



REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**Arte, cidade e
narrativas visuais**

Volume 47 – número 1 – 2016
ISSNBL 0041-8862 Fortaleza

Universidade Federal do Ceará - UFC
Departamento de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Revista de Ciências Sociais

Arte, cidade e narrativas visuais

ISSN.BL 0041-8862. Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 01 - 244, jan/jun, 2016
ISSN, v. eletrônica 2318-4620. Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 01 - 244, jan/jun, 2016

Ficha Catalográfica

Revista de Ciências Sociais – periódico do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará – UFC

n. 1 (1970) – Fortaleza, UFC, 2016

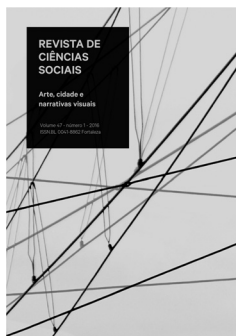
Semestral

ISSN.BL. 0041- 8862

ISSN, v. eletrônica 2318-4620

1. cidade; 2. narrativas visuais; 3. arte urbana.

I- Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades



Revista de Ciências Sociais

Volume 47 – número 1 – 2016

Publicação do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará

Membro da International Sociological Association (ISA)

ISSN.BL 0041-8862

ISSN, v. eletrônica 2318-4620

Comissão Editorial

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, Irllys Alencar Firmo Barreira, Clayton Mendonça Cunha Filho, Irapuan Peixoto Lima Filho e Andréa Borges Leão.

Conselho Editorial

Bela Feldman-Bianco (UNICAMP), Boaventura de Sousa Santos (Universidade de Coimbra), Céli Regina Jardim Pinto (UFRGS), César Barreira (UFC), Fernanda Sobral (UnB), François Laplantine (Universidade de Lyon 2), Inaiá Maria Moreira de Carvalho (UFBA), Jawdat Abu-El-Haj (UFC), João Pacheco de Oliveira (UFRJ), José Machado Pais (ICS, Universidade de Lisboa), Linda Maria de Pontes Gondim (UFC), Lucio Oliver Costilla (UNAM), Luiz Felipe Baeta Neves (UERJ), Manfredo Oliveira (UFC), Maria Helena Vilas Boas Concone (PUC-SP), Moacir Palmeira (UFRJ), Ruben George Oliven (UFRGS), Ralph Della Cava (ILAS), Ronald H. Chilcote (Universidade da Califórnia), Véronique Nahoum-Grappe (CNRS).

Edição

Projeto gráfico:
Vibri Design & Branding

Editoração eletrônica:
Léo de Oliveira

Organização:
Glória Diógenes, Ricardo Campos e Cornelia Eckert

Revisão:
Sulamita Vieira

Endereço para correspondência

Revista de Ciências Sociais
Departamento de Ciências Sociais
Centro de Humanidades –
Universidade Federal do Ceará
Endereço postal: Av. da
Universidade, 2995,
1º andar (Benfica)
60.020-181 Fortaleza, Ceará /
BRASIL
Tel./Fax: (85) 3366-7546 /
3366-7416
E-mail: rcs@ufc.br

Publicação semestral

Solicita-se permuta / Exchange desired

Sumário

Revista de Ciências Sociais, Fortaleza
v. 47, n. 1, 2016

// DOSSIÊ: ARTE, CIDADE E NARRATIVAS VISUAIS

- 11 As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação)**
Glória Diógenes, Ricardo Campos e Cornelia Eckert
- 25 Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea**
Ana Luíza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert
- 49 Visibilidades e invisibilidades urbanas**
Ricardo Campos
- 77 Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano**
Alexandre Barbosa Pereira
- 101 Sobre experiências e pesquisa com imagens no universo do *Graffiti e Street Art***
Ana Luísa Fayet Sallas
- 123 *O Porto sentido pelo graffiti*: as representações sociais de peças de graffiti pelos habitantes da cidade do Porto**
Elena de la Torre e Lúgia Ferro
- 149 As interferências urbanas na cidade de Natal: um ensaio sobre linhas, cores e atitudes**
Lisabete Coradini

// ARTIGOS

173 Metrópole comunicacional: arte pública, auto representação, sujeito transurbano

Massimo Canevacci

193 Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico

Paula Guerra e Pedro Quintela

// ENTREVISTA

219 Cotidiano, cultura e juventude: olhares intercruzados

José Machado Pais

Marcela Fernanda da Paz de Souza

// RESENHA

237 Zizek, Slavoj. Violência: seis reflexões laterais

David Moreno Montenegro

Contents

Revista de Ciências Sociais, Fortaleza
v. 47, n. 1, 2016

// DOSSIER: ART, CITY AND VISUAL NARRATIVES

- 11 The cities and the street arts: looks, lines, textures, colors and forms (presentation)**
Glória Diógenes, Ricardo Campos and Cornelia Eckert
- 25 Street art, urban aesthetics: rapport about a sensitive experiences in contemporary metropolis**
Ana Luíza Carvalho da Rocha and Cornelia Eckert
- 49 Urban visibilities and invisibilities**
Ricardo Campos
- 77 Visibility and the writing about themselves by the pixadores from São Paulo**
Alexandre Barbosa Pereira
- 101 On experiences and researche with images in the Graffiti and Street Art World**
Ana Luísa Fayet Sallas
- 123 Living graffiti, living the city: Porto inhabitants' social representations of graffiti art pieces**
Elena de la Torre and Lúgia Ferro
- 149 Urban interferences at Natal: an essay on lines, colors and attitudes**
Lisabete Coradini

// ARTICLES

**173 Communicational metropolis: public art, self-representation
transurban subject**

Massimo Canevacci

**193 Urban Cultures and Youth Sociabilities: a (brief) conceptual
route**

Paula Guerra and Pedro Quintela

// INTERVIEW

219 Everydaylife, culture and youth: intercrosseds views

José Machado Pais

Marcela Fernanda da Paz de Souza

237 // REVIEW

Zizek, Slavoj. Violence: six lateral reflections

David Moreno Montenegro

// **Dossiê:** ARTE, CIDADE E
NARRATIVAS VISUAIS

As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação)

Glória Diógenes

Doutora em Sociologia. Professora titular da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (eleita para o período 2016-2018) da mesma instituição. Coordenadora do Laboratório das Juventudes (Lajus) da UFC. Membro-fundadora da Rede Luso-Brasileira de Pesquisadores em Artes e Intervenções Urbanas e membro-fundadora da Rede Luso-afro-brasileira “Todas as artes”.

Ricardo Campos

Investigador de pós-doutoramento no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, e membro-fundador da Rede Luso-Brasileira de Pesquisadores em Artes e Intervenções Urbanas.

Cornelia Eckert

Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Em um abreviado giro analítico, a cidade subterrânea, a cidade invisível, a paisagem negada, a cidade excluída são algumas das formas de representar as cidades ocidentais observadas e relatadas “pelas humanidades” (sociologia, antropologia, filosofia, literatura, etc), para denunciar a desestruturação do viver urbano provocada pelo descaso das ordens dominantes com os direitos à cidade. Criticaram os poderes positivistas de

Estado que com suas racionalidades disciplinadoras multiplicaram investimentos urbanos opressores, políticas que segregaram as “classes perigosas”, silenciaram as subjetividades populares e estigmatizaram as massas trabalhadoras. Esta tragédia da cultura ocidental figura nas clássicas interpretações dos determinismos dos dominantes ofuscados pelos excessos das Luzes e embriagados pelo espírito capitalista (SIMMEL, 2006; WEBER, 1958; BENJAMIN, 1958; LEFEBVRE, 2012), que negligenciaram o direito comum à vida urbana. Em outro giro, a cidade moderna se desdobra em pregnâncias de possíveis (MERLEAU-PONTY, 2014) na resistência popular, na arte de inventar o cotidiano (DE CERTEAU, 1980; THOMPSON, 1989), trançando nós de memórias e de solidariedade (HALBWACHS, 2006), desenhando mapas afetivos e redes de interconexão (ELIAS, 2004) no âmbito mesmo dos conflitos de identidades pessoais.

Henri Lefebvre (2012) trata deste desencanto e decepção nessa sociedade urbana da produção industrial e da racionalidade planificadora ligada ao movimento de privatização. Mas aposta em forças novas, uma outra via, “a da sociedade urbana e do humano como obra nessa sociedade que seria obra e não produto” (p. 109). Cidade repensada, reconstruída, reimaginada, recriada. Entre outras práxis e entre outras energias que emponderam os habitantes, a arte se dá para a vida urbana como a guardiã das aprendizagens civilizatórias. A arte de criar, evoca os tempos de experiências diversas e provoca os atores sociais a inscrever, pintar, sobrepor, misturar com ações criativas, os ritmos da vida ordinária. A cidade é reconhecida *autrement*, não apenas por suas ideologias triunfantes, mas amalgamada por significações percebidas e vividas por aqueles que as habitam sensivelmente e se deslocam sensorialmente. Que estéticas se contrapõem aos modelos normativos de ser na cidade, de especializar estilos de vida múltiplos e singulares, modos de viver rebeldes, mas esperançosos, que desconstroem o pleno e o total para colocar em debate o infra-ordinário (PEREC, 1996), a teoria em ação, o conhecimento em prática, a linguagem em circulação, a dialética como diálogo?

Ao olharmos para a cidade contemporânea, ficamos com a sensação de estarmos perante um ecossistema comunicacional complexo e dinâmico. Neste contexto, a visualidade revela-se como elemento fundamental à forma como nos orientamos e nos integramos no território, fato que já foi destacado por diversos autores (CAMPOS, BRIGHENTI e SPINELLI, 2011). O modo como olhamos para a cidade constitui uma experiência subjetiva que nos conduz à construção de memórias, imaginários e afetos muito particulares. Se a cidade comunica visualmente de múltiplas formas, também é verdade

que os diferentes territórios possuem características singulares que se expressam na paisagem.

Observa-se que as artes de rua assumem uma característica peculiar nas cidades contemporâneas por vezes, acompanhando o próprio ritmo, a velocidade e a intensidade das grandes cidades. As imagens que se multiplicam nas cidades, nas intervenções consideradas *legais e ilegais* movimentam-se, também, entre *visualidades* que se dispõem nos contextos urbanos, nas argamassas materiais da cidade e outras que se deslocam e *desdobram-se* entre esse âmbito e as esferas do ciberespaço (DIÓGENES, 2015b, p. 690). Desse modo, as imagens quando se multiplicam entre ambiências atuam não apenas como extensões, não constituem apenas formas, mas fundamentalmente *eventos* plurais em contínuas *metamorfozes* (BRIGHENTI, 2011, p. 35).

