homoparentalities and access to the PMA in France

Anna Carolina Horstmann Amorim*

*Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Amambai, MS, Brasil

annac.hamorim@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7160-1917>

Resumo

Este artigo busca refletir sobre a relação entre o acesso às tecnologias reprodutivas (PMA) por casais formados por pessoas do mesmo sexo, especialmente de mulheres lésbicas na França, e diversificadas pixações e intervenções urbanas presentes no cenário citadino francês que tocam o tema das famílias lesbo/homoparentais e o acesso às ditas tecnologias. Especificamente, debate as disputas e *atropelos* entre pixações favoráveis e contrárias à diversificação de formas familiares e a correlação dessas disputas de pixações com a aceitação e a legitimação de famílias lesbo/homoparentais na França. Por fim, é averiguado que as disputas entre as pixações acabam por denotar, além da correlação entre cidade e família, o caráter político da arte urbana e a característica processual do parentesco.

Palavras-chave: pixações; parentesco; lesbo/homoparentalidade; reprodução assistida.

Abstract

This paper seeks to investigate the relation between the access to reproductive technologies by same sex couples, especially lesbian women in France and different graffiti and interventions in urban France that are related to the topic of lebo/homoparental families and the access to the referred technologies. Specifically, it discuss the quarrel and disputes between graffiti pro and against the diversity of family configuration and the relation between these quarrels and the acceptance and legitimacy of these families in France. In conclusion, it shows that the disputes among the different graffiti end up calling attention not only to the correlation between city and family but also to the politic character of urban art and the procedural feature of kinship.

Keywords: graffiti; kinship, lesbo/homoparental; reproductive technologies.

Introdução

No início do ano de 2014, contemplada por uma bolsa de doutorado-sanduíche,¹ eu realizava pesquisa de campo sobre parentesco, maternidades lésbicas e tecnologias reprodutivas na França. Eu estava há poucos meses no país, mas já podia perceber que o cenário local era bastante tumultuado no que se refere ao tema do casamento entre pessoas do mesmo sexo, à lesbo/homoparentalidade e, especialmente, quanto ao acesso de casais LGBTs às tecnologias reprodutivas, designadas em francês como PMA, sigla de *procréation médicalement assistée* (“procriação medicamente assistida”) e GPA, sigla para *gestation pour autrui* (“gestação para outro”).² Destaco que o interesse por realizar pesquisa naquele país se ancorava justamente na proibição do acesso de pessoas homossexuais e casais formados por pessoas do mesmo sexo a essas tecnologias.

Apesar de haver me aproximado dessas discussões a respeito das famílias e filiações não heterocentradas a partir de diálogos acadêmicos, seminários, reportagens de jornal e manifestações sociais favoráveis e contrárias aos avanços no campo de direitos ao casamento e família por parte de pessoas LGBT, foi por outro caminho que comecei a entender e vislumbrar uma verdadeira tensão presente no cotidiano francês e nos modos de produzir, pensar e existir enquanto famílias lesbo/homoparentais naquele cenário.

1 Bolsa vinculada ao Programa de Cooperação Internacional Capes-Cofecub através do projeto *Gênero, sexualidade e parentesco: um estudo comparado entre França e Brasil* e que me permitiu a realização desta pesquisa.

2 Há uma diferença no que toca às tecnologias reprodutivas utilizadas por casais de homens e casais de mulheres. Os casais de homens gays necessitam (por não possuírem útero) de uma gravidez de substituição (*gestation pour autrui*) para consolidarem seus projetos parentais e isso estabelece dimensões novas e específicas no processo reprodutivo. Já os casais de mulheres não se veem atingidos por essa necessidade, podendo gestar elas mesmas as futuras crianças. Portanto, a França denomina diferentemente as discussões sobre tecnologias reprodutivas para mulheres (PMA) e para homens (GPA) em referência às duas técnicas distintas empregadas na reprodução. Neste trabalho, o enquadramento é a discussão sobre casais de mulheres lésbicas e, por isso, falarei mais em PMA. Desse modo, PMA e reprodução assistida são tomados aqui como termos equivalentes.

Um pouco fortuitamente, foi em uma caminhada por Paris que me deparei com uma importante dimensão do parentesco na França: aquela dada pelas disputas e embates presente nas pixações,³ desenhos e cartazes espalhados nas calçadas, muros e paredes que compunham o cenário urbano francês. Particularmente, foi ao passear pelos arredores de um grande *boulevard* da cidade acompanhada de um colega que também realizava seu estágio de doutorado-sanduíche que eu reparei em um desenho no chão: um útero grávido pintado com tinta e de um tamanho considerável que ocupava quase toda a calçada. Ao redor, havia pixações de frases defendendo a GPA e PMA para todos e ressaltando o orgulho lésbico/sapatão. As palavras ali grafadas com auxílio de um estêncil (molde vazado, feito habitualmente de papelão ou algum material resistente) pareciam mais recentes que o desenho do útero grávido e sugeriam que aquela intervenção ou arte urbana⁴ havia sido construída em pelo menos dois momentos distintos. Essa descontinuidade temporal chamou minha atenção, pois deixava evidente que ali se estabelecia uma conversa que se espraiava no tempo entre um primeiro desenho e a segunda intervenção/resposta. Sobretudo, ao cruzar com aquele desenho comecei a entender como o tema do parentesco estava expresso também na cidade, exposto para ser visto, dialogado e atravessado por um sem-número de pessoas. Em síntese, o parentesco e as discussões sobre família pareciam compor e ajudar a construir o cenário da cidade.

Todavia, apesar de ter cruzado com o desenho na calçada enquanto caminhava pela cidade, esse encontro não se deu nos termos do que se tem proposto enquanto uma etnografia de rua (Rocha; Eckert, 2013), na qual o espaço urbano é percorrido na busca pelos dramas que compõem a vida na rua e que fazem a cidade. Eu não havia saído a cursar a cidade na busca pelo que poderia chamar minha atenção ou prender meu olhar/sentidos. Não buscava por artes,

3 Opto pelo uso da grafia nativa com X (pixo, pixação) ao invés da grafia com CH, correta em língua portuguesa (picho, pichação).

4 Entendo arte urbana como todo desenho, pixação, colagem, intervenção realizada no espaço urbano, ou, nas palavras de Glória Diógenes (2015b, p. 686), “um tipo de participação intempestiva na visualidade da cidade”.

intervenções, mensagens tais quais procuram antropólogos e artistas urbanos que saem em caminhadas munidos de câmeras fotográficas e delineando percursos de observação cuidadosa.

Eu apenas andava, não dimensionava o espaço ao meu redor a partir de qualquer busca por intervenções, por cortes na paisagem ou por mensagens pintadas em paredes ou calçadas. Naquele momento, não me situava enquanto pesquisadora e aguardava pelas interações com minhas interlocutoras de pesquisa para conversar sobre parentesco, suas famílias, trajetórias reprodutivas e de ação na construção de suas maternidades lésbicas no contexto francês. Entretanto, antes mesmo de encontrá-las o tema das disputas que cercam o acesso às tecnologias reprodutivas na França já havia cruzado meu caminho. O ambiente onde eu circulava estava prenhe de sentidos, a paisagem urbana estava carregada de enunciados e mensagens que, por meio de seus pixos, grafites e artes, me convidaram a um olhar mais demorado, que busca compreender rastros, conversas, sentidos espalhados pelos cantos, paredes e postes da cidade (Diógenes; Chagas, 2016).

Assim, o tema das famílias lesbo/homoparentais e do acesso às tecnologias reprodutivas conversou comigo através da rua. A cidade pareceu não mais separar-se do parentesco que, definitivamente, deixava de compor espaços privados de casas, consultórios e clínicas de reprodução assistida para se fazer parte integrante do cotidiano da cidade e do mundo público. A arte urbana, as intervenções com suas cores e palavras pressupõem uma interação que se efetiva no espaço público e se estabelece como uma reivindicação da cidade. Ao caminhar por aquela rua específica, não pude escapar ao atravessamento de/pelo parentesco que se constituiu no ato mesmo de caminhar sobre aquela pixação.

Em consonância, acompanhando o perfil no site Facebook da associação feminista Fières (“Orgulhosas”) (ligada à defesa da abertura da PMA para casais LGBT na França) encontrei, meses depois, a foto do desenho que havia visto enquanto caminhava por Paris. Ao ver novamente aquela imagem – que ganhou novas dimensões ao ser colocada na internet e circular e criar sentidos de forma ampla – foi que percebi a urgência de pensar na correlação entre arte de rua e parentesco.



Figura 1. Útero grávido e pixações (Fières, 2014).

Assim, neste artigo pretendo refletir sobre a relação entre o acesso, no contexto francês, às tecnologias reprodutivas (PMA) por casais formados por mulheres lésbicas e as diversificadas intervenções urbanas que versam sobre esse tema especificamente. Demonstro, desse modo, como as disputas políticas em torno da família constroem e são também construídas através de disputas entre pixações, artes e intervenções urbanas.

Para isso, o texto divide-se em duas partes. A primeira é uma breve incursão no campo das famílias lesbo/homoparentais, das tecnologias reprodutivas e sua regulamentação em solo francês. Já a segunda parte é aquela em que me debruço sobre a discussão relacionada aos impasses relativos às famílias lesboparentais⁵ a partir das intervenções urbanas, das disputas de espaço que se ligam a disputas por reconhecimento de diferentes formas familiares.

5 Termo referido à configuração familiar na qual pelo menos uma pessoa que exerce a função parental se reconhece enquanto lésbica. Tem como intenção se distinguir das configurações parentais formadas por gays no exercício da função parental.

Famílias lesbo/homoparentais e PMA na França

Nos últimos 40 anos as sociedades ocidentais têm acompanhado importantes transformações na esfera familiar. Divórcios, novos casamentos, gestação de substituição, recurso a novas tecnologias reprodutivas, pesquisas sobre DNA e adoções internacionais trazem à tona novas formas de se fazer família e traçar laços entre as pessoas. Desse cenário despontam novos formatos familiares e as famílias recompostas após separação, as famílias monoparentais, pluriparentais, adotivas e homoparentais emergem como formatos possíveis de família.

É certo que as famílias formadas por mães e pais homossexuais não são uma novidade absoluta e já figuravam como construções possíveis nas sociedades complexas. Contudo – e principalmente através do uso de tecnologias reprodutivas/*procréation médicalement assistée* (PMA) –, o que acompanhamos hoje é um acelerado crescimento de famílias que se formam a partir da conjugação de lesbianidade e maternidade, construindo um campo de estudos que têm vivenciado um florescimento das pesquisas acadêmicas e debates: as lesboparentalidades. As possibilidades técnicas derivadas dos avanços no campo da reprodução humana permitem – aí, sim, de forma inovadora – a construção intencional das famílias lesboparentais como famílias que derivam do casal de mulheres e que não são, portanto, consequência de outras relações anteriores ou de arranjos que exigem a participação de algum amigo ou conhecido homem na fabricação de uma criança.

Carregando já um longo caminho de avanços e pesquisas desde o nascimento do primeiro bebê de proveta em 1978, na Inglaterra, as tecnologias reprodutivas perderam, ao menos em parte, seu ar de novidade e já carregam consigo uma considerável consolidação como polo produtor de crianças e famílias. Esse emaranhado de procedimentos médicos/técnicos/científicos que permitem a dissociação entre reprodução/concepção e ato sexual é responsável por transformar a conjugalidade homossexual em potencialmente reprodutiva.

Doações de gametas, reprodução sem sexo, gravidez de substituição, todas essas possibilidades dadas pelos avanços técnico/científicos na área da reprodução estabelecem novos passos na coreografada articulação que produz famílias e filhos dentro dos pressupostos ocidentais clássicos de parentesco, cujo parâmetro é um modelo reprodutivo (Strathern, 1992) que tem na relação sexual seu símbolo fundador, como nos informa David Schneider (1980). As tecnologias reprodutivas introduzem nessa dança novos modos de conectar

substâncias reprodutivas, de manipular, conservar e gestar embriões. Modos que escapam da habitual necessidade de conexão sexual entre dois corpos distintos para produção de crianças. Os momentos da reprodução são fragmentados, novos atores são adicionados no escopo daqueles necessários para fazer parentes. Biólogos, geneticistas, pipetas e microscópios fazem agora parte da reprodução. Observamos a implementação de novas técnicas e de novos itinerários reprodutivos que necessitam de planejamento, investimento e acordos para que alcancem os resultados esperados, visto que já não derivam apenas do enlace amoroso entre um casal naturalmente reprodutivo.

Constituindo uma tecnologia de desenvolvimento e dispersão global, a PMA e outras técnicas reprodutivas estão por todos os cantos e interconectam redes de diferentes especialistas, cientistas e médicos. Todavia, as regulamentações locais despontam diferentes usos dessas tecnologias que informam sobre diferentes construções acerca do que é família.

As transformações advindas das possibilidades dadas pelas tecnologias não passam despercebidas. As sociedades ocidentais rapidamente se colocam a debater tal assunto e dão especial atenção aos limites da artificialidade no seio do parentesco e da família. Ainda que não seja nada tão novo no cenário do parentesco, observamos que as famílias que se formam através dessas tecnologias impõem incertezas sobre a parentalidade e filiação e geram dúvidas, inquietações e contraposições a/de alguns setores mais conservadores das sociedades. Afinal, a manipulação de corpos, de gametas e a entrada de outros elementos em cena mexem com representações a respeito da naturalidade do processo reprodutivo.

Destaca-se que, no processo de bricolagem que configura a construção das famílias lesbo/homoparentais, a dimensão pública ocupa um espaço significativo: se os filhos não são mais produzidos nos quartos e na esfera doméstica, eles envolvem diferentes setores da vida social. O reconhecimento dessas outras formas de famílias, baseadas no afeto, na escolha e na intenção muitas vezes esbarra em noções arraigadas de parentesco como aquele baseado em sexo reprodutivo (e, por isso, em heterossexualidade), o que acaba por estabelecer uma hierarquia entre formas familiares.

Desse modo, os temas da família e da reprodução assistida ganham destaque e eventos antes pertencentes ao foro íntimo do casal são carregados para debates públicos envolvendo especialistas de diferentes áreas, que buscam estabelecer se os usos dessas tecnologias e se as tais “novas” configurações

familiares são interessantes ou marcam um exagero de intervenção técnica sobre processos até então compreendidos como “naturais”.

Diferentes realidades normativas se colocam a gestionar os avanços e aplicações dessa sorte de tecnologias em cada país. Assim, os dispositivos jurídicos que as regulamentam apresentam variações no que toca a aberturas ou entraves para a fabricação das famílias lesbo/homoparentais. Importa compreender que as leis e normativas que tocam a PMA estão ancoradas em moralidades e valores culturais que nos permitem observar quais percepções de maternidade, paternidade e família estão em jogo e sendo construídas e defendidas quando se regulamenta o acesso a tais tecnologias.

Na França, que viu seu primeiro bebê fruto de tecnologias reprodutivas nascer em 1982, a regulamentação dessas práticas ocorreu de maneira tardia e foi apenas em 1994 que se estabeleceu uma lei que regulamenta os usos e acessos a elas.

Sendo compreendido como um dos países com legislação bastante restritiva no tocante às tecnologias reprodutivas, a França encontra-se ao lado de países como Alemanha, Itália e Suíça, conforme esclarece Virginie Rozée (2015). Tal regulamentação restritiva deriva do enquadramento de tais tecnologias sob a rubrica de uma severa lei de bioética, contrariando o que ocorre em outros países, onde tais usos e práticas estão inseridos em leis sobre a família, como no Reino Unido, por exemplo.

Redigida por Jean-François Mattei, deputado, médico e católico praticante, a lei de bioética francesa define as tecnologias como interessadas em sanar um problema de fertilidade medicamente diagnosticado (Tain, 2013). Exige-se, portanto, uma comprovação de que uma patologia existe e, assim, se valida a intervenção médica enquanto tratamento de um problema. Ao mesmo tempo que exige o diagnóstico de infertilidade, o texto da lei, ao frisar a composição do casal como homem e mulher, exclui como beneficiários de tais tecnologias pessoas solteiras e casais homossexuais. Observa-se que parece haver uma tentativa de manutenção de um modelo prescritivo em que a família e a filiação decorrem de uma estreita conexão entre heterossexualidade/casamento/procriação, deixando à margem outras configurações possíveis.

Infere-se, portanto, que a lei de bioética francesa que regulamenta as tecnologias reprodutivas possui um caráter naturalista, vale dizer, visa e está calçada em um esquema perpassado por um modelo entendido como natural de

reprodução sexual (heteroinformado) em que tudo deve funcionar de maneira a reproduzir o que teria acontecido sem o auxílio da tecnologia. Dessa forma, tudo que possa colocar em cheque tais definições acerca da reprodução “natural” é negado pela lei. As tecnologias reprodutivas são inseridas em um contexto moral e social que não permite que seus potenciais sejam utilizados por si mesmos. A tecnologia, alega-se então, só é interessante quando faz, ou permite fazer, o que a natureza faria. Tal conclusão legitima a ideia de que a filiação é derivada de um intercurso sexual entre um homem e uma mulher e apenas assim.

Mariage Pour Tous versus Manif Pour Tous: um debate sobre casamento e filiação

Em meados dos anos de 2012 e 2013 a França viveu um intenso debate em relação à possibilidade de abertura do casamento para pessoas do mesmo sexo. Incansáveis discussões invadiram as mídias e meios de comunicação e variados debates tomaram corpo em distintas instâncias da vida social e privada da população. Paralelamente àquele momento intenso de discussões, o país acompanhou o surgimento de um movimento conservador de base católica, organizado epositor ferrenho da proposta de lei de casamento entre pessoas do mesmo sexo conhecida como *Mariage Pour Tous* (“Casamento para Todos”). O movimento chamado *Manif Pour Tous* (“Manifestação para/por Todos”) teve origem em um encontro com responsáveis por diferentes associações: “Une cinquantaine d’associations sont présentes comme co-organisatrices, beaucoup d’entre elles sont récentes ou issues des milieux religieux” (Zeller; Wandrille, 2013, p. 37), que, a par das propostas governamentais em relação à aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, visavam estabelecer estratégias de enfrentamento ao projeto de lei. A oposição do grupo à abertura do casamento entre pessoas do mesmo sexo deposita-se em uma questão central: a filiação.

Com uma forte organização virtual o grupo começou rapidamente a esboçar toda sua argumentação contrária ao projeto de lei do *Mariage Pour Tous* centrando-se na defesa da família heterossexual como o grande suporte da sociedade, haja vista sua capacidade reprodutiva e sobremaneira produtora de maternidades e paternidades. Sob sua bandeira da família formada por pai, mãe, filho e filha (desenhados em cor-de-rosa ou azul), o grupo também se lançou

em diversificadas manifestações na rua, ações que deixaram marcas por todo o espaço urbano onde aconteceram. Não restritas apenas aos espaços onde o grupo se manifestava, diferentes pixações com os slogans da Manif Pour Tous começaram a aparecer em vários bairros de Paris e também em outras cidades.



Figura 2. Pixações em rosa e azul na cidade de Paris (Pochoirs Pour Tous, 2018f).

Essa imagem é um exemplo de pixação realizada por integrantes ou simpatizantes da Manif Pour Tous na calçada em frente a uma saída de metrô da cidade de Paris. Nela aparece, abaixo do coração, pintada em azul e rosa (marcas da Manif, que tem seu slogan nestas cores) a frase: “non à la PMA sans père” (“não à PMA sem pai”). Observamos que a intervenção urbana foi realizada na saída de uma estação de metrô, sendo pixada na calçada e não em muros altos ou paredes, como costuma acontecer com os grafites e *tags* de pixadores que competem por prestígio ou que desejam fazer seu nome e reivindicar a cidade também através do ultrapassar de limites, gestos que brincam com alturas e com noções de um corpo que chega a lugares improváveis (Diógenes, 2017).

A pixação na saída do metrô não se constrói na dimensão do driblar a altura, algo que questiona as restrições do corpo e por isso torna-se político, como destaca Glória Diógenes (2017). O pixo nas calçadas se pretende acessível. É realizado ao alcance de todos, em um ponto de alto tráfego e busca o maior número de olhares e contatos possíveis. Como destaca Ricardo Campos (2012), é característica dos pixos a busca por exposição e uma alta plateia, os pixadores apropriam-se do espaço público para a partilha de mensagens privadas, evento que observamos nas pixações da Manif Pour Tous que desejam ancorar no cenário urbano francês ideias antifamílias lesbo/homoparentais e contrárias à abertura da PMA para casais de mulheres. Entretanto, se para os pixadores e artistas urbanos em geral os lugares de maior visibilidade, altura e destaque perante os olhos de seu público são prestigiados e compõem hierarquias no meio dos que produzem essas artes de rua, para os pixos da Manif Pour Tous a busca por espaços imponentes de visibilidade não parece ser o mote da ação.

A natureza política do pixo da Manif Pour Tous não é aquela que se dá através de uma linguagem disponível apenas por quem “segue a trilha” (Diógenes, 2017) e observa as rotas e pinturas realizadas por pessoas e corpos que se arriscam para deixar suas marcas e mensagens. Ao contrário, os pixos no chão, cruzando facilmente os caminhos habituais de quem percorre a cidade, parecem mais desejar dissolver sua mensagem no trajeto comum a todos do que produzir um impacto, enunciado aos olhos atentos de quem procura por intervenções artísticas pela cidade. Há nesses pixos realizados em calçadas e saídas de metrô uma estratégia de comunicação e publicidade interessante que, por sua vez, difere daquelas de quem pixa para olhares atentos a contrafluxos de mensagens que ocupam o espaço.

Ainda que o movimento da Manif Pour Tous tenha ganhado as ruas, calçadas e vários adeptos, em 17 de maio de 2013, foi aprovada na França a lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo (Mariage Pour Tous). A lei abriu os caminhos não só do casamento, mas também da adoção para os casais de lésbicas e gays. Ainda assim, apesar da possibilidade de adoção gerada pela abertura do casamento LGBT no país, o acesso à PMA permaneceu interdito aos casais formados por pessoas do mesmo sexo e seguiu imperando a noção de que famílias são aquelas em que coincidem os genitores com os pais, sendo esses últimos necessariamente – ou, se preferirem, naturalmente – de sexos diferentes (Courduriès; Giroux, 2017).

Em 2017, Emmanuel Macron foi eleito presidente da França e, a despeito de sua proposta de campanha sobre a abertura da PMA aos casais lésbicos e pessoas solteiras, tais tecnologias continuaram vetadas para pessoas solteiras e casais formados por pessoas do mesmo sexo na França.

À revelia da proibição do acesso de diferentes pessoas às tecnologias reprodutivas na França, dados de pesquisa (Courduriès; Giroux, 2017) informam que os casais formados por mulheres estão, sim, produzindo famílias e contornando as restrições nacionais ao dirigirem-se a outros países ou ao produzirem inseminações de modo artesanal em suas casas, desvelando que o parentesco não é fruto de uma realidade fixa ou evidente; antes, ele parece devedor de intenções, movimentos e disputas que demonstram como ele é um processo reflexivo e ativo (Bestard, 2004).

Nesse sentido, podemos dizer que, apesar da proibição da PMA em solo francês, as famílias lesboparentais advindas do uso dessas tecnologias já são uma realidade no país. Contudo, é justamente a crescente mobilização e visibilidade dessas famílias lesbo/homoparentais que parecem gerar polêmicas, contragostos e novos ataques.

Intervenções urbanas e parentesco: entre ataques e (re)ações

Em contrapartida à proibição vigente da PMA e aos avanços e manifestações constantes dos grupos antifamílias lesbo/homoparentais e anti-PMA no país, grupos organizados favoráveis e em defesa da pluralidade de formas familiares começaram a ganhar espaço no debate e em manifestações públicas em favor da abertura das tecnologias reprodutivas para casais homossexuais.

A visibilidade da conjugalidade homossexual enquanto modalidade familiar começa a ganhar contornos, permitindo que gays, lésbicas e, mais recentemente, pessoas transexuais e travestis passem a assumir para si e publicamente uma preocupação sentimental em suas relações amorosas. Rompendo com limites de parentalidade e conjugalidade, exigem, além do direito à cidadania individual, o direito à constituição de uma família e o direito ao reconhecimento de suas relações de parentesco.

No contexto francês, alguns grupos dedicam-se especialmente à questão da abertura da PMA para casais de mulheres, como é o caso do coletivo OUI OUI OUI

– oui au mariage, oui à la filiation et oui à la PMA (“SIM, SIM, SIM – sim ao casamento, sim à filiação e sim à PMA”) e da associação feminista Fières (“Orgulhosas”). Destaco esses dois coletivos pois são eles os responsáveis pela organização de ações contrárias às intervenções urbanas produzidas por apoiadores da Manif Pour Tous, conforme apresento a seguir.

Por meio dos perfis virtuais desses grupos é que eu entrei em contato direto com as discussões sobre o espaço urbano e a cidade, e foi através de suas convocações on-line que vislumbrei como se realizam os diálogos entre pixações, processo que havia chamado minha atenção anteriormente, quando eu mesma fui interpelada por uma dessas comunicações urbanas.

Destaco especialmente uma ação realizada pelo grupo Fières que, através de sua página na rede social Instagram, convocou uma “despoluição” das intervenções da Manif Pour Tous que haviam sido deixadas após um ato do coletivo.



21:27 · 12 nov. 17

Figura 3. Grupo Fières informa sobre limpeza de pixações anti-PMA em Paris (Fières, 2017). (“Esta noite, Fières limpa as ruas de Paris das tags e cartazes da ‘Manifestação para/por Todos’ #operação despoluição #PMA para toDES”).

Como podemos ver na imagem, a operação de limpeza constituiu-se no pintar por cima ou apagar as intervenções realizadas anteriormente. A cobertura do que havia sido pixado antes expressa de fato uma tentativa de anular a mensagem que estava construída. Ao ser coberto e apagado, o espaço conquistado pelo pixo é perdido e a calçada volta a ser espaço “sem dono”. Essa política de

limpeza que constitui pintar por cima ou apagar a intervenção de outro grupo tem um significado importante no universo dos grafites e das intervenções urbanas e é sentida como uma afronta.

O grupo que apaga a mensagem anterior e por cima dela escreve outras assume, através de suas ações, a conquista daquele espaço urbano e aquela calçada se torna, portanto, uma aliada. A calçada que é novamente conquistada deixa de ser uma calçada antifamília lesbo/homoparental para tornar-se novamente uma calçada. A prática de sobrepor uma nova mensagem sobre uma previamente existente é costumeiramente chamada de “atropelar” e significa passar por cima do outro e se interpor no espaço que outro grafite já ganhou: “É como se, uma vez um signo fincado, ele tivesse já ganho um lugar, obtido um destaque, alcançado um plano de enunciação” (Diógenes, 2013, p. 49). O plano de enunciação parece em disputa nessas ações organizadas de limpeza.

Observamos aqui que o tema do parentesco e das tecnologias reprodutivas instaura debates e polêmicas que invadem as ruas. Convocam-se lados em uma disputa que se concretiza nas calçadas, na cidade, em ações efetivas de competições para ocupar a paisagem urbana.

Não é novidade que o tema do parentesco é alvo de debates sociais e polêmicas públicas desde o famoso artigo de Marilyn Strathern (1995), no qual a autora chamou atenção para o debate midiático ocorrido durante o ano de 1991 na Grã-Bretanha. O mote da discussão estava na demanda de mulheres solteiras e virgens pelo uso de tecnologias reprodutivas que as permitisse ter filhos sem intercurso sexual. Os avanços tecnológicos e científicos da indústria reprodutiva permitiam tal arranjo, entretanto, o clamor por maternidades que excluía deliberadamente a necessidade de pais não cabia nos modelos de parentesco disponíveis. A não existência de um marido, namorado ou simplesmente de qualquer relação sexual capaz de manter a sugestão de que crianças nascem de uma relação entre homens e mulheres tornava as demandas de filiação das “mães virgens” uma afronta cultural que foi rapidamente classificada como uma síndrome: “a síndrome do nascimento virgem”.

Assim, do mesmo modo que “a síndrome do nascimento virgem” pareceu mobilizar um debate na Grã-Bretanha do começo dos anos 1990, atualmente o acesso de casais formados por pessoas do mesmo sexo à parentalidade e filiação parece responsável por um verdadeiro embate na França. Elaborada em termos de favoráveis ou contra, a disputa envolvendo as famílias lesbo/

homoparentais desponta em um debate que busca estabelecer o que afinal vale como família.

Homossexualidade e família

Parece controverso que tão recentemente um grupo organizado se coloque de modo bastante ferrenho na oposição às famílias lesbo/homoparentais na França. Contudo, vale destacar que o grupo Manif Pour Tous não se posiciona abertamente contrário à homossexualidade e frisa condenar todo tipo de violência e homofobia, conforme se pode ler no site do grupo:

La Manif Pour Tous est un mouvement social né en 2012 pour défendre l'altérité sexuelle dans le mariage, le respect de la filiation naturelle et l'intérêt supérieur de l'enfant.

La finalité du mariage étant de fonder une famille, le mariage et l'adoption par deux femmes ou deux hommes met en cause le besoin et le droit de l'enfant d'avoir un père et mère.

L'action de La Manif Pour Tous est fondée en particulier sur l'article 7 de la Convention internationale des droits de l'enfant (CIDE): l'enfant "a le droit, dans la mesure du possible, de connaître ses parents et d'être élevé par eux".

La Manif Pour Tous est pacifique. Elle condamne fermement tout acte violent et toutes formes d'homophobie. Elle appelle à respecter les personnes et le bien commun.

Comme son nom l'indique, La Manif Pour Tous est plurielle et diverse, susceptible d'être rejointe par tous les Français, quelles que soient leur sensibilité politique et philosophique, croyance, orientation sexuelle, mode de vie, origine géographique, etc.

La Manif Pour Tous est un mouvement social indépendant de tout parti, toute confession, toute communauté et tout autre groupe ou organisme. Elle est seule décideur, organisateur et financeur (toujours par les dons de ses sympathisants) de ses actions.⁶ (Manif Pour Tous, 2018, grifo meu).

6 "A Manifestação para/por Todos é um movimento social que nasceu em 2012 para defender a alteridade sexual no casamento, o respeito à filiação natural e o interesse superior da criança. Sendo fundar uma família a finalidade do casamento, o casamento e a adoção por duas mulheres ou dois homens coloca em questão a necessidade e o direito da criança de ter um pai e uma mãe. A ação da Manifestação para/por todos está fundada em particular sobre o artigo 7 da Convenção Internacional dos Direitos da Criança: a criança 'tem o direito, na medida do possível, de conhecer seus pais e de ser criada por eles'. A Manifestação para/por Todos é pacífica. Ela condena fortemente todo ato de violência e toda forma de homofobia. Ela invoca o respeito →

Ao opor a defesa do casamento e da filiação como redutos da heterossexualidade à homofobia, o grupo define suas demandas enquanto defesa de uma “realidade natural” ou verdadeira e, por isso, não baseada em discriminação ou homofobia. Segundo Thomas Laqueur (2001, p. 18), há no período do Iluminismo uma transformação epistemológica que assenta uma compreensão da natureza como uma base física da realidade, momento no qual “o mundo físico – o corpo – aparece como real”, enquanto a dimensão social desponta como um epifenômeno. Arelado à natureza, o corpo estabilizado, sexuado e a-histórico torna-se a base do mundo social (Luna, 2007). Assim, não é de estranhar que o apelo à filiação natural seja aquele dado por uma noção sexuada da reprodução com base na dualidade corporal, como fica claro na proposta da Manif Pour Tous.

De tal modo, a Manif Pour Tous não defende apenas a família tradicional baseada na “*altérité sexuelle dans le mariage*” e na filiação natural, mas especialmente desloca a questão da família e o questionamento de sua pluralidade para a defesa do interesse superior da criança. Destaca-se o direito da criança de nascer e ser criada dentro da família, não lhe sendo roubada sua possibilidade de conhecer pai e mãe. Destarte, o grupo se fixa a uma concepção do parentesco como aquele fundado na premissa reprodutiva dada pela dicotomia sexual do par homem e mulher como representantes da natureza real ou normal, sendo todas as outras formas de famílias desviantes, preocupantes e não normais.

O grupo, ao defender a *alteridade sexual* e a *filiação natural*, reforça e atualiza as construções de gênero ao enfatizar as diferenças biológicas entre os sexos. Transforma machos em homens, fêmeas em mulheres e estabelece a sua interdependência e complementaridade (Piscitelli, 1998), concretizando também a heterossexualidade como marco fundador da sociedade.

Assim é que o grupo se pronuncia fortemente contrário a formulações familiares que possam depor contra a complementaridade indiscutível de homem e mulher para reprodução. O mote aqui não é a dependência de gametas

→ pelas pessoas e pelo bem comum. Como seu nome indica, a Manifestação para/por Todos é plural e diversa, à qual podem aderir todos franceses, qualquer que seja sua sensibilidade política e filosófica, crença, orientação sexual, modo de vida, origem geográfica, etc. A Manifestação para/por Todos é um movimento social independente de todo partido, de toda religião, de toda comunidade e de qualquer outro grupo ou organismo. Ela decide, organiza e financia sozinha (sempre através das doações de seus simpatizantes) suas ações” (tradução minha).

oriundos de homem e mulher como pressuposto da reprodução, senão assinalar que essa interdependência deve produzir, em todo caso, pai e mãe. Logo, é a não existência de algum desses dois polos fundantes que parece incomodar e as famílias de duas mães são definidas não por sua construção intencional em termos de duas maternidades, mas em uma perspectiva da ausência, a ausência de pai, como se pode ver no conteúdo de suas pixações:



Figura 4. “Fora um pai, eu não sinto falta de nada. PMA sem pai, dor sem fim” (Pochoirs Pour Tous, 2018b).

Vale lembrar que as famílias lesboparentais não estão inovando na produção de famílias sem pais e essas configurações preexistem a elas. Ainda assim, as outras famílias sem pai figuram antes como infortúnios do destino do que como projetos deliberados. É justamente a construção intencional das famílias sem pai que parece incomodar e fugir das representações familiares disponíveis nos padrões mais tradicionais e estáticos a respeito da família e a crítica aos modelos diferentes destes se estabelece através do apelo ao direito

da criança de ter pai e mãe. A necessidade de pais e mães (Strathern, 1995) torna-se constitutiva/ontológica da existência da criança. É um regime normativo de relações de gênero e sexualidade que se impõe quando se defende tal modelo de família para confecção de crianças e não apenas uma necessidade de gametas advindos de homem e mulher. O imperativo de pai e mãe reforça a necessidade da heterossexualidade enquanto padrão de relações (casamento e filiação) e a natureza e a reprodução são usados de alicerce para sustentar um regime sexual heteronormativo. Está em jogo aqui precisamente uma ordem moral e social que busca equivaler a heterossexualidade à natureza e à necessidade da criança. Todavia, a fragmentação e tecnologização do processo reprodutivo já levou os sentidos de sêmen e óvulos para bem longe daquele de pai e mãe, conforme também apresenta-se para os casos de doação de gametas em contextos heterossexuais avaliados positivamente tanto pela Manif Pour Tous quanto pela lei de bioética francesa. Em última instância, não parece ser a manipulação da natureza o X da questão, já que o mesmo dado biológico/natural ocupa posições diferentes nesse cenário, podendo ser manipulado por uns, mas não por outros.

Logo, para além de uma defesa ferrenha da naturalidade do processo reprodutivo baseado na complementaridade natural e reprodutiva dos sexos, o que o discurso da Manif Pour Tous demonstra é que o “referente biológico como fundamento de verdade é o valor que se mantém continuamente nesse debate para estabelecer a definição legítima de natureza humana” (Luna, 2005, p. 413). O referente biológico a ser mantido a todo custo, longe de falar apenas sobre biologia, infere que biologia é heterossexualidade e essa é a premissa que deve ser assegurada enquanto natural. Assim, se Judith Butler (2016) nos informava que gênero (social) é que consolida a compreensão naturalizada das categorias sexuais, a instituição da heterossexualidade enquanto norma configura e estabelece a compreensão naturalizada da reprodução sexual e não o contrário.

Ainda que possa parecer que vigora uma diferença simples entre aqueles que defendem um modelo natural/fixo e antitecnológico da família em contraposição àqueles que defendem a pluralidade de seu sentido e o desprendimento de noções estáticas de natureza e biologia como marcos definidores das pertencas e da formulação de vínculos familiares, o cenário que se apresenta no contexto francês é mais complexo e possui ainda outra dimensão.

Se o apelo dos favoráveis à Manif Pour Tous ancora-se em um discurso sobre o relevo da natureza como baliza para elaboração do que seria melhor e mais correto em termos de família e filiação, esse embasamento se vê afetado pelas atuais possibilidades de recurso às tecnologias reprodutivas. Conforme já observamos, a PMA interfere no processo reprodutivo ao introduzir possibilidades de micromanipulação de gametas, ao separar no tempo e espaço sexo e reprodução e ao introduzir um caráter técnico e artificial no domínio procriativo. Em consonância, era de se esperar que os integrantes desse grupo fossem contrários aos usos e empregos de tais tecnologias, já que uma noção corrente de natureza se oporia à tecnologia, entendida como espaço por excelência da criação e desenvolvimento cultural humano (Luna, 2005) e, portanto, ponto de partida para manipulações diferentes das configurações familiares.

Entrementes, a Manif Pour Tous não é desfavorável aos usos das tecnologias reprodutivas. O recurso a elas não parece ser o problema para o grupo, já que ele toma as tecnologias como paliativos para quadros de infertilidade anunciada entre casais heterossexuais. Seguindo o imperativo da lei francesa, a Manif Pour Tous compreende e enquadra os usos tecnológicos voltados à reprodução em seu escopo naturalizado da reprodução: apenas podem fazer família casais heterossexuais. Portanto, buscar por tais tecnologias nos marcos de relações heteroinformadas para produzir famílias que se encaixem no modelo pai/mãe/filho não parece gerar inquietações ou, como afirma a antropóloga Naara Luna (2004, p. 151), “a ciência, resultado da invenção humana e pertencente à esfera da cultura, pode auxiliar a natureza, desde que não contrarie seus princípios gerais”. A natureza como aquela dimensão física que escapa da intervenção humana é passível de ser deslocada, ainda que a ordem moral que a dita não o seja.

O apelo à natureza (base do dimorfismo sexual e da heterossexualidade) não encobre uma natureza imóvel ou fixa, mas um discurso sobre a natureza que busca assentar uma base naturalizada na qual o princípio da diferença sexual na sociedade é presumido como tendo aparecido automaticamente (Franklin, 2013). Assim, alguns usos das tecnologias reprodutivas são possíveis por reforçarem os pressupostos morais/sociais do que seja a natureza enquanto outros são vetados ou fortemente combatidos por possibilitarem a configuração de outras formas familiares, como os usos ou mesmo a abertura da PMA para os casais de mulheres, questão que fica bastante clara na própria definição que o grupo dá para esse evento/tecnologia: *PMA sans père* (“PMA sem pai”):



Figura 5. Disputa de pixações: Manif Pour Tous versus Orgulho LGBT em Montpellier (Stop Homophobie, 2016).

Na imagem acima, temos novamente um evento de disputas do espaço urbano dado por meio das pixações. A primeira pixação é a palavra *pride* (“orgulho”) pintada nas cores do arco-íris, em clara referência ao orgulho LGBT e que foi atropelada pela pixação da Manif Pour Tous – “Non à la PMA sans Père” (“Manifestação para/por Todos – ‘Não à PMA sem pai’”) e sufocada pela pintura da logo do mesmo grupo. Segundo Juliana Chagas (2015), o sufoco é a prática de realizar uma pixação nos espaços que sobraram de um pixo já existente. Esse ato “estragaria” visualmente a pixação anterior, criando um cenário competitivo entre os dois pixos.

Observamos uma ativa disputa territorial. Como destaca Gabriel Bueno Almeida (2013, p. 79), os grafites se tornam bandeiras a serem defendidas e perfazem um campo de batalhas: “Esta batalha pode ser visualizada nas ruas a partir das parcerias e alianças que se estabelecem, dos muros compartilhados e dos ‘atropelos’.”

Em consonância, Glória Diógenes (2015a) informa que essas práticas incidem em um verdadeiro conflito cujos fronts de batalha são as paredes (ou chão). De um lado, temos as convocações de mutirões para apagar/limpar as

intervenções da Manif Pour Tous. Em sentido contrário, a própria Manif Pour Tous revida ao se interpor sobre uma imagem já existente e galgar espaço e visibilidade para si em uma espécie de constante concorrência de significados e discursos visuais que tangem às famílias na França.

Nessas disputas, parece que o fechamento da lei francesa sobre a PMA corrobora os posicionamentos conservadores da Manif Pour Tous no que tange às representações de família e parentesco em um universo que demora a se abrir para outras possibilidades e que insiste em produzir tensões e desigualdades.

As famílias lesbo/homoparentais ainda parecem ter que lutar continuamente para conseguir se construir e legitimar. As possibilidades tecnológicas para efetivação dessas famílias como derivadas do desejo dos casais continua interdita na França e os espaços cotidianos, como as calçadas, parecem campos minados de discursos contrários à sua consolidação e reconhecimento.

As implicações da Manif Pour Tous não se reduzem a uma oposição de ideias sobre o que é ser família que se expressa em manifestações de ruas pontuais. Ao contrário, elas se espalham pelo dia a dia através de cartazes colados por toda a cidade e intervenções urbanas especialmente realizadas em pontos de alta circulação de transeuntes. Essas intervenções se relacionam com momentos políticos e sociais de ebulição. A cada passo dado no debate sobre abertura da PMA no país, a cada pronunciamento do governo sobre o tema das famílias LGBTs ou mesmo em contraposição a uma parada LGBT ou a um seminário acadêmico sobre o tema da PMA, novas manifestações e intervenções urbanas da Manif Pour Tous despontam e a cidade preenche-se pixações anti-PMA e antifamília.

É desse modo que, em 2018, já de volta ao Brasil e tendo concluído minha pesquisa e tese de doutorado sobre as lesboparentalidades (Amorim, 2018), entro novamente em contato com o tema das intervenções urbanas e parentesco na França. Dessa vez meu olhar não foi preso pelo atravessar de um desenho no chão, mas encontrou na internet ecos daquela discussão, percepção e interpelação causada pela arte de rua em 2014.

Através do perfil de um grupo de *chasseurs de streetart* (“caçadores de arte de rua”) que fotografa e publica fotos de arte urbana em Paris na rede social Instagram acompanhei novamente uma intensa movimentação em torno das pixações da Manif Pour Tous na França.

Me refiro especificamente a um movimento coletivo e organizado de atropelo das pixações da Manif Pour Tous encabeçado por um grupo de pessoas e

artistas urbanos que se denomina Pochoirs Pour Tous (“Estênceis para Todos”) e que pixam corações sobre mensagens homofóbicas, antifamílias lebo/homoparentais ou antiabertura da PMA. Conforme vinha demonstrando, o movimento de atropelos e apagamento das intervenções urbanas homofóbicas e antifamília ou anti-PMA já configura uma prática existente na França. Todavia, esse grupo de artistas urbanos parece colocar em ação inovadoras dimensões do embate entre as pixações

A primeira dimensão que se apresenta nesse movimento de pixações, e que quero destacar, é a formulação de um contradiscurso que constrói a ação do atropelo dos pixos não apenas como uma interação, mais ou menos livre, entre os pixadores que buscam conquistar espaço e prestígio, mas que a estabelece enquanto um discurso organizado de combate coletivo formalizado. Nesse sentido, os artistas urbanos instituem um modelo ou padrão para o atropelo dos pixos que se dá na utilização repetida de um estêncil em forma de coração que é pixado sobre as pixações prévias. Conjuntamente com essa padronização da ação do grupo, efetiva-se a criação um perfil próprio na rede social Instagram onde se divulgam as fotos das ações realizadas utilizando a *hashtag* #pochoirs-pourtous. Nesse perfil virtual, o grupo posta constantemente fotos das ações realizadas e fornece dicas de como cada pessoa/aliado pode fazer seu próprio molde (estêncil) e somar na ação de contraintervenção urbana.



Figura 6. Materiais utilizados para realizar estêncil em formato de coração (Pochoirs Pour Tous, 2018a).

A cada foto postada pelo grupo segue-se uma legenda que busca dar um direcionamento e explicação sobre as ações e pixações realizadas. De modo geral, suas ações parecem voltadas a disputa de formas válidas de família a partir de embates entre linguagens visuais. Para o grupo, substituir mensagens antifamílias LGBTs (entendidas por eles como mensagens de ódio) por corações coloridos parece uma estratégia interessante de disputa visual na cidade. A rua torna-se o palco de um debate, uma contrainvestida estética que se assume como combativa no processo de “pintar a cidade com alegria, com cores, com amor”.

É mister notar que temos em embate, nessa disputa visual, duas concepções distintas de parentesco. A primeira prima pelo essencial, porque entendido como natural, par mãe e pai para a consecução de uma família saudável, sendo outras formas familiares criadoras de dores e sofrimentos sem fim. Do outro lado, há uma compreensão das formas familiares dada a partir do coração, ou seja, do amor e afeto (e não mais do parentesco balizado por uma natureza reprodutiva essencializada) como valor substancial na configuração do que pode valer ou não como família.

Por meio das pixações da Manif Pour Tous a abertura da PMA é recusada e combatida, o parentesco é negado e a heterossexualidade reafirmada. A cidade parece se constituir como um espaço de cerceamento ou de não pertencimento e as famílias lesbo/homoparentais são intencionalmente excluídas da paisagem visual urbana. A mensagem que se faz ler ao caminhar pela cidade é aquela da rejeição de um mundo público que não tolera a pluralidade. Por outro lado, com os atropelos de corações sobrepostos às mensagens da Manif Pour Tous, as disputas pelo espaço urbano e público instauram uma nova harmonia, já que não são pautadas em negativas e mensagens de dor e ofensa. Por meio das contraintervenções o espaço urbano é reconvocado a espalhar o amor. *Répondre à la haine par l'amour* (“Responda ao ódio com amor”) é o que diz a legenda de uma das fotos de corações pixados sobre anteriores pixações antiabertura da PMA postada no perfil do grupo no Instagram. Por meio dos corações, a cidade é invocada como espaço acolhedor que se abre à pluralidade das formas familiares.

O afeto (coração) parece conciliador e muito mais interessado em outras formas de conectividade que fazem famílias, mas que também fazem o cenário urbano de uma cidade que não espalha o ódio, mas que sorri, que é reconfortante aos olhos daqueles que cruzam e decodificam as paredes e calçadas em mensagens que não têm um único destinatário.

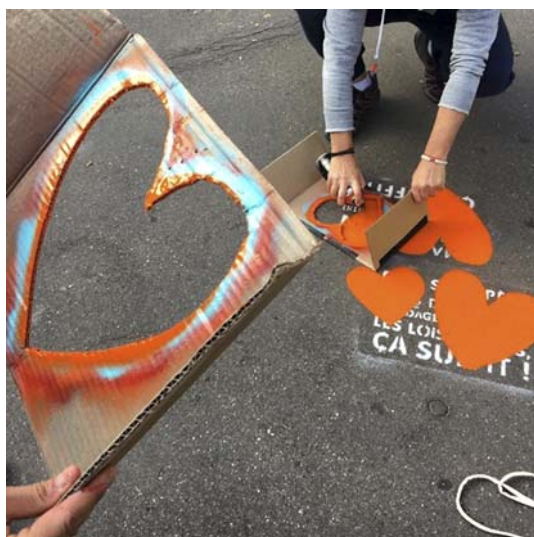


Figura 7. Atropelos de pixações da Manif Pour Tous (Pochoirs Pour Tous, 2018d).



Figura 8. “Ah! Vous avez souri. Ne dites pas non vous avez souri. Ah c’est merveilleux. La vie est belle et vous êtes comme elle, si belle, vous êtes si belle vous aussi” (Pochoirs Pour Tous, 2018c) (“Ah! Você sorriu. Não diga que não, você sorriu. Ah, isso é maravilhoso. A vida é bela e você é como ela, você também é bela!”).

Está em curso no embate entre pixações uma luta por visibilidade e pelo espaço urbano. Os simpatizantes da Manif Pour Tous, ao pixarem e espalharem pela cidade mensagens antiabertura da PMA para casais de lésbicas e antifamílias lesbo/homoparentais, não estão apenas ocupando a paisagem visual urbana através de pinturas e cartazes em muros e calçadas; antes, estão construindo novos muros, fechando avenidas de diálogo e buscando devolver aos armários todas as expressões não heterossexuais e heteroinformadas de família e afeto.

Já o grupo que se define sob a #pochoirspourtous (“#estênceisparatodos”) e que posta on-line fotos de suas ações e de corações tapando pixações anti-PMA não fala mais em limpeza urbana, senão em encobrir uma linguagem/discurso com outra mais forte, que se interponha sobre a anterior. Assim, constroem visualmente outra dimensão da família, do afeto e da visibilidade. Estampam corações e alegria onde vigorava uma intervenção urbana ofensiva e afirmam que as calçadas, ou melhor, as famílias podem ser para todos. As pixações são políticas porque circunscrevem essa ação de luta e embate.

Através do perfil Pochoirs Pour Tous criado no Instagram, muitas pessoas visualizam as ações de pixações de corações e começam a também realizar atropelos de pixações. As muitas manifestações e diferentes intervenções contrárias às pixações de combate às famílias lesbo/homoparentais são fotografadas e postadas sob a #pochoirspourtous que as vinculam diretamente para um quadro geral de postagens realizadas no Instagram sob essa *hashtag*, como é exemplo a fotografia abaixo:



Figura 9. “Hoje o coletivo cresceu. Bem-vindos” (Pochoirs Pour Tous, 2018e).

A intervenção dos corações junto de muitos pés – que demonstram a existência de aliados nos embates entre pixações – nos leva a entender a importância de uma reflexão sobre o sentido do espaço urbano como “comum” (Campos, 2012) e elucida a malha de conexões, tensões e complexidade que compõem a vida citadina, que se recorta não apenas de edifícios e muros, mas também de afetos, famílias, coletividades, diálogos e corações.

Aqui entra em destaque a segunda dimensão à qual atento no movimento atual da #pochoirspourtous: a internet. O mundo on-line atravessa toda a construção deste artigo e da reflexão que aqui elaboro. Primeiro, porque é por meio dele que reencontro o primeiro pixo que vi em Paris durante 2014. Depois, é por meio dele que conheço as iniciativas de limpeza de pixações em Paris e descubro as primeiras imagens de atropelos de pixações envolvendo o tema das famílias e PMA.

Ao chegar ao mundo virtual, as fotos das intervenções urbanas ganham outra dimensão. Difundidas globalmente, elas perdem sua territorialização (Campos, 2012) e o apelo visual que tinham no contexto urbano é alargado sem proporções, já que no mundo on-line não enxergam fronteiras. Ao mesmo tempo, o caráter efêmero dessas intervenções (que estão, como bem destaquei ao longo do artigo, em uma disputa constante pelo espaço urbano) transpota-se para outro lugar. As imagens e fotos cristalizam as artes e pixações, congelam ocupações de espaços que são por definição não permanentes, pois se constituem como intervenções, como transgressões da arquitetura urbana institucionalizada. Ao utilizar fotos da internet faço menção a paisagens visuais que provavelmente já se encontram de outros modos, possivelmente foram rasuradas, cobertas ou atropeladas. No entanto, ao adentrar a internet, uma pixação ou arte urbana chega até muitas outras pessoas, as fotografias circulam amplamente e interpelam a ação ou reflexão.

A arte urbana, os muros, calçadas e os perfis on-line de grupos de artistas urbanos tornam-se palcos de disputas sobre sentidos de família e parentesco que podem ou não existir. A discussão sai do armário, se coloca na cidade e disputa a rua com outras tantas expressões. Se antes o tema da família parecia algo do mundo privado, ou mesmo das leis e legislações que tocam o reconhecimento das famílias lesbo/homoparentais e o acesso às tecnologias reprodutivas, agora ele invade as calçadas. Colocando-se à vista de todos os transeuntes, os embates que tocam as famílias convidam quem circula pela cidade a pensar

cotidianamente sobre questões de parentesco, gênero e sexualidade. Ademais, as imagens dessas ações cristalizadas no mundo on-line nos deixam ver disputas que acontecem no tempo presente, sentidos de parentesco que estão em constante movimento, como as próprias pixações atropeladas ou apagadas evidenciam.

Antes de termos respostas sobre quais são as linguagens visuais que ganham essa batalha, podemos compreender que é processualmente que se produz tanto a arte urbana como o parentesco e que, portanto, não há nada ganho ou definitivo nessas disputas por pixações ou por reconhecimentos e sentidos de família e parentesco na contemporaneidade.

Considerações finais

Se as tecnologias reprodutivas são introduzidas no contexto da reprodução para sanar uma falha ou uma quebra, prontamente se evidencia o quanto a natureza, mesmo aquela heterossexual e reprodutiva, é também tecnológica, uma vez que passível de correção. Assim, o que se escolhe validar como legítimo é mais fruto de uma escolha política do que uma evidência ontológica – considerando-se que a tecnologia que permite refazer a natureza permite também a produção de famílias homossexuais naturais/normais.

Extrapolando os limites da compreensão sobre o que era a natureza, produzindo também natureza, as famílias homossexuais, ao utilizarem as tecnologias reprodutivas, acabam por revelar o quanto aquilo que parecia imóvel é também cambiável. É o estatuto da própria natureza que é deslocado e, mediante a possibilidade de sofrer intervenções, se desprende de uma dimensão completamente alheia ou transcendente – justamente o que não passa despercebido e gera polêmica.

Nas relações de parentesco a natureza representava algo imutável, intrínseco às pessoas e às coisas, qualidades sem as quais elas não seriam o que são. Não apenas as relações de parentesco eram consideradas como construídas de materiais naturais: a conexão entre o parentesco e os fatos naturais da vida simbolizava a imutabilidade nas relações sociais. Nesse contexto, pensar na pater/maternidade como a implementação de uma opção e no *make up* genético como resultado da preferência cultural provoca efeitos (Luna, 2017).

São esses efeitos que desembocam nos conflitos que eu narro neste texto. A defesa das famílias naturais expressas pela Manif Pour Tous em termos de casamentos e filiações naturais é uma oposição às transformações da ordem moral e social vigente. As preocupações com o futuro se impõem, a natureza e a família parecem ameaçadas, ou melhor, é ameaçada a família que pertence a uma dimensão inalterável, transcendente e inatingível em sua forma natural. Nessa família, não se pode mexer sem arriscar mexer na sociedade inteira – e isso implica muito mais que crianças, casamentos e famílias. Implica uma luta que se desprende do campo privado, acadêmico e se espraia para o contexto urbano, artístico e público.

De tal modo, há uma corrida das formas estabilizadas da vida social em defesa não da natureza, mas de um modelo específico da natureza, aquele heterossexual. Configura-se um *advocacy* da natureza imóvel dentro dos padrões normativos estabelecidos, e há uma tentativa clara de ocupar as cidades, os espaços disponíveis com mensagens e pixações, artes de rua que se opõem abertamente a novos modelos familiares.

Ao produzirem crianças, os casais de mulheres estão, de fato, produzindo transformação social. Abrem espaço para que a homossexualidade deixe de perpetuar-se enquanto abjeta porque não reprodutiva. Elas deslocam os sentidos da reprodução e introduzem uma nova proposta moral, científica e política de mundo (e parentesco), em que não há um modelo único a ser seguido, mas vários modelos que deitam raízes em noções de conexões e afeto.

Portanto, podemos dizer que não são apenas as tecnologias reprodutivas e o direito instâncias de produção política do parentesco, senão que o parentesco também produz transformações políticas interessantes e isso desloca sentidos de sociedade e cidade. Por fim, o que incomoda é a naturalização das diferentes famílias, é a normalização dos homossexuais que passam a ser “nós”, saindo para as ruas, e que, reivindicando lugares para si, deixam de ser o “outro afastado” fechado em sua casa.

Se as clínicas de reprodução assistida são espaços de negociação do parentesco (Thompson, 2005), as disputam em torno da família através das artes na rua mostram que o parentesco é um espaço de negociação da sexualidade e do alargamento dos sentidos a respeito do que é natural/natural no campo de gênero e sexualidade e da vida cotidiana das cidades. Desvela-se, em consonância com os apontamentos realizados por Marilyn Strathern (1992), que a

naturalidade dos fatos procriativos não é mais suporte suficientemente estável para estabelecer relações reais e legítimas e é preciso promover a naturalidade do status das relações sociais. Parece ser esse um processo em construção no caminho que elabora a visibilidade da homossexualidade a partir também das famílias, das crianças e das relações tidas como sustentos da vida social, baseadas em ideias de afeto, amor e corações coloridos, como pressupostos do parentesco.

Os desenhos que compõem o espaço urbano e pintam a cidade (Campos, 2010) não transformam apenas seu espaço, mas interferem nos usos e práticas na e da cidade. Uma pixação em uma calçada nos informa sobre pertencimentos, sobre visibilidade (tema caro às lutas sociais feministas e LGBTs) e sobre um espaço que recebe ou afasta presenças, afetos e famílias. O parentesco, ao ser pintado nas calçadas, sai definitivamente da esfera da vida privada e íntima das pessoas e passa a também compor e ser composto pelo universo urbano e público. As pixações também informam e constroem sentidos de uma cidade mais ou menos plural, evidenciando pertencimentos urbanos de cada grupo e posicionamentos políticos sobre o tema das famílias e homossexualidade.

Ressalto, por fim, que o parentesco tem, sim, um lugar fundamental nas sociedades contemporâneas. Ele é motivo de transformações políticas e interage com diferentes dimensões da vida social que tornam o mundo um lugar menos fechado e mais plural. O parentesco parece um grande agente de embates e transformações, inclusive no que toca o campo da arte e intervenção urbana. Muito mais que uma dimensão que sofre transformações, ele é a chave para pensar em como instituímos relações de todas as ordens e como é importante observar novos contornos possíveis que abriguem as muitas formas de estabelecer laços que não são ditadas por leis superiores ou anteriores, mas que afirmam o caráter transformativo, intencional, artístico e nomeadamente político da vida social e das relações que conectam pessoas.

Nesse sentido, ao reivindicar a cidade e ser reivindicado na cidade, o parentesco também transforma a paisagem urbana, como podemos ver na colagem realizada em Paris pelo artista urbano Marquise e divulgada em seu perfil no Instagram:



Figura 10. “Reivindicação. PMA para todas” (Marquise, 2018).

Referências

ALMEIDA, G. B. *Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade*. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

AMORIM, A. C. H. *Novas tecnologias reprodutivas e maternidades lésbicas no Brasil e na França: conexões entre parentesco, tecnologia e política*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BESTARD, J. *Tras la biología: la moralidade del parentesco y las nuevas tecnologías de reproducción*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMPOS, R. *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CAMPOS, R. A pixelização dos muros: *graffiti* urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, maio/ago. 2012.

CHAGAS, J. A. *Análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si*. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

COURDURIÈS, J.; GIROUX, M. (dir.). *Le recours transnational à la reproduction assistée avec don*: perspective franco-québécoise et comparaison internationale: rapport final. Paris: Mission de recherche Droit et Justice, 2017.

DIÓGENES, G. Signos urbanos juvenis: rotas da pixação no ciberespaço. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 22, p. 45-61, 2013.

DIÓGENES, G. Graffiti, escritos urbanos entre a cidade material e digital: o que anda a dizer Lisboa?. In: SILVA, I. et al. (org.). *Ciências sociais cruzadas entre Portugal e o Brasil*: trajetos e investigações no ICS. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2015a. p. 119-132.

DIÓGENES, G. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. *Análise Social*, n. 217, p. 682-707, 2015b.

DIÓGENES, G. Arte, pixo e política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. *Vazantes*, v. 1, n. 2, p. 115-134, 2017.

DIÓGENES, G.; CHAGAS, J. O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua. *NAVA*, v. 1, n. 2, p. 304-330, 2016.

FIÈRES. [Post]. *Facebook*, 16 maio 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/associationFieres/photos/a365259020276062/440094892792474/?type=3&theater>. Acesso em: 5 abr. 2019.

FIÈRES. [Post]. *Twitter*, 12 nov. 2017. Disponível em: <https://twitter.com/assoFierEs/status/929807966752124930>. Acesso em: 5 abr. 2019.

FRANKLIN, S. From blood to genes?: rethinking consanguinity in the context of geneticization. In: JUSSEN, D. W.; JOHNSON, B.; SABEAN, S. (ed.). *Blood and kinship*: matter for metaphor from Ancient Rome to the present. New York: Berghahn, 2013. p. 285-320.

LAQUEUR, T. *Inventando o sexo*: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LUNA, N. Novas tecnologias reprodutivas: natureza e cultura em redefinição. *Campus*, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 127-156, 2004.

LUNA, N. Natureza humana criada em laboratório: biologização e genetização do parentesco nas novas tecnologias reprodutivas. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 12, n. 2, p. 395-417, maio/ago. 2005.

LUNA, N. A personalização do embrião humano: da transcendência na biologia. *Mana*, v. 13, n. 2, p. 411-440, 2007.

LUNA, N. A criminalização da “ideologia de gênero”: uma análise do debate sobre diversidade sexual na Câmara dos Deputados em 2015. *Cadernos Pagu*, n. 50, e175018, 2017.

MANIF POUR TOUS. *Le mouvement*. 2018. Disponível em: <https://www.lamanifpourtous.fr/qui-sommes-nous/le-mouvement>. Acesso em: 20 set. 2018.

MARQUISE. [Post]. *Instagram*, 24 set. 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BoICc-rlaHF/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

PISCITELLI, A. Nas fronteiras do natural: gênero e parentesco. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 305-322, jan. 1998.

POCHOIRS POUR TOUS. [Post]. *Instagram*, 12 set. 2018a. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bno_uilg7H/. Acesso em: 30 set. 2018.

POCHOIRS POUR TOUS. [Post]. *Instagram*, 14 set. 2018b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BnuMwvRFxcF/>. Acesso em: 30 set. 2018.

POCHOIRS POUR TOUS. [Post]. *Instagram*, 28 set. 2018c. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BoSXczxAHkd/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

POCHOIRS POUR TOUS. [Post]. *Instagram*, 20 out. 2018d. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BpKVgVlHX6y/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

POCHOIRS POUR TOUS. [Post]. *Instagram*, 20 out. 2018e. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BpKE3t3n-UL/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

POCHOIRS POUR TOUS. [Post]. *Instagram*, 22 dez. 2018f. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BrskYP1goOK/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

ROCHA, A. L.; ECKERT, C. *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2013.

ROZÉE, V. Les normes de la maternité en France à l'épreuve du recours transnational de l'assistance médicale à la procréation. *Recherches familiales*, n. 12, p. 43-55, 2015.

SCHNEIDER, D. *American kinship: a cultural account*. New Jersey: Prentice-Hall, 1980.

STOP HOMOPHOBIE. *Les locaux de Fierté Montpellier Tignes Pride* “tagués par la Manif Pour Tous”, le jour de la Marche. 15 out. 2016. Disponível em: <https://www.stophomophobie.com/les-locaux-de-fierte-montpellier-tignes-pride-tagues-par-la-manif-pour-tous-le-jour-de-la-marche/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

STRATHERN, M. *Reproducing the future: essays on anthropology, kinship and the new reproductive Technologies*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

STRATHERN, M. Necessidade de pais, necessidade de mães. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 303-329, 1995.

TAIN, L. *Le corps reproducteur*. Rennes: Press de L'EHESS, 2013.

THOMPSON, C. *Making parents: the ontological choreography of reproductive technologies*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

ZELLER, M.; WANDRILLE. *Le débat mariage contre manif pour tous*. Paris: Steinkis, 2013.

Recebido: 31/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/31/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Nem anônimas nem invisíveis: cidade e mulheres escritoras de graffiti

Neither anonymous nor invisible: city and women graffiti writers

Natalia Pérez Torres*

* Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, SC, Brasil
Doutoranda Interdisciplinar em Ciências Humanas (bolsista Capes)
nataliaperez.cs@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2608-6589>

Resumo

Escrever, assumido genericamente no mundo do graffiti enquanto *taggear*, ou seja, enquanto gesto de intervenção de um suporte não estabelecido para aquilo, o muro, “o espaço tópico da escritura moderna” (Barthes, 2002), supõe uma operação contínua de expressão no espaço público, “um espaço sensível como um todo” (Didi-Huberman, 2017) que surge de um desejo, certo princípio de liberdade, subversão e reivindicação de soberania partilhado entre as/os *writers*. A voz e a presença das mulheres, uma categoria pensada desde uma “perspectiva ex-cêntrica” (Costa, 2002), não só é cada vez mais visível na prática do graffiti, mas supõe a existência de outra forma de escrita a partir de seus corpos e vivências, configurando outros protocolos de leitura nas cidades. Nesse sentido, propõe-se refletir sobre a autoria de graffiti realizado por mulheres, o processo de escrita e legibilidade da paisagem urbana e as visibilidades e invisibilidades em jogo na apropriação da cidade contemporânea a partir dessa prática artística.

Palavras-chave: cidade; espaço público; mulheres escritoras de graffiti; visibilidade-invisibilidade.

Abstract

Writing, assumed generically in the world of graffiti as a *tagging*, that is, as a gesture of intervention of an unexpected support for that, the wall, “the topic space of modern writing” (Barthes, 2002), presupposes a continuous operation of expression in the public space, “a sensitive space as a whole” (Didi-Huberman, 2017) that arises from a desire, a certain principle of freedom, subversion and claim of sovereignty shared between writers. The voice and presence of women, a category thought from an “ex-centric perspective” (Costa, 2002), is not only more visible in the practice of graffiti nowadays, but supposes the existence of another form of writing from its bodies and experiences, setting up other reading protocols in the cities. In this sense, it is proposed to reflect on the authorship of graffiti produced by women, the process of writing and readability of the urban landscape and the visibilities and invisibilities at stake in the appropriation of the contemporary city from this artistic practice.

Keywords: city; public space; women graffiti writers; visibility-invisibility.

Cidade: entre visibilidades e invisibilidades¹

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 [...]

As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Italo Calvino (1990, p. 44)

Em *As cidades invisíveis*, Italo Calvino (1990) propõe um protocolo diferenciado de leitura das cidades a partir um intenso trabalho de reflexão no qual o geográfico, o histórico e o simbólico se tecem na narrativa para mostrar os múltiplos sentidos e significados das cidades, as distintas tramas nas que se configura e se realiza a experiência humana nelas. O apelo à invisibilidade, relativo ao duplo recurso da imaginação e da experiência do autor, que brinca e mistura cidades existentes com cidades sonhadas e do desejo (conjugando passado, presente e futuro, temporalidades e espacialidades, história e memória), remete, desse modo, para o significado mais estendido sobre as cidades no âmbito da antropologia, isto é, que elas são feitas principalmente de relações e de trocas, do não evidente, precisamente daquilo que desafia sua construção física e entra em conflito permanente com o planejamento urbano, criando, como em Isaura, “uma paisagem invisível [que] condiciona a paisagem visível” (Calvino, 1990, p. 24).

As ideias de polifonia e de palimpsesto, mas também as noções de repetição, diferença, imagem de cidade, fragmentação, familiaridade e estranhamento, reconstrução (e destruição), apropriação e fluxos, dentre outras presentes no texto de Calvino, e caras à antropologia urbana (Canevacci, 2004; Gravano, 1999), assinalam de que maneira as cidades fogem da interpretação dicotômica

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no II Simpósio do GEFLIT (Grupo de Estudos Feministas na Literatura e na Tradução) realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, em 29 e 30 de outubro de 2018.

ou de exclusiva referência às “medidas de seu espaço” (Calvino, 1990, p. 14) e respondem, por isso, a uma diversidade de leituras, camadas e sentidos ancorados em temporalidades e espacialidades que se cruzam. Assim, Zaíra será apresentada para nós como efeito das relações entre sua espacialidade e os acontecimentos do seu passado, da mesma maneira em que resultará “inútil determinar se Zenóbia deve ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes”, pois

não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados. (Calvino, 1990, p. 36).

Batizadas com nomes de mulher, todas elas variantes de Veneza, as cidades invisíveis de Calvino apontam assim para a questão do desejo pela cidade pelo menos em dois sentidos. Em primeiro lugar, e de acordo com Lilliana Ramos (2012), em termos de um espaço ao qual se conferem, a partir da tradição medieval da cidade desejada, atributos femininos que, “como se falasse do corpo da mulher amada”,² devem ser conquistados, tidos “como se a conquista fosse parte da guerra entre os sexos, um passo além das artes da sedução”. Aqui não somente se pode evidenciar a ideia da cidade como organismo vivo,³ mas também se adverte uma noção de um corpo sustentando uma cidade que se constrói desde o olhar do Outro, e que se constitui, por isso, em objeto de desejo. Um segundo elemento, a partir da leitura das descrições fantásticas que conformam o livro, permite depararmos com a ideia da cidade como espaço inesgotável de expressão e de realização dos desejos dos sujeitos, mas também como lugar de silenciamentos, apagamento e contenção: em suma, um campo sempre em disputa que tem no espaço público o epicentro dos embates entre as distintas formas de vivenciá-la e imaginá-la.

2 As citações extraídas das obras de referência, publicadas em espanhol ou inglês, são de minha livre tradução.

3 Com distintas reformulações o conceito de “organismo vivo” tem se usado desde a publicação em 1961 de *A cidade na história* de Lewis Mumford (1998) para se referir à configuração multifacetada das cidades, ocupando um lugar permanente dentro da reflexão acadêmica sociológica e urbanística. Hoje, o conceito é trabalhado amplamente ao redor da noção de sustentabilidade e desde uma perspectiva ecológica, principalmente.

Pensando na especificidade da América Latina, é desde essa última perspectiva que gostaria de colocar a questão da presença de mulheres escritoras de graffiti na cidade contemporânea. Construção coletiva, objeto de desejo e âmbito múltiplo de expressão, sustento que, enquanto gesto, é possível assumir a cidade e a escrita de graffiti realizada por mulheres na tensão entre visibilidades e invisibilidades e seus desdobramentos. No caso das cidades latino-americanas, essa tensão se refere também à sua hibridez, ao fato de condensar nelas fragmentos copiados de muitas outras cidades, atravessadas, em definitivo, “pelo impulso de traduzir de diversas fontes” (Sarlo, 2015, p. 93), o que faz com que a cidade seja feita para ser lida e escrita desde diferentes perspectivas de mundo. Em se tratando das práticas artísticas assumidas por mulheres no espaço público, argumento que existe um duplo regime de invisibilidade na escrita de graffiti de autoria de mulheres que tem a ver tanto com a invisibilidade ainda instalada e validada pelo sistema da arte sobre o trabalho artístico desenvolvido por mulheres quanto com a própria invisibilidade na qual o graffiti se gera na cidade. Nesse sentido, o corpo das mulheres, sua presença no espaço de intervenção, estabelece uma possibilidade de ruptura com a invisibilidade gerida desde as práticas estéticas, ou, em qualquer caso, questiona o modo como as mulheres, nas suas especificidades, se apropriam do espaço público fazendo apelo a estratégias de autoria que transitam entre o anônimo e a invisibilidade.

A cidade é para ser lida e escrita

Uma das mais instigantes e férteis mostras contemporâneas da reivindicação do espaço público na cidade, entendido como “espaço sensível em sua totalidade” (Didi-Huberman, 2017, p. 157) e, por isso, como lugar de efetivação do desejo, encontra-se na prática do graffiti, um fenômeno artístico e político cada vez mais reconhecido que se inscreve num campo de visibilidade não destinado para ele, o muro, suporte privilegiado de inúmeras expressões urbanas hoje. Dito fenômeno supõe a existência de uma linguagem transgressora, muitas vezes ilegível, que decorre do invisível urbano, uma linguagem que Ricardo Campos (2010, p. 82) define como “uma expressão deslocada, fora do lugar na cidade regulada e disciplinada”.

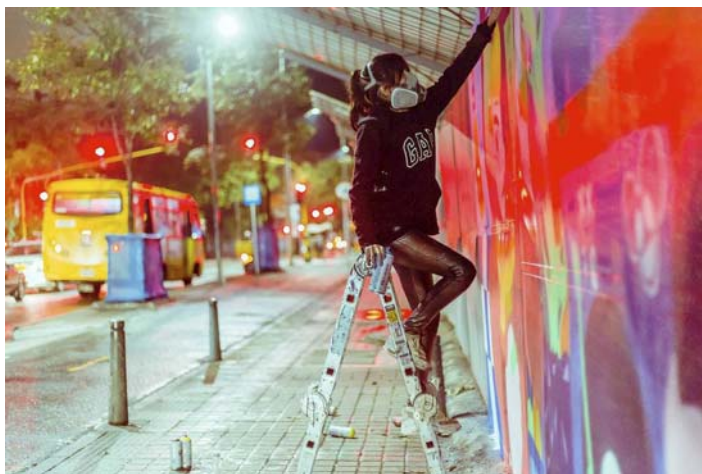


Figura 1. Mugre Diamante (2017) (foto: Camila Castillo).

A presença de graffiti nas cidades implica, paralelamente, reconhecer a existência de domínios diferenciados de linguagem e enunciação, ou seja, de práticas expressivas que se apropriam de algumas características da escrita formal para se distanciar dela, para desafiar e contestar sua imposição (Rama, 1998). No graffiti, entendido neste texto na sua acepção primária de assinar distintos suportes com um pseudônimo ou apelido (o que no vocabulário desse fenômeno urbano se reconhece como fazer uma *tag*, aproximando esse uso às origens do movimento hip-hop estadunidense da década de 1970), tem lugar uma forma de escrita que dá origem a uma língua política, o que, de acordo com Claudia Kozak (2004, p. 97), “permite a leitura assombrada diante do habitual adormecimento dos sentidos urbanos”.



Figura 2. Eva Bracamontes (2015).

Se, como apontado na introdução deste artigo, a construção do visível-emergente da cidade a partir do invisível-gestual se dá em cumplicidade com o olhar do Outro, na *tag* se apresenta, com muita força, a tensão entre a vontade de ser visível, o desejo de se exibir, e a regra, que funciona quase como um código de conduta entre as/os *writers*, as/os escritoras/es de graffiti,⁴ sobre a necessidade de anonimato. Para Lelia Gándara (2015, p. 60) a metáfora do mascaramento, levantada em estudos anteriores sobre esse fenômeno urbano por Armando Silva (1988) e Joan Garí (1995) funciona para assinalar de que forma nas *tags*, mas também em outros tipos de graffiti (*throw up* e *wild style*, por exemplo), combina-se o movimento de mostrar e ocultar, isto é, o desenvolvimento de certa astúcia nas formas de construção da identidade das/os praticantes de graffiti tramadas entre o público e o privado, entre o legal e o ilegal. Esse gesto, no qual anonimato, ilegibilidade e visibilidade se confundem e se misturam, é compreendido desde uma leitura ainda muito amplificada do urbano e do estético que reduz essa ação primária de resistência a uma forma do grotesco ou a um ato de barbárie ou vandalismo: seja como for, a um signo incompreensível e ilegal na paisagem urbana, esfera de comunicação multifacetada e plurívoca, que é preciso combater:⁵

À diferença da simples assinatura, [a *tag*] supõe um trabalho sobre a forma que normalmente parte de grafemas alfabéticos e os deforma até construir um desenho em que dificilmente reconhecemos unidades de escrita. Quer dizer, que costuma resultar ilegível pela complexidade de sua elaboração formal. Convertido em logograma (um signo que remete a um elemento da linguagem, neste caso um nome) ou num ideograma identificativo, a maioria das vezes somente será interpretável para aquele que conheça seu significado por pertencer ao grupo. Para os outros eventuais leitores será só uma marca esquisita que é reiterada em diversos pontos do espaço urbano. (Gándara, 2015, p. 61).

-
- 4 A assunção da prática do graffiti enquanto prática discursiva é, por vezes, mais atribuível às diferentes disciplinas desde as quais ela é estudada do que às/aos próprias/os *writers*, embora usem essa palavra para definir seu afazer sem distinção da técnica, material ou suporte usado para intervir na cidade. No glossário levantado por Ricardo Campos (2010, p. 299), por exemplo, o *writer* é tido como “alguém que pinta a aerossol [...] sendo reconhecido como membro de uma comunidade que faz graffiti”, aproximando a prática, com isso, mais à arte do que a um contradiscurso em e sobre a cidade.
 - 5 Com diferentes propósitos e mecanismos em São Paulo, Buenos Aires e Bogotá tem se executado uma política sistemática de higienização, que, vinculada a um suposto combate à delinquência e à insegurança, vem atacando e censurando, entre outras, as expressões artísticas produzidas na rua. Cf. Gómez Daza e Ester (2017).

Precisamente, as questões do gesto e do desejo são colocadas por Georges Didi-Huberman como condição de possibilidade dos levantes, tema de sua última curadoria para a exposição itinerante que teve o mesmo nome⁶ e na qual se ocupou das imagens das insurreições contemporâneas. Fundamentado no conceito freudiano de impulso de liberdade (*Freiheitsdrang*), Didi-Huberman entende ali o desejo como “gesto *sem fim*”, pulsão de vida e de liberdade, um acoetimento em que as palavras exclamadas completam o gesto insurreto, por minúsculo que seja, constituindo uma ação de soberania em face da opressão, daquilo que submete os sujeitos e condiciona e cancela seus desejos, e que no âmbito das cidades corresponde a um dispositivo de regulamentações e proibições operantes sobretudo na sua paisagem. O suporte no qual as *tags* aparecem, configurando outras formas de exclamação da palavra pela via da visibilização da escrita, então, será mais do que relevante para compreender a encenação dos desejos no espaço público, suas distintas formas, agentes e formatos.



Figura 3. À esquerda: *Manifestation paysanne à Redon* (1967), Gilles Caron (Simon, 2016); à direita: *Mujeres Creando, ação na casa noturna Katanas, La Paz* (Mujeres..., 2016).

-
- 6 Preparada inicialmente pelo Museu de Arte Contemporânea Jeu de Paume, em Paris, a exposição *Levantes*, exibida em São Paulo até janeiro de 2018, foi apresentada também em Barcelona e Buenos Aires, Cidade do México e Montreal. Com a particularidade de tratar dos levantes do ponto de vista das emoções coletivas, a proposta concebeu a inserção de obras pertencentes ao registro dos lugares onde se apresentou no intuito de aprofundar a discussão sobre o significado diferenciado das revoltas contemporâneas. Dividida em blocos temáticos, a proposta de Didi-Huberman agrupou os levantes assim: 1) por elementos (desencadeados); 2) por gestos (intentos); 3) por palavras (exclamadas); 4) por conflitos (abrasados); e 6) por desejos (indestrutíveis).

Na contemporaneidade, a articulação entre muro e graffiti, entre arquitetura e *street art*, sua inseparabilidade como modalidade de comunicação desde o íntimo para o público (cujos antecedentes podem ser rastreados muito antes da aparição das *tags*⁷ pensadas aqui), é constitutiva da configuração dessa forma de escrita que aparentemente não diz nada, mas que constrói seus próprios códigos na cidade. Nesse sentido, já em *Variações sobre a escrita* Roland Barthes havia afirmado que é o muro que reclama a existência do graffiti para si, configurando o espaço *sine qua non* da escrita moderna:

Como se sabe, o muro chama à escrita: na cidade não existe uma parede sem graffiti. De alguma maneira, o suporte mesmo possui uma energia de escrita, é ele que escreve e essa escrita olha para mim: não tem nada mais indiscreto do que um muro escrito, porque nada é mais olhado nem lido com uma intensidade maior [...] *Ninguém* escreve no muro, mas *todo mundo* o lê. Por isso, emblematicamente, o muro é o espaço típico da escrita moderna. (Barthes, 2002, p. 131, grifo do autor).

Se o suporte “possui uma energia de escrita”, a repetição pode se assumir como o motor dessa expressão incessante no graffiti. Fazer uma *tag*, essa forma de

7 No trabalho de rastrear os antecedentes históricos do que hoje conhecemos como graffiti, Claudia Kozak consegue identificar, para além das referências à pintura rupestre e aos acontecimentos de Maio de 68 como peças-chave dentro de uma possível genealogia do fenômeno, uma interessante perspectiva sobre a natureza das inscrições encontradas em ruas e banheiros do começo do século XX na Argentina. Em 1904, José María Ramos Mejía publicou o livro *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, texto no qual se pode evidenciar o protótipo de uma preocupação que não cessou sobre o caráter de uma forma de escrita que aparece para todos, mas que nem todos têm capacidade de decifrar: “Não tem observado nas paredes mil signos extravagantes, mas algumas vezes obedecendo a um plano metódico? Frases e palavras com encadeamentos previdentes, que sugerem a ideia de uma ortografia demoníaca; vocábulos misturados aos variegados transbordamentos plumitivos dos pícaros, cujas aventuras ilustradas por carvões que gesticulam escrevem nas paredes? Com um pouco de trabalho e curiosidade, vocês vão descobrir o misterioso personagem coletivo que ali fala, e à sua maneira, como se não quisesse que outros olhos mais do que os seus penetrassem as emoções, por ele só sentidas [...] Linguagem enérgica, às vezes, com frases quebradas ou interrompidas abruptamente, que passa o sentimento do absurdo, mas cuja tradução tem de ser procurada no quarteirão seguinte para sentir a lógica continuidade de uma frase completa; linguagem sugestiva, livre e de um gosto agreste e caricato, bizarro, isso sim, quando é o agitado *fronteiroço*, o que com sua mão tremendo confia aos brancos rebocos e à sedutora limpeza das portas, os segredos de suas aflições alucinatórias [...]” (Ramos Mejía, 1904 apud Kozak, 2004, p. 33, grifo do autor).

“economia expressiva” (Gándara, 2015, p. 36) é a manifestação de um desejo que ultrapassa a territorialização: funciona como princípio de liberdade e soberania compartilhado entre as/os *writers*. Na figura das/os *writers* contemporâneos se amalgama, por isso, um uso ousado da arquitetura e da escrita: da primeira como suporte e “página em branco” e o que Leandro de Martinelli (2017, p. 38) chama de “ilusão subversiva”, e da segunda como desafio às formas cultas da linguagem:

O graffiti propõe uma ilusão subversiva, o desprezo repetitivo de uma ordem estabelecida que age sobre de outra ilusão: a do contínuo urbano. Essa intrusão colorida intervém um espaço que, para muitos, é uma página em branco: as paredes da cidade.

De caráter nômade, clandestino e urbano, dita práxis evidencia que a cidade também é um espaço escrevível nos termos do que Barthes (1992) propôs em *S/Z*, quer dizer, um espaço em que o gesto da mão escrevendo, que evoca a escrita à mão livre, configura “um presente perpétuo”, um texto ilegível mas repetitivo que se define, por isso, mais como produção do que como produto, como “a escrita sem o estilo”, o que sublinha a polifonia característica das cidades contemporâneas e as disputas pela apropriação do espaço público. Se entendermos por isso que a cidade é para ser lida e escrita, sua legibilidade está dada em função, inclusive daquilo que nos custa decodificar:

O texto escrevível é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrever alguma palavra consequente (que fatalmente, o transformaria em passado); o texto escrevível é a mão escrevendo, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por um sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura de redes, o infinito das linguagens. O escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. (Barthes, 1992, p. 34).

Hiato entre escrita e leitura (Gándara, 2015, p. 52), a questão da ilegibilidade pode se assumir como constitutiva da prática do graffiti. Consequentemente, é

possível comparar o trabalho das/os *writers* ao de algumas/ns artistas e escritoras/es, primeiro do ponto de vista daquele “desprezo repetitivo de uma ordem estabelecida”, e em seguida perante a consideração da escrita como instituição consagrada cujo fim exclusivo é o de comunicar. Esse é o caso da artista argentina Mirtha Dermisache (1940–2012), que desenvolveu, dentro do que se conhece como escrita assêmica, um tipo de “escritas ilegíveis”, conceito dado pelo próprio Barthes numa troca epistolar com a artista em 1971, constituindo um repertório de grafismos, escritas para não serem lidas, que, segundo Belén Gache (2017, p. 30), “evidenciam a vontade de não dizer” e, ao tempo, “focam na dimensão política da escrita, rebelam-se diante dos significados dados”, pois “cada rabisco sem sentido, cada símbolo assêmico se constitui numa pausa no uso pretensamente ‘normal’ da linguagem” e “produz uma parada no decorrer dos sentidos institucionalizados que reproduzimos várias vezes sem nenhuma distância crítica”.

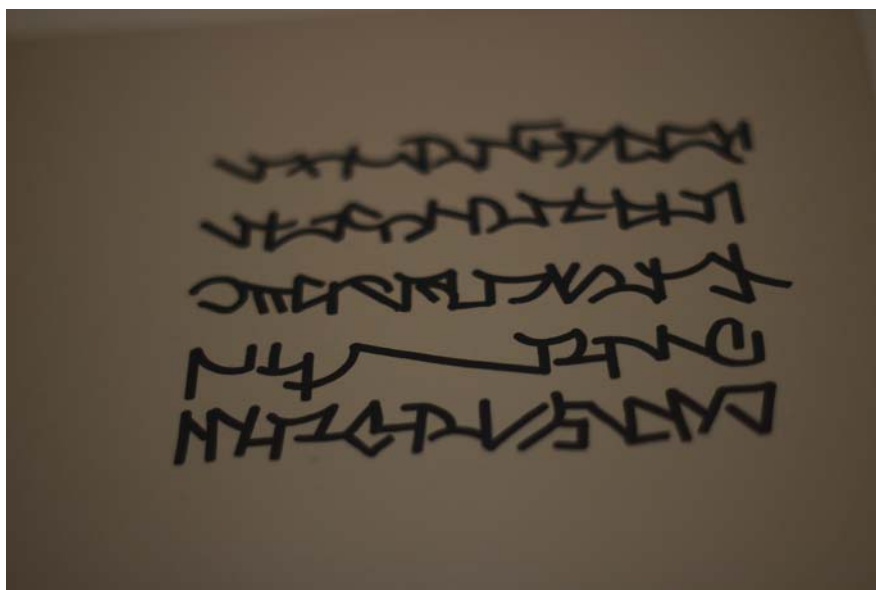


Figura 4. Da série *Textos* (1971), Mirtha Dermisache (Exposição *Mirtha Dermisache Porque yo escribo!*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – MALBA, Buenos Aires, 11 de agosto a 9 de outubro de 2017 (foto: Natalia Pérez Torres).

Comparativamente, se a escrita incompreensível e ilegível das/os *writers* pode se inscrever aquém do seu teor na configuração da paisagem urbana é porque na aparente falta de significados dos traços e das letras, nesse tipo de “desconstrução da escrita” (Gándara, 2015, p. 35), não somente há um desafio aberto a toda institucionalidade e aos cânones – e à autoridade que regula o espaço público e define a partir disso seus usos e contrausos –, mas também a questão do procedimento, do gesto, se revela como fundamento de um tipo de escrita que desafia o poder.

No procedimento e não tanto no produto, então, estaria a condição de legibilidade das *tags*, uma espécie de escrita na qual não se coloca nada além do nome, mas que partindo disso e sem se preocupar com qualquer intenção literária, definiria o oposto, o diferente, o despreocupado num sentido de desapego institucional, de qualquer tipo de significado diáfano e reconhecível para quem as lê, inseridas dentro de uma linguagem que se assume homogênea. Essa indefinição do sentido da prática e de sua ambiguidade intrínseca, contudo, não resolve o fato de sua incompreensão generalizada, um aspecto que, entre as/os escritoras/es de graffiti define seu espírito e reafirma seu caráter: no graffiti, a compreensão não depende da escrita, senão que se efetiva nas suas possíveis leituras.



Figura 5. Mickey (2014).

Mulheres escritoras de graffiti: corpo, invisibilidade e autoria

A voz e a presença das mulheres, uma categoria pensada a partir de Claudia de Lima Costa (2002, p. 67) desde uma “perspectiva ex-cêntrica”, ou seja, “menos pura, menos unificada e a qual percebe a identidade como um lugar de posições múltiplas e variáveis dentro de campo social”, não só é cada vez mais visível na prática do graffiti, atingindo maior ressonância e destaque no espaço público, mas supõe a existência de outra forma de escrita desde seus corpos e experiências, configurando outros contextos de leitura e formas possíveis de cultura escrita que partem dessa diferença. Enxergada agora desde o que poderíamos chamar de duplo regime de invisibilidade, isto é, o do gesto que não se conforma com a cidade planejada e asséptica – e que com isso aproxima essa forma de intervenção da pichação⁸ – e aquele decorrente de uma prática híbrida e mestiça ainda dominada por homens, a escrita de mulheres na cidade pela via das *tags* responde a um procedimento em que o corpo ocupa estrategicamente o espaço urbano desde um lugar de enunciação próprio e diverso que ultrapassa o papel de apoio, musa e/ou motivo, uma presença marginal e marginalizada em suma, que está inscrito nos primórdios do graffiti hip-hop de maneira semelhante àquele que as mulheres ocupam dentro da história da arte.

Precisamente, a questão do corpo é nodal no desenvolvimento do *corpus* de mulheres artistas tanto na arte global quanto na arte da América Latina de meados do século XX em diante. Para Andrea Giunta (2018, p. 29), no caso das artistas latino-americanas foi a partir de uma intensa reflexão crítica sobre os corpos e as sensibilidades das mulheres – fixadas até então à biologia, a tabus e a estereótipos ligados ao modernismo branco e heteronormativo – que suas produções artísticas redescobriram o corpo, e, com ele, uma “nova concepção de corpo que ativou um saber que desencadeou sensibilidades até então nunca expressas em imagens”, inaugurando um projeto estético e político amplo que

8 Embora não desenvolvida neste texto, a pichação, uma linguagem eminentemente brasileira e periférica, pode se considerar enquanto uma forma de expressão “anárquica” que não pretende se comunicar com a cidade, mas questioná-la. Este “agente verticalizador das letras” (Pixo, 2010) supõe a existência não só de formas diferentes de execução às do graffiti, mas um forte componente destrutivo associado à adrenalina e ao risco. O significado da pichação, além da procura de reconhecimento social, de lazer e de uma descarga de adrenalina, está vinculado às reconfigurações da paisagem urbana, pois, nas palavras dos próprios pichadores, ela “acompanha a forma da cidade como se ela fosse um caderno de caligrafia”. Cf. Pixo (2010).

“não estava atrelado a uma pauta única e unificada, mas que era formulado em diferentes contextos, com base em estratégias culturais e históricas específicas”. Essa perspectiva, que vai ao encontro do levantado por Costa (2002) no sentido de compreendermos a experiência das mulheres mais na micropolítica de sua vida cotidiana, nas suas lutas e nos seus processos de resistência às pressões dos enquadramentos históricos, do que desde posicionamentos essencialistas homogêneos (recuperando o “essencialismo estratégico” proposto por Gayatri Spivak), não somente oferece indícios sobre a necessária reconfiguração do campo da história da arte feminista,⁹ mas assume o corpo como campo de batalha na produção artística, como possibilidade de subversão dos sistemas de representação e como domínio de emergência de novos saberes:

Como lascas de corpos, sensibilidades e conceitos, essas obras nos dão a sensação de um saber diferente, de novas linguagens e afetos. Se não fosse pela redescoberta do corpo e pelo descomprimir do espartilho essencialista que atrelara a sexualidade à biologia, provavelmente teria sido impossível habilitar a variedade de sensibilidades e escolhas sexuais que habitam os corpos, mesmo numa sociedade na qual eles são divididos entre femininos e masculinos. (Giunta, 2018, p. 32).

Como poderia se pensar, então, a passagem da representação do corpo nas obras de arte para a exposição e o uso performático e em muitos casos anônimo do corpo por parte de mulheres em práticas artísticas¹⁰ como o graffiti, particularmente realizadas no espaço público, sem desconsiderar que mesmo com

9 De acordo com Giunta, para a constituição da história da arte feminista como um campo autônomo, existiria uma distinção fundamental a se traçar entre artistas feministas e feminismo artístico. Enquanto as artistas feministas são aquelas que deliberada e sistematicamente “tentaram construir um repertório e uma linguagem artística feminista”, o feminismo artístico é o posicionamento das/dos historiadores/as que estudam a arte baseados na pauta feminista.