Os signos urbanos que *pintam* a cidade (CAMPOS, 2010) não apenas interferem e modulam seus usos, produzem variações de linguagens do urbano e sobre o urbano, como interferem na criação e recriação de espaços e usos *da e na* cidade. Caldeira enfatiza serem essas práticas inovadoras produções de signos que intervêm e reconfiguram o espaço público (2012, p. 63). Podemos, por isso, falar de distintas culturas visuais urbanas (CAMPOS, 2014) que se revelam na matéria (edifícios, praças, viadutos, maquinarias, etc.) e na presença humana (usos do espaço, usos do corpo, usos da tecnologia, etc.). No contexto da cultura visual urbana, vislumbramos diferentes agentes e vontades comunicativas. É o Estado, que regula e vigia o espaço, instalando câmaras de videovigilância, semáforos, sinais de trânsito, etc. São as empresas e o setor privado que nos seduzem através de vitrinas, publicidade, etc. São os partidos políticos, propagandeando slogans e personagens diversos. No meio desse sistema existem também as pessoas comuns que, individualmente ou em grupo, se vão manifestando na paisagem.

Uma das tradições mais longínquas e universais de comunicação, nesta esfera, enquadra-se naquilo que comumente designamos de *graffiti*. Neste âmbito, enquadram-se todas as inscrições, de índole popular, no espaço público, informal e geralmente não autorizadas. Como tal, são expressões que funcionam geralmente à margem dos poderes, são marcadas pela imprevisibilidade, efemeridade e natureza transgressiva. São muitos os exemplos deste gênero que poderemos invocar. Basta-nos, contudo, referir o fenômeno da *pixação*¹ no contexto brasileiro, ou do *graffiti* de tradição norte-americana, surgido em final da década de 1960 e que se expandiu por todo o planeta. Junto a estas formas mais diretas e elementares de comunicação no espaço público, nos últimos anos temos assistido a uma crescente vaga de intervenções estéticas dessa natureza.

A denominada *street art* ou arte urbana vem beber o espírito original das expressões subversivas, inusitadas e transitórias, ocupando atualmente um espaço importante na paisagem urbana. Como resultado desta onda, observa-se algo aparentemente paradoxal que é uma gradual institucionalização e mercantilização de tais expressões (CAMPOS, no prelo), com um maior reconhecimento por parte dos poderes públicos e com uma ligação crescente ao mercado da arte.

O enunciado para si mesmo (FOUCAULT, 1986), narrando ao Outro as vivências fragmentadas, sobre projetos interrompidos e/ou expressando motivações políticas e subversivas, em oposição à cidade normativa, ganha força reivindicadora, partilhada, participativa. Os *graffiti*, os *stencil*, as pixações, os lambe-lambes ganham potência global como arte de rua, desenhando uma polifonia de movimentos que intervêm no mundo público e no mundo privado. Neste ínterim potencializam trajetórias artísticas, seja na apreciação do valor estético por espectadores, seja pela demanda de políticas públicas integradoras da participação popular (oficinas para jovens de periferia, por exemplo).

Verificamos que, cada vez mais, artistas visuais cruzam o espaço fechado da galeria – domínio por excelência dos críticos de arte, galeristas e curadores –, abrindo-se à rua e a outros públicos. Vários artistas, atuando neste campo, têm conquistado reconhecimento, não apenas em termos nacionais mas também internacionais. VHILS, Mais Menos, Os Gêmeos, assim como o próprio pixador Cipta Djain², são alguns destes exemplos.

Essa confluência legal-ilegal, mediação entre o reconhecimento e as formas de classificação do que é ou não considerado arte, do que se classifica e se avalia dentro da esfera das *distinções do gosto* (BOURDIEU, 2013), é o que tem provocado um tipo de esgarçamento na usual dupla função artista-espectador e que, também, tem balizado outras formas de fruição artística afora aquelas que ocorrem em museus, galerias e em outros espaços de exposição de arte. “Uma obra não finalizada, não esquadrinhada em limites fixos, age como um convite à participação, mesmo que ocorra apenas ao nível do olhar do transeunte que vive e usa a cidade” (DIÓGENES, 2015, p. 701). Desse modo, se estabelece nas artes de rua um tipo de conexão, de convite à participação ao passante, ao morador, ao cidadão, mesmo que seja exercido apenas por via do exercício do olhar entre as múltiplas visualidades.

Vale ressaltar que tais conexões não ocorrem, no geral, de acordo com aquilo que as imagens e seus diapositivos de visualidades *pretendem* empreender:

Os escritos urbanos, as palavras de protesto, sejam legais ou ilegais, tomam a cidade na qualidade de uma ampliada tela de expressão de sentimentos e suporte gráfico. O espaço, para além de sua dimensão física, é produzido por códigos, por vias que se comunicam, idiomas, insígnias visuais, vestígios de anseios de amor, rebeldia e ódio. A imagem urbana atua exatamente no centro dessa contradição: “[...] presença ou ausência de código, maior ou menor possibilidade de produzir conhecimento da cidade” (Ferrara, 1991, p. 249). Não há necessariamente um engate, uma associação entre as imagens que povoam a cidade e suas instâncias de assimilação, de decodificação, isto é, nem sempre as imagens urbanas *coincidem* com seu objeto, a cidade (DIÓGENES e CHAGAS, no prelo).

É nessa tessitura, envolvendo engate e não engate *entre* polos de comunicação³, *entre* intervenções que se movem *entre* instâncias legais e ilegais, das *dobras entre* esferas *materiais* e digitais da cidade que se cadenciam as artes de rua e suas múltiplas linguagens estéticas⁴.

Foi por reconhecermos a importância desta matéria, nomeadamente nos contextos do Brasil e de Portugal, que em 2013, foi criada uma rede de pesquisa dedicada a estes assuntos. A primeira pedra foi lançada em Lisboa, com um seminário de apresentação da Rede de Pesquisa Luso-Brasileira em Artes e Intervenções Urbanas (R. A. I. U.)⁵, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. A referida rede tem como objetivo geral a criação de um fórum de debate e partilha de informação, com o reforço de laços entre investigadores que atuam na esfera da arte e das intervenções urbanas nos dois países. Dentre os objetivos específicos da Rede destacamos:

- a) Incentivar a pesquisa nesta área, principalmente através de estudos comparativos (Portugal-Brasil);
- b) Criar formas de interseção de estudos e reflexões com os artistas que costumam atuar como informantes ou meros narradores no esteio das pesquisas académicas;
- c) Disponibilizar e promover o intercâmbio de informação entre investigadores portugueses e brasileiros;
- d) Promover candidaturas a projetos conjuntos nacionais e transnacionais;
- e) Promover ações de parceria e protocolos com instituições nacionais e internacionais (autarquias, agências científicas, associações, etc.);
- f) Incentivar as publicações conjuntas entre investigadores de ambos os países;

- g) Desenvolver e enriquecer o debate teórico sobre este objeto de pesquisa.

Esta é uma rede composta por várias dezenas de pesquisadores, de áreas disciplinares diversas, que não se esgotam nas ciências sociais e humanas. No decorrer da sua curta existência, tem efetivado diferentes iniciativas. Durante o primeiro biênio, em novembro de 2013, organizamos o primeiro seminário, anteriormente referido⁶; em 2014, realizamos o segundo Simpósio, em Fortaleza, junto com o Porto Iracema das Artes/Instituto Dragão do Mar. No mesmo ano, participamos do 38º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), em Caxambu-MG, em mesa redonda intitulada “Artes e intervenções urbanas na metrópole: tensões entre o legal e o ilegal”. Em janeiro de 2015, apresentaram-se dois Grupos de Trabalho, integrantes da Rede, no Congresso Luso-Afro-Brasileiro (Conlab), em Lisboa – um sobre “Intervenções visuais urbanas: *street art*, *graffiti* e *pixação*”, e o outro na abordagem do tema “Expressões estéticas plurais: entre o periférico e o oficial”. Em Fevereiro do mesmo ano, numa parceria com a Câmara Municipal de Lisboa, organizamos um seminário na capital portuguesa intitulado “Arte urbana: perspectivas de análise e estratégias de actuação”. No próximo Encontro Anual da ANPOCS, organizaremos uma outra mesa redonda, para tratar do tema “Arte urbana, *graffiti* e *pixação*: tensões entre o público e o privado”.

Um dos principais objectivos desta rede é, precisamente, incentivar o debate e a reflexão, produzindo novo conhecimento na área. Privilegiamos não apenas as pesquisas empíricas em distintos contextos, mas igualmente a solidificação do pensamento crítico, do aprofundamento conceptual e teórico. Também promovemos o diálogo interdisciplinar, por considerarmos que este é um campo composto por objetos de estudo particularmente propícios à interdisciplinaridade. Atualmente já dispomos de um grau considerável de reflexão escrita e de um rico acervo visual, composto por integrantes da Rede. Considerámos, então, oportuna a produção de um Dossiê temático, tendo por tema “Artes, Cidades e narrativas visuais”.

Tomamos como ponto de partida da reflexão para este Dossiê questões que têm pontuado os debates e mesas organizados pela Rede, tendo em vista a produção das artes de rua (*graffiti*, *pixo*, *estêncil*, *colagem*, *mural*): como se delineiam as espacialidades estéticas desses tipos de intervenção na cidade? Quais as correlações entre as ações legais e ilegais desses agentes e as narrativas e imagens que conformam o espaço urbano? Que trilhas narrativas

desenham essas múltiplas formas de intervenção urbana? Intenta-se aprofundar, também, com a proposta deste Dossiê, quais as linguagens estéticas desses tipos de intervenção na cidade? Quais as correlações entre as ações legais e ilegais desses agentes e as narrativas e imagens que conformam o espaço urbano? Que trilhas narrativas desenham essas múltiplas formas de intervenção urbana?

Conjugar, nesse lugar de reciprocidades, diversas narrativas sobre as formas sensíveis nos incita a conhecer a cidade que habitamos e pela qual circulamos, na forma como afetam também a nossa própria prática de produzir sentido na realização da sociedade urbana, entendendo-a como uma “longa meditação sobre a vida como drama e fruição” (LEFEBVRE, 2012, p. 117).

Algumas das publicações apresentadas neste Dossiê, como os leitores poderão atestar, lançam-se a observar como se efetuam as distâncias, aproximações e *distinções*⁷ entre o campo da discussão do que se considera arte, mesmo sob o rótulo de rua, e as usuais fronteiras que se estabelecem entre essa esfera e o caráter *ilegal (vandal)* das intervenções urbanas. Polêmicas multiplicam-se nas mídias impressas e digitais, quando um considerado patrimônio recebe a intervenção seja de um *graffiter*, seja de um pixador: a quem pertence o espaço público da cidade? Que urbano é esse que emerge entre sintaxes *legais* meritórias de compreensibilidade, de signos que mediam estruturas de compreensão do que é cidade, que estilizam padrões e estruturas e outros que parecem emergir de locuções submersas, *ilegais*, não facilmente decodificáveis e assimiláveis entre o coletivo de seus moradores?

Observa-se que nesse âmbito se inserem não apenas os protagonistas dessas tantas iniciativas, mas também um conjunto de instituições e agentes (entidades públicas, galerias, artistas, academia, etc.). Perfilados, em primeiro lugar, à apropriação progressiva deste objeto de estudo e, em segundo lugar, à quantidade crescente de investigadores (alunos, docentes, pesquisadores acadêmicos) dedicados a esta matéria, consideramos pertinente propor um Dossiê específico versando sobre esta temática. Os textos aqui apresentados são de autoria de pesquisadores que não apenas têm potencializado a R. A. I. U. como também têm atuado como porta-vozes desse instigante tema em Portugal e no Brasil.

Alexandre Pereira, autor já com ampla visibilidade nos estudos e pesquisas sobre artes de rua, apresenta neste dossiê uma instigante reflexão, por meio de uma abordagem etnográfica, acerca do paradoxo entre visibilidade e invisibilidade no âmbito das práticas e culturas juvenis da pixação em São Paulo. Segundo o autor, a pixação alinha-se às transformações das subjetividades contemporâneas, como também apresenta formas emble-

máticas de provocar o que o mesmo denomina de *economia da atenção*, relacionada à produção de visibilidades e estratégias de reconhecimento de si. Observa o autor que ao possibilitar com que alguns pixos e pixadores continuem vivos na memória dos colegas, eles acabam por complexificar a dualidade visibilidade/invisibilidade, demonstrando na prática que esses dois termos são contextuais, e que “o que é invisível para uns pode ser de grande destaque para outros”.

É nessa mesma perspectiva que Lisabete Coradini observa como o *graffiti* se instalou em Natal, instaurando “linhas, cores e atitudes” e uma ampliada rede de comunicação e expressão. No texto apresentado neste dossiê, a autora sinaliza a importância de se reafirmar a prática do *graffiti* como um realçado ponto de reflexão sobre a cidade. Por meio de uma observação participante, com registros fotográficos e áudio visual, Coradini acena para o surgimento da cena do *graffiti* na referida cidade, seus principais protagonistas e itinerários percorridos. As linhas e pistas deixadas pelo *graffiti* criam uma linguagem de intervenções em diferentes tipos e estilos, transfigurando, assim, os espaços públicos nos lugares praticados. Essas pistas, como diz Lisabete, nos ensinam a olhar a cidade, a buscar, arqueologicamente, os resquícios de suas mensagens.

No esteio de valorosas ações de leituras sobre o urbano, Ana Luisa Sallas apresenta neste Dossiê um estimulante ensaio acerca de algumas de suas experiências e pesquisas com imagens no universo do *graffiti* e da *street art*. A autora ressalta um percurso de investigação que se inicia no Brasil, sobre culturas e identidades juvenis e, movido por estratégias comparativas, se estende ao México. Ana Luisa assinala que entre a multiplicidade de formas culturais existentes nos *graffiti*, persistem elementos simbólicos capazes de expressar identidades que têm por referentes contextos históricos e sociais particulares. Assim complementa a autora: “considero fundamental a utilização de dispositivos que localizem as obras pesquisadas no espaço e no tempo”, sendo válido traçar a biografia desses objetos visuais, já que tudo aparenta dissolver-se nos fluxos das redes e imaterialidade do espaço virtual.

Ana Luiza Rocha e Cornelia Eckert contribuem para este Dossiê com uma primordial discussão acerca das artes de rua e suas estéticas urbanas, tomando como ponto nodal narrativas de uma experiência sensível sobre a metrópole. Logo de início, assinalam as autoras que o intento do artigo é de identificar “os laços que unem a arte de rua, ou a arte no contexto urbano, à trágica presença do tempo granular e nodular no interior das fábulas progressistas que acompanham o mito da fundação da cidade moderna”. O leitor certamente também experimentará, com a leitura deste texto, formas narrativas descontínuas da cidade, suas linhas e fluxos efêmeros, entre mar-

gens e dobras de formas intensas de sociabilidade. Tomando como cenário de relatos a cidade de Berlim, as autoras focam a escrita tendo por base os itinerários da artista Nikita. Tendo a referida artista como *anfitriã* desse olhar a cidade, as autoras apontam que fluir no espaço público, deslocar-se pela cidade, deixar-se afetar pelas artes provoca reações naquele que caminha, afastando-o de seu contato corriqueiro com as formas usuais de *ver* a cidade, levando o viandante a atribuir sentidos a espaços que, inicialmente, poderiam permanecer encobertos pelo manto da indiferença.

Nessas teias de percursos sensíveis, de construção de subjetividades sobre a cidade, Lígia Ferro e Elena de La Torre apresentam, por meio da técnica do *photo voice*, uma visão da cidade do Porto *sentida pelo graffiti*. No diálogo com Alan Milon, as autoras indicam tomar a rua como “teatro do espontâneo”, no qual podemos nos mover sem prestar atenção ao que se passa, ou de modo alternado, dedicando um tempo a se deixar impregnar por ela, para melhor compreender seus movimentos de respiração. Sendo assim, as autoras assinalam que a percepção urbana das telas de *graffiti* provoca emoções específicas, sendo elas o vestígio principal do texto apresentado. Por fim sinalizam, por meio das tantas escutas, que não raro os meios de comunicação veiculam imagens negativas das ações de *graffiti*, que na prática parecem não ter equivalência na “opinião generalizada daqueles que vivem e reinventam a cidade no cotidiano”.

O investigador português Ricardo Campos apresenta um texto, segundo ele, de natureza mais ensaística acerca da cidade como ecossistema comunicacional, levando em conta uma série de pesquisas empíricas desenvolvidas ao longo de sua trajetória acadêmica. Na perspectiva do autor, visível e invisível são dimensões essencialmente interligadas, tendo em vista, como caso exemplar, a condição emblemática do muro que estabelece uma fronteira de (in)visibilidade, atuando como elemento segregador que oculta de uns e revela a outros. Enfatiza assim o autor: “tornar (in)visível é um acto de elevada relevância sócio-antropológica”. Observa Ricardo Campos que, tanto no que tange a um conjunto de ingerências das microrrelações de poder quanto pela ação do Estado, os “regimes de visibilidade” são alvo de permanente contestação/conflito. O autor destaca a importância de se reconhecer e nomear o poder que regula os fenômenos da visibilidade, assim como a identificação da “força disruptiva” das artes de rua, do seu lugar maldito em que “torná-las invisíveis é sempre uma vitória do poder”. Por fim, ressalta que não apenas a arte urbana perturba a ordem como a questiona profundamente. E de forma equivalente questiona os cânones artísticos, as instituições do mundo da arte e a mercadorização dos bens estéticos.

No seu instigante ensaio “Metrópole comunicacional”, Massimo Canevacci enfatiza a condição contemporânea de um sujeito que atravessa, cada vez mais, “identidades temporárias, flutuantes, híbridas”, incorporando, assim, o que designa como “multivíduo”, ou um “sujeito diaspórico”. Para Canevacci, as tecnologias digitais incitam dispositivos de co-penetrações contínuas e híbridas no curso dos quais nem sempre é possível se definir onde começa um objeto (*mouse*, tela, teclado, *spray*) e sujeito (dedos, olhos, corpo/mente). Por meio desses referentes, o autor sugere a emergência do que denomina *textualidades móveis*, processuais, descentradas, autônomas, sincréticas e ubíquas. “Sincretismos culturais, pluralidades de sujeitos, polifonias de linguagens: esta é a premissa metodológica da metrópole performática urbana”. O texto de Canevacci conduz a percepções de um olhar sobre a metrópole comunicacional que ainda tateia e se move em superfícies de imprecisas e *desdobráveis* definições, uma mescla *in between* sujeito/objeto.

Paula Guerra e Pedro Quintela apresentam um elucidativo roteiro acerca das “culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas”. Com um texto de natureza eminentemente teórica, os autores propõem traçar uma breve rota conceitual acerca do modo como as ciências sociais em geral, e a sociologia em particular, têm equacionado as (sub)culturas juvenis contemporâneas. Segundo eles, o grande desafio que está posto nos estudos e *cenar* contemporâneas das práticas juvenis não diz respeito apenas a entender as semelhanças entre os jovens, mas, fundamentalmente, perceber que existem diferenças várias que nos impossibilitam de preconizar a existência de uma cultura juvenil única. De acordo com Paula Guerra e Pedro Quintela, este conjunto de fatores indica que a sociologia da juventude vem se desenvolvendo em torno de duas tendências: “a juventude enquanto indivíduos com características uniformizantes e similares, situados numa dada ‘fase da vida’; e a juventude enquanto um conjunto social diversificado, entendendo-se que os jovens possuem características sociais diversas, diferentes”. Daí a necessidade, por fim, sinalizada pelos autores de tentar sempre que possível territorializar e identificar as mudanças no contexto onde as práticas juvenis acontecem e são difundidas.

Este número tão plural e diversificado da Revista traz uma espécie de *plató*⁸ que dá suporte e compõe o conjunto de artigos. Findamos esta apresentação com uma passagem expressiva de Machado Pais, na entrevista concedida a Marcela Fernanda da Paz de Souza, que sintetiza muito bem os nomadismos do olhar e a potência de pensamento dos que animam esta edição:

Frequentemente constato que a vida social é circunflexa. Etimologicamente, esta palavra vem do latim *circum*, que significa volta; e *flexere*, que significa dobrar. Sabemos que, como sinal ortográfico, o acento circunflexo indica uma elevação e um abatimento no tom de voz, uma oscilação sonora metaforicamente dada por um chapelinho: uma haste que sobe, outra que desce, como as curvas da letra S. As experiências de vida são por natureza circunflexas. Na sua trajetividade, a vida é um ir e vir, um vem cá, um chega para lá, um sobe e desce nas estruturas de mobilidade social [...].

NOTAS

1 Aqui, adotando a grafia nativa, ao invés do termo de escrita correta na língua portuguesa – picho.

2 Na Bienal de Berlim, em junho de 2012, “Em meio a uma discussão depois que os brasileiros picharam uma igreja na qual dariam um *workshop*, Djan Ivson, ou Cripta Djan, 26, o mesmo que pichou o espaço vazio da Bienal de 2010, em São Paulo, esguichou tinta amarela em Zmijewski [...]”, o curador da amostra. Disponível em: <<http://direito.folha.uol.com.br/blog/pichao-na-bienal-de-berlim-arte-ou-crime>>. Acesso em: 09 out. 2015.

3 Henri Lefebvre assinala que nas cidades modernas verifica-se um tipo de *exacerbação* de signos; sendo assim apenas na vida cotidiana, segundo o autor, se processaria algum tipo de conexão entre *significantes* e *significados* (1991, p. 130). Observa-se que nas artes de rua o que predomina é a produção de dispositivos que tendem a *deixar livres* esses engates, possibilitando múltiplas formas de apreensão e usos da imaginação diante das marcas e rastros das artes urbanas.