10 Em termos da distinção entre práticas estéticas e práticas artísticas, assumem-se as primeiras, junto com Rancière (2009, p. 17), como “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”, enquanto que as práticas artísticas se referem a “formas de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de ser e formas de visibilidade”. A partir disso, entende-se que os atos estéticos não somente remetem a experiências da sensibilidade vinculadas à arte, mas também, especialmente, a formas de visibilidade tanto das práticas estéticas quanto das práticas artísticas que articulam o que ele vai denominar “regime estético das artes”, um regime que “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes [...]” (Rancière, 2009, p. 34).

a reformulação de valores estéticos possibilitada por um grupo considerável de artistas ainda existe o preconceito que assume que as artistas mulheres não são tão boas quanto os homens artistas? Ainda que dita passagem tenha acompanhado os desdobramentos dos feminismos e suas distintas lutas, frentes e conquistas, processos de invisibilidade vinculados ao sexismo dentro da arte se mantiveram sobre as artistas tanto nos museus quanto no espaço público.¹¹ E, mesmo que, como salienta Cecilia Fajardo-Hill (2018, p. 21), “o posicionamento contra a ordem estabelecida, o experimentalismo, a originalidade e o não conformismo” sejam qualidades celebradas nas práticas estéticas no século XXI – expressas de forma contundente em práticas como o graffiti – uma enorme suspeita é levantada sobre o trabalho das mulheres artistas, pois a qualidade e a visibilidade de suas obras e intervenções são condicionadas ao sucesso.



Figura 6. *O eu e o tu: Roupa-corpo-roupa* (1967), Lygia Clark (Hammer Museum, 2018).

-
- 11 A propósito da exibição das Guerrilha Girls (Pedrosa; Bechelany, 2017) organizada pelo Masp em 2017, fica em evidência que ainda hoje existe, na arte latino-americana e internacional, uma presença limitada de mulheres tanto no âmbito de exposições quanto no de acervo dos museus. Segundo estatísticas do próprio Masp, “apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”, um contraste que demonstra que ainda opera a invisibilidade das artistas dentro do regime estético, mas também o papel desempenhado pelas mulheres na arte e os constantes apelos ao corpo das mulheres como motivo da arte consagrada e executada por homens.

Eis que o corpo e a presença dos corpos das mulheres retomam importância. Dado que as obras das mulheres esvaziam de conteúdo gradativamente o olhar artístico do Outro (que as concebe principalmente como modelos/objetos de desejo/símbolos de feminidade) a partir da resignificação dos seus corpos e sensibilidades, o que está em jogo evidentemente não é a busca de sucesso na arte, mas a obrigação de visibilidade desde a tentativa constante da expansão da sensibilidade coletiva partindo de seus lugares e experiências de criação artística.

Produtoras, espectadoras e sujeitos do olhar (Pollock, 2013), é possível identificarmos, portanto, a presença pública das mulheres na cidade e especificamente na prática do graffiti do ponto de vista de uma autoria que, mesmo que seja anônima, é tecida e mantida nos modos distintos de criar e praticar a cidade e está ancorada de forma crítica tanto às assimetrias de poder persistentes no uso do espaço público entre sujeitos masculinos e femininos quanto em relação com os usos da linguagem e com a persistência da diferença sexual no campo da arte. Não se trata de assinalar as desvantagens operativas envolvidas nos processos de criação das mulheres escritoras de graffiti – que são muitas e remetem sobretudo ao caráter performático, muitas vezes clandestino e transgressor por trás do contrauso dos muros e outros suportes urbanos de escrita – mas de reconhecer que nessa diferença sexual existente nas formas de apropriação do espaço público é disputada uma visibilidade mais ampla que chama a atenção sobre a legitimidade da criação nos processos expressivos e suas possibilidades políticas e estéticas no contexto das cidades. Se dita disputa hoje se concretiza cada vez menos desde o anonimato isso não tem tanto a ver com o trânsito da prática da clandestinidade para sua aceitação progressiva, senão com o fato de que a voz das mulheres, seus corpos e experiências reconfiguram os modos de enunciar e de participar da experiência coletiva urbana¹² e, com isso, formam parte da autoria da cidade contemporânea, de sua escrita e suas leituras.

Na América Latina são cada vez mais variadas e abundantes as aproximações acadêmicas sobre o gênero e o graffiti (Hernández, 2012; Nicolau, 2016;

12 Nesse sentido vale a pena mencionar as recentes e multitudinárias formas de apropriação do espaço público em função das demandas dos movimentos feministas pela descriminalização do aborto em alguns países da América Latina e em cidades estadunidenses e europeias.

Pérez Santos, 2017). Os exemplos sobre a participação de mulheres na escrita das cidades são inúmeros. Cabe nesse sentido mencionar o graffiti que produz o coletivo boliviano feminista e anarquista Mujeres Creando organizado por María Galindo e Julieta Paredes; o trabalho multifacetado de Mag Magrela no Brasil e as intervenções de forte vínculo com o hip-hop da Mickey em Buenos Aires. Sem perdermos de vista os contextos díssimes de apropriação das cidades nas quais desenvolvem sua prática, essas escritoras têm em comum o apelo a um trabalho autônomo e crítico do lugar comum em que são colocadas as artistas mulheres tanto no âmbito público quanto no privado, e atento às possibilidades estéticas e políticas da inscrição de suas perspectivas de mundo no espaço público.

Se as cidades, retomando a Calvino, sempre se tomaram como femininas e por isso enquanto objetos de desejo e de conquista, a escrita de graffiti por parte das mulheres, seu gesto, operaria uma reapropriação dessa perspectiva do feminino, dessa restrição prática, artística e política que, desde a diferença sexual e da linguagem, supõe um papel secundário ou estreitamente vinculado ao discurso sobre a feminilidade nas intervenções das grafiteiras. A potência da visibilidade das mulheres na cidade a partir da prática do graffiti mais ilegível, a *tag*, não só mostra estratégias de reconquista da cidade e sua paisagem, mas um reposicionamento estratégico sobre o imaginário urbano escrito com nome de mulher: as cidades contemporâneas também são feitas de seus gestos sem fim.



Figura 7. Mugre Diamante (2014).

Referências

- BARTHES, R. S/Z. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, R. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BRACAMONTES, E. Más desvelos necessários. *Facebook*, 15 abr. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10206848092660439&set=pb.1220303597.-2207520000.1570144647>. Acesso em: 30 out. 2018.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, R. *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- COSTA, C. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 19, p. 59-90, 2002.
- DE MARTINELLI, L. *Plagar: el graffiti desde el Bronx a La Plata*. La Plata: Malisia, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. (org.) *Levantes*. Tradução Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- FAJARDO-HILL, C. A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria. In: MULHERES radicais: arte latino-americana, 1960-1985. Curadoria e textos: Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 21-27.
- GACHE, B. Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache. In: MIRTHA Dermisache: porque ¡yo escribo!. Buenos Aires: Fundación Espigas-MALBA, 2017. p. 15-31.
- GÁNDARA, L. *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.
- GARÍ, J. *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995.
- GIUNTA, A. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: MULHERES radicais: arte latino-americana, 1960-1985. Curadoria e textos: Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-34.

GÓMEZ DAZA, A.; ESTER, B. *Blancas, prolijas y seguras: ciudades derechas*. 2017. Disponível em: <http://www.celag.org/blancas-prolijas-y-seguras-ciudades-derechas/>. Acesso em: 22 out. 2018.

GRAVANO, A. Palimpsesto urbano: sobre-escritura de huellas diacrónicas de la ciudad imaginada. *Etnia*, n. 42-43, p. 47-67, 1999.

HAMMER MUSEUM. *O eu e o tu: Roupas-corpo-roupa (The I and the you: Cloth-body-cloth)*. Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. Digital Archive. Los Angeles, 2018. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/o-eu-e-o-tu-roupa-corpo-roupa-the-i-and-the-you-cloth-body-cloth/>. Acesso em: 30 out. 2018.

HERNÁNDEZ, L. Aproximaciones al análisis sobre graffiti y género en México. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, México, v. 2, n. 2, p. 133-141, 2012.

KOZAK, C. *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

MICKEY. #CromoyNegro. *Facebook*, 31 mar. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/MickeyGraffiti/photos/a.211961702208089/628199940584261/?type=3&theater>. Acesso em: 30 out. 2018.

MUGRE DIAMANTE. Básica entre salvajes en el Callao: ft. Dear – Hado. *Facebook*, 2 abr. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/mugrediamante/photos/a.545095238923059/573609299404986/>. Acesso em: 30 out. 2018.

MUGRE DIAMANTE. Los luces. *Facebook*, 17 ago. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/mugrediamante/photos/a.1398804780218763/1398804760218765/>. Acesso em: 30 out. 2018.

MUJERES Creando grafitea y echa pintura a fachada de Katanas. *Agencia de Noticias Fides*, 30 set. 2016. Disponível em: <https://www.noticiasfides.com/nacional/sociedad/mujeres-creando-grafitea-y-echa-pintura-a-fachada-de-katanas--371013-370906>. Acesso em: 30 out. 2018.

MUMFORD, L. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NICOLAU, C. “Minas de minas”: trajetórias de mulheres grafiteiras na cidade de Belo Horizonte. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOCS, 40., 2016, Caxambu. *Anais...* Caxambu: Anpocs, 2016. p. 1-30.

PEDROSA, A.; BECHELANY, C. *Guerrilha Girls: gráfica 1985-2017*. São Paulo: MASP, 2017.

PÉREZ SANTOS, T. *Arte urbano, graffiti y activismo feminista: un recurso para la educación social*. 2017. Trabajo fin de grado (Grado em Educación Social) – Facultad de Educación de Palencia, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017.

PIXO. Direção: João Wainer; Roberto T. Oliveira. Produção executiva: Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo de Filmes, 2010. 62min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 23 out. 2018.

POLLOCK, G. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Tradução Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

RAMA, A. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

RAMOS, L. Las ciudades de letras de Ítalo Calvino. *Bodegón con Teclado*, 28 jan. 2012. Disponível em: <https://bodegonconteclado.wordpress.com/2012/01/28/las-ciudades-de-letras-de-italo-calvino/>. Acesso em: 22 out. 2018.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARLO, B. *Notas sobre ciudad y memoria*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

SILVA, A. *Graffiti: una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.

SIMON, E. Expo photographie contemporaine: "SOULÈVEMENTS". *Actuart*, 25 out. 2016. Disponível em: <http://www.actuart.org/2016/10/expo-photographie-contemporaine-soulevements.html>. Acesso em: 30 out. 2018.

Recebido: 31/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/31/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público

Lamps, bodies and cities: academic-activist reflections on art, dissidence and the occupation of public space

Vitor Grunvald*

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

vgrunvald@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

Resumo

O artigo toma como centro de gravidade etnográfico práticas desenvolvidas pelo coletivo de ativismo A Revolta da Lâmpada para discutir questões relacionadas à arte, dissidência e ocupação do espaço público. Nesse contexto, trata-se de apresentar algumas ações e noções desenvolvidas por esse coletivo, bem como pensar de que maneira elas podem ser entendidas quando vistas a partir de recentes discussões sobre ativismo cultural e artístico. Por outro lado, busca-se, igualmente, questionar a noção de um espaço público como entidade dada a priori assim como problematizar de que maneira essas questões se relacionam com noções clássicas sobre democracia e cidadania.

Palavras-chave: arte; ativismo; espaço público; dissidência.

Abstract

The article takes as ethnographic center of gravity practices developed by the activist collective A Revolta da Lâmpada in order to discuss issues related to art, dissidence and occupation of public space. In this context, it aims to explore some actions and notions developed by this collective, as well as thinking on how they can be understood in the light of recent discussions on cultural and artistic activism. On the other hand, it also seeks to question the notion of public space as an a priori given entity as well as to problematize how these issues are related to classic notions of democracy and citizenship.

Keywords: art; activism; public space; dissidence.

*Ainda vão me matar numa rua,
quando descobrirem,
principalmente
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.*

Paulo Leminski em *Toda poesia*

Ao falar sobre a “estreita vinculação entre as chamadas militantes e as pesquisadoras” na história do feminismo brasileiro, Mariza Correa (2001, p. 25), em nota, explicita que

o ponto é importante porque na visão maniqueísta que separa militantes e pesquisadoras naquele momento, perde-se de vista que nós, pesquisadoras, éramos também militantes e que, se nos desiludimos com algumas das crenças inscritas em nossas palavras de ordem, não foi porque nosso “compromisso maior era com o fazer ciência social” (Heilborn, Sorj, 1999), mas sim porque nosso compromisso maior era com a tentativa de compreender a sociedade brasileira, para mudá-la. [...] Neste sentido, não posso concordar com a afirmativa de Heilborn e Sorj de que “a área de estudos de gênero... prescinde das motivações políticas que marcaram sua origem e a primeira geração de pesquisadoras.” Nenhum campo intelectual pode prescindir de sua própria história.

Na esteira do processo aludido por Correa, o artigo aqui apresentado é fruto de uma experiência de campo que é tanto ativista quanto acadêmica.¹ Se, por um lado, busco construir reflexões academicamente orientadas e

1 Est e texto foi apresentado na mesa “Cidade: imagens políticas”, coordenada por Claudia Fonseca no IV Ciclo Antropologia e Etnografia em Contextos Urbanos que ocorreu na UFRGS nos dias 3 e 4 de outubro de 2017. Versões iniciais dessas reflexões foram testadas na seção “Conectividade, cidade e estéticas – o Brasil a partir de suas margens” do XXXV International Congress of the Latin American Studies Association (Peru, Lima, 2017) e no grupo de trabalho “Antropologia da cidadania”, coordenado por Luís Roberto Cardoso de Oliveira e Marcus André de Souza Cardoso da Silva na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia que ocorreu na UnB entre os dias 9 e 12 de dezembro de 2018. Agradeço os comentários realizados nessas ocasiões e a Regina Facchini pela leitura e comentário crítico da versão final deste artigo. Opto por, experimentalmente, manter o registro da oralidade e da informalidade em alguns trechos do texto, pois acredito que essa marca é mais adequada para a exposição dos argumentos aqui apresentados. Este e outros artigos foram escritos a partir de pesquisas apoiadas pela Fapesp.

antropologicamente pensadas a partir de um grupo concreto, situado histórica e culturalmente, por outro, sou, hoje em dia, corpo ativante e não apenas mente pensante em relação a esse coletivo.

Sou também, o que o texto permite obliterar, um homem, branco, viado, cisgênero,² de classe média e nascido em Belém do Pará. Vivo, há quase dez anos, na zona central de São Paulo e escrevo no final da década de 2010 em um país que, a despeito de seu lugar geopolítico, tende a se pensar como ocidental. E país no qual, há alguns anos, se intensifica o que Lia Zanotta Machado (2017) chamou de “retrocesso neoconservador”.³

Antropólogo que, há 15 anos, trabalha com pesquisas relacionadas a gênero e sexualidade e que, há alguns tantos outros anos, se preocupa em pensar questões relativas à arte e política, produzo minha escrita na esperança de que o conjunto de afetos produzidos por esses campos possa se coadunar com aquele de minha própria atuação ativista n’ A Revolta da Lâmpada desde o ano de 2016.

E que minha escrita, marcadamente mais ensaística que acadêmica, como me foi dito, possa abrir caminhos e suscitar reflexões mais do que propor

-
- 2 Alguns conceitos e palavras utilizadas no âmbito de minha escrita merecem algum desenvolvimento. Cistema é um termo que, como tão bem elabora Viviane Vergueiro (2015, p. 15), é uma corruptela que “entre outras corruptelas do tipo, tem o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – ‘cistêmico’ – de perspectivas cis+sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de ‘transfobia’”. A heteronormatividade, por sua vez, como pontua Leandro Colling (2015, p. 24), é termo que, “criado em 1991 por Michael Warner, busca dar conta de uma nova ordem social. Isto é, se antes essa ordem exigia que todos fossem heterossexuais, hoje a ordem sexual exige que todos, heterossexuais ou não, organizem suas vidas conforme o modelo ‘supostamente coerente’ da heterossexualidade. Enquanto na heterossexualidade compulsória todas as pessoas devem ser heterossexuais para serem consideradas normais, na heteronormatividade, todas devem organizar suas vidas conforme o modelo heterossexual, tenham elas práticas sexuais heterossexuais ou não. Com isso, entendemos que a heterossexualidade não é apenas uma orientação sexual, mas um modelo político que organiza nossas vidas.” Em outros momentos, utilizo, inadvertidamente, cisheteronormatividade para enfatizar, seguindo a sugestão de Vivi, o caráter cistêmico da própria heteronormatividade. Por fim, para a categoria cisgênero que já adentrou o imaginário político e se insinua cada vez mais fortemente no imaginário social mais amplo, cf. o artigo de Amara Moira (Rodvalho, 2017).
 - 3 Um dos pontos nevrálgicos das investidas neoconservadoras tem sido o que ficou conhecido como “ideologia de gênero”. Para reflexões antropológicas sobre essas questões, no caso do Brasil, cf. o dossiê *Conservadorismo, direitos, moralidades e violência*, organizado por Regina Facchini e Horacio Sívori (2017). Cf., adicionalmente, a análise de Rogério Junqueira (2017) sobre a gênese da categoria “ideologia de gênero” e sua relação com a ideia de “família natural”. E, para um panorama europeu, cf. o livro *Anti-gender campaigns in Europe: mobilizing against equality*, organizado por Roman Kuhar e David Paternotte (2017).

soluções tidas como acabadas. Pois, como tão sabiamente ensinou o grande filósofo João Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, “[q]uerer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar conser-tado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo”.⁴

De qualquer forma, miticamente, foi assim. No dia 14 de novembro de 2010, Luís Alberto Betônio caminhava pela Av. Paulista quando sofreu ataque por um grupo de jovens, um dos quais, aproximando-se dele, o agrediu com duas lâmpadas fluorescentes. O caso ganhou imensa repercussão midiática e des-lanchou uma série de discussões sobre violência contra a população LGBTQIA+ no Brasil e sobre a constante impunidade diante dela.

O ataque foi tido como homofóbico, pois, independentemente da orientação afetivo-sexual de Luís Alberto Betônio, ele foi agredido porque leram seu corpo como um corpo inadequado para ocupar o espaço público sem sofrer algum tipo de sanção. Essa sanção, às vezes, é apenas verbal. Grita-se “viado” aqui, “tra-veco” ali, “sapatona” acolá. Mas não são poucas as vezes que essas ações deixam as palavras e passam para uma violência que age sobre o corpo, tentando fazer nele uma marca tão forte quanto o próprio estigma que carrega.

A questão não é nova. O espaço público nunca foi para todas.⁵ E muitas pes-soas que sofrem opressões por terem uma raça e classe específicas ou por possu-írem marcas de dissidências de gênero e sexualidade já o sabem há muito tempo.

Em seu livro *Notes toward a performative theory of assembly*, Judith Butler (2015) nos adverte a tratar com cautela as noções de “o povo”, “a democracia” e “o espaço público”. A invocação dessas noções não descreve uma dada realidade, mas, sendo performativa, cria a realidade que supõe apenas descrever e, por-tanto, mobiliza práticas de nomeação e relações de poder específicas. O resumo da ópera é que nunca devemos dar essas noções por certas, pois nunca estão resolvidas.

4 Assim, esse texto é marcadamente político, como, ademais, qualquer outro o é. Mas, como dis-cuti em outros momentos (Grunvald, 2009a, 2009b), enseja uma prática política pensada mais como máquina de problematização do que como centro de determinação e resolução dos pro-blemas ditos sociais.

5 Consciente dos imbróglios políticos da escrita, utilizo o feminino universal como deslocamento de uma expectativa de linguagem que, como tão bem discutiu Haraway (1995), se pretende, ao mesmo tempo, masculina e desencarnada.

Os enunciados que se instauram “em defesa da sociedade”, para lembrar o conjunto de palestras homônimas de Foucault (2005) no Collège de France, partem do princípio que é preciso defendê-la de alguém que não é ela ou que não deveria ser. Quem está dentro e quem está fora dessa sociedade que é defendida? Contra quem brandem os tambores? A engenharia político-social do que Foucault associa à biopolítica é simultânea e mesmo dependente de sua face oculta, a necropolítica da qual fala Achille Mbembe (2016).

Mesmo espaços semipúblicos. Travestis e pessoas trans que não podem acessar banheiros.⁶ Pessoas pretas da periferia que são impedidas de acessar shoppings.⁷ Até exposições de arte que são expressões domesticadas de subversão eficiente em centros culturais de banco – domesticadas porque operam de forma que o próprio sistema heteronormativo consegue incorporá-las sem problemas, e eficientes porque ao serem incorporadas produzem lucro – mesmo elas, atualmente, são pintadas como possíveis revoluções que merecem ser combatidas em nome da moral, dos costumes, da família, da religião e mesmo de uma infância supostamente profanada.⁸

Seriam esses discursos, característicos do que Gayle Rubin (1992), Jeffrey Weeks (1977) e Carole Vance (1984) caracterizaram como pânico moral e sexual, a atualização da “fala do crime”, expressão que Teresa Caldeira (2000) utilizou para analisar um determinado padrão de segregação socioespacial nas últimas décadas do século XX? Quais corpos podem ou não ocupar o espaço citadino sem serem lampadados ou, alternativamente, criminalizados? Que dinâmicas de segregação operam esses recortes?

A herança democrática grega vem de recônditos muito distantes de nossa realidade. Mas processos de dominação epistêmica marcados pela colonialidade do saber fazem com que muitas de nós ainda insistam em dizer que ela

6 São inúmeros os casos nos quais às pessoas trans e travestis é vedada a utilização de banheiros que são apropriados ao seu gênero e não ao gênero ao qual foram designadas ao nascer. A questão, recentemente, ganhou ares institucionais em São Paulo quando, em discussão na plenária com a deputada Erica Malunguinho (PSOL), o parlamentar Douglas Garcia (PSL) afirmou que “tiraria a tapas uma pessoa travesti ou transexual que estivesse utilizando um banheiro correspondente à sua identidade de gênero” (Condepe..., 2019). Para uma discussão acadêmica da questão, cf. Andrade (2012, p. 147-170).

7 Aqui, os casos emblemáticos são os chamados rolezinhos. Cf., por exemplo, Caldeira (2014).

8 Refiro-me, aqui, às contendas sociopolíticas em torno da exposição *Queermuseu*.

tem a ver com a gente.⁹ Essa ideia de espaço público como espaço democrático da política e do encontro entre pares – aqueles pares que a noção de cidadãos com direitos iguais perante a lei supõe – já se coloca, portanto, como resultado da instauração de uma determinada práxis e de uma linguagem a ela associada a partir de um processo que Chantal Mouffe e Ernesto Laclau (1986) chamam de “exclusão constitutiva”.

Tudo aquilo que não é entendido como apropriado a esse espaço em um determinado momento histórico e em um determinado contexto sociocultural, isto é, tudo aquilo que foge ao estabelecido padrão normativo da branquitude, da cisheteronormatividade¹⁰ e também da participação no espaço citadino como inserção num determinado mercado de consumo, tudo isso é repellido para fora do espaço entendido como público.¹¹ A lâmpada foi apenas mais uma materialização dessa violência que é, em muitos sentidos, distribuída diferencialmente entre quem conta e quem não conta como “sociedade” e como “povo”.

Para um grupo de ativistas, a lâmpada apareceu, explicitamente, como um símbolo de opressão e, no final de 2014, resolveram se manifestar publicamente no local da Av. Paulista onde Luís Alberto Betônio havia sido agredido quatro anos antes. A partir daí surge o coletivo A Revolta da Lâmpada – também referida, usualmente, apenas como Revolta ou pelo acrônimo RDL – que, de forma contínua, vem desenvolvendo uma série de ações desde então.

A lâmpada, de alguma forma, se apresenta como símbolo que coaduna diversas violências e costura opressões que podem ser ditas como macroestruturais com situações mais concretas vividas na ocupação do espaço público. Em áudio publicado no grupo de WhatsApp do coletivo, no dia 2 de maio de 2019,

9 Sobre a noção de colonialidade do saber, cf. Edgardo Lander (2000) e Aníbal Quijano (2010). Para a maneira como a noção de colonialidade tem redesenhado algumas discussões sobre teorias e éticas *queer/cuir* no Brasil, cf. Pereira (2012, 2015), Pelúcio (2012, 2016), Vergueiro (2015), Mombaça (2016) e Grunvald (2017).

10 Tal como sugerido pelo revisor deste artigo, a rigor, em palavras como cisheteronormatividade, cisheteronormativo/a ou cisheterocentrado/a deveria haver um hífen antes do “h”, ou então a supressão dele (como em “transumano”, por exemplo). Contudo, utilizo a grafia sem hifenização e com “h” para demarcar, com clareza, a unidade de um complexo político que é, ao mesmo tempo, cisgênero e heterossexual e que funciona a partir de um imperativo lógico e social que toma essas experiências de gênero e sexualidade como medida do mundo.

11 Para reflexões sobre a noção de branquitude, cf. Müller e Cardoso (2017). Para uma discussão antropológica sobre consumo, identidades e ocupação dos espaços cf. França (2012).

em virtude de uma discussão sobre a participação numa mesa sobre agressões em evento organizado pelo Instituto Pólis, Viração e a Parada do Orgulho LGBT de São Paulo (APOGLBT),¹² um dos integrantes argumenta que:

Ainda mais no contexto que a gente tá vivendo agora, a lâmpada vira muitas outras armas ainda muito mais letais, né? Literalmente ou metaforicamente [...] Desde um Museu Nacional pegar fogo até uma agressão na rua, tudo isso é uma lampadada. Seja uma lampadada de agressão ao corpo, de agressão à ideia, de agressão à cultura, né? Tem várias mortes. A morte do corpo, a morte do conhecimento. Epistemicídio. Já que a gente tá falando de direito à cidade, espaço público, a gente pode falar de quais são todas essas lâmpadas, desde armamento, até agressão de rua, até fechamento de espaços públicos ou sucateamento de espaços públicos para LGBTs e corpos dissidentes.

Desde sua primeira grande mobilização, o coletivo (ou a coletiva, no feminino, como as vezes é dito por integrantes do grupo) realiza o que chama, internamente, de “Revolta na Rua”. Geralmente em novembro, um trio elétrico sai do número 777 da Av. Paulista, local onde ocorreram as lampadadas, e percorre ruas da cidade numa “manifestação pelo corpo livre”. Ao longo do trajeto, diversos corpos ou corpos, também no feminino, são convidadas a falar no microfone sobre suas experiências, demandas, luta e “reexistência”,¹³ ação que é intercalada por shows e performances de artistas cuja vivência e trajetória também lida, de alguma maneira, com essas opressões relacionadas a seus corpos.

12 O seminário se chama Direito à Cidade: de Olho na LGBTfobia e, como descrito em evento criado no Facebook, “faz parte de uma série de ações de combate à LGBTfobia, reflexão sobre os direitos da população LGBTI+ e o papel das cidades para assegurar igualdade para todes” (Direito..., 2019).

13 “Reexistência” é um neologismo que busca fundir, em um único vocábulo, as palavras “existência” e “resistência” e tem sido muito utilizado por grupos e indivíduos ligados aos ativismos contemporâneos por direitos humanos. De fato, o neologismo é muito feliz em marcar que esses processos de resistência são lutas pela existência, pois é esta última que se vê, a todo momento, ameaçada por diversos terrorismos de direita e, inclusive, por terrorismos de Estado através de seu braço armado, a polícia. No que concerne a manifestações de caráter público e coletivo, esse perigo ganha contornos ainda mais aguçados, pois, como argumenta Butler (2016, p. 12, tradução minha), “sabemos que aquelas que se reúnem nas ruas ou em domínios públicos no qual a polícia está presente estão sempre correndo risco de detenção e encarceramento [...] mesmo de morte”; e continua: “A fórmula parece suficientemente verdadeira: a vulnerabilidade é aumentada pela assembleia.”

Essas grandes manifestações de rua, suas ocupações do espaço público, com trio elétrico, shows, falas e performances, mas também com corpos e palavras dissidentes é uma espécie de ápice, ou pelo menos de catarse, de um ativismo que é feito de outras maneiras ao longo do ano.

A noção de um espaço público que deve ser ocupado se desdobra, ao longo do ano, em ações em universidades, museus, centros culturais.¹⁴ Todos espaços que, segundo a percepção do próprio grupo, são demasiado brancos, heterossexuais, cisgêneros e marcados por pertencimentos de classe relacionados ao acesso a um capital que não é apenas econômico, mas também simbólico.

Na chamada do primeiro grande ato de 2014, a página desse evento no Facebook informava que

a revolta da lâmpada nasce derivada da nova parada LGBT organizada no RJ em 12 de outubro, com o mesmo modelo: descentralizada, desinstitucionalizada, coletiva, criativa, independente e com equilíbrio de protagonismo entre corpos. ela é, ao mesmo tempo:

LUTA: uma ação política pragmática, com pauta clara de reivindicações para: população LGBT, mulher e minorias criminalizadas.

FERVO: um espaço de livre expressão artística e de gênero, onde se luta pelo direito de um corpo livre ao mesmo tempo em que se vive e celebra ele.

porque FERVO TAMBÉM É LUTA. (A Revolta..., 2014).

A dita “nova parada LGBT” do Rio surgiu como uma espécie de protesto em relação à Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro que seria realizada no período de eleições presidenciais e foi adiada para novembro. As pautas da primeira diferem da última, já que abordam temas que, via de regra, não foram contemplados por sua agenda política, como legalização do aborto e o fim de isenção fiscal para instituições religiosas, por exemplo.¹⁵

14 Para algumas das ações desenvolvidas pelo coletivo, cf. Centros... (2018), Cicla... (2015), Mini-Revolta... (2017).

15 Mais do que proposições e propostas políticas que podem ser, simplisticamente, contrapostas, divergências de abordagem e perspectiva entre essas manifestações, bem como entre grupos de ativismo, devem ser colocadas sob o crivo histórico e apontam para diferenças geracionais que devem ser levadas em conta no entendimento desses processos de luta e resistência, algo que, no entanto, não enfatizarei neste artigo. Agradeço Regina Facchini pelo comentário em relação a essa questão.

A noção de que “ferro também é luta” – mote que constitui o âmago do caráter ativista da Revolta – diz respeito à ênfase de que a arte e as formas expressivas podem ser mobilizadas de maneira a (re)inventar práticas políticas que sejam capazes de afetar e suscitar reflexões e adesões por parte das pessoas que não são mais atingidas por discursos formais e racionalistas tanto de uma “esquerda tradicional” quanto do dito “movimento institucional(izado)”.¹⁶

Isso não quer dizer, contudo, que o coletivo não estabeleça relações de parceria e contato com essas esferas de atuação e mesmo, eventualmente, possa disputar tensões que são colocadas na esfera do Estado. Com efeito, a Revolta participava de muitas das reuniões da Associação da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo (APOGLBT-SP) e sua atuação foi fundamental na escolha do tema da Parada de 2018, “Poder para LGBTI+ Nosso voto, Nossa voz”.

Contudo, as discordâncias com alguns aspectos do tipo de atuação da APOGLBT e com a maneira como lidavam com as demandas internas de pessoas vivendo com hiv/aids¹⁷ fizeram com que o grupo, juntamente com os coletivos Loka de Efavirenz¹⁸ e AMEM,¹⁹ se retirassem, em protesto, dessas reuniões em outubro de 2017. A partir daí, ficou acordado que aquelas que seguissem participando dessas reuniões o fariam de forma independente e não como integrantes do coletivo.

De fato, não se trata de uma contraposição clara e delimitada entre ativismo de inspiração *queer* e ativismo institucional marcado pela interação socioestatal, mas de uma aposta política em outra forma de articulação e funcionamento. A não institucionalidade e a horizontalidade, afirmadas, inclusive,

16 Não é à toa que um dos eventos realizados pela RDL em 2017, no Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand (Masp-SP), se tratava de uma oficina intitulada *Artivismo da fechação: estratégias de luta para rachar menos e somar mais* (cf. Artivismo..., 2017). Para essa atividade, o grupo convidou e contou com a participação do coletivo ativista Visto Permanente (cf. <https://www.facebook.com/acervovistopermanente/>), dedicado a questões relativas à imigração, do coletivo de homens trans Meninos Bons de Bola (cf. <https://www.facebook.com/Mbboficial/>) e da ativista Leandrinha Du Art (cf. <https://www.facebook.com/LeandrinhaDuArt/>, acesso em 18/01/2018).

17 Utilizo a grafia em minúsculo para demarcar, junto com outras pesquisadoras e ativistas do movimento de pessoas vivendo com hiv/aids (PVHIVA), certa perspectiva crítica em relação ao pânico moral e sexual que tem acompanhado as discussões sobre o tema desde o início da epidemia na década de 1980.

18 Cf. <https://www.facebook.com/LokadeEfavirenz/> (acesso em 18/01/2018).

19 Cf. <https://www.facebook.com/ColetivoAmem/> (acesso em 18/01/2018).

na veemente negação do coletivo de adquirir, juridicamente, o estatuto de organização não governamental (ONG), não são discutidas e afirmadas pelo grupo como verdades transcendentais que devam ser observadas em todo e qualquer ativismo, já que muitas integrantes reconhecem a necessidade de uma atuação política que se constrói pela via institucional em diálogo com o Estado.

E se, por um lado, o tipo de ativismo levado a cabo pela Revolta da Lâmpada se afasta do tipo de atuação política empreendida por grupos mais institucionalizados e verticalizados, por outro lado, também busca estar atento às cooperações espúrias de outros tipos de manifestação que se autointitulam artistas e engajadas, mas que, segundo a percepção do grupo, buscam se valer do caráter político do fervo para erigir verdadeiras empresas sociais.²⁰

Esse é, talvez, o cerne do imbróglio com o Unidos do Baixo Augusta, em 2018, que convidou a Revolta para uma parceria que, ao final, parece ter se revelado como um complicado embuste entre partes pensadas como desiguais e hierarquicamente posicionadas. Ao fim e ao cabo, parece que, como foi discutido inúmeras vezes dentro do coletivo, “nossa cultura entra na buáthy, mas nossos corpos não” e, para além da politização carnavalesca como estratégia de resistência, “fervo também é lucro!”.²¹

No texto publicado no evento do Facebook, convocando para a primeira “Revolta na Rua”, exigia-se dos participantes o que chamaram de “Pacto Pão-Com-Ovo: todos que comparecerem se comprometem a não discriminar outra pessoa pela raça, classe, afetação, peso, religião ou lugar onde mora”. No cerne desse pacto já estava a ideia que viria a se tornar central para A Revolta da Lâmpada: a noção de corpo livre. No texto do evento desta primeira manifestação que, mais tarde, serviria de base para o seu manifesto, o coletivo escreveu:

20 A noção de empresa social, aqui, é marcada pelo que chamo de cultura mercadológica da diversidade e consiste em um dispositivo de marketing que, vis-à-vis a necessidade de incorporação de práticas inclusivas, encampadas pela noção de responsabilidade social e/ou diversidade, se apropria de corpos, imagens, ideias e falas de sujeitos que estão, historicamente, fora dos padrões hegemônicos que regem sua prática discursiva e seu escopo de atuação. Esse processo é levado a cabo com vistas à construção de uma imagem corporativa positiva *qua* socialmente relevante e comprometida. E, em alguns casos, a estratégia visa mesmo escamotear o caráter mercadológico de suas iniciativas.

21 “Fervo também é lucro” foi o título do texto publicado no Facebook pela Revolta da Lâmpada no dia 7 de fevereiro de 2018 (cf. A Revolta da Lâmpada, 2018). Devido a limitações intrínsecas a um artigo como este, deixo a análise e exploração das questões envolvidas nesse caso para outro momento.

a lâmpada fluorescente virou um símbolo da opressão não só aos LGBTs, mas a todos os corpos percebidos como inadequados pelo modelo hegemônico.

a revolta da lâmpada é uma revolta pela liberdade de todo corpo.

o corpo que é ~lâmpadado~ literal ou metaforicamente por ser como se é e utilizado como se deseja.

o corpo que veste a identidade de gênero que assume, e adaptável a outras.

o corpo que se mexe, ama, fala, fode, beija, toca ou se transforma de jeitos diferentes, à margem das hegemonias do mexer, do amor, da fala, da foda, do beijo, do toque ou da transformação.

o corpo que questiona a norma, que não precisa se moldar a um padrão, que não pede VIP pro opressor para entrar na boate que ele frequenta.

o corpo que aborta.

o corpo violentado por andar livre.

o corpo transformado, cuja forma ~original~ não representa a pessoa que carrega.

o corpo que tinha pinto e agora tem vagina, e vice-versa.

o corpo que utiliza o ~aparelho excretor~ para outros fins deliciosamente não reprodutores.

o corpo pintoso, afeminado, aviadado, fechativo.

o corpo de macha, de dyke, de sapatão.

o corpo de peito e pau.

o corpo de barba e salto.

o corpo grande ou pequeno ou peludo ou pelado.

o corpo negro, branco, vermelho ou amarelo.

o corpo que envelhece.

o corpo que busca outros estados de consciência.

o corpo inclassificável.

o corpo permitido.

o corpo político.

o corpo que segue um padrão hegemônico por opção, mas luta pelo direito dos que não seguem.

o corpo que deseja ter direito de ser o que é, não importa o que for.

(A Revolta..., 2014).

Na concentração da manifestação, foram distribuídos balões infláveis brancos, de formato fino e alongado, que lembravam lâmpadas fluorescentes e que

seriam, ao longo da caminhada, transformados por muitas pessoas, dando origem, por exemplo, a paus que eram colocados no meio das pernas em atos simulados de sexo público.

Antes ainda do início da caminhada, uma das atividades propostas pela Revolta foi um desfile no qual os corpos dissidentes que ali estavam passavam sobre uma passarela feita de banners da revista *Veja*, epítome do reacionarismo político e da falta de ética jornalística. Essa ação, intitulada pela coletiva de “*catwalk* ativista”, foi realizada em diversos outros momentos nos anos subseqüentes e parece marcar, de forma explícita, a ênfase na luta por livre circulação de corpos dissidentes em espaços públicos.

Em outro momento, organizou-se um “deitação”, em que todas se deitaram por alguns minutos no asfalto, num gesto de solidariedade à atriz Letícia Sabatella, que foi exposta pela mídia por ter deitado no chão, depois de sair de um bar em Brasília, em outubro de 2014.²² A enxurrada de críticas em relação à atitude da atriz deixou claro o controle constante a que nossos corpos estão submetidos, e contra esse policiamento o “deitação” foi uma performance tanto estética quanto política.²³

Após o sucesso dessa primeira manifestação, o grupo de ativistas envolvido na sua organização achou que valia a pena seguir realizando ações, o que gerou o coletivo que é constituído por pessoas com corpos e reivindicações diversas, pois, como atesta uma de suas bandeiras adiantadas em forma de *hashtag*, *#RepresentatividadeImporta*.²⁴

A coletiva não tem uma formação permanente, ainda que algumas pessoas sejam atuantes desde o seu início. É composta por pessoas brancas e pretas, trans e cis, heterossexuais, mas também viados, sapatões, pessoas que, como

22 Cf., por exemplo, Letícia... (2014).

23 Para a noção de performance estética, cf. Turner (1974). Para uma consideração da maneira como performances estéticas e sociais podem se imiscuir umas na outras no teatro vivido do cotidiano, cf. Dawsey (2005).

24 A questão da representatividade é pensada, inclusive, como algo importante para desenvolvimento de uma prática interseccional dentro do grupo. Dessa maneira, quando acionadas para fazer alguma fala, são os corpos que possuem tal vivência aqueles que farão as vias de coletivo. Para uma discussão acadêmica sobre a perspectiva da interseccionalidade, cf. Piscitelli (2008). Importante pontuar que, dentro do coletivo, há uma discussão constante sobre o que significa ter uma prática interseccional para além de uma perspectiva interseccional, algo que, contudo, não poderei tratar neste artigo.

eu, vivem e outras que não vivem com hiv/aids, de classe média que moram na região central e também mais pobres e periféricas.²⁵

Em março de 2015, foi realizado o “Passaço de cadáver do Eduardo Cunha”, inspirado pela declaração do então líder da Câmara dos Deputados que afirmou que a discussão sobre a legalização do aborto só iria adiante por cima do seu cadáver. Na ação, diversas pessoas passaram por cima de um boneco-defunto do deputado, indicando que as reivindicações sobre o direito da mulher em relação ao seu corpo não seriam silenciadas.²⁶ “Em defesa do corpo livre!”, mote que não cansam de entoar.

Em parceria com o [SSEX BBOX], realizaram também uma performance intitulada *Amazonas do Fervo*, que satiriza e se opõe aos Gladiadores do Altar, grupo protofascista de jovens organizado pela Igreja Universal e treinado com “disciplina de militares”.²⁷ Além de artistas e celebridades LGBTQIA+ terem participado da performance, foi realizado um vídeo, produzido pelos dois coletivos e por Kiko Goifman, conhecido cineasta mineiro.

O [SSEX BBOX] – SEXUALIDADE FORA DA CAIXA é, tal como nos diz seu site, “um projeto de justiça social que busca oferecer perspectivas plurais sobre sexualidade e gênero a partir do relato das experiências de pensadorxs, educadorxs, ativistas, artistas e outras pessoas que vivem, aprendem e amam ‘fora da caixa(inh)a’”.²⁸

O projeto é encabeçado por Pri Bertucci e possui (ou possuía) núcleos em São Paulo, São Francisco e Barcelona. Iniciou suas atividades em 2011 com um conjunto de webdocumentários e propôs a realização de uma grande conferência internacional que aconteceu em 2015 e, posteriormente, em 2016 e 2017, a partir de uma parceria com o Festival Mix Brasil, evento de cinema e cultura LGBTQIA+ que acontece há mais de 20 anos em São Paulo.

25 Apesar de sua diversidade interna, são constantes as discussões, tanto pelo WhatsApp quanto em reuniões presenciais, sobre como a participação de mais pessoas pretas e trans deve ser incentivada e possibilitada pelo grupo.

26 Para mais informações, cf. Passaço... (2015). Para um vídeo da ação, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=U-iUEDhf8g4> (acesso em 06/01/2018).

27 Para o vídeo de *Amazonas do Fervo*, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=WYmKmDgnKl4> (acesso em 06/01/2018).

28 Cf. <http://www.ssexbbox.com> (acesso em 06/01/2018).

Para angariar fundos para a conferência, realizou, ao longo de 2015, diversas Ocupações na Casa da Luz, com mesas de debates, shows, performances e exposição de diversos projetos artísticos que trabalham com questões relacionadas a gênero e sexualidade.²⁹

Nessas ocasiões, diversos outros coletivos e ativistas políticos e culturais puderam entrar em contato e discutir pautas que nem sempre se restringiam a gêneros e sexualidades dissidentes e se relacionavam, por exemplo, com questões do direito à cidade e culturas periféricas.³⁰

Neste artigo, não objetivo pormenorizar as ações desse coletivo ou mesmo discutir, de forma mais detida, aspectos específicos do cotidiano d'A Revolta da Lâmpada. Contudo, gostaria de sublinhar alguns pontos de seu ativismo, atentando, primeiramente, para a maneira como arte e política ou ética e estética se encontram aí umbilicalmente ligadas e, posteriormente, para as maneiras como esse ativismo se relaciona com uma determinada noção de espaço público e de sua subversão.

Para entendermos mais claramente as demandas e ações da Revolta, contudo, é necessário retomar o processo pelo qual o movimento então chamado de homossexual, cujas primeiras organizações haviam sido criadas majoritariamente por homens gays, passa a ser composto por outros grupos e coletivos cuja ação política é creditada paulatinamente a um conjunto cada vez mais amplo de categorias sociais.

Carvalho e Carrara (2015) descrevem esse fenômeno na história do movimento nos termos de uma espécie de federação de identidades, enfatizando a multiplicação de categorias no que passaria a ser reconhecido como um alfabeto ou uma sopa de letrinhas (Facchini, 2005). Já em relação às conexões entre movimento LGBTI e esferas governamentais, como apontam Aguião, Vianna e Gutterres (2014), é durante a década de 1990 e início da década seguinte que as questões de saúde relacionadas a mulheres, pessoas racializadas e dissidências

29 Alguns dos videorretratos que acompanham minha tese de doutorado, bem como o projeto *Leather Souvenir* (experimentação estético-existencial de imaginação etnográfica realizada em parceria com DOM BARBUDO, DOMINADOR de BDSM) foram exibidos em algumas destas Ocupações.

30 Para uma discussão sobre ativismos urbanos que vêm tratando de temas relativos à ampliação de direitos à cidade e que possuem muitos pontos de contato com questões tratadas neste artigo, cf. Frúgoli Jr. (2018).

sexo-genéricas passam a se expandir em outras direções, adquirindo um caráter mais amplo e se inserindo em lutas relacionadas à garantia de direitos humanos.

Esse processo se desenvolve na articulação intensa desses movimentos por direitos em organizações não governamentais, um processo que Regina Facchini (2005) chamou de onguização e que é caracterizado por atividades financiadas por organizações internacionais e programas de saúde cuja marca é a prestação de serviços.

Nos anos 2000, houve uma ampliação dos espaços de interação socioestatal com o objetivo de propor e elaborar políticas públicas, disseminando um modelo de participação marcado pela lógica burocrática de funcionamento do Estado e consolidando o processo que Carvalho e Carrara (2013) chamaram de empoderamento tutelado. A partir de um conjunto de entrevistas, Aguião, Vianna e Gutterres (2014) ressaltam também que a própria militância passa a identificar essa década como o momento em que o movimento começa a construir políticas públicas e a assumir o papel de gestor.

Por outro lado, essa institucionalização do movimento acabou por suscitar, como contrapartida, um ativismo que buscava operar fora dos grilhões das esferas estatais e das atuações estruturadas de ONGs, com uma simultânea crítica à maneira como as demandas relativas aos corpos e experiências desses sujeitos haviam sido cooptadas pela lógica que, durante muito tempo, o próprio movimento tentava combater.³¹

Autores como Leandro Colling (2015) têm trabalhado essa tensão através de uma distinção entre ativismo institucionalizado e outro de cunho mais libertário, inspirado por teorias e éticas *queer/cuir* e cujas estratégias buscam menos a alocação no Estado e absorção por ele e mais um conjunto de manifestações que se valem da arte para adiantar confrontações e causar disrupturas em uma norma que é percebida como masculina, cisheterocentrada e branca.