4 Ver texto de Glória Diógenes na **Revista Etnográfica**, sobre a produção de artes efetuada entre esferas materiais e digitais, 2015a.

5 Ver mais informações no *site* da Rede: <http://redeartesurbanas.wix.com/raiu#!page2/cjg9>.

6 Artes urbanas: continentes e fronteiras; ver <https://www.youtube.com/watch?v=vfmTK9yIM>.

7 Ver Bourdieu, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013.

8 Referimo-nos ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari que designam ser um platô uma região contínua de intensidades (1995, p. 33).

- BIBLIOGRAFIA** BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Werke*. Berlin: Notiz, 1958.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- BRIGHENTTI, Andrea Mubi. “Imaginações”: imagens actantes e a imaginação dos territórios urbanos. In: CAMPOS, Ricardo e outros. *Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.
- CALDEIRA, Teresa. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, n. 94, p. 31-67, 2012.
- CAMPOS, Ricardo (no prelo). “Entre a rua e a galeria: várias formas de construir uma carreira no mundo do graffiti e da arte urbana”. In Ferreira, Vitor (org.), *Artes de existência e de subsistência: culturas juvenis, novas ocupações e inserções profissionais*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- CAMPOS, Ricardo. “Towards a dualistic approach of the urban visual culture: between the sacred and the profane”. In Clara Sarmento & Ricardo Campos (ed.). *Popular and visual culture*. Design, circulation and consumption, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 3-20, 2014.
- CAMPOS, Ricardo. “Identidade, imagem e representação na metrópole”. In Campos, R; Brighenti, A. e Spinelli, L. (org.), *Uma cidade de imagens*. Produção e consumo visual na cidade. Lisboa: Mundos Sociais, p. 15-30, 2011.
- CAMPOS, Ricardo. *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica sobre o graffiti urbano*, Lisboa: Fim do Século, 2010.
- DE CERTEAU, MICHEL. *L'invention du quotidien*. Arts de faire. Paris: Union générale d'éditions, p. 10-18, 1980.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIÓGENES, Glória. A arte urbana entre ambientes: dobras entre a cidade material e o ciberespaço. *Etnográfica*, v. 19, p. 537-557, 2015a. Disponível em: <http://etnografica.revues.org/4105>. Acesso em: 2 maio 2016.
- DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. *Análise Social*, v. 17, p. 682-707, 2015b.
- DIÓGENES, Glória. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, p. 43-67, 2015c.
- DIÓGENES, Glória e CHAGAS, Juliana. O ruidoso silêncio da pixação. *Revista Nava*, vol. 1 (no prelo).
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006 [1950].
- LEFEBVRE, Henri. *O cotidiano e o mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Lisboa: Estúdio e Livraria Letra Livre, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PEREC, Georges. *L'Infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1996.
- SIMMEL, George. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- THOMPSON, E. P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica, 1989.
- WEBER, Max. *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. Mineola, New York: Dover P. INC., 1958.

Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea

Ana Luiza Carvalho da Rocha

Doutora em Antropologia Social, Paris V, Sorbonne, 1994, com Pós-doutorado no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporaine na Université Paris VII, em 2001 e no Institute for Latin American Studies na Freie Universität Berlin Rüdeshheimer, em 2013. Pesquisadora CNPq. Professora no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora, junto com Cornelia Eckert, do projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Laboratório de Antropologia Social), com sede no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UFRGS), Porto Alegre. Atua ainda no Núcleo de Pesquisa em Estudos Contemporâneos (NUPECS) e no Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL), PPGAS, IFCH, UFRGS. Professora, também, na Universidade FEEVALE, no Rio Grande do Sul.

Cornelia Eckert

Doutora em Antropologia Social, Université Paris V, Sorbonne, 1992, com Pós-doutorado no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporaine na Université Paris VII, em 2001, e no Institute for Latin American Studies na Freie Universität Berlin Rüdeshheimer, em 2013. Professora titular no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IFCH/UFRGS). Pesquisadora CNPq. Coordena, junto com Ana Luiza Carvalho da Rocha, o projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV). Coordena o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e atua no Núcleo de Pesquisa em Estudos Contemporâneos (NUPECS), PPGAS/IFCH/UFRGS.

INTRODUÇÃO

A vida nas cidades contemporâneas que abrigam as múltiplas experiências temporais de ser e estar de seus habitantes nos estimula ao sistemático desafio de pesquisar e orientar pesquisas etnográficas privilegiando, de modo geral, a interlocução com os cidadãos que narram suas memórias transgeracionais. Estas narrativas também se enraízam na cidade, vividas de diferentes formas de expressão sensível. Dedicadas aos estudos das cidades como objetos temporais, investimos em exercícios etnográficos (etnografia de rua) com equipamentos de produção audiovisual. Procuramos identificar os laços que unem a arte de rua, ou a arte em contexto urbano, à trágica presença do tempo granular e nodular no interior das fábulas progressistas que acompanham o mito de fundação da cidade moderna. Neste artigo, nos voltamos para as práticas e saberes evocados por inscrições em paredes, muros e ruas, por colagem de cartazes, que dão tons e traços diversos à paisagem urbana. Esta produção (tangível ou intangível) pode ser reconhecida pela diversidade de pontos de vista, como linguagem juvenil, vandalismo e sujeira, criação, expressão de liberdade artística, movimento de contestação, depredação do patrimônio construído, etc.

O fenômeno de internacionalização das artes de rua emergiu no âmbito de profundos processos de transformação social em meados do século XX, reconhecidos como movimentos de contracultura, ou de revolução cultural, sobremaneira nos países ocidentais. No redesenho das funções socioeconômicas das grandes metrópoles, a multiplicidade de atores sociais se entrelaça em complexas redes que ritmam a vida urbana seguindo um tom global, multiétnico e plurivocacional. É neste cenário de mudanças que despontam movimentos de construção imaginária, antagônicos aos preceitos dominantes do mercado artístico em suas formas de organização institucional legitimadas pelos Estados modernos.

Neste âmbito, emergem novos atores sociais, oriundos de bairros segregados, de movimentos sociais reprimidos, de instituições deslegitimadas, e mesmo das universidades e de famílias de camadas médias (como na França), imprimindo na metrópole novas imagens e novos sons nada convencionais que desordenavam as vontades burocráticas de conter os espaços, de fixar usos de lugares, de enquadrar deslocamentos. Em poucas palavras, vivia-se a crítica ao autoritarismo político e econômico; combatia-se a burocracia reacionária. Aproximando os movimentos de contestação de estudantes e trabalhadores do final dos anos 1960 ao final dos anos 80 na Europa (e no mundo), a historiadora Olgária de Matos refere-se à ampliação da noção

de direito, ao alargamento e à diversificação das ocupações nos espaços públicos, à liberação de formas de linguagem e de intervenção, com *slogans* e palavras de ordem inscritas em muros, calçadas e paredes, com colagem de panfletos e manifestações discursivas pela liberdade de expressão e pela cidadania: a imaginação criadora é a invenção de prazeres e de conhecimento das dinâmicas das sociedades complexas (MATOS, 1989, p. 10).

Um novo mundo sedutor, e rizomático, recheado dos prazeres do cosmopolitismo (como a crescente mobilidade sazonal e global de pessoas e coisas), desvenda novos sentidos constitutivos da subjetividade moderna, em que emergem coletivos invisíveis (ou comunidades sem sentido do lugar) e comunidades capazes de transitar da imaginação partilhada para a ação coletiva (transnacionais, translocais, pós-nacionais, entrelaçadas por redes de comunicação de massa). Em tempos de processos culturais globais, a imaginação torna-se um campo organizado de práticas sociais (APPADURAI, 2001, p. 14, 20, 45 e 48). Neste ínterim, ouvimos e lemos, com frequência, sobre a relação da arte urbana com a emergência do movimento *hip-hop* nos Estados Unidos, o nascimento dos primeiros grafites nos metrô de Nova York (expressão das populações negras) e do movimento dos *squats* na Europa, nos anos 1970, como movimentos sociais urbanos, precursores da arte de rua (*street art*). Para Manuel Castells, observaríamos aqui a tendência da ação praticada a politizar-se pela relação com as gestões públicas e políticas urbanas (CASTELLS, 1977, p. 120).

Esse movimento da arte contemporânea, que se sobressai no cenário de efervescências políticas dos anos 1960 a 70, é oficializado como movimento artístico autônomo apenas nos anos 80. Em termos de genealogia das linguagens audiovisuais empregadas pelos artistas de rua, alguns apontam o grafismo da arte de rua (e seus estilos) como herdeiro de outras disciplinas no campo das artes, como as histórias em quadrinho e os *outdoors*, as obras dos *comics underground*. Se invocarmos Georg Simmel (1979) com seus estudos sobre a metrópole e a vida mental, podemos lembrar o quanto uma tensão na arte de rua revela do lado trágico do fenômeno moderno de urbanização.

Essas práticas são caras ao campo de conhecimento da antropologia da imagem, na interface com a antropologia urbana, que, neste diálogo interpretativo, foca estes tempos de integração das experimentações dos artistas na cidade em conjunto com outras formas de apropriação dos espaços urbanos, investigando as modalidades de produção no campo das artes, realizadas nos espaços públicos e nas ruas das metrópoles contemporâneas.

Numa perspectiva mais arqueológica, há os estudiosos que consideram que a arte de rua no campo da arte contemporânea, da arte gráfica sobre

muros, fachadas e outros equipamentos urbanos seria tributária de outros tipos de expressão cultural de rua, que remontam às origens da nossa cultura ocidental – da antiga Grécia à Idade Média –, numa associação arcaica da figura do artista de rua com mímicos, palhaços, engolidores de fogo, artistas de circo, cantores de rua e outros que habitam a poética das cidades (BACHELARD, 2000), além dos devaneios de suas enunciações pedestres (DE CERTEAU, 1994).

Nos diferentes tipos de dispositivos técnicos – *stencil art* (uso do molde vazado), *sticker* (pintura com adesivo) ou *lamb-lamb* (imagem reproduzida e aplicada em larga escala) –, a arte de rua pode não significar uma ruptura ou inovação radical na história da arte, principalmente em razão dos símbolos herdados e, a seu modo, preservados. As manifestações populares de nossas antigas cidades, repletas de cantores e atores de rua, cuja arte bebia na fonte semântica das lendas e tradições populares e seus personagens mitológicos (o bufão, o mágico, o trovador, o acrobata, o mímico) e de seu repertório de formas de apropriação do ambiente das ruas, das festas e das tabernas e cafés (BAKHTIN, 1987), foram profundamente afetados na pré-modernidade com a invenção da prensa gráfica, dos livros e jornais. A imaginação, expressa em sonhos, canções, desenhos, mitos, contos, fantasias, porém, orienta o repertório de qualquer sociedade de algum modo culturalmente organizada (APPADURAI, 2001, p. 77) sobre a ação criativa, que ritma as descontinuidades temporais. No domínio do mercado da cultura, impera a relação com a consolidação dos Estados-nações. O capitalismo liberal opera uma assimetria no acesso e no consumo de uma economia cultural das massas habitacionais (vulneráveis aos produtos de tradições inventadas, afirma Hobsbawm, 1982). Desigualdade ainda mais perversa nos tempos atuais do neoliberalismo, que configura uma cultura global; a imaginação é uma prática social, e sua agência no mundo social é múltipla e plural.