31 Em diálogo com as pesquisas de Stephanie Lima (2016) sobre o Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual (ENUDES) e de Carla de Castro Gomes (2018) sobre a Marcha das Vadias do Rio de Janeiro, Regina Facchini (2018, p. 323-329), num texto sobre os 40 anos do movimento LGBTI, argumenta que um terceiro momento de sua história, iniciado nos anos 2000 e intensificado nos 2010, é marcado por uma ênfase na experiência e no corpo, pela descrença na política institucional e a consequente valorização da horizontalidade, autonomia e espontaneidade. Esse contexto, argumenta a autora, torna propício o surgimento de ativismos como os aqui caracterizados a partir d'A Revolta da Lâmpada.

De fato, a confluência entre experiência política e criação estética em diversas manifestações e ações coletivas contemporâneas já foi apontada e discutida por diversos pesquisadores. O historiador André Mesquita (2011) argumenta, por exemplo, que várias ações políticas desde os anos 2000 já vinham se instituindo consonantemente a experimentações estéticas alheias ao universo artístico em si e que utilizavam conceitos e imaginários do ativismo político para seu processo criativo, algo também enfatizado por Di Giovanni (2012) em seu livro *Artes do impossível: ação de rua no movimento antiglobalização*.

Essa mesma autora, em um artigo programático sobre o conceito de ativismo, afirma que, nessas formas de ação coletiva, “afastando-se de uma lógica de reivindicações e resultados, o protesto político se revelava inequivocamente como momento de desorganização e reorganização da experiência social, aproximando-se em seu caráter experimental dos processos de criação artística” (Di Giovanni, 2015, p. 16).

Se tomadas a partir de conceitos tradicionais de ação política e prática artística, essas manifestações e ações coletivas apresentam problemas para se adequarem a ambos os rótulos e perigam não ser nem uma nem outra. Como esclarece Di Giovanni (2015, p. 14, grifo da autora):

Por um lado trata-se de formas histórica e simbolicamente associadas ao ativismo, ao protesto, a irrupção de processos coletivos de auto-organização, denúncia e reivindicação de direitos, acirrados em momentos de crise econômica e social, que mesmo quando relativamente autônomos em relação às estruturas organizativas e instituições precedentes (partidos, sindicatos, movimentos setoriais), mobilizam recursos e repertórios próprios do campo de relações que nos acostumamos a chamar de *política*. Ao mesmo tempo, trata-se de experiências coletivas mal contidas pelas fronteiras convencionais da política em sentido estrito, formas de dissenso e reivindicação que mais se aproximam à dimensão cotidiana dos “modos de vida” e “contraculturas” do que das estruturas programáticas e ideológicas que o senso comum atribui aos movimentos sociais. Ao mesmo tempo em que habitam o universo da ação e da organização política, trata-se de modos de intervenção notavelmente ligados a práticas experimentais próprias dos mundos da arte ou, em muitos casos, explícita ou implicitamente informadas pela história do deslizamento da[s] práticas artísticas para

fora do campo de autonomia que define a arte moderna, ao encontro de outras dimensões da vida social.

É certo, portanto, que, remetendo-se a ambos os campos antes idealmente estanques e separados, essas mudanças no fazer político não aconteceram sem uma concomitante transformação no fazer artístico.

Na introdução da clássica coletânea *The traffic in culture*, publicada, em 1995, por George Marcus e Fred Myers, estes autores chamavam atenção para o fato de que “na vida cultural contemporânea, a arte veio ocupar um espaço há muito associado à antropologia, transformando-se em um dos principais lugares para rastrear, representar e performar os efeitos da diferença na vida contemporânea” (Marcus; Myers, 1995, p. 1, tradução minha). Nessa mesma coletânea, foi publicado o influente artigo de Hal Foster (1995) sobre o crescente interesse de artistas pela antropologia e pela etnografia naquilo que ficou conhecido como “virada etnográfica” ou “virada social” na arte.

Roger Sansi (2015, p. 2) discute essa geração de artistas “menos interessados em arte como uma forma de auto-expressão do que em trabalhar nos espaços públicos e em locais específicos, desenvolvendo pesquisa com grupos sociais e abordando questões de relevância política imediata”. Segundo o autor, essa geração está menos interessada na arte em si e mais naquilo que pode fazer com a arte, isto é, de que maneira ela pode ser instrumento de transformação social e política, o que, sem dúvida, aproxima esses artistas de ativistas cuja atuação se dá tanto em espaços de ativismo quanto em instituições do mundo artístico.

No entanto, para que nos aproximemos do tipo de ativismo levado a cabo por coletivos de inspiração *queer* e interseccional como A Revolta da Lâmpada, é necessário o abandono da restrita noção de arte aludida acima ou, antes, seu alargamento, já que as proposições artísticas e políticas aí engendradas não visam apenas “rastrear, representar e performar os efeitos da diferença na vida contemporânea”, mas visam igualmente denunciá-los e modificá-los e, nesse sentido, só se aproximam da antropologia se esta se avizinhar da política. Não apenas escrever a cultura, como queria Geertz (1989), mas um escrever contra a cultura, como conclama Lila Abu-Lughod (1991).

O caráter de crítica cultural é marcante no cenário desses novos ativismos, pois não se trata, como apresentado na pesquisa de Holston (2008), apenas da

construção de uma cidadania insurgente que visa denunciar o Estado e seu aparato jurídico como produtor de desigualdades, na mesma medida em que se passa a dominar e mobilizar a linguagem dos direitos para fazer frente à esse cenário. Tampouco se trataria apenas de uma mudança de ênfase de um modelo tradicional, fundamentado no princípio de incorporação ao Estado-nação, para uma cidadania que expressaria desejos e demandas por direitos à cidade.

Tanto no que concerne ao Estado quanto no que diz respeito ao acesso a espaços e equipamentos citadinos, bem como a direitos compensatórios na base de uma concepção de igualdade como tratamento diferenciado (Cardoso de Oliveira, 2015), trata-se de denunciar também um padrão cultural que é excludente e discriminatório e cuja lógica as categorias acionadas por esses movimentos buscam denunciar.

Para esses ativismos, os processos de inclusão ou exclusão, igualdade ou hierarquia e acesso ou restrição à cidadania são conformados a partir de determinações que são, antes de tudo, alocadas no corpo. O que está em jogo é o corpo e suas determinações. E se a cultura é não apenas corporificada, mas diferencialmente marcada no corpo, também deve sê-lo a política, assim como a própria ciência (Haraway, 1995). São as marcas de gênero, sexualidade, raça, classe, deficiência, geração e assim por diante que devem ser levadas em conta na construção de um conjunto amplo de ações capazes de produzir uma cidadania mais inclusiva.

Nesse cenário, toda cidadania deve ser entendida como cidadania de um corpo que não é nunca o corpo genérico do cidadão, mas um corpo de homem ou mulher, pobre ou rica, negra ou branca, heterossexual ou lésbica, trans ou cis, com ou sem deficiência, que vive com hiv/aids ou não, etc. Não há espaço para o sujeito liberal de direito, universal e incorporal. E, como adverte Leticia Sabsay (2013, 2016), não devemos perder de vista quais as consequências da inscrição de demandas de liberação sexual, de gênero e raciais na linguagem de direitos, algo que esse ativismo dito não institucionalizado e de inspiração *queer* têm constantemente insistido.

Ou, antes, talvez tenhamos passado do momento inicial de uma ênfase absoluta na noção de direitos para outro momento no qual essa perda de inocência se desdobra em considerações sobre como alguns direitos não apenas são inacessíveis a corpos e sujeitos que não podem acessá-los, mas, de forma

produtiva, criam exclusões que colocam outros corpos e sujeitos como corpos descartáveis que fazem girar a máquina necropolítica de Estado.

Tais casos ficam evidentes no caso do homonacionalismo discutido por Jasbir Puar (2007) a partir da estratégia do Estado de Israel que utiliza os direitos LGBTQIA+ para criar uma imagem moderna de adesão aos direitos humanos, escamoteando, com uma cortina de fumaça, a violência e o massacre que destinam ao povo palestino, no que ficou conhecido como *pinkwashing*.

Ou, como discute novamente a antropóloga de origem palestina Lila Abu-Lughod (2002) no texto “As mulheres muçulmanas realmente necessitam de salvação?”, quando a retórica do salvacionismo, do feminismo e dos direitos humanos é utilizada para produzir processos de hierarquização que operam a partir de conceitos raciais e temporais.

Essa autora retoma o discurso que Laura Bush, então primeira-dama dos EUA, fez à nação em cadeia nacional, pelo rádio, no dia 17 de novembro de 2001. No pronunciamento, ficava explícito o enunciado, pressuposto por grande parte da mídia, de que importava menos a análise de conjunturas políticas e históricas relativas ao Afeganistão em particular e aos países árabes em geral do que conexões que podem ser pensadas como religiosas e culturais.

Esses elementos culturais eram privilegiados, justamente, por serem aqueles capazes de recriar a geografia imaginativa colonial através de uma série de contrastes: Ocidente versus Oriente, nós versus eles, cidadãos laicos que operam a partir da lógica dos direitos humanos versus crentes religiosos que operam a partir de dogmas irracionais. E também: culturas nas quais primeiras-damas fazem discursos versus outras culturas nas quais mulheres circulam silenciosas com suas burcas.

Laura Bush faz uso da retórica feminista para marcar que a ofensiva estadunidense no Afeganistão não é a ofensiva contra a soberania de um povo, tampouco um empreendimento que desconsidera e viola a hegemonia cultural dos direitos humanos. Antes, trata-se de uma empresa política e bélica que visa salvar mulheres dos grilhões de sua própria cultura e um Estado marcado pela barbárie de um primitivismo que ainda não alçou os valores democráticos tão difundidos e supostamente defendidos pelo Ocidente.

O ponto aqui é que não podemos mais fazer uma defesa cega de quaisquer direitos sem levarmos em conta a que servem, por que corpos falantes, para utilizar a expressão de Paul B. Preciado (2002), são reivindicados e enunciados

e, assim, criados performativamente num processo que é tanto de vida quanto de morte.

Ativismos como os d'A Revolta da Lâmpada talvez ensejem uma noção de cidadania que, sem desconsiderar os direitos, não se restringem a eles. Ao realizar suas performances, vídeos, manifestações e festas, a Revolta comprime arte e política num limiar de dissolução de fronteiras definidoras de campos e práxis específicas. O que costura e articula seu ativismo é a proposição, colocada a todo momento, de que o corpo – que nada tem de abstrato, universal ou não marcado – é a ancoragem primeira de toda e qualquer cidadania; que é, essencialmente, político e deve ser livre para amar e circular no espaço público.

No entanto, para retomar os argumentos de Butler (2015), esses “espaços de aparição” da teoria arendtiana se construíram justamente a partir da exclusão de corpos e sujeitos tomados como proto ou infrassociais. Mulheres, crianças, pessoas escravizadas, essas jamais tiveram acesso ou legitimidade de fala no espaço público.

Da mesma maneira, formas de organização e agência levadas a cabo por esses corpos dissidentes foram, elas também, deslegitimadas em prol de uma práxis política própria daquilo que foi constituído como “espaço público”.

A esfera pública de Habermas é apenas a imagem mais bem-acabada de um modelo coercitivo que é social e nos apresenta o espaço público como marcado pelo discurso e argumentação formais, nos quais devem ser observadas atitudes corporais específicas, regras bastante restritas e, preferencialmente, uma cultura letrada produzida pela razão iluminista que o discurso formal encarna.

Butler (2011, tradução minha) escreve que “essa visão desconsidera e desvaloriza essas [outras] formas de agência política que emergem precisamente nesses domínios considerados pré-políticos ou extrapolíticos”, onde poderíamos, a propósito, colocar a própria arte.

E Renato Janine Ribeiro (1998, p. 103), ao falar sobre a palavra democrática, argumenta que, historicamente, “tornou-se lugar-comum [...] dizer que há democracia quando cessa o uso da violência, assim entendida essencialmente a forma física”. O corolário dessa percepção é a associação inextricável entre argumentação verbal e prática de cidadania, mas, como nos lembra tanto Butler quanto Ribeiro, não é qualquer discurso verbal que é autorizado nesse espaço.

Ao colocar os direitos sociais na ótica dos sujeitos que os pronunciam, Vera da Silva Telles (1999, p. 180) argumenta que

o que desestabiliza consensos estabelecidos e instaura o litígio é quando esses personagens [aqui entendidos como grupos dissidentes] comparecem na cena política como portadores de uma palavra que exige seu reconhecimento – sujeito falantes, como define Rancière, que se pronunciam sobre questões que lhes dizem respeito, que exigem a partilha na deliberação de políticas que afetam suas vidas e que trazem para a cena pública o que antes estava silenciado, ou então fixado na ordem do não pertinente para a deliberação política.

Para além de “corpos em aliança” na constituição de uma “política das ruas” (Butler, 2015), as falas, textos e discursos d’A Revolta da Lâmpada utilizam uma linguagem bastante diferente da que usualmente vemos em discussões e embates tidos como apropriados ao espaço público: *pajubalizam* sua linguagem (fazendo alusão ao pajubá, linguagem que usa elementos do iorubá e é língua de resistência de travestis e pessoas trans) e, ao fazê-lo, também deformam o discurso público da política a partir de palavras e expressões tidas como de baixo calão, demasiado marcadas como são pelas impropriedades do corpo em detrimento da justa racionalidade da mente.³²

“Pau”, “buceta”, “cu” e outros termos bons o suficiente para conversas informais em bares e para sussurros nos ouvidos de amantes são recolocados na linguagem pública que os havia banido. O humor também aparece como fundamental e, para acionar elementos da convocatória de voluntárias de 2017,

é tempo de RESSUSCITAR e ocupar a rua com força total, é tempo de furacão sapatão, de terremoto preto, de tsunami travesti, de gordas sísmicas, de tornado vyado, de incêndio feminista, de um maremoto positivo de corpos vulneráveis que se fortalecem juntos, é tempo de chuca ácida, de armas queermicas, de fazer buraco na camada d’OZOMI. (A Revolta da Lâmpada, 2017).

As ações de coletivos como A Revolta da Lâmpada, ao tornarem indissociáveis práticas políticas, criações estéticas e existências corporais e ao fazerem da rua, epicentro do que tomamos como espaço público, seu próprio palco, promovem um tipo de ativismo que nos mostra que, para além ou aquém do que nos

32 Para uma análise sobre expressões de ativismo que se valem desse tipo de linguagem e, de forma cada vez mais latente, das mídias sociais para adiantar suas pautas, cf. Ferreira (2017).

informa certa teoria política clássica, a reunião de pessoas em espaços públicos pode não ser um meio para alcançar um fim, mas um fim em si mesmo. Não se reúnem para fazer política, mas fazem política ao se reunirem e reivindicarem que esses corpos pretos, femininos, afetados e fechativos serão, eles também, parte daquilo que se constituiu à custa de sua exclusão.

Referências

- ABU-LUGHOD, L. Writing against culture. In: FOX, R. (ed.). *Recapturing anthropology: working in the present*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. p. 137-154.
- ABU-LUGHOD, L. Do Muslim woman really need saving? Anthropological reflections on cultural relativism and its others. *American Anthropologist*, v. 104, n. 3, p. 783-790, 2002.
- AGUIÃO, S.; VIANNA, A.; GUTTERRES, A. Limites, espaços e estratégias de participação do movimento LGBT nas políticas governamentais. In: LOPES, J. S. L.; HEREDIA, B. (org.). *Movimentos sociais e esfera pública: o mundo da participação: burocracias, confrontos, aprendizados inesperados*. Rio de Janeiro: CBAE, 2014. p. 237-268.
- ANDRADE, L. N. de. *Travestis na escola: assujeitamento e resistência à ordem normativa*. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- ARTIVISMO da fechação: estratégias de luta para rachar menos e somar mais. *Masp Inscrições*, 2017. Disponível em: <http://maspinscricoes.org.br/Oficinas/detalhes/129>. Acesso em: 18 jan. 2018.
- BUTLER, J. *Bodies in alliance and the politics of the street*. 2011. Disponível em: [http://scalar.usc.edu/works/bodies/Judith Butler: Bodies in Alliance and the Politics of the Street | eipcp.net.pdf](http://scalar.usc.edu/works/bodies/Judith%20Butler%20Bodies%20in%20Alliance%20and%20the%20Politics%20of%20the%20Street%20eipcp.net.pdf). Acesso em: 30 set. 2018.
- BUTLER, J. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- BUTLER, J. Rethinking vulnerability and resistance. In: BUTLER, J.; GAMBETTI, Z.; SABSAY, L. (ed.). *Vulnerability in resistance*. Durham: Duke University Press, 2016. p. 12-27.
- CALDEIRA, T. P. do R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34: Edusp, 2000.

CALDEIRA, T. P. do R. Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 98, p. 13-20, 2014.

CARDOSO DE OLIVEIRA, L. R. Cidadania, direitos e diversidade. *Anuário Antropológico*, v. 40, n. 1, p. 43-53, 2015.

CARVALHO, M.; CARRARA, S. Em direção a um futuro trans? Contribuição para a história do movimento de travestis e transexuais no Brasil. *Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latinoamericana*, v. 14, n. 2, p. 319-351, 2013.

CARVALHO, M.; CARRARA, S. Ciberativismo trans: considerações sobre uma nova geração militante. *Contemporanea*, v. 13, n. 2, p. 382-400, 2015.

CENTROS e margens: direito à cidade e corpos dissidentes. *MAM*, 1 jul. 2018. Disponível em: <https://mam.org.br/evento/92731/>. Acesso em: 18 jul. 2018.

CICLA das 5: Revolta da Lâmpada + FESPSP. *Facebook*, 5 out. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1501581700154336/>. Acesso em: 18 jan. 2018.

COLLING, L. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismos queer*. Salvador: EdUFBA, 2015.

CONDEPE pede abertura de processo contra deputado do PSL que atacou Erica Malunguinho. *Fórum*, 26 abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/condepe-pede-abertura-de-processo-contra-deputado-do-psl-que-atacou-erica-malunguinho/>. Acesso em: 27 abr. 2019.

CORREA, M. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. *Cadernos Pagu*, n. 16, p. 13-30, 2001.

DAWSEY, J. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, 2005.

DI GIOVANNI, J. R. *Artes do impossível: ação de rua no movimento antiglobalização*. São Paulo: Annablume, 2012.

DI GIOVANNI, J. R. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

DIREITO à cidade: de olho na LGBTfobia. *Facebook*, 17 maio 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/281525112735551/>. Acesso em: 17 maio 2019.

FACCHINI, R. *Sopa de letrinhas?: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FACCHINI, R. Múltiplas identidades, diferentes enquadramentos e visibilidades: um olhar para os 40 anos do movimento LGBTI. In: GREEN, J. et al. (org.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018. p. 311-330.

FACCHINI, R.; SÍVORI, H. Dossiê Conservadorismo, direitos, moralidades e violência. *Cadernos Pagu*, n. 50, 2017.

FERREIRA, L. B. [ALERTA TEXTÃO] *Estratégias de engajamento do movimento LGBT de São Paulo em espaços de interação on-line e off-line (2015-2016)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FOSTER, H. The artist as ethnographer?. In: MARCUS, G.; MYERS, F. (ed.). *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 302-309.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRANÇA, I. L. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

FRÚGOLI JR., H. Ativismos urbanos em São Paulo. *Cadernos CRH*, v. 31, n. 82, p. 75-86, 2018.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, C. de C. *Corpo, emoção e identidade no campo feminista contemporâneo brasileiro: a Marcha das Vadias do Rio de Janeiro*. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GRUNVALD, V. Butler, a abjeção e seu esgotamento. In: DÍAZ-BENÍTEZ, M. E.; FÍGARI, C. (org.). *Corpos, desejos, prazeres e práticas sexuais dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a. p. 31-70.

GRUNVALD, V. *Teseu e o touro: algumas sugestões feministas para uma crítica da razão*. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009b.

GRUNVALD, V. Algumas reflexões pessoais sobre a descolonização da queer. In: CIDADE queer: uma leitora. São Paulo: Edições Aurora, 2017. p. 22-33.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HEILBORN, M. L.; SORJ, B. Estudos de gênero no Brasil. In: O QUE LER na ciência social brasileira (1970-1995): sociologia (volume II). São Paulo: Editora Sumaré: Anpocs, 1999. p. 183-221.

HOLSTON, J. *Insurgent citizenship: disjunctions of democracy and modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

JUNQUEIRA, R. “Ideologia de gênero”: a gênese de uma categoria política reacionária – ou: a promoção dos direitos humanos se tornou uma “ameaça à família natural”? In: RIBEIRO, P. R. C., MAGALHÃES, J. C. (org.). *Debates contemporâneos sobre educação para a sexualidade*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. p. 25-52.

KUHAR, R.; PATERNOTTE, D. *Anti-gender campaigns in Europe: mobilizing against equality*. London: Rowman & Littlefield International, 2017.

LANDER, E. (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LETÍCIA Sabatella exagera na dose e deita no chão de Brasília. *BOL*, 5 nov. 2014. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/fotos/2014/11/05/leticia-sabatella-exagera-na-dose-e-deita-no-chao-de-brasil.htm?mode=list&foto=3>. Acesso em: 18 jan. 2018.

LIMA, S. *As bi, as gay, as trava, as sapatão tão tudo organizada pra fazer revolução!*: uma análise socioantropológica do Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual (ENUDS). 2016. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MACHADO, L. Z. O aborto como direito e o aborto como crime: o retrocesso neoconservador. *Cadernos Pagu*, n. 50, e17504, 2017.

MARCUS, G.; MYERS, F. The traffic in art and culture: an introduction. In: MARCUS, G.; MYERS, F. (ed.). *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 1-51.

MBEMBE, A. Necropolítica. *Artes e Ensaios*, n. 32, p. 122-151, 2016.

MESQUITA, A. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2011.

MINI-REVOLTA no MASP para a oficina Artivismo da Fechação. *Facebook*, 28 maio 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/145116666032552/>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MOMBAÇA, J. Desmontando a caravela queer. In: CATÁLOGO forumdoc.bh.2016. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016. p. 195-202.

MOUFFE, C.; LACLAU, E. *Hegemony and socialist strategy*. London: Verso, 1986.

MÜLLER, T. M. P.; CARDOSO, L. *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

PASSAÇO de cadáver do Eduardo Cunha. *Facebook*, 1 mar. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/573346616135374/>. Acesso em: 6 jan. 2018.

- PELÚCIO, L. Subalterno quem, cara-pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea*, v. 2, n. 2, p. 395-418, 2012.
- PELÚCIO, L. O cu (de) Preciado? Estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n. 9, p. 123-136, 2016.
- PEREIRA, P. P. G. Queer nos trópicos. *Contemporânea*, v. 2, n. 2, p. 371-394, 2012.
- PEREIRA, P. P. G. *Queer decolonial: quando as teorias viajam. Contemporânea*, v. 5, n. 2, p. 411-437, 2015.
- PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, p. 263-274, jul./dez. 2008.
- PRECIADO, [P.] B. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- PUAR, J. *Terrorist assemblages: homonationalism in queer times*. Durham: Duke University Press, 2007.
- QUIJANO, A. Coloniality and modernity/rationality. In: MIGNOLO, W.; ESCOBAR, A. (ed.). *Globalization and the decolonial option*. New York: Routledge, 2010. p. 22-32.
- A REVOLTA da Lâmpada. *Facebook*, 16 nov. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/313202068879711/>. Acesso em: 6 jan. 2018.
- A REVOLTA DA LÂMPADA. Konvokatórya – A Revolta da Lâmpada 2017!!!!!! *Facebook*, 18 set. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/arevoltadalampada/photos/a.%201469985736555325/1921551304732097/>. Acesso em: 18 jan. 2018.
- A REVOLTA DA LÂMPADA. Fervo também é lucro. *Facebook*, 7 fev. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/arevoltadalampada/posts/fervo-tamb%C3%A9m-%C3%A9-lucro%C3%A9-lucro%C3%A9-amigues-de-margem-de-desvio-de-dissid%C3%A2ncia-a-essa-altura/1982060632014497/>. Acesso em: 7 maio 2018.
- RIBEIRO, R. J. A palavra democrática: ou da utopia da necessidade à utopia poética. *Revista USP*, n. 37, p. 102-107, 1998.
- RODOVALHO, A. M. O cis pelo trans. *Revista Estudos Feministas*, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017.
- RUBIN, G. Thinking sex. In: ABELOVE, H. et al. *The lesbian and gay studies reader*. London: Routledge, 1992. p. 143-178.
- SABSAY, L. Dilemas *queer* contemporâneos: ciudadanías sexuales, orientalismo y subjetividades liberales. Un diálogo con Leticia Sabsay. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, n. 47, p. 103-118, 2013.

- SABSAY, L. *The political imaginary of sexual freedom*. London: Palgrave, 2016.
- SANSI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.
- TELLES, V. da S. Direitos sociais: afinal do que se trata?. In: DIREITOS sociais: afinal do que se trata?. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 169-194.
- TURNER, V. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VANCE, C. Pleasure and danger: toward a politics of sexuality. In: VANCE, C. (ed.). *Pleasure and danger: exploring female sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 1-27.
- VERGUEIRO, V. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- WEEKS, J. *Coming out: homosexual politics in Britain, from the Nineteenth Century to the present*. London: Quartet, 1977.

Recebido: 01/10/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 10/01/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Da impossibilidade de conter: intervenções urbanas e produção de subjetividade em Porto Alegre

**The impossibility of containing: urban interventions
and subjectivity production in Porto Alegre**

Guilherme Augusto Flach*

* Pesquisador independente – Porto Alegre, RS, Brasil
guiflach@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8192-2984>

Simone Mainieri Paulon**

** Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil
simone.paulon@ufrgs.br
<https://orcid.org/000-0002-0387-1595>

Resumo

Através da errância do pesquisador pela cidade de Porto Alegre, o artigo explora diferentes intervenções urbanas e seus efeitos nos processos de subjetivação. Passando pela implementação de containers de lixo a diferentes formas de arte que se fazem presentes na cidade, o pesquisador constrói uma narrativa acerca das forças que compõem a cidade a partir dos efeitos de tais intervenções no tecido urbano. Nessa cartografia, lixo e arte são chamados a responder a necessidades de assepsia, corresponder a padrões de beleza, ordenar corpos, gentrificar e revitalizar espaços ditos precários e interferir diretamente nos modos de se viver na cidade. Por outro lado, as intervenções também captam murmúrios e denúncias da cidade, criam desvios nos fluxos urbanos, oportunizando experiências coletivas. Propõem, assim, novas estilísticas de vida atravessadas pelos encontros da rua, pelos detalhes efêmeros, pela arte subversiva e por outros tempos e movimentos possíveis no caos que dá forma ao urbano.

Palavras-chave: cidade; arte; intervenções urbanas; subjetividade.

Abstract

By wandering through the city of Porto Alegre, the researcher explores different urban interventions and their effects on the processes of subjectivation. From exploring the implementation of garbage containers to different art forms that are present in the city, the researcher builds a narrative about the forces that compose the city based on the effects of such interventions in the urban space. In this cartography, garbage and art are invited to respond to the need of asepsis, to correspond to beauty standards, to order bodies, to gentrify and revitalize precarious spaces and to interfere directly with the ways of living in the city. At the same time, the interventions also capture murmurs and denunciations of the city, create deviations in the urban flows, offering collective experiences. Besides that, they proposes new life styles that crossed by street encounters, ephemeral details, subversive art and other possible times and movements in the chaos that gives shape to the urban space.

Keywords: city; art; urban intervention; subjectivity.

Introdução: a contenção do lixo na cidade¹

Ao ler o jornal do dia 12 de julho de 2011, o cidadão de Porto Alegre soube que a cidade recebeu em suas ruas a instalação de 1100 containers de lixo, como parte da ação “Porto Alegre: eu curto, eu cuido”, promovida pela prefeitura da cidade (Prefeitura de Porto Alegre, 2011). O projeto-piloto, inicialmente pensado para 13 bairros da cidade, proporcionaria à sua população o conforto de não mais precisar “guardar o lixo dentro de sua casa, podendo descartar seu lixo orgânico a qualquer hora do dia ou da noite” (Prefeitura de Porto Alegre, 2012). A estética da cidade também melhoraria: “principalmente nos finais de tarde, os sacos de lixo nas calçadas irão sumir. Três mil metros cúbicos de lixo, que equivalem a um edifício de dez andares, deixariam de ficar expostos à chuva e ao vento, ficariam fora do alcance dos animais, não seriam mais espalhados pelas ruas e deixariam de entupir bueiros e gerar alagamentos”, afirmava um dos responsáveis pela mudança. Também haveria progressos educativos: “A chegada dos contêineres para coleta de lixo orgânico à área central de Porto Alegre também reforçou o conceito de separação do lixo (orgânico e seco) e fez crescer a coleta seletiva, gerando emprego e renda média de um salário mínimo para cerca de 800 pessoas que trabalham nas 18 Unidades de Triagem” (Porto..., 2011).

“Que bom que não veria mais aquelas montanhas de sacos de lixo pela rua!”, pensou o cidadão porto-alegrense, quase ao mesmo tempo que sentia medo. Medo da mudança e medo das consequências que aquilo poderia trazer. “Seria o fim do caos do lixo? Fim dos ratos? O que se encontraria dentro dos containers além do lixo? O que poderia acontecer lá dentro?” Medo característico da modernidade que se espalha por todas as esquinas da cidade, todos os corpos que experimentam o frio na espinha a cada nova curva.

A novidade na cidade jamais poderia ter passado despercebida, por mais que a rotina atribulada do cidadão porto-alegrense o impedisse de prestar atenção em alguns detalhes que o cercavam. Ele observou os vizinhos levando seu lixo até o novo container da sua rua, o qual parecia ter sido muito bem

1 O presente artigo é consequência da reelaboração de parte de uma dissertação de mestrado intitulada *Sobre containers e medianeras: intervenções urbanas e subjetivações limiares* (Flach, 2016), vinculada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, que contou com o apoio da Capes para sua realização.

planejado, já que todos eram abertos através de um pedal, evitando que se utilizassem as mãos em seu manuseio, prevenindo possíveis contaminações. Aparentemente, o simples mobiliário urbano não era um mero detalhe na cidade. Eles eram motivo de discussão, eram capa de todos os jornais, assunto do cafezinho do intervalo do trabalho à pauta de destaque do noticiário televisivo. Todos tinham que ter uma opinião e o dever de compartilhá-la: “Investimento em lixo? Cadê o investimento na saúde e na educação?” “Ótima iniciativa para nossa saúde, pois assim os ratos e as bactérias estarão longe!” “Esses containers são horríveis! Só tiram espaço de estacionamento para os carros ou da calçada para os pedestres!” “Eu achei superprático e higiênico.” “Aquele da esquina atrapalha a visibilidade e o trânsito!” “Bem melhor assim do que ver todos aqueles sacos amontoados nas calçadas.” “E o cheiro que vai ficar com esse monte de lixo junto? Quem vai limpar isso?” “Como assim só pro lixo orgânico? E o que eu faço com o lixo seco?” Eram diferentes opiniões e comentários que compunham o cenário nada calmo da capital.

Para além de containers de lixo: a contenção da cidade

A respeito da temática do mobiliário urbano, Fantini (2014) atenta ao que chama de “design desagradável” ou “arquitetura hostil”, cada vez mais difundida na cidade. Ao invés de pinos pontiagudos instalados em degraus (herança da estética das fortalezas) que explicitamente declaram que ali não é um lugar para se estar, a autora diz que as cidades vêm buscando maneiras mais sutis de falar dessa não permissão de momentos de pausa ou descanso em meio a seu constante movimento. Pedras são colocadas em determinados locais como um recurso de paisagismo, mas que têm como função principal impedir o abrigo de moradores de rua. Divisórias são instaladas em bancos como apoio para os braços (mesmo que não haja encosto!), de forma a não permitir que se deite no assento.

Trata-se de maneiras quase invisíveis de manipular nosso comportamento e que impedem aberturas a possíveis negociações, pois encontramos um mobiliário urbano com uma armadura imóvel e intransponível. Há a invocação de certa arte que embeleza determinadas áreas, uma beleza estética que compõe ordens de assepsia e harmonia que visam expulsar aqueles com quem não se quer encontrar na cidade. Os muros de vidro também expressam esse desejo

estético por uma apresentação mais leve e bonita dos imóveis calcados na ilusão da transparência. Passamos de prisões a aquários, afirma Mizoguchi (2009).

A pesquisadora Sarah Kendzior (2014) também fez uma crítica às gentrificações de alguns bairros considerados deteriorados ou empobrecidos, mas que, carregados de uma estética² atrativa e nostálgica, estão sendo remodelados, estimulando a chegada de novos residentes com um diferente padrão social. Bairros historicamente associados às populações marginais tornam-se procurados e valorizados, alterando uma memória já construída desses locais e forçando a mudança de famílias para zonas mais pobres e distanciadas. A arte também tem papel nesse processo, pois às vezes é utilizada como instrumento dessa gentrificação em nome de “experiência[s] que convida[m] as pessoas a pensar sobre o espaço que elas enfrentam todos os dias” ou a “lutar com arte contra a deteriorização urbana” (Kendzior, 2014). Ela relata alguns projetos onde a arte é usada para esconder algumas realidades ou torná-la mais bonitas esteticamente e aceitáveis, criticando o fato de não haver uma real luta contra a deterioração urbana, apenas contra a capacidade daqueles que passam por esses lugares de observá-la. “Os gentrificadores focam na estética, não nas pessoas. Porque as pessoas, para eles, são a estética” (Kendzior, 2014). Em nome do belo, os espaços-pessoas ditam as regras daqueles que podem conviver em um mesmo espaço e com um mesmo tipo de pessoa.

Se há uma preocupação com a “beleza” de um bairro pautado na “estética da arte”, criando uma sensação de segurança e bem-estar nesses locais, é porque existe nas ruas uma invasão daqueles que não são desejados, aqueles que tornam explícito o mal-estar da sociedade, fazem lembrar a fome, o mau cheiro, a hipocrisia, o lixo. Algo que os shopping centers estão tendo que lidar frente ao fenômeno dos rolezinhos³ que inundaram suas seguras e controladas galerias de ostentação ao consumo, tanto com o descontrole de passeios descomprometidos, como com a delinquência de uma certa juventude não desejada.

2 O conceito de estética aqui se refere a determinado “culto ao belo” que embasa tais projetos de remodelação de algumas áreas da cidade, oferecendo uma arquitetura padronizada e funcional de acordo com as premissas capitalistas.

3 Rolezinho é o nome dado a pequenos encontros ou passeios em parque ou shopping centers, geralmente organizados por adolescentes e jovens, através de redes sociais ou celulares. Ganham destaque na mídia brasileira devido a supostos delitos, tumultos e agressões cometidos por alguns participantes.

Fecham-se as portas aos jovens da periferia e homens de terno ficam na guarda dessa fortaleza moderna.

Imbuído dessa ideia, Baptista (1999) traz a figura dos arquitetos e urbanistas, como outros autores de processos de produção de subjetividades. Tanto eles quanto os clássicos profissionais do espaço interno/privado – técnicos “psi” – escrevem formas de vida e forjam vidas micropoliticamente, moldam sonhos e desejos. Seja em *kitnets*-caixa-de-sapato ou em grandes shopping centers, os condomínios da classe média demonstram essas forças onde “a segurança e a privacidade caminham juntas com o *apartheid*” (Baptista, 1999, p. 38), produzindo segregações através de seus muros e barreiras que impedem que as diferentes subjetividades e classes sociais circulem. Solidificam-se identidades paranoicas, ascéticas, que desejam o luxo e a segurança do ambiente privado, onde o forasteiro não tem vez nem voz. Já a voz da televisão tem seu espaço, um altar, facilmente controlado por um só botão ao alcance da mão.

Fundamentado na livre escolha, o controle remoto instrumentaliza o desejo de uma individualidade sacralizada e infinita [...] Essa moderna proposta de arquitetura e de subjetividade, sem ruas e esquinas, não se direciona para a praça pública ou para vizinhos, ela se assenta em inertes e solitárias formas de convivência, de frente para o mar e para a montanha. Próximo à natureza, esse projeto de morar investe, em suas linhas divisórias, na proteção e no cuidado. Fragilizado pelos riscos da violência urbana e pelas exigências de consumo, que solicita a todo momento, o morador encontra, além de seus iguais, privacidade e tutela. Nos blocos de cimento armado encontramos um consumidor ansioso por segurança e conhecimento de si. (Baptista, 1999, p. 38-39).

Arquitetos, designers, atores, padres, curandeiros, farmacêuticos, psicólogos, psiquiatras: todos oferecem seu conhecimento para esse homem medroso, com sede de consumo e fome de conhecimento de si. São diferentes discursos e receitas que prometem vidas alegres e tranquilas de maneira rápida, mas nem sempre barata, acessível e democrática. Drogas lícitas e ilícitas, condomínios, divãs, novelas e simpatias milagrosas se traduzem em novas narrativas homogeneizadoras de se viver. Aos modos de certos “amoladores de facas” da violência banalizada do contemporâneo, como refere Baptista (1999), especialistas da subjetividade e do bem-estar carregam a presença camuflada do ato

genocida em suas práticas, pois retiram da vida suas cores, dores e amores, as possibilidades de experimentação e de criação coletiva. Fazem a vida perder seu caráter estético, de criação de modos singulares do existir, abrindo espaço ao controle, ao medo e ao ressentimento: especialistas na produção e garantia de uma “sobrevida”.

São discursos nem sempre explícitos que prometem vidas perfeitas, pessoas perfeitas para cidades perfeitas. Vidas anestesiadas que encontram eco em promessas de cidades completas e organizadas. Anseios por cidades-modelo que demonstram o quanto elas vêm ficando cada vez mais complexas e aquém do desejado. Mesmo quando silenciosa, vemos que a cidade nos diz das formas como devemos agir e ser dentro dos limites de suas fronteiras. Fronteiras que, às vezes, extrapolam aquelas traçadas nos mapas e ganham um caráter mais fluido, expresso em fluxos de forças que se intercambiam e se relacionam. Para além do plano das formas – as ruas, as calçadas, os prédios, a multidão –, a cidade também abarca planos de forças que se dão em modos de produzir saúde, de habitar, de transitar, de subjetivar-se... modos de vida. Modos de vida padronizados, homogeneizantes, planejados, compostos por forças que prometem conter as subjetividades e suas singularidades rebeldes, suas diferentes cores. As subjetividades tornam-se containers, como aqueles do lixo, pois devem abafar os gritos, dar conta da sujeira de toda uma sociedade, esconder o inevitável. O indesejável, a sujeira, o sofrimento, encontram seu espaço nos containers de lixo, acinzentando ainda mais a sobrevivida dos bons cidadãos da cidade.

A cidade que escapa

Mas seriam essas as únicas narrativas possíveis de uma cidade? Extermínio aos ratos, ao lixo, à pobreza, aos “rolezinhos”, às subjetividades desviantes, ao caos? Ao olhar novamente para a rua através de sua janela, o cidadão-surpreso olha para os três containers da rua com estranhamento. Suas tampas estão abertas, deixando à vista tudo aquilo que se queria esconder. A cidade parece sempre escapar...

Entendendo a cidade como um território vivo, complexo e sempre em movimento, Massey (2008) traz uma “nova imaginação” sobre o espaço e o território, diferindo da concepção ocidental hegemônica que o entende como morto,

estático, fixo, e/ou atemporal. Para ela, o espaço é produto de inter-relações e tem uma contemporaneidade dinâmica, uma abertura radical e heterogênea. Está sempre em construção e, portanto, aberto, inacabado, fruto de uma multiplicidade de possibilidades.

Baptista (1999, p. 122) também aponta algumas questões a respeito do espaço/cidade:

A funcionalidade e o caráter expressivo são constantes em nossos discursos [área psi] sobre o espaço [... mas] uma outra dimensão nos é apresentada, isto é, a política, porém cabe aqui um certo cuidado quando o redimensionamos nesta direção. O sentido político do espaço não se justifica em localizá-lo como reflexo de infra-estruturas econômicas, ou efeito ideológico determinado historicamente. Proponho, por meio dessa advertência, sublinhar o caráter não-inerte, de reflexo ou efeito, em sua constituição, e sim caracterizá-lo como detonador de sentidos, subjetividades, modos de categorização do humano, entre outras ações. Em resumo, entendendo-o como dispositivo político, ressaltamos o caráter de movimento, de acionar práticas, de interferir promovendo ou dissipando conflitos.

“Por que aqueles containers estavam abertos?” – ainda indagava o curioso cidadão porto-alegrense, num misto de curiosidade e coragem que o levaram até a rua. Ele saiu da segurança de seu apartamento levando um saco do seu lixo orgânico, pronto para ser depositado no devido lugar. Ao se aproximar de um dos containers, percebeu que a tampa se mantinha aberta com a ajuda de um pedaço de madeira que servia de apoio. No chão estavam alguns montes de lixo agrupados, seguindo talvez, alguma lógica de organização que não fez sentido ao bom-cidadão num primeiro olhar. Apenas continuou sua caminhada desviando deles e sentindo seu mau cheiro característico. Ao erguer a sacola em direção ao container, foi tomado pelo medo: havia um homem lá dentro, dois olhos ameaçadores fitando-o. “Cuidado, moço! Não joga o lixo, não! É plástico, papel ou comida?”, perguntou o catador de lixo. O medo pareceu se transformar lentamente em culpa, enquanto os movimentos ficavam retardados e uma resposta demorava a aparecer.

Os containers haviam concentrado o lixo das pessoas, das casas, dos prédios, de forma que poucos respeitavam a separação entre o lixo seco e o lixo orgânico. Já que o lixo era pra ser escondido, tudo era depositado no mesmo

lugar. Os catadores, atentos à nova lógica e querendo aproveitar a oportunidade de ganhar algum dinheiro com aquilo que ninguém mais queria, passaram a vasculhar o conteúdo daquelas grandes caixas nos mais diferentes horários. Porém, precisavam entrar dentro deles para que pudessem separar o que era de seu interesse.

Enquanto isso, as autoridades continuavam atentando a população a respeitar a separação de lixo, que insistia em ser misturada nos containers. Segundo elas, essa era a maneira de evitar que aparecessem mais catadores de lixo, dos quais a população teimava em reclamar, culpabilizando os containers pelo aumento de seu número. Era, aliás, uma reclamação que atualizava uma discussão antiga, contra as carroças que dificultavam o trânsito da cidade. Geralmente de tração animal e carregadas de lixo selecionado pelos mesmos catadores, as carroças dirigiam-se à região das ilhas do Guaíba, local onde se concentram muitos dos centros de coleta e separação de lixo destinados a reciclagem. O que antes atrapalhava o trânsito, agora atrapalhava a visão, pregava sustos na frente de casa, gerava culpa e lembrava das desigualdades de uma cidade, que agora parecia pouco padronizada. Os containers denunciavam aquilo que ninguém queria ver, evidenciavam um trabalho que ninguém queria fazer.

Porém, eles também reservaram surpresas aos próprios catadores. Durante uma noite, como tantos outros que entram nos containers para realizar a separação do lixo, uma catadora percebeu estar suja de sangue. Assustada e achando que pudesse ter se machucado com algum objeto afiado em meio aos sacos plásticos, levou um susto ainda maior quando encontrou partes de um corpo ensanguentado envolto nas sacolas. Um jovem havia sido esquartejado aquela noite e as partes do seu corpo despejadas no container, como qualquer outro objeto indesejável (Quintana, 2014).

Junto aos containers, também vieram modernos caminhões especialmente para a coleta automatizada. Foi no momento em que o caminhão suspendia um dos containers para despejar seu conteúdo na boleia que um dos motoristas percebeu, através das seis câmeras com que os caminhões são equipados, a movimentação de um homem que tentava desesperadamente sair do seu interior, antes que caísse junto aos sacos de lixo e fosse esmagado em meio às engrenagens de compactação do lixo. O morador de rua havia visto no container um espaço seguro e aquecido para seu sono frente ao frio do inverno, até ser abruptamente acordado pela movimentação de seu leito (Badowsky, 2013).

De cenário ou coadjuvantes nos novos sustos do cotidiano da cidade, os containers também se fizeram presentes nas traquinagens dos jovens da cidade. Em uma rua não tão movimentada e afastada do centro, alguns jovens prenderam um container com uma corrente junto ao carro estacionado ao seu lado. Não se sabe se pretendiam ver o container ser arrastado pela rua por um motorista desatento ou impedir que o motorista saísse de sua vaga, já que ficaria preso ao novo “atracadouro”. Antes de qualquer situação acontecer, alguns vizinhos perceberam a brincadeira e puderam avisar às autoridades do ocorrido, libertando o carro e o seu pretense reboque.

Os containers não poderiam também deixar de ser alvo das pichações que compõem a paisagem de qualquer cidade. Porém, as letras, palavras e rabiscos em preto, características dos pichos, contrastando com o fundo cinza dos containers, foram diretamente atacadas por um grupo de artistas que coloriram alguns dos containers do centro da cidade. Convidados pela prefeitura para decorá-los com temas que abordassem o meio ambiente, o projeto fez parte de uma ação educativa para conscientizar a população contra a depredação do mobiliário urbano. Os primeiros 20 containers decorados foram espalhados pelos bairros da cidade considerados mais afetados por esse problema, substituindo aqueles mais depredados e desgastados (Becker, 2014).

Maior profanação dos containers talvez tenha ocorrido durante as manifestações de julho de 2013, onde cerca de 50 deles espalhados no centro da cidade foram queimados (Manifestantes..., 2013). Alvo da ira dos manifestantes ou ferramentas de reivindicação, os objetos presenciaram os embates ocorridos nas ruas de Porto Alegre, enquanto milhões de “cidadãos de bem” assustados assistiam pela televisão à revolta que tomava conta das ruas da cidade e do país. Outros containers serviam de barreira de segurança para cidadãos-manifestantes que fugiam da violência, das balas de borracha e do gás lacrimogêneo que a polícia utilizava na intenção de dispersar a multidão.

Para além de concentrar e organizar o lixo da cidade, portanto, os containers transformaram a paisagem e trouxeram à tona dilemas urbanos, denunciaram tantos outros lixos que na grande maioria das vezes não querem ser olhados. De mero mobiliário urbano, puderam corporificar muitas das forças invisíveis da urbe que denunciavam esse território vivo e carregado de conflitos. Como lembra Baptista (1999, p. 23):

As cidades de nossos dias, assim como as do passado, são territórios de fecundos conflitos, experimentações, lugar onde se produz a face do diverso, do estranho, do familiar, do estrangeiro. Local ao mesmo tempo de fabricação de práticas para acolhê-los, dar corpo às suas faces ou dissipá-los.

O autor resgata um olhar diverso à imagem da cidade massificadora e totalizadora, apontando outras forças capazes de quebrar alguns fluxos mais duros, carregadas de potencial heterogenético e que evidenciam uma cidade em movimento, em permanente construção e capaz de se reinventar, gerando com isso, também, novos modos de subjetivação.

É nesse sentido que Guattari (1992) afirma que, na contemporaneidade, a subjetividade deve ser enfatizada pelos seus modos de produção que seguem uma lógica capitalista, na qual as cidades estão mergulhadas, que, por sua vez, tende a produzir formas dominantes e universalizantes de ver o mundo. O autor entende que essa produção se dá de forma maquínica, ou seja, por agenciamentos coletivos de enunciação, que podem trabalhar tanto para um lado de criação e invenção de novos mundos quanto para um lado de homogeneização, ou o que chamou de “mass-midialização embrutecedora” (Guattari, 1992, p. 15-16). Entende a subjetividade, então, como “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (Guattari, 1992, p. 19).

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas [...], máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador, quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva. (Guattari, 1992, p. 158).

Guattari (1992) tomará as cidades então como megamáquinas, dotadas de engrenagens urbanísticas e arquiteturas de grande porte, mas também de subconjuntos menores (a rua, o prédio, a janela, o corredor...), os quais devem todos ser tratados como componentes maquínicos, isto é, produtores de subjetividades.

A cidade é uma megamáquina complexa, que beira o caos frente aos campos virtuais que se desdobram a partir das interações entre os corpos e os espaços. Afastando-se de um paradigma científico e partindo de um paradigma estético, o autor postula que, através dos implícitos agenciamentos de enunciação que se dão no caos urbano, abrem-se brechas para se pensar a complexidade da urbe. Arquitetos e urbanistas, como proponentes de formas, assim como qualquer outro profissional dos mais diferentes campos disciplinares – numa perspectiva transdisciplinar – devem buscar captar esses agenciamentos ocultos e “apreender e cartografar essas produções de subjetividade” (Guattari, 1992, p. 161) por uma maneira sensível, fazendo relações com os territórios existenciais, com o tempo, com os devires, com o corpo.

A estratégia de padronização da coleta de lixo serve como um exemplo de como esse “componente maquínico” interviu nos fluxos da cidade, na velocidade do trânsito, na organização e disputa dos espaços, nas cores da rua, escapando das lógicas até então “acinzentantes” e massificantes da vida urbana. Containers que foram implantados como instrumentos de uma política higienista, atualizada na forma de discurso ecologicamente correto, subvertem suas missões e tornam-se instrumento de contestação. Apontam, com isso, para a existência de uma cidade viva, de um território sempre em construção, que consegue fugir às regras, escapar aos padrões, produzir brechas na homogeneização subjetiva que a cidade da biopolítica insiste em afirmar.

Mas não são só os containers que chamam a atenção do cidadão de Porto Alegre. Outras mudanças, que muitas vezes passavam despercebidas de seus olhos acostumados ao cinza, começam a surpreendê-lo em seu mais corriqueiro trajeto. Às vezes, ele é fisgado por pequenos detalhes, uma sensação de estranhamento ou pela multiplicidade do colorido que produz diferenças na paisagem. Questiona-se de onde surgem pequenas intervenções que o fazem virar o pescoço e parar, encontrar outras pessoas, visitar outros lugares em outros horários até então não pensados. Mudanças às vezes efêmeras, outras barulhentas, que parecem encontrar impulso nas aparentes durezas da urbe e intensificar a produção de diferença, de movimento, de criação. O cidadão de Porto Alegre se questiona: o que querem essas intervenções? Quais seus efeitos em meio aos modos de subjetivação contemporâneos? São algumas dessas questões que o levam a querer pesquisar. De cidadão curioso, ele passa a ser um pesquisador-errante, que através de suas andanças pela cidade tece

narrativas acerca das intervenções urbanas e os efeitos destas que atravessam seu corpo.

Intervenções que profanam

Uma árvore envolta em uma rede colorida de tricô. Pinturas e frases conexas ou desconexas num muro esquecido, na fachada de uma loja, nas vigas de sustentação do viaduto ou numa parede qualquer da cidade. Cartazes, lambe-lambes, adesivos. Um novo chafariz patrocinado por uma multinacional. Um novo viaduto que requer mudanças nos fluxos e nas formas de habitar daquele espaço da cidade. Um acidente de trânsito. Uma nova lei. Uma mulher nua correndo em um parque público. Polainas, corações ou colete salva-vidas em uma antiga estátua no meio da praça. Uma janela clandestina na medianeira de um prédio. O cidadão-pesquisador se indaga mais uma vez: “o que define uma intervenção urbana?”.

Se formos levar ao pé da letra esse termo, cairemos no risco de afirmar que qualquer movimento, qualquer alteração, qualquer ressonância de forças na cidade é uma intervenção urbana. E talvez seja, já que a cidade, tomada em sua complexidade, compõe-se de “fixos e fluxos”,⁴ forças em constantes agenciamentos e virtualidades que se atualizam a cada encontro e desencontro, ora modificando, ora ordenando as rotas dos acontecimentos. Novamente, estamos falando do caos e sua multiplicidade de poder interventivo, no qual um exército macropolítico parece ser sempre posto em combate a fim de controlar a cidade desgobernada, que, por sua vez, teima em escapar.

Entretanto, o micropolítico interpela as formas estabelecidas de se fazer política na cidade e os especialismos perdem sua aura intocável para pequenas intervenções anônimas, efêmeras, não tradicionais ou não autorizadas. Intervenções urbanas que querem percorrer outros caminhos, propor outras afetações, construir outras narrativas. Os lugares sacralizados de saber/poder, conforme problematiza Agamben (2007), são profanados, almejando trazer de volta aos homens comuns aquilo que foi divinizado e separado de um uso

4 Tomamos aqui emprestada a definição proposta pela professora Dra. Liane B. Righi (2010) às Redes de Cuidado em Saúde.

comum, sem querer abolir ou suprimir esses lugares, mas aprender a fazer um novo uso deles, brincar com eles e transformá-los, onde qualquer um pode propor mudanças e intervir.

A arte urbana e o ativismo podem ser exemplos dessas vozes que materializam alguns tensionamentos resistentes às lógicas hegemônicas da urbe. Em um primeiro momento, as intervenções buscam mexer com esses fixos das cidades que, por sua vez, alteram seus fluxos. Intervenções que agem num plano tridimensional, brincam, usam, profanam os signos, os pontos, as marcas da cidade. Além de fazerem críticas e denúncias, ou manifestar descontentamento, podem se propor a resgatar significados esquecidos de monumentos ou ocupar de diferentes formas espaços abandonados, trazer um estranhamento para aquilo que sempre esteve ali, dando uma nova roupagem, uma nova chance de ser percebido, ser contemplado, estranhado, usado, inventado.

Algumas dessas intervenções têm grandes proporções, são impossíveis de não serem notadas, têm longa duração; outras são menores, poéticas, efêmeras; outras ainda têm permissão das “autoridades competentes” para que aconteçam, enquanto algumas encontram sua potência na subversão e não esperam uma autorização. Grupos organizados em redes sociais organizam pedaladas mensais pelas ruas da cidade, deixam bicicletas presas a postes com o slogan “Mais amor, menos motor”.⁵ ONGs pintam no asfalto borboletas para lembrar as mortes e os perigos do trânsito.⁶ Outros grupos organizam serenatas⁷ e sessões

5 O movimento Massa Critica difunde o uso da bicicleta como o meio de transporte mais democrático, ágil, saudável e sustentável. Está em mais de 300 cidades espalhadas pelo mundo. Em fevereiro de 2011, o grupo ficou em maior evidência em Porto Alegre devido a um atropelamento de ciclistas ocorrido durante um de seus eventos. Mais informações sobre o grupo estão disponíveis no site <https://massacriticapoa.wordpress.com/>.

6 O projeto Vida Urgente está vinculado à Fundação Thiago de Moraes Gonzaga e tem como objetivo o desenvolvimento de programas educativos, culturais e informativos direcionados a crianças, adolescentes, jovens e adultos com o intuito de desenvolver a humanização no trânsito e a valorização da vida. Mais informações estão disponíveis no site <http://www.vidaurgente.org.br/site/index.php>.

7 O evento Serenata Iluminada já teve algumas edições realizadas no parque Farroupilha e no parque Moinhos de Vento, em Porto Alegre. Integra o projeto PortoAlegre.cc que é uma plataforma digital, baseada no conceito de *wikicidade*, que tem por objetivo permitir a discussão da história, a realidade e o futuro de territórios específicos. Lançado em 24 de março de 2011, o projeto nasceu de uma parceria entre a Universidade do Vale do Rio dos Sinos, a Prefeitura de Porto Alegre e a Parceiros Voluntários. Mais informações estão disponíveis na página do Facebook: <https://www.facebook.com/SerenataIluminada>.

de cinema ao ar livre⁸ em parques e praças esquecidas ou de “reputação perigosa”. Ou ainda intervêm nas placas de trânsito, convidando corpos-motoristas, corpos-pedestres e corpos-pesquisadores a PARAR e pensar, cantar, amar...

São inúmeros movimentos e grupos que têm surgido com o intuito de repensar a cidade e pôr em prática ações que possam melhorar a qualidade de vida urbana, utilizando-se muitas vezes da internet para organização e gestão participativa desses projetos. Parecem seguir um mesmo curso de movimentos macropolíticos de resistência relacionados ao tema dos espaços urbanos, sendo o Occupy⁹ um dos mais conhecidos mundialmente por ter ganhado mais força e visibilidade por suas ações no ano de 2011.

As ideias de “colaboração em rede” e “inteligência colaborativa” também parecem ser um ponto em comum entre diversos atores que promovem intervenções urbanas. Sejam propostas e movimentos ciberativistas ou empresas guiadas por tecnologias de inovação social, criatividade e corresponsabilização, a rede mundial de computadores torna-se palco para fóruns, encontros e planejamento de intervenções urbanas que ganham corpo no ambiente off-line. As ferramentas digitais tornam-se essenciais nesse processo de construção das intervenções, como também para a divulgação das ações e compartilhamento de seus efeitos (Martins, 2013).

Algumas dessas intervenções urbanas parecem também encontrar ressonância em movimentos de contracultura como o *culture jamming*, que através do ativismo e da arte urbana querem promover uma resistência à lógica do consumo, atacando principalmente as estratégias do marketing e da propaganda que inundam os espaços públicos sem um “consentimento” da população. Seriam como uma resposta do público frente às imagens persuasivas que nunca pediram para ver. Produzem, assim, alterações em slogans, inserções de mensagens, ataques de tinta ou pichações em outdoors e outras peças

8 O coletivo RUA (Rastro Urbano de Amor) promoveu no ano de 2012 um evento de ocupação do Largo dos Açorianos, uma aérea considerada abandonada. O largo abriga dois monumentos: a Ponte de Pedra e o Monumento aos Açorianos. Mais informações a respeito desse coletivo podem ser encontradas na página do Facebook: <https://www.facebook.com/RUApoa>.

9 Os movimentos Occupy tiveram sua origem no Occupy Wall Street, em 2011, movimento de protesto contra a desigualdade econômica e social, a corrupção e a influência indevida de empresas do setor financeiro no governo dos Estados Unidos da América. Teve força juntamente com a onda de movimentos árabes que lutavam pela democracia (a Primavera Árabe).

publicitárias, elaboração e distribuição de material publicitário parodiado, usando-se da própria mídia para subvertê-la (Diniz, 2008).

Mazetti (2006) aponta que tais atividades não buscam destruir ou interromper os canais de comunicação dominantes, mas provocar ruídos nas mensagens levadas por eles. O humor torna-se um grande aliado nessa tarefa, pois ressalta um elemento lúdico como potência criadora, além de servir como um eficaz chamariz ao público. Para o autor, essas intervenções urbanas colocam-se de maneira crítica na sociedade, e, inspiradas por movimentos artísticos, buscam unir arte e cotidiano, transformando signos familiares em pontos de interrogação. Tais atos de desobediência civil, através das intervenções ilícitas, forçam uma politização do cotidiano, em que cartazes, placas, outdoors e muros se renovam como um campo de trocas simbólicas.

A intervenção efêmera

O trabalho do grupo/coletivo Poro – Intervenções urbanas e ações efêmeras¹⁰ pode ser um exemplo de trabalho artístico, de intervenção, ou de ainda de ativismo, que se preocupa com a ressensibilização dos espaços urbanos invisíveis a partir de ações que apontem sutilezas da cidade, refletindo sobre possibilidades de relação entre espaços públicos e espaços institucionais, promovendo uma ocupação poética dos espaços. Em seu site trazem o seguinte texto, em que transparecem um pouco mais suas pretensões:

Intervenções são quase sempre efêmeras. Duram o tempo de uma panfletagem no centro da cidade ou o tempo de uma folha de ouro cair de uma árvore. Duram o tempo do deslocamento do ritmo cotidiano para um ritmo poético, questionador. É possível re-sensibilizar o espaço urbano? Uma intervenção pode durar o tempo em que a imagem-provocada ficar na memória de quem a viu. Ou o tempo enquanto as histórias de seus desdobramentos forem contadas. Quantas imagens uma intervenção pode gerar? (Poro, 2002).

10 Mais informações sobre o Poro – Intervenções urbanas e ações efêmeras podem ser encontradas no site <http://poro.redezero.org/>; um compilado de algumas de suas ações está disponível em vídeo (Poro..., 2010).

Ao comentar sobre as intervenções urbanas efêmeras, Fantini (2012, p. 12) diz que elas “podem não durar na paisagem, mas têm potência para se impregnar na memória de forma poética”. Dessa forma, o efêmero é transposto a um campo de intensidades em que ele se faz “força invisível que torna possível o devir” (Mesquita, V., 2012, p. 38), possibilitando um outro jeito de viver a cidade, de praticá-la em um outro tempo que permita transparecer novas narrativas, ganhar relevância e ocupar espaços. Difere-se, assim, da noção de um efêmero preso ao momentâneo, facilmente igualado ao do consumo descartável e do achatamento do tempo característicos da contemporaneidade. Portanto, tais intervenções poéticas conseguem colocar outro peso no cotidiano, encher o tempo de inquietações, pôr o senso em crítica (Mesquita, V., 2012).

A questão da autoria nessas intervenções também tem suas peculiaridades, ou melhor, seu esquecimento. Seus proponentes dizem que o lugar da autoria se perde nas ruas da cidade, convidando o público a ser coautor dos trabalhos. Não há uma preocupação com a originalidade ou proteção das obras, mas o contrário. Estão na rua para serem sujas pelo urbano, redesenhadas, contaminadas, copiadas, apagadas.¹¹ Autoria diluída que também objetiva garantir a eficácia das intervenções no âmbito do mercado cultural, em que o trabalho anônimo ou a criação de pseudônimos coletivos busca criticar o “culto modernista do artista individual e de sua separação social, suprimindo a contemplação passiva e estritamente espetacular de uma obra” (Mesquita, A., 2002, p. 98). Como principal expoente desse tipo de arte, as cidades viram as pichações e os grafites tomarem suas ruas como se fossem um organismo vivo e independente. De ação transgressora, com caráter de protesto, passaram de pequenas intervenções efêmeras ao valorizado e reconhecido patamar da arte de rua, mesmo que, para alguns, ainda sejam vistas como um incômodo e vandalismo.

Como exemplo de pichação que ganhou não só memória, mas tantos outros corpos nas ruas de Porto Alegre, “Toniolo” é a palavra que se destaca por sua efemeridade transformada em intensidade. Palavra que o pesquisador-errante de Porto Alegre encontrava constantemente nas paredes, nos viadutos, no chão da cidade, estampada em adesivos e “santinhos” de protesto ou cartazes de rua. Visto como lenda urbana devido à proporção que ganhou, já que sua

11 Informação verbal retirada de uma série sobre arte urbana produzida pelo canal Arte1.

marca se transformou em um fantasma que confunde o imaginário social da cidade, cidadãos e autoridades ainda se surpreendem quando descobrem que seu autor está vivo.

Ex-policial civil aposentado, Sergio José Toniolo, hoje em torno dos 70 anos, começou a pichar seu nome na cidade como forma de liberdade de expressão durante a ditadura militar. Pichava com hora marcada e anunciada, o que lhe rendeu algumas apreensões e uma internação no Hospital Psiquiátrico São Pedro sob o diagnóstico de esquizofrenia paranoide. Mesmo recluso, sua “assinatura” propagou-se pela cidade, escapando de suas mãos. Na década de 1990, enfrentou um processo da Prefeitura composto de um *dossiê* com fotos de suas pichações espalhadas pela cidade. O pichador compareceu à audiência, levando consigo também um *dossiê* contendo fotos que mostravam o nome do então prefeito, Tarso Genro, estampado nas propagandas eleitorais que invadiam os muros e ruas da capital.¹²

Mais uma história curiosa ao pesquisador-errante de Porto Alegre que se perguntava o quanto as intervenções urbanas, mesmo efêmeras, tinham potência sobre a cidade. Operando como um vírus, na contramão da assepsia, Cocchiarale (2002) diz que as intervenções urbanas introduzem no corpo da cidade estranhezas e pontos de descontrole que, mesmo por instantes, causam panes e curto-circuitos em sistemas já codificados da urbe. Será que as intervenções urbanas conseguem propor-nos novas formas de habitar a cidade?

Intervenção-arte e arte-intervenção

Eduardo Srur (2012, p. 7), artista brasileiro conhecido por realizar intervenções urbanas principalmente na cidade de São Paulo, define suas obras como uma construção de ferramentas e ações que possibilitam um “engajamento diante da experiência de vida urbana no que ela oferece como expansão ou como limite, ao transformar a imaginação de seus habitantes... e a natureza”. Em uma entrevista, o artista diz fazer da cidade a tela para suas obras, no intuito

12 Informações retiradas do documentário *Quem é Toniolo?* (2005).

de “criar símbolos que quebram a rotina a cidade, convidando e provocando o espectador a pensar junto com ele” (Eduardo..., 2014).

Debruçando-se sobre as intervenções e sua relação com as artes, Giora (2014) diz que a arte, nesses casos, é convocada a desestabilizar os lugares cotidianos através de uma produção de imagens que excitam a percepção e provocam incertezas. Elas podem ainda ocupar vazios perceptivos que se dão entre corpos e ambientes, provocando alterações que dão maior visibilidade aos espaços e criam “um distúrbio no andar desatendo do cotidiano” (Giora, 2014, p. 280), que reverbera intensidades renovadoras na percepção subjetiva dos indivíduos. Nesse contexto é que ficam explícitas as críticas à qualidade das interações entre homem e espaço, que são reflexos de uma “arquitetura funcionalista e padronizada, que ajuda a compor um ambiente rarefeito, pobre de referências à linguagem, às culturas locais ou à sensibilidade do indivíduo” (Giora, 2014, p. 280). As intervenções urbanas se caracterizam então por serem

intervenções artísticas que buscam conduzir o público a uma apropriação do mundo pelos sentidos, tendo o corpo como receptor da tridimensionalidade, das texturas, peso, cheiro. São intervenções que jogam com posição do corpo do observador e sugerem uma tomada de consciência em relação aos pontos de vista e aos objetos instalados de forma a interagir com a arquitetura. Através de movimentos em meio e ao redor do espaço da intervenção, o corpo se apropria de um lugar habitado por coisas, desenhos, linhas e atmosfera, incluindo a si próprio neste campo emaranhado de relações. (Giora, 2014, p. 275).

É nesse sentido que o autor ataca o que chama de “arte de retina”,¹³ ao considerar que é nisso que a arquitetura tem se transformado, pois está focada apenas em projetar imagens para um consumo imediato que achata a própria arquitetura e afasta a experiência de se estar no mundo. Ao invés de espectadores distanciados, julga que as intervenções urbanas conseguem retomar o significado dos espaços e sua relação com o corpo, até então pulverizado na experiência artística, focada apenas no sentido da visão (Giora, 2014).

13 O autor utiliza-se do termo do arquiteto finlandês Juhani Pallasma, conforme Giora (2014).

Pelbart (2013) busca em Rancière (2008) uma forma de descrever esses trabalhos artísticos que têm como objetivo uma “modificação das balizas do que é visível e enunciável, de fazer ver aquilo que não era visto, de fazer ver de outra maneira aquilo que era visto muito comodamente, de colocar em relação aquilo que não o era” (Pelbart, 2013, p. 240). Assim, eles podem produzir rupturas em um plano anteriormente mais estável, modificando percepções, afetos, a dinâmica dos ritmos, mesclando escalas, criando dissensos e alterado as coordenadas do representável e configurando uma nova paisagem do possível. Seria essa, inclusive, a função da ficção, que não vem opor-se ao real, mas almeja conseguir operar heterogeneidades.

O autor ressalta ainda, sustentado em Deleuze, que “nas artes, tanto em pintura como em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (Pelbart, 1989, p. 103), e se atém a esse campo de forças invisíveis na cidade e às formas como as artes podem torná-las explícitas e mais sensíveis ao corpo:

A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças invisíveis – “não reproduzir o visível, mas tornar visível”, diria Klee – e a da música de tornar sonoras forças insonoras. Quais forças? Por exemplo, o Tempo, que é invisível e insonoro. Ou a pressão, a inércia, o peso, a atração, a gravitação, a germinação, ou o grito e o som para a pintura, e a cor para a música. Ou, no caso do pintor Francis Bacon que Deleuze analisa, a dilatação, a contração, o achatamento, o esticamento que se exercem sobre uma cabeça imóvel, deformada. Não se trata, aí, de mostrar a decomposição dos elementos, nem a transformação da forma, mas os efeitos das forças diversas sobre um mesmo corpo desfigurado. Desfigurado, aqui, significa: que deixa de ser figurativo, de figurar, de representar um objeto, de narrar uma história, de ilustrar uma situação, para liberar uma Figura (Figura é um conjunto simultâneo de formas) que seja um fato, a captação de uma força. (Pelbart, 1989, p. 103-104).

Para Pelbart, seguindo a questão que a estética herda da filosofia trágica, a arte teria a potência de marcar o corpo visível com forças invisíveis, de onde se poderia supor que a captação das forças em um campo sensível estaria diretamente relacionada à potência de uma intervenção artística. Como na sequência o filósofo nos explica:

Van Gogh teria inventado a “força do girassol”. [...] Mesmo quando essa força é a morte, ao torná-la sensação pictórica, torna-se raio intenso, poder de riso da vida, dirá Deleuze. O horror vira vida, a abjeção, esplendor. O pessimismo cerebral torna-se otimismo nervoso. É que, embora a força não seja sensação, ela chega a nós como tal. A sensação é a tradução pictórica (através de todos seus elementos) da força. (Pelbart, 1989, p. 103-104).

A intervenção, assim, ganha outro caráter: se faz presente, dispara e constitui processos, não é excluída como uma “variável-interveniente”, a qual a ciência tradicional sempre se ocupou em isolar. Pelo contrário, aqui ela se torna protagonista, voltada para a produção de acontecimentos. Intervenção que carrega em sua etimologia não só o sentido de uma intromissão violenta, como às vezes pode ser compreendida, mas que resgata um outro sentido contido no *interven-tio* que contempla a ideia de um “vir entre”, “interpor-se”, como uma espontaneidade rebelde (Ardoíno, 1987; Paulon, 2005), uma abertura ao improviso.

Imbuídas de tal caráter interventivo, Mazetti (2006) vê as intervenções urbanas como “políticas pós-modernas”. Apoiado nas ideias de Best e Kellner [s.d.], diz que essa nova forma de ativismo surge a partir da fragmentação das grandes lutas políticas na década de 1960, fomentando, assim, a micropolítica em detrimento da macropolítica. Isso porque as intervenções urbanas possuem características de contestação sociocultural que intenta acontecer no “dia a dia, em uma politização do cotidiano e do espaço público”, afastando-se de uma política mais institucional, “para enfatizar a cultura e a reprodução social como terreno de combate... na busca por produzir novas maneiras de ver, sentir, perceber, ser e estar no mundo” (Mazetti, 2006, p. 123). O autor destaca ainda que, no Brasil, as intervenções urbanas se dão “nos interstícios das práticas tradicionais da cultura instituída, em ações com um viés mais *low tech*” (Rosas apud Mazetti, 2006, p. 128), diferentemente dos coletivos europeus e americanos que se utilizam da alta tecnologia em suas intervenções. Organizam-se assim performances, festas, ocupações e matérias artísticas in loco, durante protestos e manifestações, ocupações e trabalhos com movimentos sociais.

Com esse caráter micropolítico as ações e intervenções de artistas violam códigos da arte, e, para além de buscar outros suportes, fazem da desobediência civil sua plataforma. A inserção no cotidiano busca por um rompimento de barreiras edificadas no mercado das artes, de forma que o anonimato e a

subversão se fazem armas contra a classificação da arte (Rosas, 2002). Ferreira (2002) diz que essa aproximação da arte com o cotidiano vem em busca de uma produção do comum que, recuperando a lentidão, quer propiciar imagens e histórias despretensiosas em relação à espetacularização da vida. Não é uma proposta utópica ou de fuga da realidade, mas um resgate da possibilidade de confabular:

A arte no jogo dos afetos causa estranhamento, possibilita conhecer, vivenciar, experimentar de outro modo o encontro com o mundo e com o outro. Na perspectiva aqui esboçada trata-se da possibilidade de resgatar como força criadora, o instante, o insignificante, o detalhe, a sutileza que a rápida apreensão das coisas torna imperceptível. Enredar o fluxo da vida como na democracia espionista: “arte de organizar encontros”, mas além de organizar, hoje, de conectar encontros num campo tecnologicamente ampliado de experimentações. (Ferreira, 2002, p. 29).

Amoreira (2002) afirma que a arte contemporânea também é uma arma da guerrilha cultural, quando se encontra mais preocupada com o processo artístico do que com o controle sobre o resultado da obra. Entendendo a arte como ato de resistência e de libertação de compreensões predeterminadas, encara-a como um elemento propício ao levante, que, se contrapondo à guerra, dilui a ação revolucionária no espaço-tempo. Inspirado por Hakim Bey (2001), que chamou tais levantes de zonas autônomas temporárias, isto é, estratégias de ação mais distendidas e esparsas, de contaminação lenta e que não permitem uma contraofensiva do inimigo, o autor quer defender uma arte capaz de guerrilhar, ser “rebelde, apaixonada, avessa a protocolos domesticadores. Onde está a subversão do grafite quando o suporte que receberá essa manifestação é um espaço destinado para esse fim?” (Amoreira, 2002, p. 110).

Para o autor, então, “interferências urbanas são legítimas ações de guerrilha cultural ativista, que, quanto mais impactantes, intensas e nômades forem, mais próximas estarão da ideia de zona autônoma temporária” (Amoreira, 2002, p. 110). A desobediência civil também se torna armamento da guerrilha cultural, que se faz grito de rebeldia na conquista de espaços não autorizados ou na retomadas do espaço público. Armas, que, para o artista em questão, estão apontadas para a morte:

Armas todas empunhadas como anti-armas. Pois, ao contrário das bélicas possibilidades, as anti-armas matam a morte. As anti-armas estão mais interessadas na distensão do tempo. Na ampliação do espaço-tempo. Ao contrário da velocidade mortificadora dos meios tradicionais, onde tudo exala uma vida intensa e curta, onde tudo é descartável, os meios de resistência preferem a consistência da experiência. Arriscam resgatar valores e compreensões de mundo. Negam a morte. Vencer a morte é o mais radical ato de resistência. (Amoreira, 2002, p. 109).

Porém, essa rebeldia das intervenções também pode ser capturada no campo das artes, plataforma de muitas delas, quando é chamada a corresponder a certos padrões de beleza ou quando reproduz interesses individualizados. Faz-se arte de retina, um design, uma arquitetura que corresponde à especulação imobiliária de áreas até então desvalorizadas, homogeneizando os ânimos e afetos que não encontram espaço na vida acelerada e ascética do urbano. A arte é, assim, também fetichizada, transformada em espetáculo-mercadoria, correspondendo ao biopoder abafador da alma. Os grafites transitam entre sua força de denúncia, a qual caracteriza suas origens, e um embelezamento-padrão das ruas chamado a frear as pichações que “suja” a cidade. A “regra das ruas”, que não permite intervenções no trabalho de um grupo sobre o outro, funciona como escudo, deixando paredões e containers a salvo! Sendo assim, a arte não deve ser tomada a priori como transgressora ou detentora de mecanismos de defesa da vida e da singularidade. Ela pode atualizar antigos discursos que querem ditar as regras da vida em nome de saberes concebidos como verdades absolutas, que postulam os ideais que dizem levar a humanidade ao progresso, à evolução e à ordem.

Conclusão: da impossibilidade de conter

A arte, então, perdeu sua potência criativa e subversiva em meio às forças padronizadoras da cidade? Na busca por uma resposta, o pesquisador-errante lembrou-se que, volta e meia, os containers podiam ser encontrados abertos, deixando escapar cheiros, transbordar seu conteúdo indesejado. Lembrou-se das intervenções que produziam desvios e que se infiltravam na cidade como a água. Águas que insistiam em manchar paredes, escapar em fissuras, criar bolores. Foram elas que também se infiltraram nas paredes de um túnel

sedento por manutenção e deixaram que a “arte de rua organizada” ainda se fizesse subversiva.

Nos corredores do Túnel da Conceição, um dos acessos principais a zona urbana Porto Alegre, olhares curiosos e admirados acompanhavam os desenhos ganhando forma em suas paredes (Grafiteiros..., [2014]). A arte de rua era convidada a decorar a cidade sob o amparo da beleza, da ordem, da limpeza, da hospitalidade aos turistas, do bem-estar visual, do espetáculo! Mas os grafites capturavam intensidades que pareciam não caber em si, que transbordavam e extrapolavam as imagens, as cores, a rua, resgatando rastros e narrativas de um túnel reformado para a Copa do Mundo de Futebol: “Contra-Copa” – estava escrito em uma das paredes, usando da grafia de uma marca de refrigerante facilmente evocada na memória. O cidadão-pesquisador-errante sorriu. A cidade, que se fazia água, sempre escapava. O urbanismo faz rachaduras, e a arte se infiltra.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMOREIRA, P. A paz do grito. *Rizoma.net*: Artefato, p. 106-111, 2002. Disponível em: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 6 fev. 2016.

ARDOÍNO, J. La intervención: imaginario del cambio o cambio de lo imaginario. In: GUATTARI, F. et al. (org.). *La intervención institucional*. México: Plaza y Valdes, 1987. p. 13-42.

BADOWSKY, S. Morador de rua que dormia dentro de contêiner escapa de cair dentro do caminhão de coleta. *GaúchaZH*, 16 maio 2013. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/noticia/2013/05/morador-de-rua-que-dormia-dentro-de-conteiner-escapa-de-cair-dentro-do-caminhao-de-coleta-cj5v88q0m00uxxbjOs7oogyxn.html>. Acesso em: 10 set. 2018.

BAPTISTA, L. A. *A cidade dos sábios*: reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidades. São Paulo: Summus, 1999.

BECKER, M. Porto Alegre usa grafite para evitar vandalismo em contêineres. *Terra*, 10 jun. 2014. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/porto-alegre-usa-grafite-para-evitar-vandalismo-em-conteineres,2ea4bf137a786410VgnVCM500009ccceb0aRCRD.html>. Acesso em: 17 jun. 2015.

BEST, S.; KELLNER, D. *Postmodern politics and the battle for the future*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell28.htm>. Acesso em: 10 fev. 2016.

BEY, H. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

COCCHIARALE, F. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. *Rizoma.net*: Artefato, p. 12-20, 2002. Disponível em: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 6 fev. 2016.

DINIZ, J. R. Culture Jamming: ativismo e contra-hegemonia. *Caligrama: Linguagem e Mídia*, São Paulo, v. 4, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/68127/70685>. Acesso em: 30 nov. 2014.

EDUARDO Srur é um artista visual conhecido por suas intervenções urbanas. *Programa do Jô*, 16 set. 2014. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3634475/>. Acesso em: 10 set. 2018.

FANTINI, D. Tchau, tchau, Belo horizonte. *Revista URBE: Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade*, Porto Alegre, n. 4, p. 12-19, 2012.

FANTINI, D. Desconstruções do invisível. *Revista URBE: Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade*, Porto Alegre, n. 5, p. 28-34, 2014.

FERREIRA, L. H. G. Enredar: “a arte de organizar encontros”. *Rizoma.net*: Artefato, p. 20-30, 2002. Disponível em: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 6 fev. 2016.

FLACH, G. A. *Sobre containers e medianeras: intervenções urbanas subjetivações limiars*. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GIORA, T. Em trânsito: o corpo e as intervenções no espaço da percepção estabelecendo um território comum entre Arte e Arquitetura. *AusArt: Journal for Research in Art*, v. 2, n. 1, p. 273-283, June 2014.

GRAFITEIROS levam arte ao Túnel da Conceição, em Porto Alegre. *Terra*, [2014]. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/grafiteiros-levam-arte-ao-tunel-da-conceicao-em-porto-alegre,27c0b8d664dc4410VgnVCM300009af154d0RCRD.html>. Acesso em: 10 fev. 2016.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

KENDZIOR, S. Gentrificação: os perigos da economia urbana hipster. *Arch Daily Brasil*, 30 nov. 2014. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/758003/gentrificacao-os-perigos-da-economia-urbana-hipster>. Acesso em: 11 dez. 2014.

MANIFESTANTES queimam mais de 50 contêineres em Porto Alegre. *G1 RS*, 17 jun. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2013/06/manifestantes-queimam-mais-de-50-conteineres-em-porto-alegre.html>. Acesso em: 17 jun. 2015.

MARTINS, F. G. *Colaboração, (ciber)ativismo e subjetividade*. 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013.

MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MAZETTI, H. M. Entre o afetivo e o ideológico: as intervenções urbanas como políticas pós-modernas. *Revista ECO-PÓS*, v. 9, n. 2, p. 123-138, ago./dez. 2006.

MESQUITA, A. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. *Rizoma.net*: Artefato, p. 96-104, 2002. Disponível em: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 6 fev. 2016.

MESQUITA, V. O tempo nunca vem para permanecer. *Revista URBE: Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade*, Porto Alegre, n. 4, p. 34-37, 2012.

MIZOGUCHI, D. H. *Segmentariedades: passagens do Leme ao Pontal*. São Paulo: Plêiade, 2009.

PAULON, S. M. A análise de implicação como ferramenta na pesquisa-intervenção. *Psicologia e Sociedade*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 17-23, set./dez. 2005.

PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PORO. *Apresentação*. 22 fev. 2002. Disponível em: <http://poro.redezero.org/apresentacao/>. Acesso em: 30 nov. 2014.

PORO: intervenções urbanas e instalações efêmeras. Realização: Associação Imagem Comunitária. Belo Horizonte: Rede Jovem de Cidadania: Poro, 2010. 19min31s. Disponível em: <https://vimeo.com/8725870>. Acesso em: 6 fev. 2016.

PORTO ALEGRE implementa coleta de lixo automatizada. *Correio do Povo*, 12 jul. 2011. Disponível em <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/porto-alegre-implementa-coleta-de-lixo-automatizada-1.66898>. Acesso em: 10 set. 2018.

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. *Eu curto, eu cuido*. 7 jul. 2011. Disponível em http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=143073&ARTIGO:+EU+CURTO+EU+CUIDO. Acesso em: 10 jun. 2015.

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. DMLU. *Automatização da coleta de lixo modernizou limpeza urbana*. 21 jan. 2012. Disponível em http://www2.portoalegre.rs.gov.br/dmlu/default.php?p_noticia=149079&AUTOMATIZACAO. Acesso em: 10 jan. 2015.

QUEM é Toniolo?. Direção e roteiro: André Moraes; Caco Pacheco. Porto Alegre: PUCRS-Famecos, 2005. 14min35s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkUaoEnzTjc>. Acesso em: 6 fev. 2016.

QUINTANA, P. Corpo é encontrado esquartejado dentro de contêiner em Porto Alegre. *GaúchaZH*, 31 mar. 2014. Disponível em: <http://gaucha.clicrbs.com.br/rs/noticia-aberta/corpo-e-encontrado-esquartejado-dentro-de-container-em-porto-alegre-91682.html>. Acesso em: 11 jan. 2015.

RANCIÈRE, J. *Le spectateur emancipe*. Paris: La fabrique, 2008.

RIGHI, L. B. Redes de saúde: uma reflexão sobre formas de gestão e o fortalecimento da atenção básica. In: BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde, Política Nacional de Humanização. *Atenção básica*. Brasília, 2010. p. 59-74. (Cadernos HumanizaSUS, v. 2).

ROSAS, R. (Ins)Urgência. *Rizoma.net*: Artefato, p. 8-12, 2002. Disponível em: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 6 fev. 2016.

SRUR, E. *Manual de intervenção urbana*. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.

Recebido: 11/09/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 9/11/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Catarina Alves Costa, antropóloga e cineasta “com certeza”

Catarina Alves Costa, anthropologist and filmmaker
“for sure”

Cornelia Eckert*

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

chicaeckert@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2815-7064>

Apresentação¹

No dia 17 de abril de 2018, o Núcleo de Antropologia Visual do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS recebeu a antropóloga e cineasta portuguesa Catarina Alves Costa para escutar sua palestra intitulada *Antropologia e o uso das imagens nas pesquisas*. Sua produção filmica, com base em pesquisas antropológicas, é apreciada pela rede de pesquisadores da antropologia visual no Brasil, sendo constantemente referida nos programas de aulas e oficinas de antropologia visual nos laboratórios e centros de pesquisa. A influência desta antropóloga no ensino e aprendizado de antropologia visual pode ser compreendida pela presença destacada da cineasta nos mais importantes eventos de ciências sociais no Brasil como nas reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs) e reuniões da Associação Brasileira de Antropologia, além de festivais internacionais e nacionais de filmes etnográficos no Brasil. Dessa forma, Catarina se destaca nesses eventos por sua prestimosa contribuição.

A brincadeira no título desta entrevista é para aludir ao lugar de nascença e de pertença institucional da colega, que é Portugal. Catarina é professora na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade Nova de Lisboa.

Sua vinda a Porto Alegre foi subsidiada pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sobre os auspícios das Professoras Marisa Vorraber Costa e Dagmar Meyer. Nesse contexto desenvolveu o curso intitulado “A prática etnográfica e a prática cinematográfica, contributos para a educação do olhar”, assistido por alunos da antropologia.

Graças à sua presença, no dia 25 de abril 2018, foi possível desenvolver uma entrevista com Catarina para ser publicada em *Horizontes Antropológicos* que prima por registrar os intercâmbios internacionais que honram nosso Programa. Este espaço aberto permite sua divulgação. Votos a todos e a todas de uma boa leitura.

1 O título é uma referência à música intitulada *Uma casa portuguesa, com certeza!*, cantada por Amália Rodrigues. A transcrição da entrevista foi feita por Marina Bordini, Leonardo Palhano Cabreira, Luísa Dantas, Débora Wobeto.



Catarina Alves Costa (foto: Cornelia Eckert, 2018).

Entrevista

Cornelia Eckert: Catarina, uma honra recebê-la em Porto Alegre, e agradeço pela oportunidade desta entrevista. Por favor se apresente para os leitores.

Catarina Alves Costa: No dia mais importante para o Portugal contemporâneo, comemoração da Revolução dos Cravos, estou aqui em Porto Alegre, na casa da minha colega Cornelia. Meu nome é Catarina Alves Costa, sou professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Pertencço ainda ao CRIA, Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Sou antropóloga e cineasta, realizadora e neste momento coordenadora de um mestrado em culturas visuais em Lisboa, Portugal.

Para falar da minha trajetória como antropóloga visual, destacaria o meu primeiro filme, de 1992, já faz mais de 20 anos. Me refiro ao filme *Retorno à terra* (1992). Esta pesquisa teve lugar em uma pequena aldeia isolada na Serra D'Arga, no

norte de Portugal. Trato da chegada dos emigrantes que regressam de férias. Durante dois meses, dá-se este encontro com a família, com os amigos e com o santo padroeiro. Apesar do contraste cultural entre os que ficam e os que partem, a identidade dos emigrantes constrói-se com base nesta ligação ao rural, à terra. Este filme foi desenvolvido durante meu curso de mestrado.

Cornelia Eckert: Nos fale desta trajetória na interface da antropologia e do cinema.

Catarina Alves Costa: Bom, eu primeiro estudei antropologia. Mas antes de estudar antropologia eu já tinha grande interesse pelo cinema, [eu] ia muito ao cinema e via muitos filmes. Foi para mim um pouco óbvio fazer esta ligação, unir esses dois interesses. Mas o filme etnográfico não estava muito desenvolvido em Portugal. Eu resolvi buscar uma especialização. Nos anos 1990 estudei na Inglaterra, na Universidade de Manchester, e fiz o curso no Granada Centre For Visual Anthropology. Lá realizei meus estudos em nível de mestrado com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Depois do mestrado fiz dois filmes, primeiro *Senhora Aparecida* (1994) e em seguida *Swagatam* (1998). Mas quero contar sobre eles um pouco mais adiante.

Cornelia Eckert: Como era filmar naquela época em pesquisas etnográficas?

Catarina Alves Costa: Eu acho que houve uma mudança importante. Naquele tempo, embora nós não estivéssemos muito preocupados com a questão legal, não havia uma preocupação muito grande com consentimento informado. Não pedíamos um papel assinado. Havia, claro, uma negociação, um consentimento para a pesquisa fílmica por parte dos entrevistados. Nós só filmávamos quando sentíamos que a outra pessoa estava suficientemente empoderada, para que ela pudesse gerir a forma como ela se construía no filme. Nós tínhamos muito essa preocupação que ainda hoje é minha maneira de funcionar. Mas hoje temos todos os cuidados para o consentimento informado.

Eu conecto muito meu trabalho com o pensamento do antropólogo e cineasta David MacDougall. Ele não somente filma, mas também escreve muito sobre essa questão de como o outro interfere no nosso trabalho, embora nos pareça que somos autores, muitas vezes estamos partilhando a autoria, pois

estamos em uma relação. E é essa dinâmica, entre quem filma e quem é filmado e, ainda, quem assiste essa filmagem, nesse triângulo, que eu acho que se joga essa questão de partilha da autoria. Acho que só vale a pena trabalhar com imagem se você pensar a interpretação como qualquer coisa aberta, como qualquer coisa que não está fechada. Tem, ou deveria ter, uma abertura que permitisse a quem está nessa relação, sendo filmado, filmando, assistindo, e mesmo editando, quem está nesse processo de fazer um filme, permitir que essas vozes apareçam de alguma maneira e construir uma espécie de polifonia, e não um discurso na direção de uma só maneira de ver o mundo. Isso é muito importante para mim em *Senhora Aparecida*. Para mim foi um filme muito lindo e surpreendente. Estávamos à espera de filmar uma festa popular, em Aparecida, norte de Portugal, onde há uma tradição notória em que as pessoas de um lugar, de um vilarejo, realizavam uma performance de participar do ritual dentro de um caixão como promessa à santa – os fiéis representando a própria morte. Nós íamos um pouco em busca dessa história e no final aconteceu outra coisa, sobreveio outra história. O filme relata os acontecimentos que se seguiram à proibição, feita por um jovem padre, da realização desta última procissão. Então tivemos que adaptar, tivemos que ir atrás da dinâmica daquilo que estava a acontecer, uma vez que o jovem padre, que estava trabalhando ali, resolve proibir essas promessas. Logo aí aparece essa questão do conflito, do tradicional no contemporâneo, que é uma questão que me interessa bastante.

Cornelia Eckert: A maioria dos seus filmes são em Portugal. Como é que é essa tua experiência de filmar em casa ou filmar o próximo, o familiar?

Catarina Alves Costa: É interessante, porque mesmo ontem estávamos a conversar com os colegas e alunos lá no curso na Educação da UFRGS. O filme em que eu me senti mais distante das pessoas e que foi mais difícil para mim, do ponto de vista do que foi entrar dentro da comunidade, foi o filme que eu fiz em Lisboa, em um bairro hindu. *Swagatam*, que significa “bem-vindos”, retrata esta comunidade, centrando-se numa família originária de Diu, que depois emigrou para Moçambique e daí, em 1976, para Lisboa. O filme representa o conflito entre famílias da casta de *Diu*, de casta baixa, com famílias do grupo de *Lohanas*, a casta dos comerciantes. Um novo templo está a ser construído, no entanto

no pátio de sua casa a família Carsane ainda faz as suas festas e rituais alternativos ao do templo oficial.

Eles falavam só um pouco de português, a comunicação não foi fácil. A realidade hindu surgia distante, difícil de compreender. As barreiras linguísticas e culturais, assim como o fechamento próprio de uma pequena comunidade “exilada” do seu país de origem, aliadas a um forte conhecimento por parte das pessoas dos mecanismos cinematográficos, fizeram com que o olhar fosse de uma forma muito mais forte exterior ao mundo que retratava. E, no entanto, a casa da família onde eu estava a filmar ficava a dez minutos da minha casa, ou seja, era muito perto do ponto de vista geográfico, mas era muito longe do ponto de vista cultural.