Anderson (1983), ao dispor sobre as comunidades imaginadas, aponta para a emergência de novas formas de expressão coletiva. Importa agora propor a pesquisa social, o exercício etnográfico para desvendar as implicações e contextos destas ações, expondo os paradoxos entre as políticas de governo (reprodutivas de desejos neoliberais) e os esforços de resistência operados nos saberes populares, contestadores e combativos. No caso da arte de rua nas cidades, reconhecemos as táticas de inscrever ações imaginativas no mundo transnacional e desterritorializado. São vozes e gestos, para o caso deste artigo, que configuram as relações entre a imaginação e a vida social (APPADURAI, 2001, p. 80). Nas brechas de políticas nacionais e nas fantasias dos consumidores embebidos na globalização da cultura, as

biografias, trajetórias, ações de artistas de rua, dotam, em seus aprendizados e atuações, de densidade imaginativa os espaços, sugerem atos interativos e improvisações criativas. Formas narrativas descontínuas nas cidades, em seus fluxos efêmeros, promovem, nas margens e dobras, formas intensas de sociabilidade em suas críticas, nos encontros para trocas de afetos e interesses comuns de ousar, criar e praticar a arte ritmada por sistemas de solidariedade e confiança no método, muitas vezes ilegítimo. Tais ações, entretanto, buscam o reconhecimento público por sua atuação contestadora, pela promoção de formas sociais mais sustentáveis e simétricas na vida da metrópole.

Apropriando-nos dos esquemas interpretativos de J. Rancière (2000; 2011), encaramos a arte de rua como *ars* (técnica); ou seja, como herdeira de uma potência heterogênea de operar com o sensível em suas formas de ver, fazer e pensar a arte, emergindo das composições das formas urbanas. Em suas tessituras, as intervenções artísticas de rua dialogam com o regime representativo da arte (submissão passiva ao visível), que tem como guia um pensamento que lhe é estranho (o regime estético da arte e de suas linguagens arbitrárias). A arte de rua tem por origem o regime representativo da arte, construindo formas de expressão com base no binômio *poiésis/mimésis*, embora pautada pelo regime estético da arte, que destaca a autonomia do artista de rua (o estilo de suas criações), seus procedimentos e vocação.

O PROJETO DE ETNOGRAFAR AS FORMAS SENSÍVEIS EM BAIROS METROPOLITANOS

Em alguns países, nos anos de estado ditatorial – como o Brasil nas décadas de 1960 e 70, e também a Argentina, o México, o Uruguai, etc. –, a arte mural conheceu transformações, no foco de suas motivações, relacionadas à estratégia de politização da cultura, da construção de movimentos de forças revolucionárias contra os estados de exceção, objetivando construir uma resistência na forma de expressões culturais, públicas e democráticas.

Os processos políticos de consolidação dos estados democráticos configuram a arena de movimentos populares artísticos de diversas ordens de sentido.

Em Porto Alegre, desde 1997 – ano de consolidação de nosso projeto de pesquisa na forma de um banco de conhecimento de imagens organizadas em coleções etnográficas¹ –, as inscrições artísticas no mundo público urbano são clicadas nas fotos dos pesquisadores em seus percursos etnográficos, ou registradas em vídeos; ou as vozes de artistas são registradas em entrevistas, adensando a aventura de colocar em alto relevo as formas imaginárias da paisagem urbana.

As paredes e os muros, os espaços públicos e privados são telas para pichações, para grafites, para *stencil*, etc. Esta onda massiva de expressão – desenhos, letras, símbolos, arte de rua (*street art*), ou arte urbana (*urban art*) – concebe atores civis (muitas vezes acusados de incivilizados) como integrantes de uma ação coletiva que vai desde a pertença a redes locais de jovens (não raro identificados como de periferia, ou seja, de áreas segregadas pelo padrão de vida econômica e socialmente desfavorecido), até movimentos internacionais.

Nestes anos de etnografias nas ruas da cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil), *locus* privilegiado das atenções do projeto *Etnografia da duração* (ECKERT e ROCHA, 2013) com coleções etnográficas (www.biev.ufrgs.br), chama a atenção a fartura de intervenções da arte no contexto público, de forma legal ou ilegal, a exemplo de outros grandes centros metropolitanos que investigamos em etnografias de rua, como Paris e Berlim.

Do nosso ponto de vista, a partir de pesquisas etnográficas em contextos urbanos, a arte de rua devolve aos habitantes das metrópoles contemporâneas a fruição estética que as formas urbanas, como parte integrante de sua dimensão de objeto temporal, lhes provocam.

A arte de rua e suas intervenções em certos bairros, em detrimento de outros, como os que acompanhamos ao realizar etnografia de rua (ECKERT e ROCHA, 2014) nos bairros de Belleville, em Paris/França (2001) e Kreuzberg, em Berlim/Alemanha (2013), podem ser aqui esclarecedoras. Essas oportunidades ocorreram por ocasião de estágios de pós-doutoramento.

A presença expressiva da arte de rua de Belleville (Paris) e de Kreuzberg (Berlim) – bairros pluriétnicos, plurirraciais e multiculturais que salvaguardam as diferenças de sentido nas formas de apropriação dos espaços urbanos de duas grandes metrópoles europeias – pode ser ilustrativa do nosso desafio neste artigo. São bairros que não apresentam uniformidade em sua composição urbana; por esta razão, as políticas urbanas locais precisam considerar múltiplas complexidades para a gestão democrática de suas territorialidades, concebidas desde suas transformações processuais.

Nos dois casos por nós etnografados – os bairros Belleville (Paris) e Kreuzberg (Berlim) –, a arte de rua acaba por lhes atribuir uma identidade que os distingue de outros bairros e territórios urbanos. Ela age exatamente nos dilemas dos espaços vazios (territórios abertos, disponíveis ao potencial de um querer-viver coletivo), tanto quanto em seus espaços públicos qualificados (como praças e parques). Num caso e no outro, o que caracteriza a arte de rua (grafites, mosaicos, colagens, *tags*, *stencils*, etc.) são precisamente seu caráter efêmero e seu consumo público, que adotam as formas urbanas para

suas experiências e criações estéticas de maneira completamente distinta da arte de galeria e de exposições de especialistas e profissionais em recintos institucionalizados e gerenciados pelo mecenato empresarial.

Em muitas situações, a arte de rua retoma os espaços urbanos menos controlados por uma política higienista, administrada pelas municipalidades no que tange à sua infraestrutura ou às condições de vida de seus moradores, orquestrando, nos limites de suas formas, metamorfoses inesperadas que salvaguardam seus sentidos.

ABOARD AND INSIDE KREUZBERG: A ARTE DE RUA COMO EXPRESSÃO DE SI MESMA

De perto e de dentro, para lembrar as eficazes provocações relativas ao exercício etnográfico de José Magnani (2009) em contextos urbanos, pudemos viver por três meses na rua Manteuffelstrasse, para nós o coração do bairro Kreuzberg. A rotina de percorrer as ruas do bairro, suas margens, ou transpor suas fronteiras, era um exercício de caminhadas com mapa na mão, câmera fotográfica, videográfica e uma constante atenção à paisagem, a pessoas, a coisas e ambientes no desafio de etnografar as múltiplas e complexas camadas temporais do viver urbano no bairro nesta curta temporada. Um exercício cada vez mais comum para quem se desloca com a atenção voltada às alteridades possíveis, reconhecendo, nos limites de viver, o paradoxo de acelerar uma pesquisa num lugar de memórias profundas e descontínuas².

Abrir a porta do nosso edifício era, a cada dia, uma surpresa. Sempre havia uma pichação, um risco, um traço, uma letra a mais. Nas paredes não era diferente: novos cartazes ou cartazes sobre os já existentes traziam publicidades, mas era raro encontrar sobre elas outras colagens. A diferença entre as duas expressões era que a pichação – mesmo no bairro berlinense onde provavelmente o número de pichações por metro quadrado era maior – não era permitida, enquanto que a colagem de cartazes ou *folders* nas paredes da maioria dos edifícios é admitida e operacionalizada por funcionários de instituições públicas ou privadas. A caminhada diária no bairro desvenda de imediato grafites, muitas delas bem conhecidas, e mesmo pontos de admiração turística, que já conhecíamos de álbuns internacionais de famosos grafiteiros, ou pesquisando na *internet*.

O mergulho no espaço sagrado das grafites exigia de nós tomar um ônibus. A *East Side Gallery*, na região de Kreuzberg-Friedrichshain, fica do outro lado do rio; porém, era preciso andar alguns quilômetros até se chegar à ponte que atravessa o rio. Trata-se de uma galeria de arte ao ar livre, do

lado leste do antigo muro de Berlim, preservado nos anos 1990 quando de sua demolição. Uma galeria que apresenta, hoje, 105 trabalhos, reunindo duas associações de artistas alemães. A alteração de seu antigo trajeto e sua destruição parcial, em janeiro de 2006, para um processo de “qualificação” do lugar próximo a *Ostbahnhof* (estação ferroviária do Oeste), deram motivo a protestos diversos. Citamos aqui trecho do artigo que então escrevemos:

O histórico do monumento, dos artistas de 21 diferentes países que em 1990 passaram a intervir no muro, é conhecido e divulgado em vários portais e blogs eletrônicos. Fotografamos sistematicamente, não só nós, dezenas de turistas. Lá estavam repintados, entre outros, o beijo entre Leonid Brezhnev e Erich Honecker (ocorrido em 1979, evento comemorativo dos 30 anos da GDR), do russo Dimitrij Vrubel (*Mein Gott hilf mir, diese todliche Liebe zu überleben*), o carro chamado *trabant* e fabricado na Alemanha Oriental cortando o muro, *Test the Rest* de Brigit Kinder, etc. A pintura de muro que nasce por volta de 1975, se tornou arte-cidade. Na palestra que escuto no Museu do bairro, o historiador Norbert Martins retoma os murais pintados e compara-os com o tom revolucionário do mural de Diego Rivera no Palácio Nacional do México (ECKERT e ROCHA, 2014, p. 206).