E talvez onde eu tenha me sentido mais em casa foi nos filmes que eu fiz em Cabo Verde, *O arquitecto e a cidade velha* (2004) e *Mais alma* (2001), talvez porque eu tenha aprendido a falar um pouco de crioulo e tenha vivido lá um ano, eu criei uma espécie de vida fora da vida. Porque eu estava de fato lá com as pessoas, sendo como eles naquilo que me parecia muito tempo. Então senti uma relação de muita proximidade, às vezes até uma proximidade um pouco exagerada. Por vezes esta situação não me permitia filmar, porque eu preferia estar com as pessoas do que filmá-las, tinha sempre essa questão de não conseguir encontrar um lugar de observação, que é esse lugar de fazer o filme. Claro que em Portugal e com portugueses e nessas aldeias em que eu filmei o *Regresso à terra*, o *Senhora Aparecida*, onde eu filmei o trabalho sobre o ciclo do linho e da seda, e onde fiz meu último filme no Alentejo que é *Pedra e cal* (2016), há uma familiaridade com as pessoas, com a cultura, com os não ditos, com a invisibilidade das coisas. Afetações que são mais fortes quando se trata da tua cultura. Mas eu acho que a distância para a pesquisa filmica é muito significativa. E a própria história da antropologia nos ensina isso, toda antropologia clássica se baseia nessa ideia de você sair do seu lugar e ir para o lugar do outro, e se baseia nessa ideia de que só adquirindo uma nova persona, você relata como observador. Mas, ao mesmo tempo, eu penso que a familiaridade é muito importante. Porque quem filma, o antropólogo, a antropóloga, também somos um personagem, no sentido em que nós criamos essa persona. Na experiência do terreno ela é supercuriosa, interessada por tudo, até um pouco inocente. Então eu acho que essa questão de sair do seu lugar e ir ao encontro do outro é muito fundadora da própria antropologia. Para mim é muito interessante esse

lugar, que é o lugar de uma certa inocência, quando você pergunta. Por exemplo, no meu último filme, tem uma cena em que estou a filmar uma senhora já com 90 anos, que vive sozinha na sua casa no meio do campo, em um lugar isolado do Alentejo. E ela vive lá com seus objetos, com suas memórias e eu estou a conversar com ela. Aí chega na hora do almoço, na hora do meio-dia e ela diz: “Bom, agora você vai embora, porque é hora do almoço.” E aí ela vai à horta que ela tem fora da casa, e traz umas ervas aromáticas, orégano. Eu pergunto para ela: “Como é que você faz a açorda?” Açorda é o prato típico do Alentejo, todo mundo sabe, todo mundo conhece. E ela olha para mim e diz: “Açorda?! Não tem nada que saber!” Então essa pergunta que eu coloco dentro do filme e essa resposta, para mim, são muito da ordem do que é a dinâmica do inquérito antropológico. Você vai falando, vai perguntando como se você não soubesse, mas aí a própria pessoa pergunta: “Mas você não sabe!? Tá perguntando por quê?” E eu não posso dizer: “Estou perguntando porque estou fazendo um filme, não estou perguntando porque realmente quero saber.” Então eu acho bem interessante falar dessa proximidade, da troca que nasce no processo da pesquisa no terreno.

Cornelia Eckert: E em Cabo Verde quais foram os filmes?

Catarina Alves Costa: Em Cabo Verde eu fiz dois filmes. Fiz *O arquitecto e a cidade velha*, em que eu filmo Alvaro Siza Vieira, que é arquiteto português. Ele é muito conhecido, famoso mundialmente. Foi ele quem fez aqui o edifício da Fundação Iberê Camargo, aqui mesmo em Porto Alegre. Pois ele vai fazer o seu primeiro projeto na África, onde ele é chamado para recuperar uma aldeia histórica, um lugar histórico que quer ser tombado como patrimônio da Unesco. Então chamam esse arquiteto para fazer o projeto de recuperação. Ele quer manter as casas com pedra, com palha, com telhado de palha, quer manter toda tradição. Ele tem toda uma ideia romantizada do que é a vida das pessoas. E as pessoas da cidade velha querem casas novas, querem melhorias, enfim, mudar, modernizar. As pessoas locais imaginam que a vinda desse arquiteto vai trazer uma mudança nas suas vidas. Então eu filmei ao longo de três anos esses acontecimentos. Foi um processo muito complicado, em que eu tento mostrar o ponto de vista da população e o ponto de vista da equipe de arquitetos, esse encontro e essa difícil comunicação e negociação entre eles. O filme é muito sobre esse conflito, uma não comunicação. Eles falam realmente a mesma

língua, mas não comunicam a partir de quadros mentais semelhantes. Então os espectadores e a câmera ficam no meio desse choque, e vira mesmo um conflito depois. Depois fiz um outro filme que é o *Mais alma*, que é sobre artistas contemporâneos em Cabo Verde, da música, da dança e da performance. Nele podemos ver o que esses jovens criativos fazem a partir do zero, de não ter nada, não ter meios e como eles produzem uma linguagem que ela tenta ser uma linguagem que é uma procura por identidade também. Porque Cabo Verde é muito híbrido, está entre África e Europa, essa “crioulização”, esse mundo entre continentes. Neste filme eu estou um pouco à procura de encontrar essa identidade. São dois filmes muito diferentes: um teve apoio financeiro, me refiro ao filme sobre o arquiteto Siza, teve apoio nacional e internacional, o outro não teve nada, então foram duas maneiras de fazer também muito diferentes. O *Mais alma* eu fiz tudo sozinha, tive que fazer tudo sozinha. No outro eu tive realmente acesso a uma equipe, todos os meios; mas são dois filmes muito diferentes.

Cornelia Eckert: Conte mais sobre este filme com o arquiteto Siza Vieira. Três anos de projeto? Como foi a questão do financiamento?

Catarina Alves Costa: O projeto foi financiado por instituições de Portugal e da Espanha, ou melhor, o projeto de recuperação da Cidade Velha é todo financiado por subsídios internacionais. O filme fez parte deste processo. Por isto tem uma questão política no filme também. Um dos personagens do filme é o Ministro de Cultura de Cabo Verde que ele quer, com esse projeto, ganhar as eleições, ele é mais uma entidade que aparece no filme. O que eu acho que foi interessante no filme, para mim, foi que, à medida que o tempo ia passando, o governo ia mudando, as esperanças das pessoas iam ficando cada vez pior, e nós estávamos a fazer esse filme sobre um projeto que não avançava e acompanhávamos o crescimento da decepção dos moradores. Então cada vez que o Siza ia lá, ficava uma semana, e nós íamos junto, e aí quando ele ia embora, nós ficávamos lá a viver junto com a população, certa desesperança. Em um momento há dinheiro para fazer alguma coisa, uma revitalização, projeto de impacto, e aí de repente desaparece, muda o governo, e aí fica tudo meio pelo dito, nada é finalizado, isso acontece por todo o lado, não é? E me interessava muito mostrar também que há uma espécie de esperança, sabe? Esses cabo-verdianos que

estão numa ilha onde quase não chove, e eles estão à espera da chuva. Misturam esta expectativa com a vinda do Siza, que vira uma entidade, um pouco quase mítica, eles estão à espera que essa entidade apareça, e, claro, é complicado às vezes esse tipo de trabalho, porque cada vez mais o trabalho do antropólogo aparece entre mundos, num mundo globalizado, e muito dependente do que está a acontecer politicamente no local. Então, nesse filme, eu pude ter um tempo mais largo, como tive algum apoio, isso me permitiu viajar algumas vezes, voltar a Cabo Verde, porque eu, entremeios, fui para Portugal. E voltava a Cabo Verde, e filmava outra vez a situação. Esse tempo largo é muito importante, eu acho, no trabalho do antropólogo, e no trabalho do realizador, porque no cinema também dependemos muito do tempo, nós como espectadores sentimos a passagem do tempo, sentimos que as coisas acontecem, as pessoas vão mudando, não é? No início estão superentusiasmadas no projeto, e aquilo vira um conflito, vira um problema, então é interessante mostrar este processo.

Cornelia Eckert: Vamos falar rapidamente sobre o filme etnográfico e a tua experiência como camerawoman. Como é que você projeta um filme etnográfico? Como escolhe a temática, como escolhe o grupo? Uma vez isso decidido, você roteiriza, escolhe a equipe? Como é que você reflete o cenário, você pensa o cenário, busca-o antes ou deixa as coisas acontecerem mais espontaneamente? Como é que você constrói os personagens? E a experiência da edição?

Catarina Alves Costa: Rapidamente, o que eu posso dizer é que não há uma receita, não há uma maneira de fazer, assim, que o diga “olha, é assim que se faz!”. Eu acho que eu ainda estou à procura de como fazer. Em cada filme, cada projeto que eu tenho eu tento pensar o que que o próprio projeto, o que que a própria pesquisa, mesmo a pesquisa que você faz nos livros, na história, toda a preparação que você faz para a pesquisa, o que ela ensina sobre como fazer. Então, tem momentos em que eu vou lá, no primeiro dia, e vou filmando todo processo, e o filme vira um pouco um *making of*, vira um pouco um projeto em que o próprio processo de pesquisa entra um pouco dentro do filme, e tem outros que eu decido “não”, aí, sobre esse tema, eu decido o roteiro, eu gostava de preparar, de pensar, “como eu vou fazer?”. Então cada projeto tem uma metodologia diferente, eu acho que não há uma maneira de fazer certa. O que é preciso é entender na pesquisa qual é a relação que se estabelece com essas pessoas

e com aquele mundo que você quer filmar, e adaptar a maneira de fazer. Por exemplo, eu fui fazer um filme dentro de uma fábrica de têxteis, onde as pessoas ficam ali a trabalhar em turnos com as máquinas que fazem barulho, então não falam, ficam em silêncio, aí foi preciso pensar “como vou filmar isto?”. Esta experiência foi muito roteirizada, muito pensada antes, porque não tinha como ir lá e improvisar, não é? Mas se você vai fazer um filme em que você vai numa viagem e, no curso dessa, você vai descobrindo um mundo, e faz sentido filmar como um *road movie* essa viagem, então você altera o modo de fazer. Improvisa e insere questões técnicas. Então eu diria que, para mim, não existem receitas, não existem modelos, e isso que é interessante no nosso trabalho, muda o tema de pesquisa e muda o modo de fazer. Mas para mim é muito importante ter colegas com quem conversar também, e companheiros que filmam, que fazem som, ou que fazem montagem, ou, se você não tiver o dinheiro, colegas de trabalho que você possa discutir “como nós vamos abordar esse tema?”. É complicado, então, “que estratégias são possíveis?”, não é? Agora mesmo eu estou a trabalhar com arquivos, com filme de arquivos feitos nos anos 1950 em África, então é toda uma outra maneira de fazer, fico fechada numa sala com os arquivos, com esses sons, com essas imagens, então eu acho que, eu diria que essa questão de filme etnográfico eu acho que ela está totalmente em aberto, temos que pensar que estamos a trabalhar numa área do conhecimento e da metodologia que ela é ainda muito experimental. Nós temos ainda muita coisa para fazer, não acho que eu possa dizer “ah, para mim interessa um trabalho colaborativo, me interessa um trabalho autoral, me interessa um trabalho sobre memória, etc.”, não, eu acho que nós temos que procurar que o projeto e a pesquisa nos ensine os modos de fazer, e para isso é preciso continuar a descobrir dispositivos até cinematográficos, ver cinema, aprender com o cinema, aprender também com a arte, porque a antropologia está mais próxima da arte, muitos artistas têm desenvolvido linguagens, uma linguagem extremamente nova, interessante. As experiências que encontramos nas periferias da cidade, dentro do mundo artístico, podem também nos ensinar dispositivos para nós trabalharmos, então eu acho que é preciso imaginar tudo que está ainda por fazer.

Cornelia Eckert: Vamos falar um pouco sobre o ensino. Você ensina antropologia com imagens, como é tua experiência de ensino? Como é que é seduzir alunos para o fazer antropológico com imagens?

Catarina Alves Costa: Eu acho que tem uma apetência muito forte dos estudantes por essa área da antropologia, porque talvez, agora falando dos estudantes da graduação: os estudantes da graduação em antropologia sentem que o aprendizado da antropologia, aquilo que eles aprendem, tem um lado de exercício de imaginação enorme. Você lê uma monografia clássica, você fica a imaginar, não é? Como é que são essas paisagens, esses lugares, onde esses antropólogos estiveram. Então, imagens, elas aparecem no ensino como uma ferramenta pedagógica muito importante para o ensino da antropologia. Depois, tem os estudantes da pós-graduação, mestrado, doutoramento, que aí eu acho que é totalmente outra coisa, e são pessoas que querem fazer pesquisas que têm essa demanda da imagem. Nessa fase os estudantes vão à procura de como fazer etnografias, de como encontrar maneiras de inserção e relato. No nosso caso, da pós-graduação, temos estudantes oriundos das artes, do cinema, da fotografia, à procura do método etnográfico, porque eles querem trabalhar com câmera, querem trabalhar com máquina fotográfica, mas eles querem pensar como construir a relação com o outro. Mas eles ainda não sabem muito bem como; por exemplo, do ponto de vista ético, há ainda muitas dúvidas. Então tem muita demanda que vem de outras zonas, até das ciências da comunicação, do jornalismo, que eles procuram a antropologia até como uma base, e eu acho que eles são muitas vezes levados para esses usos da imagem nessa coisa de estarem a trabalhar com temas que pedem imagens, há outros que não, você pode trabalhar temáticas que elas são realmente muito descritivas, são muito da elaboração abstrata, e tem outros que eles têm essa demanda mais empírica. Ensinar é dar conta destas demandas diversas. E a antropologia visual tem muito a contribuir nestas múltiplas demandas.

Cornelia Eckert: Catarina, vamos falar um pouco mais sobre a tua produção de filmes etnográficos e sobre a circulação. Finalizando e editando o filme, como é que você pratica essa circulação do teu filme? Me refiro também a tua participação em festivais, congressos, enfim, pensar a temática da circulação, tua como autora, como antropóloga, e também da tua produção.

Catarina Alves Costa: Há alguns anos, existe uma espécie de “família” de pessoas que trabalham nesta área, e eu sinto isto, mesmo aqui no Brasil, com os colegas brasileiros, esse contato com estas pessoas que trabalham nesta área,

não é? Como aqui em Porto Alegre, com você. Mas tem outras pessoas: Sylvia Cayubi Novaes, na Universidade de São Paulo, a Clarice Peixoto, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, o Renato Athias, da Universidade Federal de Pernambuco, tem essa comunidade que nós sentimos, assim, uma coisa de rede de trocas, há uma proximidade e há uma partilha que eu acho que é muito interessante, e para mim é muito importante essa partilha. Eu não me senti sozinha porque justamente eu fui encontrando, noutros lugares no mundo, pessoas que, como eu, estavam à procura de trabalhar nessa área. Existe, hoje, essa circulação, de festivais de filmes etnográficos, nas conferências de antropologia há sempre os visuais que criam grupos de discussão, mesa-redonda, então isso é muito importante para nós, eu acho, encontrar a sua “família acadêmica”, essa partilha, e nós vamos seguindo os trabalhos uns dos outros e vamos, assim, criando laços e reciprocidades. E talvez o fato de eu ter me conectado muito cedo, muito jovem, nessa rede de pessoas, ajudou-me a circular bastante, enfim, por muitos lugares. Por exemplo, estou muito ligada à rede Nórdica de Antropologia Visual, que ela é feita pelos países nórdicos da Europa, Finlândia, Noruega, Dinamarca. E aí eu entro nessa rede porque foi necessário para mim conhecer esses colegas, e ir lá, aprender. Porque é assim que eu acho que se aprende também. É, então, assim, eu acho que o trabalho que eu faço, ele circula muito mais nessas redes de trocas do que em festivais de documentários. Por vezes, tem filmes que eles até vão em festivais de cinema, em festivais de documentários, mas tem outros que não, ficam lá guardados nas gavetas e nunca são mostrados. Depende muito dos projetos, tem filmes e tem projetos que as pessoas, que eu acho que eles não têm essa visibilidade, ou não tiveram, não calhou, não aconteceu, então depende muito também dos projetos. Mas eu acho que é importante manter essa relação, manter essa conexão, esses encontros, fazer parte de, sei lá, por exemplo, ter feito parte de júri de festival, com David MacDougall, com Marc Piault, ter conhecido Jean Rouch. São para mim momentos de aprendizagem e de partilha muito grande! Então, julgo que você não pode esquecer nunca que, quando um jovem antropólogo manda um e-mail a dizer “olha, vi o seu trabalho, gostava de trabalhar com imagem...” é importante dar um retorno. Você tem que lembrar quando era jovem, quando andava também à procura de como fazer. E tentar dar essa orientação.

Neste momento em Lisboa, nós temos esse grupo, a que nós chamamos NAVA – Núcleo de Antropologia Visual e da Arte, e nós tentamos criar nesse

grupo e com esse laboratório, um lugar onde os estudantes podem vir e fazer seus projetos, até receber estudantes de fora. E trazer os seus projetos para dentro do grupo, para que o grupo possa ajudar a discutir. Acho que isso é muito importante!

Cornelia Eckert: Isso é interessante, porque no início você disse que, inclusive, a tua formação foi na Inglaterra, exatamente por uma inexistência de uma antropologia visual em Portugal. Então hoje ela estaria em que estado da arte?

Catarina Alves Costa: Eu acho que em Portugal, neste momento existe um grupo interessante, outros colegas que trabalham sobre imagens, sobre cultura visual. Do ponto de vista da realização de filmes continua a ser difícil: você encontrar apoio para produzir filmes, energia e o tempo para fazer esse tipo de trabalho. Mas eu acho que há um grupo, há grupos de trabalho bem motivados: formaram-se núcleos, tanto na Nova, na Universidade Nova de Lisboa, como em outras, por exemplo o ISCTE, onde existem também grupos ligados à cultura visual digital. E muita circulação de interesses pela internet. Começa a ver-se mais, eu diria, pessoas interessadas, a verdade é que nós ainda estamos à procura do nosso lugar. Porque se você fica muito ligada à academia e à forma que nós temos de trabalhar hoje nas universidades, dificulta por vezes o nosso tempo e a energia para fazer esse tipo de trabalho que exige muita dedicação, tempo e busca de financiamento. Então, claro, enquanto você é estudante, e está a fazer doutorado, ou está a fazer mestrado, desenvolve um projeto de imagem, interessante, motivado! Mas depois como é que fica a possibilidade de continuar? É muito complicado hoje, eu acho, para os jovens continuarem a fazer esse trabalho ao finalizarem seus cursos. Então, eu acho que era mesmo importante encontrar dentro desses laboratórios uma possibilidade mais consolidada e aberta, de trabalho com imagens.

Cornelia Eckert: Então você circula mais numa rede, digamos, nórdica, em termos de antropologia visual, do que ibérica. E quanto a França e Alemanha? Tem alguma circulação nessas redes?

Catarina Alves Costa: Sim! Assim, em termos de redes troco muito com colegas na Espanha. Tem um grupo ligado ao Museu do Povo Galego, da Galiza, com

quem me identifico muito! E eu mantenho forte relação com eles. Eles fazem também um festival, uma mostra, e nós estamos até agora a trabalhar, a fazer coisas em conjunto. E com França também. Embora, eu acho que há um individualismo na antropologia francesa, mas que é histórico, não é?! Tem algumas exceções, como era o caso do Jean Arlaud, em França. Porque ele sempre chamou colegas pra trabalhar com ele, formava estudantes e os fazia filmar com ele. Algo raro. Eu acho que era da personalidade dele, carismático! Porque, em geral, os pesquisadores, eles ficam muito isolados na sua pesquisa, não criam parcerias. Já na Alemanha, continua a haver um grupo ligado ao festival de Göttingen que continua a fazer trabalho muito parceiro e global, na Holanda também, enfim, há pequenos núcleos também. Mas tem sempre a questão de financiamento! Que é muito importante. E, claro, nos países nórdicos os antropólogos e cineastas têm financiamento, então fica mais fácil para os estudantes trabalharem com imagem. Para nós fica complicado, é difícil conseguir apoio. Então, a minha família de antropologia visual, como eu disse, eu acho que ela está dispersa pelo mundo! Tem Lourdes Roca, por exemplo, que está no México, que circula nos eventos de antropologia visual e no momento estamos a fazer projetos juntas. Então, é interessante criar essas redes. A comunicação é tão fácil hoje, pela internet fica tão fácil nós falarmos uns com os outros. Não é mais preciso ficar fechado no seu país.

Cornelia Eckert: E essa tua relação tão próxima com a antropologia visual no Brasil, volto a esta questão.

Catarina Alves Costa: Olha, para mim foi, assim, uma surpresa! A primeira vez que eu vim no Brasil, eu vim pra Anpocs, onde organizamos uma mesa-redonda. Aliás, estas conferências estão publicadas. E fizemos um vídeo-entrevista, uma roda de conversa, em que você estava também, a Bela Bianco, a Clarice Peixoto, o Renato Athias, a Sylvia Caiuby, a Carmen Rial, a Ana Luíza da Rocha, a Rose Satiko, quem mais? E um pouco para fazer um ponto de situação, já se passaram, não sei, 15, 20 anos? Foi um momento mágico. Então quando eu fui convidada para a Anpocs para mostrar os meus filmes, para mim foi uma surpresa! Porque eu não sabia que os meus filmes circulavam fora de Portugal! Então, aí eu encontrei pessoas com quem eu tive uma comunicação mais fácil, mais direta sobre o meu trabalho, do que eu tinha lá! Então, eu acho que

o Brasil, justamente porque aqui tem, por um lado, uma tradição forte do uso da imagem na pesquisa antropológica, por outro, projetos muito consolidados como Vídeo nas Aldeias de Vincent Carelli e sua equipe. Mas também projetos sobre cultura popular, sobre cidades e periferias das cidades, sobre quilombolas, grupos tradicionais, enfim, tem muito trabalho visual feito no Brasil! Acho que aqui é um país rico desse ponto de vista, em que realmente as pessoas não tiveram medo de avançar com essas metodologias de produção audiovisuais. E, então, vindo da Europa para o Brasil, você sente assim uma energia no trabalho que as pessoas estão fazendo, que ela é muito impactante. Impactante e muito importante! E a partir do momento em que eu vim cá pela primeira vez, logo aí eu criei aqui uma rede de amigos, aí fico voltando, às vezes vou para São Paulo, ou vou para o Rio de Janeiro, estive no Recife também; então eu fico assim mantendo essa relação porque para mim essa relação dá-me uma vida. Que eu acho que às vezes lá eu não consigo ter esta motivação, estas trocas. Nós ficamos muito, às vezes, desesperados com essa burocracia acadêmica, que toma conta do nosso trabalho diário. Então, para mim, a relação com o Brasil é muito importante mesmo, muito importante! E eu mantenho, por exemplo, nós fizemos, há dois anos, um encontro no FACA, no Festival da Antropologia, Cinema e Arte, com colegas, os estudantes lá convidaram os estudantes brasileiros a ir a Lisboa mostrar o seu trabalho, e aí eles próprios também mantêm essa comunicação, essa relação. E é assim que a coisa vai! Eu acho. Nós falamos a mesma língua! Quer dizer, faz sentido manter essa comunicação.

Cornelia Eckert: Voltando para características da tua produção fílmica. Mesmo que sejam exibidos no Brasil, você sempre busca legendar o seu trabalho, preferencialmente em inglês. O que você reflete sobre a legendagem?

Catarina Alves Costa: A maior parte dos filmes eu legendo para inglês, alguns para português também, pois são falados em crioulo ou em dialetos ou em outra língua, eu legendo para português. Tem filmes também que estão legendados, por exemplo, a *Senhora Aparecida* ou *O arquitecto e a cidade velha* para o francês, porque eles tiveram apoio também de instituições francesas e tiveram circulação no território francês. Então tem filmes que não estão legendados. Depende dos trabalhos, mas em geral, sempre para inglês. Fica fácil legendar, você pode fazer isso tendo uma tradução, fazer isso você próprio no computador, fica fácil

de fazer e tem uma circulação mais ampla. E agora eu estou tentando, enfim, colocar também mais filmes meus on-line, e estou a fazer isso, eu mesma faço isso, estou a colocar no Vimeo, os que não estão agora à venda em DVD. Os que estão agora à venda em DVD não posso colocar ainda. Mas os demais eu coloco em Vimeo, para maior circulação. Mas eu ainda acredito muito na sala de cinema, naquela coisa de você projetar numa sala às escuras, estimular o espectador a sentar uma hora, e olhar um filme. Talvez até seguido de debate. Eu acho que isso faz toda a diferença.

Cornelia Eckert: E em termos de um retorno para as comunidades filmadas, comente sobre algum impacto que têm esse filmes para os interlocutores.

Catarina Alves Costa: Sim, claro. Depende dos filmes, não é, sempre nós objetivamos um retorno, projetar no lugar filmado para os interlocutores, dar às pessoas cópias, essas coisas de discutir os filmes, às vezes até na montagem. Depende do projeto. Tem projetos que foram feitos completamente com as pessoas, então as pessoas estiveram lá todos os dias a ver o material, a discutir a produção. Teve filmes que não teve esse processo, então depende muito, mas é curioso porque, como eu já sou um pouco velha, ou seja, já tenho um trabalho mais antigo, agora alguns filmes estão a voltar e a ser vistos nas comunidades 20 anos depois. Isso é curioso, por exemplo, no caso do filme sobre os hindus, sobre a comunidade hindu, assim, esse bairro onde eu filmei, ele foi demolido, porque era uma favela, foi demolido nos anos 1990. Em 1998, esse bairro foi demolido e essas famílias, elas foram realojadas. E agora, por exemplo, teve uma sessão mesmo antes de eu vir, com os jovens que eram crianças nesse bairro, que eles aparecem no filme quando eles eram crianças e agora eles fizeram uma sessão para eles discutirem, assim, o que aconteceu com essa comunidade. Eles chamaram os mais velhos que entram no filme, e partir desse filme, discutiram as mudanças sobrevividas no tempo. Então, tem história que você produziu para essas comunidades. Esse filme, ele tem uma resignificação para essa comunidade que é muito interessante, e que você não pensa quando está a fazer. Não imagina a repercussão que pode ter. Como este exemplo, uma reflexão dos interlocutores 20 anos depois. Mas pode ser 30, 50 ou 100 anos. As imagens perduram no tempo. Elas são mesmo histórias para essas pessoas, elas contam uma história agora retomada pelo grupo.

Cornelia Eckert: Vamos falar um pouco sobre a situação de mudança mundial, ou de situação global, que é uma situação de crise, provavelmente inclusive de mudança de paradigmas, em termos de Estados-nações, de eixos econômicos, enfim, o neoliberalismo, são tantas as questões e muita crise econômica e política como a crise política na América Latina, situações de guerra mundial, enfim... O que nós podemos fazer mediante um quadro de crise assim? O que pode ser demandado para a antropologia visual?

Catarina Alves Costa: Olha, talvez um dos fenômenos mais interessantes que têm acontecido com essa crise mundial que nós estamos a viver, que é uma crise econômica, política, enfim, eu acho que foram as formas alternativas de pensar sobre o mundo que foram aparecendo de um jeito espontâneo, nas redes sociais, na internet. Uma maneira de mostrar o mundo de uma forma diferente daquilo que são as mídias e a comunicação social. Acho que houve uma geração que percebeu que era necessário criar alternativas de pensar o mundo, não é vendo notícias da televisão que você vai ter acesso ao que está a acontecer, é preciso, então, procurar outras formas, e eu acho que aí nós temos um papel muito importante. Aliás, de duas, eu diria que esse papel pode ser importante de duas formas: uma, é produzindo nós mesmos esses objetos que servem para pensar o mundo como alternativa a aquilo que nós vemos na mídia e aquilo que é, vamos lá chamar assim, a produção de um conhecimento sobre o mundo que ele vem do lado do poder autoritário, portanto, produzindo esses objetos. E um outro lado seria: nós olharmos para essa produção de imagem, que ela nos chega de uma forma às vezes um pouco caótica, nós não sabemos muito bem como gerir isso, mas a verdade é que todos nós queremos saber o que está a acontecer neste momento na Coreia, nos Estados Unidos, ou queremos saber o que está a acontecer neste momento no Brasil com a prisão do Lula, ou o que está a acontecer neste momento na China. Então, nós vamos procurar nós próprios, vamos à internet procurar, conhecer o que está a acontecer através da opinião da nossa rede de amigos mas também através de uma busca que nós fazemos. E o que são esses materiais visuais? Da onde eles vêm? E como que nós digerimos? Essa contradição que nos chega a todos os lados, como é que nós vamos encontrando o nosso modo de pensar? Então, eu acho que essas duas maneiras são interessantes e, agora mesmo, eu tenho estado a ver filmes, para um festival de filme etnográfico

que vai acontecer na Romênia em setembro e aí, por exemplo, ontem, eu vi o filme sobre uma família na Palestina que está a viajar há muitos anos em uma espécie de território fechado, como se fosse uma reserva de índios, na Palestina. E é a história de um pai, de um jovem casal com duas filhas, gurias, como dizem cá, pequenas, e a relação do pai com as meninas e como ele vai mostrando para elas o mundo que existe. Como ele vai ensinando para elas a viver, brincando, rindo em parques, enfim, nesse território em guerra. Como o casal encontrou uma maneira alternativa de transmitir algo do mundo, como eles encontraram uma estratégia para ensinar para essas meninas sobre a vida e como é que eu aprendo, ele fala isso no filme também, que eu achei muito lindo, como é que eu aprendo com as crianças a continuar. Tua filha tem três anos, e quer brincar em um país marcado por conflitos, como é que eu ensino e aprendo? Então tem um lado que nós podemos, enfim, como dizer isso, aprender com a vida tal como ela acontece com as pessoas e eu acho que a nossa, talvez a nossa responsabilidade como antropólogos seja um pouco esse aprendizado do olhar sobre o outro e do que nos chega por todos os lados, e pensar que, hoje, todo mundo produz imagens, todo mundo filma com telemóvel, com som com superboa qualidade, e aí produz uma narrativa, coloca no YouTube e pronto. E é isso que nós temos acesso hoje, essa diversidade de olhares e experiências.

Cornelia Eckert: É uma responsabilidade de narrar no mundo sem cessar, a partir desse campo antropológico talvez, como um grande mote de resistência...

Catarina Alves Costa: Sim, eu acho.

Cornelia Eckert: Talvez pensando agora a partir desse curso que você deu aqui em Porto Alegre, quais foram as questões, o que você conseguiu escutar e responder?

Catarina Alves Costa: Olha, o que eu sinto é que essa coisa de que cada pesquisa traz perguntas muito específicas, muito concretas sobre como eu vou resolver esse problema dentro do meu trabalho, dentro da minha pesquisa, como eu vou encontrar formas de fazer, não é, e eu acho que, sim, esse curso, não foi como ensinar como fazer filmes, nada disso. Também não dei

fórmulas. O que eu fiz e posso fazer é contar a minha experiência, falar das aprendizagens e das dificuldades, das realizações e dos problemas, dos questionamentos. Uma coisa que eu falei para eles foi, olha, eu nunca fico assim contente com o meu trabalho, eu fico sempre no final um pouco triste, não era isso que eu queria fazer, não era para ser assim, era outra coisa meu projeto, meu roteiro. Tem um monte de coisas que ficaram de fora e que eu queria ter falado neste filme, então fica assim uma insatisfação que faz que você procure sempre fazer algo novo e nunca fique assim “olha agora já está, vou parar, vou descansar”. Não, fica uma insatisfação. E esse curso foi muito lindo porque eu acho que as pessoas trazem também essas suas dificuldades, mas também o seu entusiasmo. Tem muita gente entusiasmada, que está a cursar e a trabalhar e que tem ânimo. Então, o curso foi muito essa coisa mais de partilha da experiência. É dentro de uma pesquisa concreta e baseada nessa relação com o outro que você vai encontrar uma conversa mais universal, mais sobre o mundo, porque o mundo está em zonas pequenas, em microssituações sociais, em microrrelações, e é aí que você descobre um olhar mais universal. Não tem como fazer trabalho como eu quero, doutrinar o outro, fazer com que o outro pense como eu. Enfatizo essa responsabilidade, eu diria, assim, de fazer a revolução, mas fazer a revolução dentro do que nós conseguimos fazer, e não dentro de um todo, dentro de um pensamento total, pelo menos eu não tenho essa cabeça.

Cornelia Eckert: Catarina, muito obrigada por esta entrevista, ela vai ser transcrita e publicada na nossa revista e se você quiser dar uma palavra final, aquela que fecha a entrevista, um recado, ou alguma reflexão em torno, não sei se da experiência aqui em Porto Alegre ou dos teus projetos.

Catarina Alves Costa: Sim, eu diria que, mais do que estar preocupado com os mil papéis que hoje temos que assinar por causa do direito à imagem, toda a gente tem que assinar papel, tudo bem, fazemos isso tudo, mas essa questão da relação com o outro, do respeito ao outro, de uma certa humildade no trabalho, essa questão está dentro de nós, não é uma coisa que você vá propriamente poder governar. Tem que encontrar a relação certa, não é? E estar atenta ao processo de construção e uma boa dose crítica, ou autocrítica. Eu é que agradeço e desejo que nossa rede de trocas permaneça.

Referências

O ARQUITECTO E A CIDADE VELHA. Realização: Catarina Alves Costa. Lisboa: Laranja Azul; Paris: Jour J. Productions, 2004. Betacam digital, 72min. Editado e distribuído em DVD pela Midas Filmes. Distribuído pela Documentary Educational Resources (DER) nos EUA.

MAIS ALMA. Realização: Catarina Alves Costa. Lisboa: Laranja Azul, 2001. Apoio financeiro: ICAM, IPAE, Gulbenkian. Coproduzido RTP. Betacam digital, 56min. Disponível em: <https://vimeo.com/316156777>. Acesso em: 30 set. 2018.

PEDRA E CAL = A ROOM IN THE HOUSE. Realização: Catarina Alves Costa. Lisboa: Laranja Azul, 2016. Financiado pelo Campo Arqueológico de Mértola no âmbito do Projecto "Arquitectura tradicional da vila e do termo de Mértola". 55min. Editado em DVD pelo Campo Arqueológico de Mértola. Disponível em: <https://vimeo.com/154631574>. Acesso em: 30 set. 2018.

REGRESSO À TERRA. Realização: Catarina Alves Costa. Manchester: The Granada Centre for Visual Anthropology, 1992. Hi8, 35min. Edição DVD Midas Filmes.

SENHORA APARECIDA. Realização: Catarina Alves Costa. Lisboa: SP Filmes, 1994. Apoio financeiro: Instituto Português de Cinema (IPC) e Rádio Televisão Portuguesa (RTP). 55min. Edição DVD em Portugal Midas Filmes. Edição DVD nos EUA e Ásia Documentary Educational Resources (DER).

SWAGATAM. Realização: Catarina Alves Costa. Lisboa: SP Filmes, 1998. Apoio financeiro do IPACA e da Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses. 55min. Edição DVD Midas Filmes. Disponível em: <https://vimeo.com/213886058>. Acesso em: 30 set. 2018.

Recebido: 30/09/2018 Aceito: 15/04/2019 | Received: 9/30/2018 Accepted: 4/15/2019



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Obituário: Eric Dunning, um pai fundador entre nós

Obituary: Eric Dunning, a founding father among us

Rod Watson*

* Institut Marcel Mauss – Paris, França
r.watson339@btinternet.com
<https://orcid.org/0000-0001-5858-7850>

Édison Luis Gastaldo**

** Centro de Estudos de Pessoal e Forte Duque de Caxias – Rio de Janeiro, RJ, Brasil
edisongastaldo@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-4508-0548>

Eric Dunning, o eminente sociólogo, faleceu em 10 de fevereiro de 2019. Com sua morte, perdemos um – ou melhor, “o” – pioneiro na constituição da sociologia dos esportes como uma área de pesquisa legítima no mundo anglófono. Ele também contribuiu para uma série de outras áreas além da sociologia do lazer e do modo pelo qual as pesquisas sociológicas devem ser conduzidas. Com Norbert Elias, ele desenvolveu uma “sociologia processual” dinâmica.

Eric Geoffrey Dunning nasceu em 27 de dezembro de 1936 em Hayes, na periferia de Londres. Filho de Sidney, um motorista de ônibus e de Daisy (*née* Morton), uma merendeira escolar. Quando jovem, praticou muitos esportes, tornando-se um talentoso jogador de futebol e críquete. Ele jogou como zagueiro pelo Hayes Athletic, na época um dos principais times amadores da Inglaterra. Ele cursou o ensino superior na Universidade de Leicester, na Inglaterra, mudando de Economia para Sociologia ao ser cativado pelas aulas introdutórias de Norbert Elias. Após sua graduação, Dunning continuou seus estudos com o famoso sociólogo Alvin W. Gouldner, na Universidade Washington, em St. Louis, EUA.

Gouldner teve uma influência em Dunning, mas foi Elias quem continuou sendo seu mentor. Para o resto de sua vida acadêmica altamente prolífica, Dunning desenvolveu temas da obra-prima de Elias, *O processo civilizador* e trabalhos relacionados com a “sociologia figuracional” do autor. Em seu trabalho sobre o processo civilizador, Elias examinou longos trechos da história e descobriu que, à medida que o tempo passava, as sociedades desenvolviam cada vez mais uma ampla gama de restrições à conduta de seus membros. O estudo das figurações humanas enfatizava os arranjos fluidos, do tipo gestalt, de pessoas interdependentes, às vezes em pequena escala, às vezes em grandes. Dunning adotou essas abordagens gêmeas de análise social e desenvolveu-as criativamente e reespecificou-as ao longo de uma vida acadêmica longa e produtiva. Trabalhou por muitos anos com Elias no Departamento de Sociologia da Universidade de Leicester, que, liderado por Ilya Neustadt, foi então um dos departamentos mais proeminentes da Europa. Um talentoso linguista, Dunning leu o trabalho de Elias diretamente do alemão.

Dunning era modesto sobre o seu trabalho, muitas vezes chamando a si mesmo de “um mero discípulo de Norbert”. No entanto, ele era muito mais do que isso, dando-nos uma concepção inovadora do trabalho de Elias e, de fato, da disciplina da sociologia. Sua realização mais notável foi submeter as

teses gêmeas de “processo civilizador” e das “figurações humanas” a testes conceituais altamente exigentes e a restrições empíricas rigorosas. A área empírica que ele escolheu para esse exercício foi a do esporte, inicialmente do futebol. Isso, por si só, era inovador, pois naquela época (meados dos anos 1960) o esporte não era um dos cânones dos tópicos sociológicos. Elias, que também tinha sido um hábil desportista em sua juventude, prontamente aceitou esta abordagem e depois se juntou a Dunning na busca do estudo figurativo do futebol, em particular ao perceber o desenvolvimento ao longo do tempo de restrições cada vez mais rigorosas e complexas na conduta dos jogadores e espectadores. A área do esporte até então não tinha sido vista pelos sociólogos como suficientemente significativa para merecer atenção analítica, e Dunning foi pioneiro no estudo do esporte como um tópico sociológico legítimo e importante. Por sua atuação direta, estabeleceu-se um grupo de sociólogos “eliasianos” em Leicester, todos trabalhando com a sociologia dos esportes. Esse grupo viria a tornar-se conhecido como a Escola de Leicesters da sociologia do esporte e, sob essa égide, aqueles sociólogos individuais tornaram-se autores renomados. Um dos alunos de Dunning, Jason Hughes, colaborou com ele na coautoria do que muitos consideram ser o texto mais importante sobre a obra de Elias, *Norbert Elias and modern sociology* – “Norbert Elias e a sociologia moderna”, inédito em português (Dunning; Hughes, 2013).

Entretanto, descrever Eric Dunning apenas como “pioneiro da sociologia dos esportes” ainda seria pouco. Ele era teórico da sociologia altamente sofisticado, e estava na posição adequada para reespecificar algumas das discussões de Elias. Além disso, Dunning abordou muitos outros temas além do esporte em sua obra. Por exemplo, questões de autonomia e reciprocidade (um dos temas favoritos de Gouldner), debates sobre o historicismo de Popper e vários tópicos sobre mudança social, baseados em suas leituras de Comte e Durkheim no idioma original. Ele foi reconhecido por sua leitura crítica da tese da “convergência estrutural”, desenvolvida por Clark Kerr et al. nos EUA e seguida por John Goldthorpe na Inglaterra. Juntamente com seu colega Earl Hopper, Dunning entrou em um debate impresso com Goldthorpe, esclarecendo vários pontos obscuros naquela teoria. Dunning também ministrou cursos sobre relações étnicas e raciais e escreveu em termos eliasianos sobre holocaustos e genocídios: seus interesses acadêmicos não se resumiam ao futebol.

Com Elias, Dunning também desafiou alguns dos conceitos mais acalentados da ortodoxia sociológica, como as oposições binárias entre “indivíduo x sociedade”, “agressão x controle”, “concreto x abstrato”, “self x outro”. Eles também atacaram as formulações mentalistas e cognitivistas na sociologia e na psicologia. Assim, prefiguraram a reespecificação radical que seria feita mais tarde por outras formas de sociologia, como a etnometodologia. A reespecificação total desta disciplina intelectualmente conservadora – a ciência social – continua a ser uma tarefa por concluir. No entanto, permanece o fato de que Dunning realizou grandes avanços na teoria sociológica geral.

Em busca de seus objetivos acadêmicos, Dunning foi extraordinariamente prolífico. Seu livro escrito em coautoria com seu colega K. Sheard, *Barbarians, gentlemen and players* – “Bárbaros, cavalheiros e jogadores”, inédito em língua portuguesa (Dunning; Sheard, 2005) – é considerado a melhor análise sociológica diacrônica já publicada sobre um esporte (no caso, o rugby). Seu livro em coautoria com Elias, *Quest for excitement*, publicado pela DIFEL, em Portugal com o nome *A busca da excitação* (Elias; Dunning, 1992) examina o modo pelo qual a prática de esportes modernos e sua espetacularização forneceram um quadro institucional para a produção da emoção coletiva sentida em formas primitivas e menos reguladas de jogo. A partir de acurada pesquisa histórica, Dunning percebeu que as primeiras manifestações do jogo que viríamos a chamar de futebol era pouco mais do que uma rixa entre aldeias. Violência e agressões eram a tônica nesses eventos. Assim, parte do crescente controle social sobre os esportes estava a serviço de conter as paixões que levavam à violência – aquilo a que Goffman (1967) chama de “ação” em seu célebre ensaio “Where the action is”. Quando um dos autores deste tributo, Rod Watson, conheceu Erving Goffman, este se mostrou muito interessado na sociologia de Elias, que conhecia bem. O “processo civilizador” frequentemente resultava em contenção institucional da agressão, nunca sendo possível extirpá-la completamente. Com este argumento, Dunning tornou-se um expert internacional sobre o hooliganismo, tendo aparecido muitas vezes no rádio, televisão e imprensa de todo o mundo. Sua capacidade de dizer coisas complexas de maneira simples ajudou muito, a ele e a seu público.

Rod Watson foi aluno de Elias e de Dunning, na graduação e na pós-graduação. Ele considerava que nas aulas de Dunning não havia pretensão ou presunção, e suas ideias eram expressas de maneira incomumente clara – isso em um

tempo em que “clareza” não era o forte e nem mesmo o objetivo de muitos cientistas sociais... Os estudantes ouviam sua exposição lúcida, muitas vezes apresentada de modo leve e humorado (ele tinha um senso de humor rabelaisiano de que os estudantes gostavam muito e que mantinha sua atenção). No final, ficava em todos a sensação de que tinham aprendido um argumento profundo e sofisticado de modo indolor. Eric Dunning teve uma relação longa e intensa com o Brasil, país onde sua obra é muito conhecida e citada. Nas diversas vezes em que esteve aqui, fez um grande número de amigos e admiradores.

Eric Dunning no Brasil

Eric Dunning esteve pelo menos oito vezes no Brasil, entre 1996 e 2011 (Reis, 2014). Seu primeiro contato com o universo da pesquisa brasileira sobre sociologia dos esportes ocorreu em um congresso em Portugal, em 1996, quando a professora Maria Beatriz Rocha Ferreira o conheceu pessoalmente. Naquele mesmo ano, ele foi convidado para participar como conferencista do I Simpósio Internacional Norbert Elias, realizado na Faculdade de Educação Física da Unicamp.

Foi uma aluna de Maria Beatriz, a professora Heloisa Helena Baldy dos Reis, que se tornaria a principal interlocutora de Dunning no Brasil. Uma das mais destacadas estudiosas do hooliganismo e das políticas públicas sobre violência entre torcedores no Brasil, Heloisa encontrou muitas convergências entre seu trabalho de pesquisa e a obra de Elias e Dunning. Assim, ela esteve diretamente envolvida no desenvolvimento teórico da obra de Dunning no Brasil nos últimos 20 anos, convidando-o a participar de palestras, entrevistas e outras atividades acadêmicas. A mais longa estada de Dunning no Brasil ocorreu em maio de 2011, quando permaneceu por duas semanas ministrando palestras e conferências, atendendo estudantes e jovens pesquisadores e participando de programas de rádio e televisão (Dunning, 2014).

Um dos autores deste tributo, Édison Gastaldo, havia conhecido o prof. Dunning pessoalmente, em um encontro de pesquisadores ocorrido na Universidade de Staffordshire, em Stoke-on-Trent, na Inglaterra. Na ocasião, ele era professor visitante na Universidade de Manchester, e foi ao evento acompanhado do outro autor, Rod Watson, colega e amigo de longa data de Dunning.

Ele havia recentemente recebido um prêmio internacional por seu livro *Sport matters* (Dunning, 1999), e havia muitos jornalistas cobrindo a conferência. Não obstante, ele foi muito gentil e simpático, em uma generosa conversa ao final do evento. Alguns anos mais tarde, Gastaldo foi convidado pelo prof. Arlei Damo para publicar uma entrevista com Eric Dunning, para o número especial da revista *Horizontes Antropológicos* dedicada à antropologia do esporte. Eric foi contatado por e-mail, com o convite para a entrevista. Ele aceitou prontamente. Realizada por e-mail, com uma pergunta a cada mensagem, ao longo de um mês, a entrevista foi publicada em 2008, e está disponível on-line (cf. Gastaldo, 2008).

A entrevista foi muito bem recebida, e é bastante acessada ainda hoje. Por conta dela, Heloisa Reis convidou Gastaldo, em 2011, a participar, como tradutor e comentarista, da visita que Dunning faria à Unicamp naquele ano. Foi quando teve a oportunidade de conviver mais diretamente com o prof. Dunning. Por vários dias, Gastaldo o seguiu em seu extenso roteiro de atividades acadêmicas. Entre as produções acadêmicas decorrentes dessa visita, está o livro *Sociologia do esporte e os processos civilizatórios* (Dunning, 2014) (organizado por Heloisa Reis e publicado pela Annablume em 2014), único livro autoral de Dunning publicado no Brasil até hoje.

A energia, bom humor, generosidade e simpatia do prof. Dunning conquistaram a todos. Sua reputação internacional de “pai fundador” da sociologia dos esportes não o impedia de sentar entre estudantes de graduação em uma mesa de café, e ouvir atentamente, discutir e dar sugestões de pesquisa para eles. Sua formação como atleta de críquete e futebol na juventude deve ter lhe deixado esta marca de jovialidade e espírito aberto. Após as palestras e atividades acadêmicas, ele sempre fazia questão de convidar a todos para irem com ele a um bar, onde as questões teóricas se prolongavam entre cervejas e risadas, até tarde da noite. Ele gostava muito dessa sociabilidade com os jovens, e sempre contava muitas histórias engraçadas. Os estudantes, por sua vez, apesar de jovens, precisavam fazer revezamento para acompanhar o prof. Dunning em sua maratona de dias e noites! Em um churrasco em sua homenagem, na casa da prof. Heloisa, ele vangloriou-se de jamais ter perdido uma *beer race* em toda sua vida (“corrida da cerveja”, uma brincadeira de bar conhecida como “vira-vira” no Brasil: ganha quem beber um caneco de cerveja primeiro e bater o caneco vazio na mesa). Então, desafiou quem quisesse competir com ele. Como ninguém se voluntariou, Gastaldo aceitou o desafio, para participar da

brincadeira: a competição em si não teve graça, pois antes que seu caneco chegasse à metade, Dunning havia batido o dele na mesa, para aplauso de todos. Invencibilidade mantida.

Daqueles dias, Gastaldo destaca a lembrança da convivência com um gigante gentil. Sempre espirituoso, simples e disposto a ajudar, Eric Dunning ensinou muito mais do que a relação do esporte com o processo civilizatório: ensinou a todos como ter grandeza sem arrogância, e como ser denso e profundo sem perder a simplicidade e a generosidade. Em tempos de hostilidade, rancor e intolerância com as diferenças, um exemplo a ser seguido.

Eric Dunning deixou um filho, Michael, uma filha, Rachel, dois netos e seu irmão Roy.

Referências

DUNNING, E. *Sport matters*. London: Routledge, 1999.

DUNNING, E. *Sociologia do esporte e processos civilizatórios*. São Paulo: Annablume, 2014.

DUNNING, E.; HUGHES, J. *Norbert Elias and modern sociology*. London: Bloomsbury, 2013.

DUNNING, E.; SHEARD, K. *Barbarians, gentlemen and players*. London: Psychology Press, 2005.

ELIAS, N.; DUNNING, E. *A busca da excitação*. Lisboa: DIFEL, 1992.

GASTALDO, E. Esporte, violência e civilização: uma entrevista com Eric Dunning. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 30, p. 223-231, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n30/a09v1430.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2019.

GOFFMAN, E. Where the action is. In: GOFFMAN, E. *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Doubleday, 1967. p. 149-270.

REIS, H. H. B. As contribuições de Eric Dunning para o desenvolvimento da sociologia do esporte no Brasil: uma introdução à sociologia figuracional. In: DUNNING, E. *Sociologia do esporte e processos civilizatórios*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 7-13.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

**FEIN, Elizabeth; RIOS, Clarice (ed.).
*Autism in translation: an intercultural
conversation on autism spectrum
conditions*. Cham: Palgrave Macmillan,
2018. (Culture, Mind, and Society). 304 p.**

Valéria Aydos*

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil
Em pós-doutoramento
valeria.aydos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3298-5727>

O livro *Autism in translation* é resultado de um diálogo entre pesquisadoras e pesquisadores de várias áreas do conhecimento que se encontraram em um evento na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2015, para a troca de ideias e experiências sobre (e com) o autismo nos Estados Unidos, no Brasil e na Itália.

Tendo em comum uma postura epistemológica e uma prática de pesquisa que busca a dessencialização e a contextualização social e política do autismo, o livro, além de ter como um dos seus pontos mais relevantes artigos escritos colaborativamente por pesquisadores e pesquisadoras de diferentes países, traz um instigante diálogo entre mães e pais de autistas, pessoas situadas no espectro e fora dele, com formação em antropologia, saúde coletiva, estudos da deficiência, etnomusicologia, linguística, psicologia, psiquiatria e psicanálise.

Como salientam Elizabeth Fein e Clarice Rios na Introdução, uma das qualidades do livro é colocar em diálogo a antropologia psicológica de linha norte-americana com a longa tradição de estudos em saúde coletiva na América do Sul. No entanto, o leitor depara-se com uma multiplicidade muito maior de perspectivas teóricas, epistemológicas e políticas que ampliam e tensionam esse diálogo. Já no título da coletânea, o uso do termo “conditions” ao invés do termo biomédico “disorder”,¹ para categorizar o espectro do autismo, indica um posicionamento de estudiosos e ativistas que, ao mesmo tempo que são sensíveis ao sofrimento e às dificuldades práticas e simbólicas do “viver no espectro”, defendem uma despatologização dessa condição/neurodiversidade. O livro está dividido em três partes, seguidas de uma síntese crítica da discussão em cada uma: I) Histórias políticas do autismo; II) Voz, narrativa e representação; e III) O conceito de autismo.

Após a Introdução, a primeira parte dedica dois textos à análise do autismo a partir de uma retomada histórica do contexto dos movimentos pela reforma psiquiátrica e suas influências nos EUA, Brasil e Itália. No capítulo 2, Rossano Cabral Lima, Clara Feldman, Cassandra Evans e Pamela Block mostram como

1 O termo médico em português é “transtorno do espectro do autismo”, e em inglês é “autism spectrum disorder”.

as tensões no campo do ativismo pelo reconhecimento político e subjetivo das pessoas com autismo tomam forma no contexto do Brasil e dos EUA, países com histórias políticas e econômicas, sistemas e concepções de saúde, e ideais da relação entre o indivíduo e o Estado tão diferentes. Apesar desse primeiro texto também discutir as tensões internas entre os atores que disputam o status ontológico da categoria autismo, principalmente da presença marcante da psicanálise na reforma psiquiátrica brasileira, é no capítulo 3 que esse debate se adensa, agora nas comparações entre Brasil e Itália. Neste artigo, M. Ariel Cascio, Bárbara Costa Andrada e Benilton Bezerra Jr. dedicam-se a traçar um histórico das “matrizes epistêmicas” na área da saúde mental nesses países, mostrando como elas foram fundamentais para que hoje os paradigmas preponderantes na luta por direitos de pessoas com autismo sejam, na Itália, o autismo como “uma maneira de ser” e, no Brasil, como “uma deficiência”. Francisco Ortega, então, apresenta uma reflexão instigante sobre a complexidade das tensões e negociações presentes nestas disputas aparentemente antagônicas em torno da categoria autismo, e instiga o leitor a perguntar-se *why not both?*. Tal provocação do autor está diretamente ligada à sua reflexão, inspirada pela noção de *global assemblages*, de Collier e Ong (2005), sobre “como questões e controvérsias globais adquirem forma local” (p. 90, tradução minha) quando na prática da busca por direitos.

A segunda parte do livro é particularmente instigante, no sentido de que traz as narrativas dos próprios interlocutores autistas para reflexão sobre como o autismo se engaja com os sentidos, as linguagens e as formas de cognição. No capítulo 5, identificando-se como um etnomusicologista do autismo, Michael B. Bakan reflete sobre as “inter-relações entre mente, cérebro e cultura”, e pergunta-se sobre as possíveis especificidades dos resultados de estímulos musicais em artistas neurodiversos e neurotípicos, socializados em uma mesma cultura.

No capítulo 6, Elizabeth Fein desloca seu olhar para o ambiente no qual as pessoas convivem, entendendo o autismo como “um modo de engajamento” dos atores com os “sistemas ordenadores” do mundo a sua volta (p. 130-131). A partir da etnografia com três pessoas diagnosticadas com autismo, Fein argumenta que os testes diagnósticos denominados de ADOS partem de uma avaliação da habilidade das pessoas de performarem o que Giddens (1991) chama de “pure relationship” (p. 145). As exigências de um “self puro

individual” e de agir dentro de normas sociais precisas, mas demonstrando estar agindo “espontaneamente” e “livres de pressões socioculturais” são, para Fein, “imperativos culturais” incompatíveis com a forma autista de engajamento social, além de serem uma forma arbitrária e descontextualizada de avaliar a condição.

As narrativas em primeira pessoa também se fazem presentes no texto de Jurandir Freire Costa e Roy Richard Grinker. À luz da filosofia da linguagem e da fenomenologia, os autores analisam como pessoas no espectro constroem suas personalidades e vocabulários interpretativos de forma coerente, desconstituindo, por exemplo, as hipóteses psicobiomédicas de “ausência da teoria da mente” e do “déficit de coerência central”. Argumentam que “a cognição não é um processo desincorporado a ser julgado nos termos de um consenso neurotípico” (p. 160, tradução minha), e mostram como os “discursos de autistas são formas de resistência a discursos hegemônicos de autoridade” (p. 171, tradução minha). Essa segunda parte é finalizada com uma reflexão semiótica sensível de Laura Sterponi sobre as palavras, as vozes e os silêncios na forma como autistas engajam-se no mundo através da linguagem (p. 178).

O texto de Clarice Rios (capítulo 9) abre a terceira parte do livro com uma densa descrição etnográfica sobre a construção de expertise e a busca por orientação e acolhimento de mães e pais de autistas de uma associação chamada Círculo da Esperança, no Rio de Janeiro. Ao borrar as fronteiras entre o conhecimento das mães² e aquele técnico-científico dos experts, Rios horizontaliza saberes e demonstra que a expertise está relacionada não apenas ao acúmulo de informações adquiridas por essas mães, mas à sua capacidade de transformar sua experiência prática de ser mãe, de uma criança particular, em um contexto sociocultural específico de baixa renda, em conhecimento “explícito”, comunicado.

No capítulo 10, o texto de Enrico Valtellina traz uma crítica filosófica e social às categorias diagnósticas em si, analisando o autismo como uma *classificação* e um *evento*, sem deixar de identificar-se com traços da síndrome de Asperger. As disputas de poder nesse campo são retomadas no capítulo 11

2 Utilizei o feminino para marcar a preponderância de mães nestes estudos, mas também há pais entre os interlocutores de Rios.

em um debate sobre a “economia do autismo”, por Roy Richard Grinker, pai de uma autista famoso pela escrita do livro *Unstrange minds*, entre outros (Grinker, 2007, 2010). O autor lembra que não podemos esquecer o fato de que o autismo é um fenômeno socialmente construído interligado a uma rede de relações econômicas que movimentam um extenso “complexo industrial do autismo” (p. 239, tradução minha). O antropólogo construtivista cultural americano M. Ariel Cascio comenta os textos acima mencionados apresentando uma reflexão sobre a polissemia da categoria autismo a partir de seus diferentes usos epistêmicos e estratégicos, e insere-se no debate trazendo uma análise de como o autismo se tornou uma interessante “lente utilizada pelos pesquisadores para entender grandes questões”, ao mesmo tempo que pesquisadores usam essas grandes questões para entenderem como o autismo se tornou essa lente tão potente.

A coletânea apresenta ainda dois textos finais: Thomas S. Weisner analisa a polissemia da categoria autismo e aponta as contribuições da antropologia psicológica nessa área de estudos; e Daw Prince-Hughes surpreende o leitor com um texto sensível no qual, ao “brincar” com sua condição de autista na academia, nos remete a uma relativização que “humaniza” os “neurotípicos” do evento que chamou *de joyful island of joy*. “You are atypical people”, diz ele, referindo-se à pouca afetividade entre “acadêmicos sérios”.

Dentre todas as qualidades já mencionadas sobre essa coletânea, eu destacaria a sua capacidade de fornecer ferramentas para que várias áreas do conhecimento se identifiquem com os debates aqui levantados e percebam que a interdisciplinaridade é possível se houver um respeito de fato pela produção do conhecimento do “outro”. Encontramos aqui as disputas discursivas e epistemológicas entre experts e diferentes campos do conhecimento; etnografias densas e ricas para mergulharmos em situações de estranhamento e pensarmos a complexidade das práticas cotidianas de conviver com e estar no espectro; e o desafio técnico-político de ter que lidar com categorias diagnósticas extremamente flexíveis e polissêmicas na promoção de políticas públicas e direitos de cidadania.

Referências

COLLIER, S.; ONG, A. Global assemblages, anthropological problems. In: COLLIER, S.; ONG, A. (ed.). *Global assemblages: technology, politics, and ethics as anthropological problems*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005. p. 3-21.

GIDDENS, A. *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press, 1991.

GRINKER, R. R. *Unstrange minds: remapping the world of autism*. New York: Basic Books, 2007.

GRINKER, R. R. *Autismo: um mundo obscuro e conturbado*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019. 284 p.

Luz Gonçalves Brito*

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

Doutoranda em Antropologia Social (bolsista Capes)

luzgonbrito@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1639-3721>

Fragmentos de vida no mundo em pedaços: uma leitura de *Viver nas ruínas*

Quando uma vaca – não a profana, mas a sagrada – olhou para mim, fitando-me os olhos, o que parecia silêncio era, na linguagem de seu corpo bovino, uma profusão de sentidos. A forma de seu corpo – enorme, forte, saudável, sem manchas, sem marcas de vergastas ou maus-tratos – expressava a história de sua vida. Foi assim que descobri, na prática, a potencialidade das sugestões analíticas e metodológicas de Anna Tsing para o estudo das socialidades mais que humanas.

No capítulo 5 do primeiro livro de Tsing traduzido no Brasil, a reconhecida antropóloga enfrenta os cruciais problemas na observação de mundos não humanos. Como estudá-los se os seres que os habitam não podem falar conosco? Uma saída é a observação das formas corporais dos não humanos, as quais revelam suas biografias e a “histórias das relações sociais através das quais elas [as formas e as biografias] foram moldadas” (p. 127).

O outro problema é observar as assembleias: quais são as relações sociais estabelecidas entre as diferentes espécies? Quais afinidades há entre elas? Quais as companhias preferidas por cada espécie? A vaca que olhou para mim durante meu trabalho de campo em uma ecovila *vaishnava* estava acompanhada do boi e de dois bezerros – ela mirava então a lente de minha câmera, atenta a qualquer passo que eu desse em direção a ela, ou aos seus filhotes. Não seria exagero dizer que a vaca protegia seus companheiros.

Não pretenderei aqui esgotar as valiosas sugestões de Tsing ao longo dos dez artigos selecionados para o livro, prenda de instigantes provocações acerca do fazer antropológico, e de questões relativas à ecologia política, a problemas de gênero, à teoria social e ao Antropoceno. Também não almejo fornecer um roteiro de leitura linear, mas apontar algumas linhas emaranhadas na tessitura coesa do livro, bem como indicar algumas reflexões que permeiam os capítulos, os quais são aliás separados por belíssimos registros fotográficos feitos por Tsing. Entretanto, vale ressaltar que o livro foi composto de duas seções, cada uma precedida por algumas páginas de interlúdio.

A segunda seção, nomeada pelos organizadores do livro de “Ocupe as ruínas”, refere-se a artigos que, mesmo não deixando de lado as histórias críticas tão caras à antropóloga, apresentam, aqui e acolá, mas sempre de modo

conectado, lampejos metodológicos e discussão teórica de noções tais como a de escalabilidade (cap. 7), *plantation* (cap. 8), e/ou paisagem (cap. 10). A primeira seção, que bem poderia ser chamada “Contaminação” (nome do primeiro interlúdio), refere-se às profícuas “descrições críticas” de Tsing acerca das assembleias de fungos e pinheiros em florestas japonesas, mas também em outras partes do mundo.

Contudo, em ambas as seções, ao longo dos textos – que não se espantem as mentes desavisadas! – reflexões teóricas refinadas emergem das descrições, colidindo a divisão entre teoria e empiria a partir de uma sutil referência à ideia de que análise e a observação sempre conformam qualquer “momento etnográfico”, pois “a observação e a análise contêm, em cada uma delas, a relação entre as duas” (Strathern, 2014a, p. 350).

Uma das proposições de Tsing é o delineamento nítido do conceito antropológico de Antropoceno.¹ Tal conceptualização envolve questões de complexidade e de escala, nos termos de Strathern (2014b). Para Tsing, o aspecto que se levanta com o primeiro ponto é o entendimento das biologies selvagens do Antropoceno como a “força oculta” no “excesso do encontro colonial”, que os herdeiros do Homem iluminista e seus Outros não conseguem explicar e pelo qual nem mesmo se responsabilizam (p. 218). O Antropoceno evoca conexões parciais strathernianas, ambivalentes e por vezes holográficas.

E aqui chegamos ao segundo ponto: Tsing apreende o Antropoceno nas muitas faces de sua proliferação, em analogia com a noção de “Homem”, que somente pode pretender algum sentido de generalidade se “historicamente disposto em camadas” (p. 217). Uma vez que a noção de “Homem” apenas pode ser antropológicamente validada através de sua multiplicidade, Tsing estende a crítica antropológica do “Homem” ao conceito de Antropoceno.

Se o Antropoceno “é encenado em lugares, mesmo quando é uma circulação global” (p. 205), a noção de “Homem” incrustada na primeira palavra somente adquire concretude à medida que se observa suas manifestações em lugares, e não em um sistema global abstrato. Desse modo, “o projeto de uma antropologia do Antropoceno” opera com descrições que enfrentem dois lados –

1 É importante lembrar que a noção de Antropoceno foi questionada de forma fecunda por Hara-way (2015), que notou suas ambivalências, perscrutou alguns de seus limites e apontou para outras possibilidades.

“por um lado, oferece desafios mais que locais; por outro lado, evoca a fricção das conjunturas históricas” (p. 217). Nesse sentido, a modernidade euro-americana universalizada prolifera-se enquanto “efeito provinciano e contingente das histórias vernaculares híbridas de raça, classe, gênero, expansão imperial, governo estatal e muito mais” (p. 217).

Dentro de uma antropologia do Antropoceno ainda em gestação, a perspectiva privilegiada para analisar esses fenômenos correlatos está exatamente nos interstícios abertos pelos efeitos não intencionais dos projetos industriais humanos. E aqui se incluem o “autorreaselvamento” e a feralidade de espécies nas “paisagens de perturbação humana” (p. 246).

Em um Brasil desgovernado pelo ódio, talvez pareça ingênuo perceber de relance, no sumário, um dos capítulos referindo-se a uma noção como “amor” (cap. 2). Ainda mais quando se trata de amar outras formas de vida não humana – o que se configura um desafio existencial e epistemológico. Porém, a noção aparentemente antiquada revela outra vez as críticas contundentes de Tsing – amor aqui está ligado às práticas dos catadores de cogumelos *matsutake*.

Eis o quadro ambivalente: nos Estados Unidos neoliberais da era Reagan, os catadores de cogumelos eram “veteranos do Vietnam, trabalhadores demitidos do setor madeireiro e trabalhadores rurais que chamavam a si mesmos de ‘tradicionalistas’” (p. 30). Homens sobreviventes de experiências traumáticas que desejavam estar no meio da floresta, e também alcançar algum lucro com isso. Em Kyoto, voluntários que buscavam defender o cogumelo *matsutake* e revitalizar florestas de pinheiro vermelho, espécie companheira predileta do cogumelo. A convivência entre voluntários japoneses e as diferentes espécies aparece como exemplo de uma relação respeitosa dos humanos em relação com os não humanos. Em vez de preservacionismo epitomizado nas unidades de conservação de florestas selvagens, há aqui um socioambientalismo que não prescinde da presença humana, mas a enovela no movimento de “linhas de dança” (p. 29).

Metodologicamente, Tsing não descarta simplesmente a descrição dos usos culturais que humanos fazem da floresta, mas busca seguir não humanos agindo em interdependência com outros seres em paisagens multiespécies que incluem humanos, mas que nem sempre são diretamente influenciadas por eles. E nesse caminho, nos enveredamos pela complexidade de um pensamento que conduz à análise por meio de múltiplas escalas, à incomensurabilidade das unidades de comparação, e à indeterminação das paisagens.

O livro foi lançado durante a VII Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia (Florianópolis, SC) em 2019, com a presença física de Tsing, que propiciou a memorável conferência de encerramento. O livro preenche uma lacuna ainda existente no reconhecimento amplo de nomes femininos cujos trabalhos apresentam agudas e profusas contribuições. A publicação é evento da maior importância e soma-se a uma e outra tradução de artigos de Tsing para a língua portuguesa (Tsing, 2015, 2018).

E mesmo assim, ainda que a curadoria cuidadosa do livro tenha escolhido textos que conjugam algumas das noções fundantes na pesquisa de Tsing, não é menos verdadeiro que a obra dessa cativante antropóloga talvez permaneça algum tempo ressonante, sem que se possa aquilatar sua profunda relevância, que a alça ao patamar de Marilyn Strathern, Marisol de la Cadena, Claudia Fonseca, Lélia Gonzalez, Lilia Schwarcz e Manuela Carneiro da Cunha, dentre inúmeras outras em uma infinda lista.

A tom da voz de Tsing, no debate antropológico contemporâneo, apenas se ouve com certo cuidado e atenção. O livro é convite para que apreciemos suas “notas de abertura” e seu “pequeno canto *a capella* pelo declínio de nossos companheiros indispensáveis” (p. 219).

Referências

HARAWAY, D. Anthropocene, Capitalocene, Plantatiocene, Chthulucene: making kin. *Environmental Humanities*, v. 6, p. 159-165, 2015.

STRATHERN, M. O efeito etnográfico. In: STRATHERN, M. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. p. 345-405.

STRATHERN, M. A relação: acerca da complexidade e da escala. In: STRATHERN, M. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p. 263-294.

TSING, A. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha: Revista de Antropologia*, v. 17, n. 1, p. 177-201, 2015.

TSING, A. Paisagens arruinadas (e a delicada arte de coletar cogumelos). *Cadernos do LEPAARQ (UFPEL)*, v. 15, n. 30, p. 366-382, 2018.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

PANDOLFO, Stefania. *Knot of the soul: madness, psychoanalysis, Islam*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018. 384 p.

Camila Motta Paiva*

* Universidade de São Paulo – Ribeirão Preto, SP, Brasil

Doutoranda em Psicologia

camilapaiva@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-1959-182X>

Ao abrir a Introdução com uma epígrafe de Lacan, uma de al-Ghazali, um trecho da fala de um imã e de um paciente psiquiátrico, Stefania Pandolfo já sinaliza a polifonia que irá reverberar nesse seu novo livro. Antropóloga professora da University of California Berkeley, Pandolfo se dedica há décadas ao estudo de teorias da subjetividade e da crítica decolonial em contextos árabe-islâmicos, mais especificamente direcionados ao Magrebe. Após estudar memória, trauma e perda em comunidades sul-marroquinas em sua investigação etnográfica anterior (Pandolfo, 1997), nessa obra recém-lançada ela empreende uma “tentativa de entender a experiência da loucura por meio de uma etnografia” (p. 2, tradução minha). Mais uma vez aprofundando-se no cenário marroquino, Pandolfo coloca a antropologia, a psicanálise e a teologia islâmica para dialogar – e eis que o resultado não é apenas extremamente interessante, mas também surpreendente pela originalidade.

Nessa etnografia multissituada, Pandolfo descreverá, na primeira parte do livro, o hospital psiquiátrico e centro de formação Razi, localizado na cidade de Salé, noroeste do Marrocos, etnografado por ela de 1998 a 2003. É nessa parte, “Fragmentos psiquiátricos no rescaldo da cultura”, que a autora nos introduzirá às narrativas de alguns pacientes marcantes, bem como a diversos discursos de médicos psiquiatras com os quais ela teve contato ao longo desse percurso. A Parte II, “A passagem: imaginação, alienação”, que é a mais breve e funciona como um interlúdio, trará ao leitor experiências da “loucura” que foram vividas por outros personagens dessa pesquisa, fora do contexto hospitalar. Por fim, na Parte III, “A jurisprudência da alma”, a mais longa e mais complexa, Pandolfo entrará em discussões teológicas/epistemológicas islâmicas, que emergem sobretudo pelo profícuo diálogo estabelecido entre a autora e o imã, autoridade religiosa com quem ela dialoga desde 2005. Essa parte pode apresentar dificuldades para o leitor leigo em Islã (e até mesmo para os experientes), visto que adentra reflexões sobre a natureza da alma e traz referências clássicas em estudos islâmicos como Ibn Sina, al-Ghazali, Ibn Arabi e Ibn Khaldun. É também nesta parte final que o imã apresenta a Pandolfo o ritual da *ruqya* como uma proposta de cura dentro dos preceitos religiosos.¹

1 Consultar Rassool (2016) para mais informações sobre a *ruqya* e outras práticas religiosas islâmicas relacionadas à saúde/cura.

No capítulo 1, além de descrever o hospital Razi, somos apresentados à Amina. Trabalhadora de uma plantação de laranjas, fora acusada pelo marido em sua noite de núpcias de não ser mais virgem, uma acusação não apenas pesada, mas potencialmente destruidora nesse contexto. A paciente inicia uma jornada em busca de atestados de virgindade e relatórios médicos e judiciais que colocam seu corpo – e sua mente – à prova. Junto a Pandolfo, Amina começa a cantar para dar vazão às suas questões íntimas e a autora narra sua história para mostrar que a doença, a dor e o sofrimento vão além da validação e da padronização que muitas vezes a excessiva racionalidade médica impõe. A equipe médica tem a consciência de que o hospital costuma ser a última opção de cuidado procurada quando há alguma questão latente em saúde mental: sabe-se que os pacientes buscam em primeiro lugar as assim chamadas “terapias tradicionais”, aquelas que fazem parte da tradição cultural-religiosa dessas pessoas. Tais terapias se relacionarão às concepções de saúde e de cura que se fazem presentes na cultura magrebina, bem como à proteção simbólica inerente a elas.

A mudança de paradigma na saúde mental no contexto marroquino é mais bem descrita no capítulo 2, por meio do decreto real que no fim da década de 1950 instituiu as diretrizes da psiquiatria no país, regulando os períodos e as práticas de hospitalização e estabelecendo protocolos que visavam à proteção do paciente e dos seus direitos. Essas metas foram consideradas avançadas para aquela época, mas ainda hoje não foram plenamente atingidas, como o estabelecimento de centros de atenção à saúde mental em todas as províncias, especialmente em regiões periféricas e rurais. Além disso, a intervenção praticada no campo da saúde mental segue sendo majoritariamente emergencial: o hospital Razi é uma das apenas quatro escolas de psiquiatria do Marrocos e, para que atingisse um “padrão internacional”, um modelo científico biologista foi adotado em detrimento das práticas culturais que sempre circularam fortemente no país.

Sobre isso, entra-se no capítulo 3: os *jinns*. Os *jinns*, gênios, são descritos no Alcorão como seres invisíveis criados por Deus a partir do fogo. Através da narrativa da paciente Hind, Pandolfo apresenta essa esfera da crença cultural segundo a qual tais criaturas seriam capazes de se incorporar nos seres humanos, gerando assim doenças. *Jinns* seriam, nessa perspectiva, a doença “personificada” por meio da sua atuação como um “duplo”.

No capítulo 4 outra história é contada, a do jovem Reda, que considera a mãe como uma ignorante por ser iletrada. Por isso, opta por falar em francês com a equipe médica, a língua que ele atribui ao saber e à modernidade, em detrimento do árabe e do berbere que seriam os idiomas que marcariam o discurso religioso e folclórico. Pandolfo faz a crítica decolonial, que lhe é tão importante, ao notar que usualmente os pacientes chegam ao hospital falando árabe ou berbere, mas os prontuários ainda hoje são redigidos em francês, uma das marcas do legado colonial do país. Vê-se que a tradução não se reduz apenas à língua: é preciso traduzir a todo momento o vocabulário médico, o vocabulário popular, o vocabulário cultural-religioso.

Para fazer a transição entre a Parte I e a Parte II, Pandolfo abre um capítulo especial sobre o “Islã e a ética da psicanálise” para narrar uma experiência vivida no consultório de um amigo psicanalista. Na ocasião, buscava-se discutir as dificuldades da inserção da psicanálise nos contextos árabe-islâmicos, por esta ser geralmente entendida como excessivamente “ocidental” e elitista.² É gratificante reconhecer o esforço magistral de Pandolfo para associar a psicanálise à saúde mental em uma perspectiva social e cultural, que ultrapassa a dimensão clínica. Do primeiro ao último capítulo do livro, a autora recorre às diversas teorias psicanalíticas, especialmente as postuladas por Freud e Lacan, não para necessariamente explicar os fenômenos que ela percebe em campo, mas para constantemente fazer uma aproximação entre psicanálise-antropologia-religião, que se mostra como possível e enriquecedora. Pandolfo indica que em um campo complexo e cheio de nuances, como é a saúde mental em uma perspectiva cultural-religiosa, não há como se ater apenas a um saber restrito: é preciso estar disposto a ampliar o olhar e estabelecer pontes entre as diversas disciplinas. Ao dar atenção à visão psicanalítica que por vezes é ignorada no campo da saúde mental, a autora evidencia que não há uma ruptura entre psicanálise e religião e também não há impedimentos de se beber da fonte psicanalítica em uma etnografia.

Entra-se na Parte II, breve, composta pelos capítulos 5 e 6. No capítulo 5 temos acesso a Samia, que convida a autora a conhecer as pinturas de seu companheiro Ilyas, imagens que expressam o que emerge do seu inconsciente.

2 Para um aprofundamento da história da psicanálise no contexto magrebino, ver Bennani (2008).

Entre cobras, sereias e árvores, destacam-se as concepções diferentes desse casal sobre a doença. Ainda sobre histórias de vida e contrastes, Pandolfo nos apresenta no capítulo 6 a Kamal e Jawad, que ao fazerem uma reflexão sobre a necessidade de migração, de arriscar a vida em busca de algo que acreditam ser melhor, vão se engajar em uma discussão sobre algumas questões sociais relevantes, como a pobreza, o desemprego, o abandono social, a falta de garantia de direitos, a exclusão política e a falta de perspectiva para o futuro.

Encerrada essa problematização, entra-se na Parte III, “A jurisprudência da alma”, em que os capítulos se tornam mais fragmentados, experimentais e ocasionalmente repetitivos. No capítulo 7, Pandolfo nos apresenta ao imã, o sábio religioso que se descreve como um especialista em doenças da alma. O imã repete um discurso muito frequente em campo islâmico, que é o de que a doença e a saúde, a facilidade e a adversidade, o prazer e a dor, a pobreza e a abundância, todos servem como testes e provações divinas com o propósito maior de cultivar as virtudes do coração.

Dos capítulos 8 a 11, a autora investe no detalhamento das dimensões da cura religiosa e da “medicina profética”. O imã não nega a participação dos *jinn*s no processo de doença, muito pelo contrário – afinal, do ponto de vista religioso, eles fazem parte da criação divina: são pertencentes ao ramo invisível e foram mencionados no Alcorão, o que não permitiria questionamento de sua existência. O que o imã rejeita é qualquer tipo de “negociação” que possa ser feita com essas criaturas, pois isso as revestiria de um poder que seria cabível apenas a Deus. Da mesma forma, o imã diz estar ciente de que a cura é sempre providenciada por Deus: o imã, por ser humano, é apenas um facilitador do processo curativo.

No capítulo 12, Pandolfo articula o discurso do imã e do Dr. A, o jovem residente que apresentou a autora ao líder religioso. Pandolfo valoriza a atitude do médico que, ao se deparar com questões que não estavam sendo respondidas em seu treinamento médico-científico, busca o imã para sanar suas dúvidas e melhor entender a natureza da doença mental do ponto de vista religioso, incluindo a agência secundária dos *jinn*s no processo saúde-doença. A autora segue elaborando a reflexão de que não se trata de opor a cura médica e a cura baseada nas crenças religiosas/culturais: Pandolfo destaca que os outros médicos do hospital também buscavam estar atentos para não diagnosticar de imediato como “delirante” um paciente que alega ter entrado em contato ou ter

sido possuído por um *jinn*. Os médicos sabem que, mesmo engajados no tratamento médico, a maioria dos pacientes segue realizando outras tentativas de cura fora do contexto médico-hospitalar. A ideia é que uma prática não necessariamente “briga” com a outra: podem assumir uma parceria para melhor responder às buscas da pessoa em sofrimento.

Do capítulo 13 ao capítulo 16, mais conceitos teológicos são discutidos com profundidade, especialmente o conceito de *nafs*. Para o imã, trata-se da dimensão da alma em relação com o coração, que é o centro do ser. Especialmente no capítulo 15, o imã afirma que não haveria como falar de depressão, por exemplo, sem falar dessa dimensão da alma. Recupera-se al-Ghazali e sua descrição das “aflições da alma” para chegar à batalha interna entre nossos desejos, paixões e vontades. Uma conclusão inicial é a de que para falar de saúde mental no contexto marroquino é preciso se aproximar da ciência, da religião e das práticas culturais, necessariamente. Para o imã, existe sim diferença entre a doença mental, a que seria estudada por psicólogos e psiquiatras, e as doenças da alma. Entretanto, elas também estariam relacionadas: a seu ver, as doenças mentais são majoritariamente causadas pelas doenças da alma.

Por fim, no capítulo 17, Pandolfo narra detalhadamente uma sessão de *ruqya*, uma performance-ritual de cura baseada na recitação de trechos alcorânicos que teriam efeitos no corpo e na alma da pessoa em sofrimento: a paciente deitada diante do imã, a recitação feita em nome de Deus e o lapso de consciência da mulher até chegar ao lamento do *jinn* e o acesso ao seu conteúdo. Quando desperta, a mulher pouco se lembra do que foi dito e feito, então o imã profere algumas palavras em forma de uma lição edificante acerca do episódio ali vivido.

A sensação ao finalizar o livro é a de que Pandolfo não negligenciou nenhum personagem social: todos os que compõem essa ampla rede relacionada à saúde mental em seus aspectos sociais, culturais e religiosos foram contemplados: pacientes, psicólogos, psicanalistas, psiquiatras, líderes religiosos. Pandolfo, mais do que dar voz, dá ouvidos a todos eles, deixando claro que não há uma fonte de conhecimento mais fidedigna do que outra: cada um pode partir do seu lugar de fala para expor seu entendimento sobre a saúde mental neste contexto.

Em determinado ponto do livro, Pandolfo havia sido questionada: “você sabe o que a loucura é?” (p. 171). Ao final, entende-se que a autora não busca

dar respostas definitivas, nem aos seus interlocutores nem aos leitores. O que ela faz a todo momento é devolver a pergunta, implicitamente questionando a cada um: o que ela é para *você*, o que ela significa para cada voz. Dessa forma, a autora reconhece a todos como sujeitos, para muito além da subalternidade que por vezes é imposta aos que sofrem, exercendo a alteridade que é tão cara ao campo antropológico. Pandolfo faz um contraponto ao tradicional silenciamento que é feito em relação à experiência daqueles que sofrem e também da esfera cultural-religiosa nesse processo, geralmente considerada “menor” ou “menos válida” perante a assim chamada “ciência”. Pandolfo garante a presença e a igual importância e pertinência dessas múltiplas vozes para o debate acerca da saúde mental, não negando a legitimidade dos seus discursos. Ao final, temos *Knot of the soul* como uma bem-vinda contribuição a esse campo pouco falado e pouco explorado, a saber: a interface entre saúde mental e a religião islâmica. Tem-se aí um campo instigante, vasto e ainda obscuro, especialmente no panorama de pesquisa brasileiro. Certamente, outros “nós” concernentes a essa temática podem e devem ser desatados em pesquisas e publicações futuras.

Referências

BENNANI, J. *Psychanalyse en terre d'islam: introduction à la psychanalyse au Maghreb*. Ramonville Saint-Agne: Éditions Érès, 2008.

PANDOLFO, S. *Impasse of the angels: scenes from a Moroccan space of memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

RASSOOL, G. H. *Islamic counselling: an introduction to theory and practice*. New York: Routledge, 2016.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

Juliana Martins Pereira*

* Universidade Federal de Goiás – Goiânia, GO, Brasil

Mestranda em Antropologia Social

julianamartins.ufg@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5889-6215>

A teoria da necropolítica e a colonialidade no Brasil contemporâneo

A obra *Necropolítica* do filósofo camaronês Achille Mbembe ganhou destaque na antropologia brasileira através de sua consistência teórica com uma interpretação pontual do “Terceiro Mundo”. É um livro cada vez mais necessário no Brasil. A n-1 edições reproduziu o que autor denomina como ensaio em um formato de livro que tem como capa digitais de sangue. Nessa obra o autor lança um olhar diferente para a biopolítica, se aproximando de uma leitura sugerida por Giorgio Agamben (2015), autor que formula as políticas gregas como precursoras do controle sobre a morte dos outros. Já Foucault formula o pensamento sobre a biopolítica que opera na vida e sua dinâmica através do controle das vontades e dos corpos. Achille se propõe olhar para as políticas da morte como uma macroestrutura operante em países colonizados, e seu funcionamento através da soberania que gerencia morte.

O filósofo que hoje atua como professor na Universidade de Joanesburgo na África do Sul, um dos maiores centros de excelência em pesquisa do mundo, possui formações diversas inclusive em ciência política, área de conhecimento sobre a qual esse livro se debruça com mais dedicação. O materialismo histórico circunda o pensamento de Mbembe em um mundo que se construiu pela violência contra corpos racializados e escravizados. O autor hoje tem uma produção extensa de quase 60 livros, com destaque a *Crítica da razão negra* (Mbembe, 2018). É fundamental considerar que o autor nasceu em um país colonizado em 1884 e que na segunda onda imperialista se torna uma colônia alemã, e posteriormente, francesa. A região possuía cerca de 200 grupos linguísticos que foram apagados na dinâmica da exploração do território e dos corpos. Mbembe nasce em 1957, momento de conflitos intensos na África Central; ele se associou à luta armada de oposição à colonização para defender-se de uma guerra sangrenta. Nesse sentido, o contexto de violência racial se destaca em sua obra, a saber, o conceito de necropolítica e seu olhar para uma macroestrutura de base racista.

Achille Mbembe contextualiza a leitura de Agamben do *modus operandi* do estado de exceção em sua estrutura normativa legal durante o Holocausto. Para Achille esse aspecto de racionalização colado à soberania proporcionou uma falsa ideia de escolha sobre si mesmo, forma romântica em um sentido de autocriação, aspecto que o autor deseja não perquirir. O objetivo nessa obra é

fazer uma diligência da soberania enquanto instrumento de morte do outro e da guerra enquanto meio de impor poder. Nesse sentido Achille dialoga com Agamben ao constatar que cabe à soberania fazer um limiar entre o direito e a violência e a morte. Para o autor esse limite ao ser rompido gera uma nova percepção sobre a política:

Política neste caso, não o avanço de um movimento dialético da razão. A política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. Mais especificamente a política é a diferença colocada em jogo pela violação do tabu. (p. 16).

O direito de matar está estreitamente relacionado às “relações de inimizade” elegendo de forma ficcional grupos inimigos. Percebemos que esse mecanismo foi o primeiro a operar no governo bolsonarista que elegeu os povos indígenas para essa categoria, colocando-os como aqueles que impossibilitam o “progresso”. Os que devem viver e os que devem morrer são selecionados segundo grupos biológicos, apresentando o racismo como sua máxima expressão. No livro existe uma constatação completa de guerra, que se dá através da fusão entre um estado racista, assassino e suicidário. A vida do outro – geralmente animalizado, historicamente destituído de humanidade – passa a encarnar o inimigo ficcional, gerando violência e morte como mecanismos de segurança, eliminando de forma impessoal esse que seria um atentado à existência dos demais. Sobre isso, Mbembe reafirma que hoje se mata mais em um curto prazo de tempo através de processos técnicos silenciosos nas industrializações da morte, tendo em sua expressão máxima câmaras de gás e fornos destinados a queimar humanos, além da burocracia como uma maneira discreta de matar. Em contradição a essas formas de morte, também assistimos a algumas execuções que se prolongam para satisfazer a certo público, nutrindo a ligação entre justiça e vingança. No Brasil a mídia e seu discurso têm o poder de destituir a humanidade através da desqualificação da pessoa que mereça ser punida. Para o autor houve uma democratização dos meios de eliminação que se estenderam à população comum francesa durante a Revolução, o que gerou efeitos para a modernidade. O terror se embaralha com a racionalidade na modernidade no processo de dominação, e muitas vezes de forma simbólica a ação direta supostamente eliminaria o inimigo contrarrevolucionário racionalmente.

A escravidão e o sistema econômico da *plantation* por só configura um estado de exceção, e nessa parte Achille pontua a tripla perda do homem escravizado: de seu lar, do direito sobre seu corpo e de seu estatuto político, ou seja, ele se torna um morto-vivo. Nessa tríade, não há comunicação ou correspondência e concretiza-se sobre esse corpo o espetáculo da violência como protocolo de controle e disseminação do terror. Dissipou-se a humanidade para que ela se convertesse em propriedade, ou, nas palavras do autor, em uma “sombra personificada”, pois até mesmo sua expressão humana está inclusa na posse. O terror no apartheid promete “salvar” a população através do estado de exceção, pregando a esterilização sem consentimento e políticas de extermínio.

Em uma leitura de Hanna Arendt e Foucault presente no ensaio, o imperialismo é a lógica precursora dos campos de concentração nazistas, ou a simples ampliação da política ocidental, que ao manter colônias já estaria praticando a exceção por si, dando o aval para uma guerra genocida, papel que faz o poder soberano. Desse modo forçaram fronteiras em territórios não europeus onde a população, por tratar-se de “alienígenas” naturalizados e incompletos como humanidade, não roga mediações por leis já que estas estão suspensas automaticamente. Nesse terceiro momento sobre a ocupação e colônias o livro remete diretamente ao pensamento de Frantz Fanon (1968) em *Os condenados da terra*, caracterizando o que seria a espoliação dos corpos e do território através de demarcações de fronteiras, mapeamentos, proibição de acessos a certas zonas, a invenção de uma estrutura destruindo outra, tanto no sentido físico como nos códigos de conduta e ideia de posse. Uma análise espacial emerge no texto evocando fronteiras internas, células isoladas, estradas, pontes, ferrovias rápidas, limites temporários e vigiados. Nesse cenário tão comum em municípios próximos a terras indígenas, temos uma diferença nas táticas de dominação, onde a “terra arrasada” estaria obsoleta, dando lugar à submissão econômica forçada. Nesse cenário global o que vemos é a venda de forças militares, milícias, privatização da segurança pública e até “fornecedores de violência” que ofertam minérios e trabalho convertendo a extração de “recursos” em uma máquina de guerra.

Nas modificações contemporâneas a disciplina e a obediência estão sendo substituídas por tecnologias de eliminação como a familiar e recente proposta de distribuição de armas bolsonarista, onde não são dois Estados soberanos que protagonizam a guerra, são cidadãos comuns em uma inimizade

generalizada. Entre os locais citados como exemplo por Achille Mbembe, está Ruanda, alvo de um dos maiores genocídios na história recente, e a Palestina ocupada. Dentro de uma lógica onde resistir é também matar seu inimigo, a emblemática figura do homem-bomba surge, este que transmuta seu corpo em arma, eliminando a possibilidade de vida para todos, cometendo ao mesmo tempo suicídio e homicídio.

Referências

- AGAMBEN, G. *Estado de exceção*: [Homo Sacer II, I]. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

FRIEDMAN, Sam; LAURISON, Daniel. *The class ceiling: why it pays to be privileged*. Bristol: Policy Press, 2019. 384 p.

Pedro Daniel Gonçalves Saraiva*

*Universidade de Coimbra – Coimbra, Portugal

Doutorando em Sociologia (bolseiro Fundação para a Ciência e Tecnologia)

pdgs@outlook.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0249-2646>

No século XXI, a busca por profissões mais prestigiosas por meio da obtenção de diplomas universitários se coloca como perspectiva de ascensão a um patamar mais alto na pirâmide social. Mas será que essa é uma possibilidade real para todos? E será que a entrada para as classes mais altas está aberta a quem possui uma educação universitária ou é necessário algo mais? Em *The class ceiling: why it pays to be privileged*, os sociólogos Sam Friedman e Daniel Laurison abordam essas questões a partir de quatro estudos de caso em áreas profissionais distintas, nos quais se evidencia o fenômeno da reprodução e manutenção da classe alta. É feita uma apresentação do livro, seguida de uma avaliação crítica do mesmo e do seu contributo para o conhecimento científico.

Num capítulo introdutório, os autores pretendem-se focar sobre a reprodução e manutenção da classe alta, no caso do Reino Unido. No âmbito de um projeto de investigação e com base em entrevistas semiestruturadas, pretendem perceber como se realiza a mobilidade social até à classe alta e perceber se esta ascensão depende só da educação ou se existem outros fatores igualmente determinantes. Ao longo do livro, verifica-se como são perceptíveis as suas conclusões.

Os vários dados apresentados mostram que são sobretudo brancos com formação universitária, que pertencem a uma classe média-alta, que ocupam as profissões mais prestigiadas (sobretudo, profissões ligadas à medicina ou ao direito) (daqui em diante, denominados por “dominantes”). Outros segmentos da população, como pessoas de cor, elementos de minorias étnicas, mulheres e pessoas com deficiência têm muita dificuldade de atingir este tipo de profissões, apesar de ser possível o seu acesso (daqui em diante, denominados “dominados”) (capítulo “Getting in”).

A par com esta distinção, os rendimentos auferidos são igualmente desiguais. Os profissionais considerados “dominados” auferem menores rendimentos que os seus colegas brancos “dominadores”, sendo igualmente alvo de discriminações no exercício das suas tarefas (capítulo “Getting on”).

No seguimento desta ideia, o que poderá justificar estas diferenças entre os profissionais? Como os autores descrevem, os elementos que auferem maiores rendimentos têm as seguintes características gerais: vêm de famílias que pertencem à classe alta, têm uma educação em universidades prestigiadas (Oxford e Cambridge), desempenham profissões prestigiadas e trabalham em Londres, onde se auferem mais que no resto do país. Estas características

predominam sobretudo entre os profissionais “dominadores” (capítulo “Untangling the class pay gap”).

Tendo como base quatro casos de estudo, que os autores usaram na sua investigação (canal de televisão, empresa de consultoria financeira, estúdio de arquitetura e representação), são perceptíveis as diferenças entre os trabalhadores, dentro da mesma área profissional. A começar pelas diferenças salariais, estas explicam-se pelas diferentes origens sociais (classe alta versus classes baixas e/ou minorias étnicas) e também pelas diferenças entre homens e mulheres, com os homens sempre a auferirem mais (capítulo “Inside elite firms”).