Estar em Berlim – sem dúvida a cidade mais diretamente ligada à experiência da divisão de um muro político –, para a busca da arte de rua, supõe que se conheçam a trama urbana e suas formas de apropriação, única maneira de se dialogar com as marcas deixadas pelo passado: pedaços de ruínas apropriadas pelas intervenções de artistas que assinam por cognomes, reinventando formas narrativas no espaço público.

Seguindo estes rastros de memória em esquinas, viadutos, elevados, paredes, bocas de metrô, não raro a grafite predomina em toda a extensão, seja a fachada de uma casa, o mural de um bar, as paredes de túneis e galerias de metrô, emprestando às práticas e saberes desse lugares outras formas de vibração. Ou é ainda o totem na praça, o afresco no parque, evidenciando espaços associativos operacionalizados por instituições públicas. No bairro *Gorlitzer Park* (que abrigava no passado uma estação de trem que perde sua função com a construção do muro pela DDR, em 1961), construções grafitadas abrigam associações de bairro, restaurantes e áreas de lazer.

Neste caso, o reconhecimento das intervenções da arte urbana se tem nutrido da ação dos movimentos organizados. Os artistas da arte urbana vêm lutando, cada vez mais, por uma legislação que garanta seus direitos de

expressão. O debate coloca a arte urbana como forma de vivência contemporânea ao retomar o conceito original de espaço público e ao questioná-lo nos termos das novas práticas de cidadania das sociedades complexas. A arte de rua nos instiga a pensar a vida social nos grandes centros urbano-industriais a partir da perspectiva dos desafios de configuração de uma comunidade política, do processo de construção de um sentido comum para as formas de associação, com o que ela justifica sua legitimidade.

Esta é uma legenda que podemos aplicar, ao menos a alguns, dentre os 22 artistas entrevistados durante o mergulho etnográfico, de setembro a novembro de 2013. Destes, cinco são artistas, músicos, ator de teatro e artistas de rua.

Focamos aqui o trabalho de Nikita, nome com que pediu para ser identificada, que é também seu nome artístico. Conhecemos a artista através de um dos nossos entrevistados – um diplomata brasileiro que reside há muitos anos em Berlim e é curador de várias atividades na embaixada, envolvendo atores e artistas de movimentos jovens. Nosso primeiro encontro foi marcado para uma entrevista com deslocamentos pelas ruas do bairro; um segundo encontro ocorreu no espaço da Associação da qual participa como artista.

Nikita chegou de bicicleta ao encontro, enquanto nós nos havíamos deslocado de metrô, embora por apenas duas estações. Depois de guardar sua bicicleta sob o viaduto da estação *Warschauer Strasse* (U1), iniciamos um diálogo de apresentações e explicações sobre nossa pesquisa e seus objetivos. Assim que a jovem, de 30 anos, nos disse ter nascido em Paris, mudamos de frequência linguística em nossa entrevista, por sermos mais familiarizadas com o francês do que com o alemão.

Quanto à sua linhagem, Nikita conta que sua mãe é nascida em Guadalupe e seu pai, sem precisar o país, na África. Ambos se conheceram em Paris, onde Nikita nasceu. Conta que percorreu muitos países, inclusive os Estados Unidos, mas, afirma, foi em Paris que mais conseguiu se inserir numa rede de artistas de rua. Instigada a novos desafios, resolveu investir em uma viagem a Berlim, sem mesmo dominar a língua. Diz que a aventura migratória sempre é possível a partir de uma comunicação nas redes de artistas que, de modo geral, são solidários nos processos de hospedagem e inserção na rede de produção de arte na cidade. Apesar de primeiramente nos ter informado uma rua de residência, mais tarde esclareceu não ter moradia fixa, e que a cada dia busca se hospedar na casa de alguém, mas que alguns lugares de amigos são seu Q.G. No dia da entrevista, disse não saber onde iria dormir, mas sempre encontraria algo em sua rede de relações. Tais encontros se

iniciavam em bares ou cafês onde os artistas costumam se reunir. Rindo, avisa-nos que nos cobraria o passeio comentado, e assim garantiria seu jantar. Respondemos prontamente que estávamos acostumadas com o *pour boire* ou o conhecido *spende* (doação) nos eventos artísticos gratuitos em Berlim.

Para a filmagem, nos propôs uma longa caminhada pelo bairro, dispondo-se a nos mostrar seu trabalho e alguns grafites que vibram já há algum tempo na memória dos habitantes do bairro – referia-se a alguns que já havíamos identificado como de consumo turístico. Finalizaríamos nossa entrevista em um centro cultural e social na rua Schlesische Str. 27B, na *Internationales Jugend Kunst und Kulturhaus*³, onde conhecemos a profissional orientadora (“minha chefe”, dizia Nikita) do setor artístico ao qual nossa entrevistada estava vinculada, a portuguesa Sandrine Ribeiro.

Assim, percorremos ruas e avenidas como a Muhhenstrasse, sempre parando para conferir trabalhos entre os quais constasse algum de Nikita. Nossa interlocutora nos levou pela famosa região denominada SO 36, marcada em passado recente pela miséria e concentração dos migrantes árabes, mas também *locus* de estudantes e intelectuais nos anos de chumbo (1960-1989). Por isso, não surpreende ser território conhecido pela resistência aos anos de divisão política cimentados pelo muro de Berlim.

Ao longo da caminhada, Nikita explica que sua técnica “work in progress” é o *pasting*. E detalha sua prática de trabalho: espalha nas ruas *portraits*, retratos de pessoas de todas as idades, etnias e formas diversas de expressão. Explica tratar-se de pessoas que conhece da Associação a que logo iríamos ser apresentadas. Os retratados participam de *works shops*, que consistem na interação de artistas e população. Sua tática de negociação implicava revelar sua técnica de trabalho e formas de exposição. As pessoas, explicou, são fotografadas em um *studio* na Associação; em seguida, é realizado o encontro-debate na rua. Em geral, este processo é filmado e, mais tarde, exibido juntamente com o resultado dessas várias experiências, em eventos públicos.

Após a instalação, que requer um trabalho coletivo, a artista espera, com o passar dos dias, as intervenções de outros artistas ou passantes que curtem seu trabalho. Também as outras formas de intervenção do público, como colagens ou mesmo rasgos, lhe interessam. Esse processo temporal, que implica intervenções ou não, também é filmado, incluindo condições naturais, como intempéries ou ações de animais.

Paramos em um prédio antigo de pedras vermelhas, sujo pela poluição. Nas paredes, estavam colados os *portraits* de pessoas, em preto e branco. Chama-nos a atenção o fato de que entre os *portraits* sempre havia um

cartaz com desenhos de coração ou jogos com a palavra *love*. Nikita relata que este, que ela chama de Mr. Love, interveio deslocando seus *portraits* e entre eles colou seu trabalho. Perguntamos se isso não a deixava chateada. Sorrindo, respondeu que fazer *street art* é isso: intervir na rua, mas a rua não pertence a ninguém e que, ao contrário, espera-se o diálogo a partir de diversas interposições.

No dia de sua intervenção, diz ter coberto toda a parede do prédio com seu trabalho; tudo estava preto e branco, lindo, diz sorrindo. Com o tempo, porém, observa, o trabalho se degrada e isto é muito dinâmico.

Seguimos pelo percurso comentado, fixando-nos nos pontos mais destacados pela interlocutora. Explica por que os artistas preferem ruínas, prédios abandonados. Também admite que muitas vezes são contratados para intervir na fachada do prédio. Logo estávamos diante de uma situação que provavelmente comprovava esta lógica. Perguntamos sobre as burocracias e pedidos de licença para as intervenções artísticas. Nikita contou ser usual em Berlim, caso não se trate de um terreno ou prédio com características de abandono, pedir-se autorização aos proprietários, comerciantes, etc. Observa, porém, que a resposta pouco importa; a intromissão acontece, de modo geral, apesar da negativa. Surpresas, interrogamos sobre a repressão policial. Nossa artista conta que em Berlim a polícia tem uma política liberal em relação à atuação artística em determinados bairros, ao contrário dos Estados Unidos e França, onde atuou e sofreu perseguição e repressão.

Em mais uma rua percorrida, mais uma intervenção de artistas em um prédio, desta vez usando escada *magirus*. A arte na parede nascia da ação de dois pintores. Indagamos sobre este tipo de intervenção, que certamente exigia grande investimento de material e tempo. Nossa anfitriã contou que cada vez mais empresas e imobiliárias contratam artistas de rua para atuar em publicidades e pinturas de fachadas, admitindo esse padrão estético no bairro; neste caso, afirma, são bem remunerados por bancos e empresas. Declarou, porém, não aderir a este tipo de mercado, assim como outros artistas de sua rede. Não em razão de julgamento moral a respeito dos que trabalham com esses contratos, pois admite serem todos livres para agir como quiserem. Nikita elucida que sua forma de trabalhar é mais pública; que na Alemanha, em especial em Berlim, existem associações voltadas ao incentivo das expressões artísticas com muita liberdade. São políticas públicas muito abertas aos projetos de artistas de rua. Uma vez aprovado o projeto, o artista associado recebe ajuda financeira para compra do material, para a produção de sua arte e para a intervenção nas ruas. Ao mesmo tempo, o artista é um professor que transmite seu saber aos jovens, mas é

também um aluno que aprende com os saberes transmitidos por orientadores e outros artistas.

Mas logo a legitimidade de atividades nas ruas muda de lógica. Nikita para na ponte Oberbaumbrücke e nos aponta prédios de grafiteiros que atuam na ilegitimidade. Precisam ter acesso ao alto dos prédios para jogar suas tintas e desenhar suas grafites.

Filmávamos ora Nikita em sua narrativa, ora fazíamos zoom nos prédios ao longe, que logo conheceríamos mais de perto. Chamava a atenção o cenário em que Nikita parava para nos falar das grafites: uma grande quantidade de colagens decorava os arcos da ponte de ferro. A ponte, segundo nossa entrevistada, é o lugar que oferece a vista mais linda de Berlim, não só pelo cenário do rio Spree, mas pela beleza da paisagem panorâmica, com monumentos que se podiam enxergar em sequência, como a famosa torre de televisão construída pela DDR, hoje um dos lugares turísticos mais importantes da cidade unificada.

A arte na rua, diz Nikita, é a expressão de si mesmo; é ousar se apropriar de um espaço e imprimir ali sua arte. É uma atividade sempre em progresso, que exige tempo, persistência e boa dose de espírito aventureiro. Diz isso mostrando-nos a arte no alto dos prédios, explicando consistir num jogar de tintas que, misturando-se numa espécie de leque, sugerem um arco-íris. Percorremos prédios de usinas enormes com paredes grafitadas por artistas como Guest (berlinense) e Blu (italiano). Blu pintou um pequeno homem dentro de um homem grande, uma pintura com muito movimento. Ela nos sugere ver um vídeo sobre o trabalho para percebermos melhor esse movimento. Nikita diz conhecer também o trabalho dos Gêmeos, do Brasil, e que deveríamos fazer o circuito de famosas grafites mantidas por políticas de revitalização da prefeitura de Berlim.