No caso da representação e profissões ligadas à televisão, as distintas trajetórias de vida dos profissionais levam a diferentes relações com os trabalhos que desempenham. E aqui, os pais dos mesmos desempenham um papel muito importante. Sobretudo para aqueles que vêm de grupos sociais privilegiados (caso dos “dominadores”), que podem contar com o apoio dos pais para tentar atingir a estabilidade financeira nestas áreas. Em sentido oposto, todos aqueles que vêm de grupos sociais desfavorecidos (caso dos “dominados”), acabam por ter que desistir desta área, enveredando por outras áreas profissionais para atingir alguma estabilidade profissional (capítulo “The Bank of Mum and Dad”).

Focando a atenção em dois dos quatro casos de estudo (consultoria financeira e arquitetura), existe um processo de “patrocínio”, enquanto processo informal, que serve para que os profissionais mais jovens e com menos experiência possam progredir mais rapidamente na sua carreira. Este processo que, sobretudo, favorece os profissionais “dominantes”. Tendo em conta as suas origens, os funcionários em patamares mais altos ajudam os funcionários mais jovens, com origens semelhantes, passando à frente de outros colegas de origens mais desfavorecidas (caso dos profissionais “dominados”) (capítulo “A helping hand”).

Além deste processo, existem igualmente outras formas de discriminação entre colegas, tendo sempre por base a sua origem social. Existem vários códigos e formas de estar nestas empresas que só quem vem de origens sociais privilegiadas compreende e sente-se à vontade para segui-los, conseguindo ser aceite na sua área profissional, o que se evidencia no caso dos profissionais “dominantes”. Em todos os outros casos, mesmo que tentem seguir esses códigos, acabam por não conseguir ser aceites da mesma maneira (capítulos “Fitting in” e “View from the top”).

Dessa forma, os profissionais “dominados”, percebendo a “class ceiling” (conceito central deste livro que pressupõe a existência de barreiras que devem ser ultrapassadas, para se entrar na classe alta), acabam por se “autoeliminar”, não aproveitando oportunidades que surgem para ascender a este grupo restrito porque sentem que não pertencem nem se identificam com esse grupo (capítulo “Self-elimination”).

Como forma de enquadramento teórico, os autores fazem uma breve reflexão sobre a obra de Pierre Bourdieu (1994, 1997, 2007) e como esta se enquadra nas descobertas dos estudos dos investigadores, nomeadamente focando a ideia de “autoeliminação” (capítulo “Class ceilings: A new approach to social mobility”).

Como palavras finais dos autores, é apresentado um resumo do que já foi sendo referido ao longo da obra, nomeadamente a ideia de que quem tem empregos ligados à classe alta poderá sempre auferir maiores ou menores rendimentos, dependendo da sua origem social. Além disso, verifica-se claramente um domínio dos homens brancos em profissões de topo, faltando mais mulheres, pessoas com deficiência, pessoas de cor e elementos de minorias étnicas nestes lugares. Existem claras normas e esquemas que permitem este domínio e manutenção desta situação.

Este é um livro interessante de ler, mas mais que ser interessante de ler, interessa perceber qual o seu contributo para o conhecimento científico. Ou seja, pode-se mesmo perguntar: o que é que o livro *The class ceiling: why it pays to be privileged* traz de novo ao conhecimento científico?

A grande inovação deste livro prende-se com apresentação da competição por empregos bem renumerados e prestigiantes, que se faz apenas entre quem tem determinadas características, como a sua origem social. Quem vem de uma classe média-alta ou mesmo de uma classe alta, tem maiores hipóteses de ter uma carreira profissional de sucesso que os seus colegas de outras origens sociais. Também se pode apontar o maior sucesso dos homens em relação às mulheres ou ainda a discriminação que é feita a elementos de minorias étnicas, pessoas com deficiência e a pessoas de cor. Toda esta competição é feita tendo por base várias características sociais já referidas no livro, podendo pôr em causa a meritocracia.

Existe um claro discurso que é ensinado desde a infância e adolescência às crianças e jovens de que devem estudar com vista a terem um bom emprego,

que seja estável e que tenham uma boa renumeração. No entanto, este estudo exemplifica claramente que essa meritocracia (na qual a mobilidade social realiza-se perante o mérito de cada um de nós) não existe neste tipo de profissões. Apenas se consegue realizar a mobilidade social (nomeadamente a ascensão social para a classe alta e/ou a sua manutenção nesta classe) se as pessoas tiverem as características sociais já referidas. Coloca-se a questão: onde está a meritocracia que permitiria aos jovens que se encontram na classe baixa ascender socialmente e ter melhores condições de vida que os seus pais? Este estudo, para profissões prestigiadas, mostra claramente que a meritocracia não existe. Não existindo, aprofundam-se ainda mais as desigualdades entre classes e consequentemente entre os dominadores (brancos de classe alta) e os dominados (mulheres, pessoas de cor, minorias étnicas, pessoas com deficiência).

Este é um estudo bastante interessante de ser analisado e que pode servir de base para outros estudos semelhantes, que podem ter em conta outras áreas como a medicina, o direito (apesar de referidas, não foram alvo de análise) ou mesmo a área de investigação que é feita nos centros de investigação, nas suas várias áreas de conhecimento.

Um livro do nosso tempo para compreender uma realidade contemporânea e por vezes invisível e que Sam Friedman e Daniel Laurison brilhantemente nos apresentam.

Referências

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1994.

BOURDIEU, P. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

BOURDIEU, P. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2007.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

GIBSON-GRAHAM, J. K. *The end of capitalism (as we knew it): a feminist critique of political economy.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 348 p.

Patricia Kunrath Silva*

*Escola Superior de Propaganda e Marketing – Porto Alegre, RS, Brasil
patricia.kunrath@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4821-5508>

As geógrafas feministas Julie Graham e Katherine Gibson, que escrevem com a identidade autoral de J. K. Gibson-Graham, buscam desconstruir as noções de unidade, totalidade e singularidade tanto da economia quanto do capitalismo. Seu projeto – apesar de definirem-se como feministas marxistas (e entendendo o marxismo como plural) – possui uma forte base pós-estruturalista na tentativa da desconstrução de noções binárias tais como o capitalismo e o não capitalismo – especialmente representados nos projetos de pensadores de esquerda – nas imaginações de economias alternativas e outros mundos possíveis.

Tendo sido publicado pela primeira vez em 1996, a obra encontrou inúmeros comentaristas e críticos nas ciências sociais, tais como David Graeber (2010) e Bill Maurer (cf. Kunrath Silva, 2015), por exemplo. No prefácio à edição de 2006 as autoras destacam dentre essas críticas o perigo de que seu projeto seja ele mesmo entendido como colonialista. No entanto, partindo do trabalho colaborativo e aliança com movimentos locais, apostam que a transformação das condições de pobreza são feitas de baixo para cima, ou seja, protagonizada pelos próprios pobres.

As autoras apontam ainda que seus projetos estão “mais preocupados em teorizar as condições de possibilidade do que os limites para as possibilidades” (p. 25)¹ identificando nas representações do capitalismo enquanto um sistema fechado, homogêneo, absoluto e inescapável – feitas muitas vezes por cientistas e intelectuais progressistas – as condições de sua própria força e reprodução. Teríamos assim criado a besta toda-poderosa contra a qual nos debatemos.

Correndo o risco de serem criticadas por seu otimismo, as autoras atentam para economias alternativas que existem em paralelo ao capitalismo, como nas iniciativas de cooperativas, microcréditos, economias solidárias, economias domésticas, entre outras. Elas sublinham o protagonismo do novo imaginário político emergente do movimento zapatista no México e do Fórum Social Mundial, que teria mobilizado o interesse acadêmico em economias alternativas e seus experimentos.

Ao tratar do encontro com pesquisadores e ativistas que se engajam em projetos conjuntos de trabalho como, por exemplo, no caso do Coletivo para Estudos de Organização Alternativa (Collective for Alternative Organisation

1 As traduções de todas as citações são minhas.

Studies – CAOS) da University of Leicester Management Centre, as autoras destacam a condução dos trabalhos com “um espírito de abertura, mais do que no espírito negativo mais conhecido no qual cooptação, falha e incompletude são esperadas e confirmadas” (p. 7). Desafiando ainda análises que se centram no neoliberalismo ou no capitalismo, o que chamam de capitalocêntricas em analogia com teorias falocêntricas, Gibson-Graham propõem, a partir do conceito de sobredeterminação de Althusser, desconstruir o caráter essencialista aferido ao capitalismo.

Dessa forma, a noção de sobredeterminação na análise do capitalismo implica não mais aceitá-lo como um sistema total e fechado, mas sim como dinâmico, múltiplo e originado por uma pluralidade de fatores heterogêneos. Na mesma perspectiva da descentralização das análises da ideologia neoliberal e do capitalismo com algo dado, essencial, único e totalizante, no ano de 2015 a revista *Cultural Anthropology* publicou um dossiê de perspectiva feminista para estudos da ge(ne)ração do capitalismo ou *generating capitalism* (Bear; Ho; Tsing; Yanagisako, 2015a), contendo um manifesto para o entendimento de que o capitalismo possuiria gênero, performatividade e potencial de reinvenção constantes.

As autoras do manifesto “Gens: um manifesto feminista para o estudo do capitalismo”, Laura Bear, Karen Ho, Anna Lowenhaupt Tsing e Sylvia Yanagisako (2015b), alinham-se a Gibson-Graham declarando que “nem a economia é uma lógica e nem o capitalismo é o seu veículo”. Para elas, o fato de que “a economia é um foco de estudo aceito e relativamente limitado demonstra a naturalização de tais mundos construídos”. Esse pensamento totalizante, contestado por alguns cientistas sociais, apesar de por vezes querer questionar o capitalismo “reproduz os sonhos capitalistas”, e é o que Gibson-Graham chama de capitalocêntrico.

Para Gibson-Graham, dizer que a maior parte do discurso econômico é capitalocêntrica, significa que todas as dimensões de trocas econômicas, mesmo o que chama de “nanoeconomia” da vida diária, são vistas com relação ao capitalismo. E mais, as autoras fazem uma leitura de gênero e colocam em relação o discurso acerca do capitalismo e a cultura do estupro. Assim, o capitalismo seria o análogo do corpo masculino, “sujeito universal e espécie padrão do discurso falocêntrico”, aparecendo como “o padrão econômico nos discursos que chamei de capitalocêntricos” (p. 35).

As autoras apontam ainda a negação implícita da diferença sexual no falocentrismo, “já que a subjetividade humana toma uma forma singular... A mulher é constituída como menos do que humana já que ela é alteridade em relação ao homem” (p. 35). Na analogia do capitalocentrismo, o capitalismo seria “a forma econômica que se torna o modelo ou a definição de economia” (p. 35). Assim, “qualquer outra forma de economia falharia em se conformar a especificações realmente econômicas” (p. 35).

Cada um dos 11 capítulos do livro de Gibson-Graham apresenta-se como peça de um projeto de desconstrução de uma representação essencialista da economia e do capitalismo que afetam a realidade social por meio de sua performatividade. Recorrendo a uma miríade de autores, Gibson-Graham iniciam estabelecendo cinco estratégias centrais no primeiro capítulo para elaboração de práticas e suas respectivas representações não capitalistas: 1) “Construindo o espantalho”, que consiste em atentar e analisar as ficções e os discursos que revestem o capitalismo de suas supostas coesão e homogeneidade; 2) “A desconstrução da relação capitalismo e não capitalismo” e 3) “Sobredeterminação enquanto uma prática antiessencialista”; 4) “Elaborando uma teoria da diferença econômica”; 5) “Contentando-se com os destroços e rudimentos”, que apela para a “produção de conhecimento econômico dentro de (e desenvolvendo) um discurso de diferença econômica, e especificamente um discurso de classe”.

O segundo capítulo, “Capitalismo e antiessencialismo: um encontro em contradição” foca-se em “métodos de desconstrução e desestabilização categórica” – assim como o décimo capítulo, intitulado “Capitalismo assombrado: fantasmas em um quadro preto”. Ele explora o conceito althusseriano de sobre-determinação com o intuito de minar as certezas do conhecimento ocidental.

Intitulado “Classe e as políticas de identidade”, o terceiro capítulo busca conceituar classe de forma não essencialista, “sugerindo uma gama de relações de classe não capitalistas na cena econômica contemporânea” (p. 250). Trata-se, por exemplo, “da entrada das mulheres no mercado de trabalho e o aumento de empregos de meio turno e temporários” (p. 46), levando esses sujeitos a não terem o trabalho – ou sua identidade profissional – como central ou base primária de seu processo identitário social (Dubar, 2005). Percebem-se também políticas de identidade nas construções de movimentos sociais como o movimento feminista, LGBTQIA e no movimento negro, entre outros. Embora criticados por vezes como essencialistas, esses movimentos

podem servir de pilar para a construção de identidades políticas. Mais referências e exemplos, como das mulheres australianas que trabalham em casa sob ordens de seus maridos em cidades de mineração e que as autoras consideram como produções feudais, são trazidos no capítulo 9, intitulado “Cortadores de bolo e gavetas de chá”.

O quarto capítulo, “Como saímos desse lugar capitalista?”, explora noções de espacialidade a partir das construções do “espaço social enquanto colônias do capitalismo e do falo, onde todos os objetos estão localizados e identificados com respeito a esses termos mestres” (p. 23). A representação feminista do espaço e do corpo fornecem possibilidades para imaginar espaços de diferença e talvez a geração de formas outras (para não chamar de não capitalista, recaindo no binômio, o que às vezes ainda acontece às autoras). Esse tema é retomado no capítulo 6 (“Inquirindo a globalização”), onde Gibson-Graham falam sobre a analogia do discurso do capitalismo, da globalização e da cultura do estupro já mencionada.

As autoras indicam ainda que cerca de 50% das atividades econômica que geram meios de subsistência no mundo – tanto em países ricos quanto pobres – estariam fora do escopo chamado capitalista. Esse dado chamaria a atenção para a “violência discursiva promulgada através de referências familiares às economias e sociedades ‘capitalistas’” (p. 23).

No capítulo 5, ou em “A economia, estúpida! Discurso da política industrial e o corpo econômico”, as autoras recorrem novamente a representações feministas do corpo a fim de desconstruir leituras organicistas, sistêmicas e unilineares de evolução que colocam o monismo econômico e o pináculo capitalista como pontos a serem alcançados. O capítulo 7, intitulado “Pós-fordismo enquanto política”, segue a mesma linha argumentativa, analisando como discursos do fordismo e do pós-fordismo incorporaram (*embody*) a mesma noção totalizante da economia, bem como produziram um ativismo econômico atuando como “condições da reprodução capitalista” (p. 23).

O capítulo 8, “Rumo a uma nova classe política de distribuição”, considera a empresa como “um ponto de coleta a partir do qual a riqueza é dispersada em inúmeras direções” (p. 23), e explora o capitalismo como uma diferença possível. Tendo assim o espaço capitalista como diferenciado e descentralizado, onde a exploração condensa riqueza, poder-se-ia começar a pensar contornos para uma nova classe política de distribuição.

Para as autoras, o livro começa com o capítulo 11, “Esperando a revolução...”, centrado em uma fala acerca do marxismo, na qual questionam a presença massiva de antagonismos ao capitalismo, mas um silêncio ainda significativo de propostas alternativas. Para elas, existem representações marxistas da teoria econômica que se tornaram mais “um obstáculo do que um estímulo a projetos políticos anticapitalistas” (p. 22).

Algumas das críticas que aparecem em relação ao livro tratam da ausência de propostas para o que deve ser construído no lugar do capitalismo e a falta de pesquisa empírica. De acordo com a resenhista Carolyn Gallagher (1997, p. 147):

[...] as políticas do livro [...] repousam em uma perspectiva teórica que não dá nenhuma garantia de que a desconstrução do capitalismo enquanto um conceito unificante levará necessariamente às formas progressistas de economia pelas quais elas esperam e clamam.

Para a autora, existem visões do marxismo que ainda perpassam e espreitam o trabalho, “deixando o leitor a imaginar o que pode e o que emergirá das ruínas” (Gallagher, 1997, p. 147). No entanto, considera notável a contribuição de Gibson-Graham tanto no escopo dos trabalhos pós-estruturalistas quanto feministas.

As pesquisa feministas tendem a se fixar ainda no corpo, saúde e sexualidade, esquecendo das dimensões econômicas destas mesmas representações. Espera-se que essas investigações comecem a crescer e parece que já assistimos a pequenas iniciativas nessa direção (veja-se como exemplo o “Gens manifesto” da *Cultural Anthropology* acima mencionado, embora ainda anglo-saxão) com o fomento de agências multilaterais a pesquisas e a grupos de economias alternativas e o que vem sendo convencionado chamar terceira onda do movimento feminista.

Referências

BEAR, L.; HO, K.; TSING, A. L.; YANAGISAKO, S. Generating capitalism. *Theorizing the Contemporary: Fieldsights*, 30 March 2015a. Disponível em: <https://culanth.org/fieldsights/series/generating-capitalism>. Acesso em: 24 fev. 2018.

BEAR, L.; HO, K.; TSING, A. L.; YANAGISAKO, S. Gens: a feminist manifesto for the study of capitalism. *Theorizing the Contemporary: Fieldsights*, 30 March 2015b. Disponível em: <https://culanth.org/fieldsights/gens-a-feminist-manifesto-for-the-study-of-capitalism>. Acesso em: 24 fev. 2018.

DUBAR, C. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GALLAGHER, C. Book review: J. K. Gibson-Graham's *The end of capitalism (as we knew it): a feminist critique of political economy*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996. *disClosure: A Journal of Social Theory*, v. 6, p. 145-147, 1997.

GRAEBER, D. *On the moral grounds of economic relations: a Maussian approach*. [S.l.]: Open Anthropology Cooperative Press, 2010. (Working Papers Series 6).

KUNRATH SILVA, P. Entrevista com Bill Maurer. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 22, n. 45, p. 395-408, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v22n45/0104-7183-ha-22-45-0395.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2018.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

NAHUM-CLAUDEL, Chloe. *Vital diplomacy: the ritual everyday on a dammed river in Amazonia*. New York: Berghahn, 2018. 302 p.

Felipe Vander Velden*

* Universidade Federal de São Carlos – São Carlos, SP, Brasil

felipevelden@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-5684-1250>

We know about dams because we too build dams for Yanwka.

Discurso do líder Halataikwa Enawenê Nawê (p. 226)

Em tempos em que o país discute, enquanto sofre amargamente, os muitos efeitos trágicos e perversos de diferentes qualidades de barragens (Belo Monte, Santo Antônio, Mariana, Brumadinho...), a sensível etnografia de Chloe Nahum-Claudel entre os Enawenê-Nawê, povo de língua Arawak no noroeste do Mato Grosso, é mais do que oportuna. O absurdo representado pelos Enawenê, na vinheta que abre o livro, comprando três toneladas de peixes congelados de viveiros (*iñoti kohase*, “foreign fish”) na cidade de Juína para remediar sua carência – porque os animais, fundamentais para o clímax de seu ciclo ritual anual não vieram naquele abril de 2009 – provocada pelo barramento do rio Juruena se soma a outros muitos absurdos que compõem a história do represamento de rios e rejeitos no Brasil.

Seres humanos interrompem artificialmente cursos d’água há milênios; nas terras baixas sul-americanas a construção de elaboradas estruturas para a coleta de peixes em maior escala é comum, como demonstram os casos mais conhecidos no alto rio Negro (Cabalzar, 2005), entre os Kaingang no sul (Mota; Noelli; Silva, 1996) e entre os próprios Enawenê-Nawê. Todavia, o contraste entre essas modestas barragens indígenas, feitas de madeira e amarradas com cipó, e as monstruosas megaconstruções de concreto e aço desses estranhos estrangeiros (*iñoti*), os “brancos”, torna-se gritante pelo fato – uma espécie de equívoco pré-fabricado – de que uma mesma palavra designa, nas línguas portuguesa e inglesa, ambos os tipos de artefatos: barragem (*dam*). O contraste é ainda mais nítido quando se percebe que as grandes corporações que erguem tais obras são, ao mesmo tempo, o problema e a solução: em 2009 o peixe criado foi adquirido com dinheiro das compensações pagas aos Enawenê pelos impactos da hidrelétrica em seus rios e terras (p. 4); em 2019 o rompimento de uma represa de rejeitos de mineração da Vale mata trezentas pessoas e causa danos materiais e ambientais irreparáveis, mas a empresa é a garantia de sobrevivência de seus mais de 110 mil empregados apenas no Brasil. Armadilhas (de outro tipo) do capitalismo avançado que torna opaca a distinção entre mocinho e bandido, convidando-nos a dormir cotidianamente com o inimigo.

Nesse cenário catastrófico – embora, da mesma forma, preenche de novidades e potencialidades – situa-se esta etnografia do maior ritual do ciclo anual de festividades Enawenê-Nawê, o Yankwa, destinado a conservar a saúde e a prosperidade deste povo (p. 6), e que forma parte de uma espetacular vida cerimonial que se desenrola por todo o ano e solicita, como explicação, a aparente contradição do título da obra: um “cotidiano ritual” (*ritual everyday*). Seu foco está, com diz a autora, no “trabalho envolvido em sustentar uma vida ritual permanente” (p. 8, tradução minha), ritual que se busca entender aqui como um “processo” holístico, ao mesmo tempo econômico, social, cosmológico e político. Por ser assim, argumenta Nahum-Claudel, o Yankwa de certo modo “vaza” da aldeia Enawenê para os domínios que a circundam e ameaçam comprimi-la: se ele funciona, tradicionalmente, como o grande operador das relações entre os Enawenê e distintos tipos de outros – afins, espíritos, estrangeiros –, hoje este projeto de “diplomacia vital” (*vital diplomacy*) assume contornos crescentemente dramáticos porque é readequado para estruturar relações com novos tipos de alteridade, talvez mais ameaçadoras que as anteriores (como percebeu argutamente Davi Kopenawa, por exemplo) – os governos, o banqueiro, o minerador, o empresário.

Uma longa e densa introdução, seguida por cinco capítulos (divididos em duas partes), desenvolvem essa associação entre ritual e diplomacia, apostando em suas interpenetrações, ou na leitura de um conceito pelo prisma do outro, provocando uma radical alteração em ambos. Ademais, posiciona-se essa associação não apenas nos quadros da etnologia americanista como também na violenta história colonial dos Enawenê-Nawê e nos constantes ajustes que permitem a essa sociedade adaptar-se às intensas e extensas transformações que seu mundo atualmente enfrenta.

Este é, portanto, um livro sobre ritual, ou sobre um ritual específico, mas de enorme consequências para os Enawenê-Nawê, uma vez que o Yankwa é um rito de construção de mundo em que todos os domínios do cosmos, simbólicos e materiais, práticos e semióticos, desse grupo indígena colocam-se em movimento: um fato social total, em suma. E são articulados por meio da diplomacia, essa arte de reconhecer o outro, e ao mesmo tempo ser reconhecido por ele. Com isso, Nahum-Claudel busca compreender “modos ritualizados de gerar e reconciliar diferenças” (p. 20, tradução minha). E, ao inserir tal reflexão sobre os Enawenê-Nawê na etnologia americanista, a autora sugere, provocativamente,

uma revisão do modelo geral da ontologia predatória amazônica, seguindo os passos críticos de Stephen Hugh-Jones em sua leitura do perspectivismo e do animismo em sua aplicação acrítica e descontrolada. Um dos contrastes mais interessantes, sugeridos pelos Enawenê e pela leitura que deles a autora nos propicia, é aquele entre sociedades que dependem da caça ou predação terrestre de animais (carne) e aquelas que tiram seu sustento basicamente da pesca e dos peixes, associadas com a agricultura (“fisher-agricultural societies”).

Ao que parece, essa oposição – erigida por meio da atenção às relações com seres não humanos que chamamos animais – alinha-se a outras diferenças que se apresentam em contextos etnográficos clássicos que vêm, de certa forma, desafiando o modelo perspectivista, a saber, o alto rio Negro e o alto Xingu. Muito há de ser feito, ainda, para explorar os rendimentos teóricos sugeridos por essas sociocosmologias alternativas – por exemplo, sua ênfase na produção, na fertilidade e na abundância, em contraste com a economia de escassez permanente que parece caracterizar as sociedades predatórias de caçadores; apenas gostaria de pontuar que esse contraste, embora saliente, talvez tenha de ser matizado em nome de um conjunto de formas transicionais entre duas distintas modalidades de relação com animais, a cinegética e a piscatória. Os Karitiana, por exemplo, entre os quais trabalho, dependem tanto da pesca quanto da caça, não reduzindo uma à outra nem em termos de práticas nem quanto aos desdobramentos cosmológicos. Não é fortuito, penso, que os Enawenê-Nawê estejam situados, precisamente, nesta ampla zona de transição entre a Amazônia e o Brasil central, que vai aproximadamente dos Karajá até Rondônia, passando pelo Xingu: “espremida” entre dois modelos – o clássico amazônico (de Rivièr e Overing e Viveiros de Castro) e o (não tão) clássico centro-brasileiro – essa área, já nos advertia Lévi-Strauss (1975), promete muito em termos do conhecimento das ontologias e sociocosmologias ameríndias, e devemos louvar mais essa contribuição, de Nahum-Claudel, no rumo de sua melhor compreensão.

Há muito mais aqui, obviamente, nessa rica, profunda e detalhada etnografia (o capítulo 3, por exemplo, dedica 30 páginas a apenas 48 horas!) da espetacular vida cerimonial e da diplomacia cósmica dos Enawenê-Nawê: os laços simbólicos e práticos entre a pesca e a agricultura, a estruturação do espaço e do som na performance ritual, a celebração da produtividade e da abundância, o potencial civilizatório e curativo da cozinha e da abstinência... e as respostas

indígenas aos projetos de desenvolvimento, especialmente hidrelétricos. Essa aparentemente estranha combinação de objetivos “etnológicos” e “indigenistas” confere força adicional ao trabalho, que, ao investigar tanto a microdiplomacia cotidiana com outros invisíveis (os Yakairiti) quanto as relações exteriores com governos e poderosas empresas, não se limita a uma etnografia de um putativo povo indígena pré-contato, mas insere esse pequeno grupo, suas reflexões, seus dilemas, suas derrotas e (sobretudo) suas vitórias em um contexto de empreendimentos com terríveis consequências tanto para o Brasil como para o mundo: Balbina, Santo Antônio, Belo Monte, Mariana, Brumadinho. Tal como percebem a autora e os Enawenê ao final do livro (p. 251), dinheiro há de sobra para pagar, entre outras coisas, a ausência de participação política.

Referências

CABALZAR, A. *Peixe e gente no alto rio Tiquié*: conhecimentos Tukano e Tuyuka, ictiologia, etnologia. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. A noção de arcaísmo em etnologia. In: LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 121-139.

MOTA, L. T.; NOELLI, F.; SILVA, F. Pãri: armadilha de pesca utilizada pelos índios Kaingang no sul do Brasil. *Universidade e Sociedade*, n. 16, p. 21-24, 1996.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Orientações para autoras/es

1 – *Horizontes Antropológicos* publica trabalhos inéditos sob a forma de artigos e matérias diversas, como noticiário e entrevistas, em português, espanhol, francês ou inglês.

2 – O número máximo de autores por artigo é quatro.

2.1 – Na submissão de trabalhos, devem obrigatoriamente ser informados na plataforma SEER os seguintes dados de cada autor: nome, ORCID, e-mail, afiliação institucional (especificando cidade, estado e país da instituição). Para assegurar a integridade da avaliação às cegas pelos pares, as/os autoras/es submetidos devem excluir qualquer identificação de autoria nos textos, inclusive em referências e notas de rodapé. Em arquivos do Microsoft Office e PDF (Adobe Acrobat), a identificação de autoria deve ser removida das propriedades do documento.

2.2 – Os artigos devem ser escritos em espaço duplo e ter até 10 mil palavras, incluindo referências e notas.

2.3 – Os artigos devem vir acompanhados de um resumo escrito em espaço simples, no mesmo idioma, com até 150 palavras, e de mais quatro palavras-chave, além de uma versão em inglês do resumo (Abstract), nos mesmos padrões, com quatro palavras-chave (Keywords) e versão em inglês do título.

3 – O padrão adotado pela revista para citações e referências segue as normas da ABNT NBR 10520 e NBR 6023, respectivamente.

3.1 – As notas explicativas devem vir no rodapé da página e as referências devem vir após o texto, ordenadas alfabeticamente.

3.2 – No corpo do texto, a indicação de referência nas citações diretas deve trazer autor(es), ano de publicação e página(s); nas citações indiretas a indicação de página é opcional, conforme os modelos:

Segundo Hassen (2002, p. 173): “Há uma grande carência de materiais didáticos nesse campo, principalmente se aliados à ludicidade.”

Sabemos que há “[...] uma grande carência de materiais didáticos nesse campo [...]” (Hassen, 2002, p. 173).

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo (Hassen, 2002).

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo, segundo Hassen (2002).

ou

Sabemos da grande carência de materiais didáticos nesse campo, segundo Hassen (2002, p. 173).

3.3 – As citações diretas com mais de três linhas, no texto, devem ser destacadas com recuo e corpo menor de letra, sem aspas, em espaço simples; transcrições das falas dos informantes seguem a mesma norma, conforme o modelo:

[...] regras de comportamento explícitos às quais os indivíduos se referem conscientemente, e que se fundam sobre justificações ou princípios filosóficos, ideológicos ou políticos, ou sobre o surgimento de novas aspirações individuais ou coletivas. (Bozon, 1995, p. 124).

3.4 – As referências, no final do texto, devem seguir os modelos:

3.4.1 – Livro (e guias, catálogos, dicionários, etc.) no todo: autor(es), título (em itálico e separado por dois-pontos do subtítulo, se houver), número da edição (se indicado), local, editora, ano de publicação:

DUMONT, L. *Homo hierarchichus*: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo: EDUSP, 1992.

FORTES, M.; EVANS-PRITCHARD, E. E. (Ed.). *African political systems*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MINISTÉRIO DE SALUD. Unidade Coordinadora Ejecutora VIH/SIDA y ETS. *Boletín de SIDA*: programa nacional de lucha contra los retrovirus del humano y SIDA. Buenos Aires, mayo 2001.

3.4.2 – Parte de livro (fragmento, artigo, capítulo em coletânea): autor(es), título da parte seguido da expressão “In:”, autor(es) do livro, título (em itálico e separado por dois-pontos do subtítulo, se houver), número da edição (se indicado), local, editora, ano de publicação, página(s) da parte referenciada:

VELHO, O. Globalização: antropologia e religião. In: ORO, A. P.; STEIL, C. A. (org.). *Globalização e religião*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 25-42.

3.4.3 – Artigo/matéria em periódico (revista, boletim, etc.): autor(es), título do artigo, nome do periódico (em itálico), local, ano e/ou volume, número, páginas inicial e final do artigo, data.

CORREA, M. O espartilho de minha avó: linhagens femininas na antropologia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 70-96, out. 1997.

3.4.4 – Artigo/matéria em jornal: autor(es), título do artigo, nome do jornal (em itálico), local, data, seção ou caderno, página (se não houver seção específica, a paginação precede a data):

TOURAINÉ, A. O recuo do islamismo político. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2001. Mais!, p. 13.

SOB as bombas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 mar. 2003.

3.4.5 – Trabalhos acadêmicos: referência completa seguida do tipo de documento, grau, vinculação acadêmica, local e data da defesa conforme folha de aprovação (se houver):

GIACOMAZZI, M. C. G. *O cotidiano da Vila Jardim*: um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidade sob o prisma do medo na cidade. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

3.4.6 – Evento no todo: nome do evento, numeração (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, resumos, etc., em itálico), local de publicação, editora e data de publicação:

REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998.

3.4.7 – Trabalho apresentado em evento: autor(es), título do trabalho apresentado seguido da expressão “In:”, nome do evento, numeração (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, resumos, etc., em itálico), local de publicação, editora, data de publicação e página inicial e final da parte referenciada:

STOCKLE, V. Brasil: uma nação através das imagens da raça. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998. p. 33.

3.4.8 – Documento em meio eletrônico: acrescenta-se à referência a descrição física do suporte (CD-ROM, disquete, etc.); para documentos consultados on-line, indica-se o endereço completo e a data de acesso (dia, mês e ano):

CEISAL – CONGRESO EUROPEO DE LATINOAMERICANISTAS, 3., 2002, Amsterdam. Cruzando fronteras en América Latina. Amsterdam: CEDLA: Radio Nederland Wereldomroep. 1 CD-ROM.

ALVES, D. Notas sobre a condição do praticante budista. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 7, n. 9, p. 57-80, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/2767/1382>. Acesso em: 5 jun. 2013.

3.5 – Nos textos, evitar o uso de mais de uma fonte; usar inicial maiúscula somente quando imprescindível; os recursos tipográficos devem ser utilizados uniformemente:

- a) itálico: para palavras estrangeiras, não dicionarizadas e ênfase;
- b) aspas duplas: citações diretas com menos de três linhas, citações de palavras individuais ou palavras cuja conotação ou uso mereça destaque;
- c) negrito e sublinhado: devem ser evitados.

4 – Os artigos devem ser enviados on-line em: <http://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>

5 – Imagens que façam parte do artigo (figuras e gráficos inclusive) devem ser enviadas em formato TIFF (sem compressão) e resolução de 300dpi no tamanho final pretendido para a impressão. Largura máxima: 11,6 cm; altura máxima: 16 cm (ou 1368 x 1890 pixels).

6 – A publicação dos artigos será decidida pelos editores da revista e organizadores do número, levando em consideração pareceres de consultores externos.

7 – Para alargar a captação de colaborações, *Horizontes Antropológicos* faz ampla divulgação da temática de seus números já programados e respectivos organizadores na contracapa de seus números, em seu website, nas redes sociais e em boletins de associações profissionais de ciências sociais.

Declaração de direito autoral

O envio dos trabalhos implica a cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação para a revista, a qual é filiada ao sistema Creative Commons, atribuição CC-BY (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). O autor é integralmente responsável pelo conteúdo do artigo e continua a deter todos os direitos autorais para publicações posteriores do mesmo, devendo, se possível, fazer constar a referência à primeira publicação na revista. Esta não se compromete a devolver as contribuições recebidas.

Os artigos, depois de examinados pelos editores, serão avaliados por consultores da área de conhecimento da pesquisa, de instituições de ensino e/ou pesquisa nacionais e estrangeiras, de comprovada produção científica. Para serem aceitos, os artigos precisam ser considerados pelos editores como tendo o nível exigido pela revista, receber no mínimo dois pareceres favoráveis e incorporar sugestões dos pareceristas.

Não há taxa para submissão e avaliação de artigos.

Guidelines for authors

1 – *Horizontes Antropológicos* will consider unpublished manuscripts in the form of articles and diverse other materials such as interviews, in Portuguese, Spanish, French, and English.

2 – The maximum number of authors per article is four.

2.1 – Articles should include the name of their authors, e-mail, ORCID number and institutional affiliation (with City, State and Country).

2.2 – The articles should be written in double-spaced text and contain up to ten thousand words, including bibliographical references and notes.

2.3 – The articles should include an abstract in single-space text, in the same idiom as the original paper, of at most 150 words together with a list of four keywords. In the case of Spanish, Portuguese and French articles, an abstract, title and four key words in English will also be required.

3 – The pattern adopted by this journal for citations and references follows the norms of ABNT (Brazilian Association of Technical Norms) NBR 10520 and NBR 6023, respectively.

3.1 – Notes should appear at the bottom of the page (footnotes). Bibliographical references should appear in the end of the text and ordered alphabetically.

3.2 – Direct citations should appear in the main body of the text in the following manner: author's last name, year of publication, page indication. In the indirect citations the page indication is optional, according to the following models:

According to Lancaster (1992, p. 173): “Machismo, in whatever guise, is not simply a matter of ideology.”

We know that “machismo, in whatever guise, is not simply a matter of ideology” (Lancaster, 2002, p. 173).

We know that machismo is not simply a matter of ideology (Lancaster, 1992).

or

Machismo is not simply a matter of ideology, according to Lancaster (1992, p. 173).

3.3 – Direct citations of more than three lines should be indented, in small print, without quotation marks, in single-spaced text; transcriptions of interviews should follow the same format, as in the following example:

One view stresses the “vertical” element in faith, the relationship to God; and it selects certain persons, institutions, objects which in a privileged way are held to give access to the divine clearly and unmistakably. [...] The other view of the sacred refuses to localize it in the people, places and things. (Hebblethwaite, 1975, p. 15).

3.4 – Bibliographical references at the end of the text should follow the following guidelines:

3.4.1 – Books, guides, catalogues, dictionaries, etc.: author(s), title (in italics and separated by two-spaces from the subtitle, when applicable), edition number (if indicated), place, publisher, year of issue:

SAHLINS, M. *How “natives” think: about Captain Cook, for example*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

FORTES, M.; EVANS-PRITCHARD, E. E. (ed.). *African political systems*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MINISTÉRIO DE SALUD. Unidade Coordenadora Ejecutora VIH/SIDA y ETS. *Boletín de SIDA: programa nacional de lucha contra los retrovirus del humano y SIDA*. Buenos Aires, mayo 2001.

3.4.2 – Part of a book (fragment, article, chapter in a collective work): author(s), title of the part followed by the expression “In:”, author(s) of the book, title (in italics and separated by a colon from the subtitle, when applicable), edition number (if indicated), place, publisher, year of issue:

BRUNER, E. M. Ethnography as narrative. In: TURNER, V. W.; BRUNER, E. M. *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 139-155.

3.4.3 – Article/paper in journal: author(s), title of article, name of the journal (in italics), place, year and/or volume, number, initial and final page of the article, date.

WHITE, H. The value of narrativity in the representation of real. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 1, p. 5-27, 1980.

3.4.4 – Article in newspaper: author(s), title of the article, name of the newspaper (in italics), place, date, section or part, page (if there is a specific section, the page precedes the date):

TOURAINÉ, A. O recuo do islamismo político. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2001. Mais!, p. 13.

SOB as bombas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 22 mar. 2003.

3.4.5 – Academic works: complete reference followed by the type of document, degree, academic affiliation, place and date of defense as it is indicated in the document:

GIACOMAZZI, M. C. G. *O cotidiano da Vila Jardim: um estudo de trajetórias, narrativas biográficas e sociabilidade sob o prisma do medo na cidade*. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

3.4.6 – Scientific meetings: name of the meeting, number (if there is), year and place (city) of the event, title of the document (annals, acts, abstracts, etc., in italics), place of issue, publisher and date of publication:

REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998.

3.4.7 – Paper presented at a scientific meeting: author(s), title of the paper presented followed by the expression “In:”, name of the meeting, number (when applicable), year and place (city) where the meeting occurred, title of the document (annals, acts, abstracts, etc., in italics), place of issue, publisher, date of publication and initial and final page of the paper:

STOCKLE, V. Brasil: uma nação através das imagens da raça. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 21., 1998, Vitória. *Resumos* [...] Vitória: Departamento de Ciências Sociais/UFES, 1998. p. 33.

3.4.8 – Documents in electronic media should be listed under the specific sort of support (CD-ROM, disk, etc.); for documents consulted on-line the full web address and date of access (day, month and year) should be indicated:

CEISAL – CONGRESO EUROPEO DE LATINOAMERICANISTAS, 3., 2002, Amsterdam. Cruzando fronteras en América Latina. Amsterdam: CEDLA: Radio Nederland Wereldomroep. 1 CD-ROM.

ALVES, D. Notas sobre a condição do praticante budista. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 7, n. 9, p. 57-80, jan./jun. 2006. Available at: <http://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/2767/1382>. Accessed: 5 jun. 2013.

3.5 – In the main body of the text, authors should follow a consistent typographical style; use capital letters only when absolutely necessary:

- a) italics: should be used for foreign words and emphasis;
- b) double quotes: should be used in direct references with less than 3 lines, citations of individual words; words which have an unusual connotation, and those which should receive particular emphasis;
- c) bold type and underlining should be avoided.

4 – Articles should be submitted on-line at: <http://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>.

5 – Any illustrations that are a part of the article (including diagrams and graphics) must be sent in TIFF format (without compression) and at 300 dpi resolution in the final size intended for publication. Maximum width: 4.56 inches (11.6 cm); maximum height: 6.3 inches (16 cm) – or 1368 by 1890 pixels.

6 – The publication of articles will be decided by the editors of the journal and the organizers of the volume, taking into consideration the opinions of external referees.

7 – In order to motivate authors, *Horizontes Antropológicos* publicizes the theme of its forthcoming volumes, together with the names of the organizers, on the back cover of each issue, on its website, on social media and on newsletters of professional associations of the social sciences.

Author's rights statement

Submission of work automatically implies the immediate and free transfer of copyright to the journal, which is affiliated to the Creative Commons Attribution CC-BY License. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Authors are solely responsible for the content of their paper and will continue to hold all author's rights for future publication, making due reference, if possible, to first publication in the journal. The journal accepts no obligation to return submitted work.

After being examined by the editors, the articles will be evaluated by reviewers from national and international institutions of teaching and/or research specializing in the area of the knowledge and with recognized scientific production. In order to be accepted, the articles should be considered by the editors as having the level required by the journal, and must receive two favorable reviews and incorporate suggestions of the reviewers.

There is no fee for submission and review articles.

Temas dos números anteriores

1995

- 1 Gênero
- 2 Antropologia visual
- 3 Religiões afro-americanas

1996

- 4 Comida

1997

- 5 Diferenças culturais
- 6 Sociedades indígenas
- 7 Histórias da antropologia

1998

- 8 Religião
- 9 Corpo, doença e saúde

1999

- 10 Diversidade cultural e cidadania
- 11 Música e sociedade
- 12 Cultura oral e narrativas

2000

- 13 A cidade moderna
- 14 Relações interétnicas

2001

- 15 Antropologia e política
- 16 Natureza e cultura

2002

- 17 Sexualidade e Aids
- 18 Arqueologia e sociedades tradicionais

2003

- 19 Imigração e fronteiras
- 20 Antropologia e turismo

2004

- 21 Antropologi@web
- 22 Cultura escrita e práticas de leitura

2005

- 23 Patrimônio cultural
- 24 Antropologia e performance

2006

- 25 Antropologia e meio ambiente
- 26 Direitos sexuais

2007

- 27 Religião e política
- 28 Antropologia e consumo

2008

- 29 Antropologia e arte
- 30 Antropologia e esporte

Temas dos números anteriores

2009

- 31 Circulação internacional
- 32 Etnografias

2010

- 33 Antropologia e estilos de vida
- 34 Antropologia e ciclos de vida

2011

- 35 Ciência, poder e ética
- 36 Cultura material

2012

- 37 Teoria antropológica
- 38 Saberes e fazeres

2013

- 39 Antropologia e trabalho
- 40 Megaeventos

2014

- 41 Antropologia e políticas globais
- 42 Sofrimento e violência

2015

- 43 Diásporas
- 44 Cultura e aprendizagem

2016

- 45 Economia e cultura
- 46 Tecnologias de governo:
etnografias de práticas e políticas

2017

- 47 Gênero e sexualidade, saberes e intervenções
- 48 Antropologia e animais
- 49 Antropologia, etnografia e educação

2018

- 50 Políticas de inclusão
- 51 Sistemas xamânicos e novos xamanismos
- 52 A religião no espaço público

2019

- 53 Antropologia dos museus
- 54 Antropologia e emoções

Números de *Horizontes Antropológicos* a serem publicados em 2020/2021

Número 56

Imitação, simulacro e falsificação

organizado por Ruben George Oliven, Arlei Sander Damo e
Louise Scoz Pasteur de Faria

Envio de artigos: de 01/10/2018 a 31/01/2019

Número 57

Antropologia da biossegurança

organizado por Jean Segata e Andrea Mastrangelo

Envio de artigos: de 01/02/2019 a 31/05/2019

Número 58

Antropologia histórica e povos indígenas

organizado por Pablo Quintero e João Pacheco de Oliveira

Envio de artigos: de 01/06/2019 a 30/09/2019

Número 59

Antropologia da criança

organizado por Patrice Schuch, Fernanda Rifiotis, Clarice Cohn e
Fernanda Ribeiro

Envio de artigos: de 01/10/2019 a 31/01/2020

Número 60

Governança reprodutiva

organizado por Claudia Fonseca, Diana Marre e Fernanda Rifiotis

Envio de artigos: de 01/02/2020 a 31/05/2020

Submissão de artigos em: <http://seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos>

Impressão



Apresentação: Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas – Cornelia Eckert; Glória Diógenes; Lígia Dabul; Ricardo Campos / **Artigos:** *Nothing is forever*: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos± – Paula Guerra / *Speculating on (the) urban (of) art: (un)siting street art in the age of neoliberal urbanisation* – Andrea Pavoni / “Graffiti é existência”: reflexões sobre uma forma de cidadania – Gabriela Pereira de Oliveira Leal / Entre VHILS e os Jerónimos: arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico – Ricardo Campos; Ágata Sequeira / Conexões entre artes de rua, criatividade e profissões: circuitos e criações de Tamara Alves – Glória Diógenes / Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre – Marielen Baldissera / Entre calçadas, pixações e parentesco: a cidade como campo de batalha em torno das lesbo/homoparentalidades e do acesso à PMA na França – Anna Carolina Horstmann Amorim / Nem anônimas nem invisíveis: cidade e mulheres escritoras de graffiti – Natalia Pérez Torres / Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público – Vítor Grunvald / Da impossibilidade de conter: intervenções urbanas e produção de subjetividade em Porto Alegre – Guilherme Augusto Flach; Simone Mainieri Paulon / **Espaço Aberto:** Catarina Alves Costa, antropóloga e cineasta “com certeza” – Cornelia Eckert / **Obituário:** Eric Dunning, um pai fundador entre nós – Rod Watson; Édison Luis Gastaldo / **Resenhas:** Autism in translation: an intercultural conversation on autism spectrum conditions / Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno / Knot of the soul: madness, psychoanalysis, Islam / Necropolítica / The class ceiling: why it pays to be privileged / The end of capitalism (as we knew it): a feminist critique of political economy / Vital diplomacy: the ritual everyday on a dammed river in Amazonia

Temas dos próximos números e organizadores:

Imitação, simulacro e falsificação – Ruben George Oliven, Arlei Sander Damo e Louise Scoz Pasteur de Faria

Antropologia da biossegurança – Jean Segata e Andrea Mastrangelo

Antropologia histórica e povos indígenas – Pablo Quintero e João Pacheco de Oliveira

Antropologia da criança – Patrice Schuch, Fernanda Rifiotis, Clarice Cohn e Fernanda Ribeiro

Governança reprodutiva – Claudia Fonseca, Diana Marre e Fernanda Rifiotis