Quando um artista intervém, logo a rede é informada e todos correm para ver a nova *street art*, pois o tempo é implacável e nunca se sabe o quanto durará para o olhar do observador. A respeito dessas grafites monumentais, Nikita explica o motivo da falta de assinatura, pois, segundo ela, de modo geral, o estilo do artista já é a assinatura, não sendo raro os artistas preferirem o anonimato à publicidade de sua imagem, como é o caso de Blu. Ela prefere trabalhar em equipe, de forma mais coletiva, juntamente com sua “tribo”.

Entramos em um corredor com muita pichação, alguma grafite e muita colagem de cartazes. Finalmente confirmaríamos uma suspeita. As colagens são permitidas pela administração municipal. A intervenção permitida é sobre o cartaz publicitário. A partir desta ação, as múltiplas colagens são legítimas. Isto nos permitia descobrir um mistério como moradoras recentes

no bairro, em especial da Oranienstrasse, uma das ruas mais identificadas por um estilo boêmio de bares, lojas de *rock* (camisetas, músicas) e restaurantes de todas as etnias imagináveis: em cada poste, muro ou porta, a quantidade de colagens é enorme e podíamos ficar minutos folheando a sequência de panfletos colados, que, pelas camadas que se sobrepunham, denunciavam a idade do bairro. Um desavisado poderia não se dar conta dessa “arqueologia do tempo”, confundindo os estratos com sujeira acumulada.

A seguir, Nikita explicou-nos outra técnica, que depende da ação do vento; trata-se de *grafiti* com muitas cores e desenhos arredondados, que também filmamos.

O túnel tomado de pinturas em que entramos para cortar caminho, ou para entrar no interior de uma quadra com múltiplos prédios grafitados, revela que os lugares escolhidos pelos artistas, preferencialmente abertos, também são fechados. Mas logo que chegamos num terreno ao ar livre, ocupado por moradores sem teto ao lado da grande construção com o grafite de Blu, Nikita pediu para desligarmos o vídeo, e conversou com algumas pessoas. No terreno, víamos jovens e crianças morando em barracas; alguns jovens pintavam as paredes com spray. O que mais chamava a atenção era o gigantesco grafite de Blu, tipo homens em forma de bonecos. Nikita explica que a presença de olhos na espécie de boneco branco teria sido intervenção de outro artista berlinense. Aliás, de modo geral, no alto dos edifícios havia intervenções, seja do tipo letras pintadas, seja de números ou de desenhos. O tempo de trabalho, segundo nos explicou, podia demorar de uma semana a um mês.

Chegamos, enfim, à Associação, conhecida como Centro de Juventude. Nikita nos apresenta sua professora (chefe) e nos mostra as instalações do prédio. Nas salas, profissionais trabalhavam em diferentes atividades. Mesmo na rua, um professor ensina aos alunos técnicas de arqueologia. Finalmente, sentamos para descansar e tomar um café, que nos esquentaria, pois o dia estava muito frio. Nesta ocasião, pudemos entrevistar Sandrine. A entrevista, em francês, embora ela fosse portuguesa, se devia à presença de Nikita.

Sandrine explica que a Associação nasce de um projeto da prefeitura de Berlim, voltado ao aprendizado da arte por jovens e crianças, aberto à população, para atuar a partir de seus potenciais. O bairro escolhido dizia respeito a um lugar estigmatizado durante a segregação compulsória, sendo ocupado, em grande parte, por imigrantes árabes, em razão de uma política pública de inclusão a partir do ensino de múltiplas formas de expressão (arte, fotografia, cinema, teatro, pintura), bem como do aprendizado de gestão. Comenta que, na atualidade, há alunos oriundos da ocupação de refugiados na praça Orianen, nossos vizinhos. Como artistas, eles não só frequentam

o centro de arte, como moram nele ao menos temporariamente. Sandrine comenta que a cultura do centro é de cooperação, que não há muito como impor regras, mas que é um bom lugar para promover o potencial criativo de crianças, jovens e mesmo adultos que ali buscam um apoio para se expressar como artistas. Em especial, Sandrine promove os artistas de rua. Fala de alguns personagens que passaram pelo centro e que marcaram o bairro com suas obras.

Em outra ocasião, voltamos a entrevistar Sandrine e Nikita na Associação. Insistimos, então, sobre o aspecto legal e o ilegal da grafite. Nikita diz que essa adrenalina faz parte da criação, mas que implica, de modo geral, um trabalho coletivo. Se o artista não solicita a autorização e depende de ação subversiva, é preciso organizar uma equipe de pintores e vigilantes para anunciar a proximidade da polícia. Sandrine, porém, pondera que a grafite em muitos espaços de Berlim, como no bairro de Kreuzberg, tornou-se uma estética que se soma ao estilo de vida do bairro, marcado pela pluriétnica, pela efervescência da vida boêmia e, ao mesmo tempo, intelectual. Acrescenta que este tipo de arte, dentro das políticas urbanas, concorre para a revitalização do bairro, e que prédios grafitados ganham valor turístico e imobiliário. Referindo-se ao Kreuzberg, afirma tratar-se, de fato, de um bairro agora famoso pela grande quantidade de: galerias de artistas; pequenos teatros; centros de formação musical; escolas; igrejas atuantes; bibliotecas e mercados públicos, que também servem de centros culturais, afora museus de bairro, cafés e restaurantes de todos os estilos. Seja durante o dia, seja à noite, algumas ruas estão sempre muito movimentadas. Visitamos um desses bares *underground* em que uma guitarrista brasileira se apresentava. O pequeno espaço criava intimidade e familiaridade com o som metálico. O bar se estendia pela rua, e estar na calçada, na rua, ou na cova, eram apenas deslocamentos dentro de um mesmo evento.

Hoje, diz Sandrine, não é raro que o proprietário de um prédio incentive a intervenção da grafite. Outros, eventualmente incomodados, devem ter desistido de reclamar, já que seus prédios e suas portas são telas de intervenção de toda ordem de inscrição, arte, rabisco, frases, pichações, enfeites, colagens, lambe-lambe. Só resta fotografar ou filmar para poder comprovar em algum outro lugar que isto de fato existe, e que este lugar é Berlim.

Não seria justo, em nossos exercícios fílmicos e fotográficos, deixar de registrar nossos deslocamentos pelas antigas ruínas do muro ou fachadas de prédios que persistem como cenários de pichações e de muitas inscrições com palavras de ordem. Como já relatado em outro artigo, nosso entrevistado, e guardião do museu do bairro, diz ser lixo. Aconselha-nos a comprar

um livro sobre as grafites, a dos verdadeiros artistas de rua, e também nos orienta a não confundir a sujeira feita pelos pichadores com as grafites contidas no livro ofertado.

O acervo fotográfico e filmico sobre as grafites e pichações que marcam o bairro nos últimos 30 anos compreende também o que pesquisamos neste museu do bairro, ou em centros culturais como o Museu *Checkpoint Charlie*, o centro cultural *Kotbusser Tor*, ou a igreja *Tomas Kirche*, cujo zelador mantém um minimuseu, onde guarda pedras e fotos do “tempo do muro”. Apesar de sua timidez, este semi-entrevistado consegue dizer que a função de guardião da memória significa muito para ele. Pudemos pesquisar tranquilamente no hall da igreja, comprar fotos, pedras, fotografar, mas a entrevista foi inúmeras vezes adiada, ficando a hipótese de um tempo traumático, de difícil discursividade. Essas vozes já se pronunciaram, de diversas formas testemunhais, em pesquisas, publicações, filmes, fotografias, exposições, instalações. São muitos os testemunhos em Berlim, uma ilha de museus e centros culturais que lembram os paradoxos críticos e agonísticos vividos na e pela cidade política. Quanto ao referencial bibliográfico e filmico, estudados e fichados sobre o bairro, estes não paravam de nos surpreender pela densidade das narrativas e qualidade imagética (FRAZER, 1996; TEBBE *et alii*, 2000; FLEMMING, 2012; FRISCHMUTH, 2012; MARTINS, 2013; ROHNER e STEFFEN, 2013; VIERGUTZ, 2013, entre outros).

A ARTE URBANA E DOMÍNIO DA ÉTICA E DA TÉCNICA

No plano das artes plásticas, a arte de rua se colocaria, de acordo com os regimes da arte propostos por Jacques Rancière (2000), na interseção entre o regime ético, questionando o comum de sentido das atuais formas de representação artísticas, assim como o de suas origens e o regime estético, que propõe a diluição das fronteiras entre tudo aquilo que pertence às belas artes e aquilo que não lhe pertence. Esta perspectiva provém do diálogo entre a arte e as pessoas, a arte e a rua, a arte e a vida metropolitana, operando uma destruição criativa de suas fronteiras. A arte urbana se afirma como espaço privilegiado para se refletir sobre os espaços urbanos e seus territórios como fundamento da vida política nas sociedades complexas por nos fazer refletir sobre o sentido do “comum” que tece suas formas de associação e as tensões entre o indivíduo e o coletivo.

A meio caminho entre um e outro dos regimes, a arte urbana polemiza com certo formalismo e purismo do regime de representação e seus esforços em delimitar os campos das *arts* a certos gêneros e a padrões que atuam no

sentido de estabelecer critérios específicos para seus regimes de imagem. Ela não se quer representada por esta ou aquela escola, por este ou aquele estilo de produção; ela quer encarnar, ela própria, as formas urbanas, expressando sua matéria e experiência sensível com liberdade e autonomia.

O mundo sensível da arte urbana considera, assim, as diferentes alturas das edificações, os frontões de prédios de esquinas, os velhos prédios em contraste com os novos, os equipamentos dos parques e das praças, os contrastes de ruas e avenidas com a presença de velhas escadarias e vielas nas grandes cidades como espaço ordinário de sua “cena artística”. Nestes termos, diferente da arte dos museus, que nós contemplamos como produção coletiva na condição de se aceitar que dela não participamos, a arte de rua nos convida a participar de sua criação.

A arte urbana é aqui pensada na ressonância que se estabelece entre ela e as metamorfoses das modernas metrópoles contemporâneas, e suas representações, num esforço de conjugar as reflexões de Jacques Rancière (2000) sobre os laços que unem a arte, a estética, a política e o paradigma estético para interpretar a dimensão estética das formas de vida na cidade moderna (MAFFESOLI, 1985), tendo como inspiração os estudos de Pierre Sansot (1975, 1986) sobre as formas sensíveis da vida social e a poética da cidade, tanto quanto o de Georg Simmel (1979, 1983, 1998) sobre a metrópole e a vida mental.

Não se trata, portanto, de pensar a arte de rua e suas formas de expressão segundo sua relação com os espaços públicos, reduzindo-a a expressão cosmopolita do mobiliário urbano das grandes metrópoles. Propomos refletir sobre o diálogo que a arte de rua estabelece com as formas sensíveis com as quais a comunidade urbana moldou a matéria nos territórios que habita, numa interação constante de suas formas expressivas para a sua obra de criação sobre os elementos heterogêneos que a conformam.

No caso do Brasil, a estética dominante do modelo do fenômeno urbano colonial nas cidades moderno-contemporâneas tem sido afrontada pelas regras de concepção estética da arte de rua em seu talento e vocação para trabalhar as faces desordenadas do tempo e suas expressões espaciais.

A arte urbana se antagoniza, portanto, com a leitura histórica, que procura compreender as morfologias urbanas das cidades moderno-contemporâneas segundo sua evolução cronológica: uma concepção estética herdeira do urbanismo modernista, que insiste em operar com a vida urbana como resultado de uma evolução de períodos históricos sucessivos e isolados, e segundo seus diferentes exemplos. A arte urbana, ao contrário, não separa o *approche* sensível das formas de vida social nas

grandes metrópoles, isto é, o estudo das qualidades dos laços coletivos que nela se configuram, do desenho de suas formas, do caráter objetual de suas propriedades estéticas, e do qual resulta a composição da arquitetura urbana propriamente dita.

Não podemos, porém, persistir na perspectiva de restringir a leitura da arte urbana aos termos de uma etnografia da duração (ECKERT e ROCHA, 2013), sem ressaltar que aquilo que caracteriza esta perspectiva seria precisamente sua singular interpretação sensível do fenômeno urbano. No que tange à nossa perspectiva, a arte urbana se destaca da arte dos museus e das galerias por explorar a cidade a partir da observação de sua feição ondular e do caráter granular e nodular das mutações de sua espacialidade e territorialidade.

Do ponto de vista da cidade como objeto temporal, sob a perspectiva do tempo agitado das sociedades complexas, e seguindo a rítmica da acomodação/assimilação dos instantes que nela se superpõem uns aos outros, a arte de rua reinventa as formas dos espaços urbanos segundo as características das formas informes de suas paisagens (altura dos prédios, aspecto das fachadas, alinhamentos de ruas, modalidades diferenciadas do mobiliário urbano, localização dos imóveis em esquinas, avenidas, sua situação no desenho urbano, etc.).

A composição da arte urbana segue, assim, intimamente o que Gilbert Durand (1984) descreve como trajeto antropológico, ou seja, as formas e os estilos que adota revelam como esta forma de arte expressa o diálogo que ela estabelece com seu meio cósmico, não se fixando à aparência de uma forma única ou reduzindo-se a ela.

A arte urbana, expressão surpreendente da interação de diferentes linguagens artísticas com os elementos arquiteturais e urbanos, resulta de uma criação cultural e social, muitas vezes não orquestrada em termos de coletivos citadinos, e que desafiam as políticas urbanas para os espaços públicos nos cenários contemporâneos.

Compondo a estética urbana, a arte de rua tem por propósito atuar sobre a alma dos habitantes das grandes cidades através de suas imagens e suas linguagens visuais, tornando seus territórios únicos, diferenciados.

Em termos de uma cidade reinventada em tempos democráticos, a arte de rua dialoga com as tensões de suas expressões sensíveis, jogando com a proporção, a regularidade, a simetria, a perspectiva aplicada às avenidas, às ruas, às praças, aos edifícios que conformam a feição dos grandes centros urbanos, explorando em suas expressões estéticas o tratamento de suas proporções e de seus elementos de ligação entre as construções (arcadas,

colunas, portas, arcos, jardins, obeliscos, fontes, estátuas – a arte urbana e sua composição).

Ao ocupar determinados lugares da vida urbana, a arte de rua coloca em relevo as camadas de tempo que persistem no interior dos patrimônios arquitetônicos e urbanos, deslocando sistemas culturais que se pretendem coerentes e harmônicos. Não é estranho observar que, na arte de rua, presenciemos a ambivalência dos poderes municipais, que ora a consideram vandalismo (selvagem), ora prática artística que revitaliza o espaço.

Na composição estética das edificações dos modernos centros urbanos, é frequente apontar-se a arte de rua como um tipo de manifestação que se polemiza com os constrangimentos sociais advindos do individualismo de massa, no esforço de uma geração em marcar os espaços públicos da vida urbana com uma assinatura visual, não apenas questionando regras e leis comuns em uso em tais territórios, mas criando novas maneiras de fruição estética em suas ambiências. Entretanto, este não é apenas um viés de interpretação. Há outros pensadores segundo os quais a arte de rua não consiste em uma dimensão subversiva e libertadora do individualismo emancipador, mas pode ser analisada como uma modalidade ultraliberal de produção no campo da arte.

Em tais debates, torna-se evidente que a arte urbana não apenas representa a extroversão das linguagens das artes visuais das paredes de museus e galerias para os muros, ruas, viadutos, elevados, esquinas, praças e parques das grandes metrópoles contemporâneas. Ela revela que as decisões sobre a estética dos territórios urbanos na contemporaneidade não são tomadas apenas por profissionais e técnicos que atuam na área, nem sequer se restringem aos círculos fechados dos investimentos políticos e dos empreiteiros que dela fazem uso.

Para o caso de nossos devaneios simmelianos, a arte urbana, em suas intervenções efêmeras, mas contundentes, nos espaços urbanos da cidade moderna, ao desalojar e provocar suas formas de composição, dialoga intimamente com a figura do estrangeiro magistralmente proposta na obra de Georg Simmel (SIMMEL, 1983, p. 182-183). O artista de rua é aquele que revela a cidade como condição de associação entre seus moradores, ao mesmo tempo em que reconhece em suas formas o símbolo de um querer-viver coletivo.

O artista urbano, por sua proximidade e distância de uma exploração sedentária das formas urbanas produz, assim com sua obra, uma forma peculiar de os habitantes das grandes cidades interagirem com as formas fixas e rotineiras de explorar a cidade.

Da mesma maneira, a arte urbana age como provocação da atitude “blasée” (SIMMEL, 1983a) que adotamos quando nos deslocamos anônima e impessoalmente pelos espaços das metrópoles, sob os efeitos da pretensa unidade de suas formas. Em termos de experiência subjetiva, fluir no espaço público deixando-se afetar pelas artes de rua faz do ato de deslocar-se pela cidade uma experiência de fruição estética, provocando reações naquele que caminha, retirando-o de seu contato corriqueiro com as formas da cidade, obrigando-o a atribuir sentido a espaços que antes lhe seriam indiferentes.

À GUIA DE CONCLUSÃO

A arte de rua encontra seu sentido no debate acerca das melhorias na qualidade de vida social nas grandes metrópoles com a proposta de uma redescoberta de sua qualidade arquitetural e de sua dimensão ecológica. Ela agencia parte do debate democrático das formas de apropriação dos espaços públicos urbanos, revelando, por um lado, seu caráter trágico, como fluxo vital do exercício subjetivo do direito à cidade, e, por outro, como forma objetiva de realização de tais aspirações, como a etnografia no bairro de Kreuzberg objetiva tratar. Nos termos de Henri Lefebvre, em *O direito à cidade* (2012, p. 117), “a arte traz à realização da sociedade urbana a sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição”.

Ao tempo em que a arte urbana se coloca como expressão de ideais de apropriação democrática dos espaços públicos na direção do exercício de uma nova cidadania, dela difere. Ponderação que aproxima a *performance* e a tática do praticante com a arte de rua na “dialética sem superação” de Georg Simmel (1983b), que trata do pensamento trágico sobre a vida social na modernidade – ele procurava compreendê-los, sustentando suas contradições e ambiguidades, visto que não propunha resolvê-las ou negá-las, porque entendidas como elementos essenciais da vida social.

O tempo tem fronteiras plásticas; já a arte de rua traz para o centro do debate a permanência articulada das temporalidades que ritmam a vida cotidiana no pulsar da cidade (passado, presente, futuro). Joga-se com as fontes identitárias dos espaços e dos territórios urbanos, revelando a elasticidade do tempo presente vivido pelas pessoas nos seus fluxos cotidianos, tanto quanto na partilha da permanência física das ruínas do passado como lugar praticado pelo gesto do interventor.

Na arte urbana, e em suas intervenções, constata-se o diálogo cúmplice do artista com as formas da cidade e a experiência de fruição estética dos lugares, em especial seu carinho para com a ruína. Admitindo-se que a ruína

“cria a forma presente da vida passada” (SIMMEL, 1959, p. 261), podemos assegurar que ela resulta da contemplação estética dos tempos múltiplos que tecem as memórias dos lugares urbanos.

Pelo caráter comunicacional e pela fruição estética provocada nos habitantes da cidade, essa forma de expressão artística tem sido, mais recentemente, incorporada aos projetos urbanísticos e de gestão urbana de cidades de grande porte. Entretanto, na maioria das vezes, as políticas culturais para os espaços abertos nas cidades moderno-contemporâneas, diante de suas preocupações com a uniformidade e padronização como procedimentos de construção, não têm estabelecido uma relação harmoniosa com as linguagens e estéticas que orientam o campo da arte urbana.

Neste ínterim, a arte de rua expressa, de forma exemplar, os conflitos entre a natureza e o espírito, no sentido de submeter a materialidade da qual são feitas as cidades moderno-contemporâneas aos ditames da vontade e da racionalidade.

Aplicada aos territórios em que a unidade da forma urbana é evocada, natureza e espírito encontram-se dissociados na intervenção artística nos cenários urbanos. A arte de rua não procura harmonizar este antagonismo; ao contrário, ela o estetiza.

NOTAS

1 O Projeto BIEV (Banco de Imagens e Efeitos Visuais) é desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. O projeto tem por agências financiadoras o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), às quais agradecemos.

2 Escrevemos dois artigos sobre esta experiência, que sugerimos como leitura paralela a esta análise: ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. *A poiésis* de um museu de bairro. In: Revista **Estética e semiótica**, Brasília, v. 5, n. 11, p. 19-50, jan. e jun. de 2015. <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/issue/view/1160/showToc>. ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. Ressonâncias de sobreposições temporais: etnografia no bairro Kreuzberg, Berlim (Alemanha), Revista **Iluminuras**, v. 15, n. 36, 2014, p. 218 a 268. <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/56114>. Acesso em: 03 março 2016.

3 Sobre esta Associação, recorrer a <http://www.annalindhfoundation.org/members/internationales-jugendkunst-und-kulturhaus-schlesische-27>.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. Reflections on the origin and. Spread of Nationalism. Revised Edition. London, New York: V. V E R S O, 1983.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CASTELLS, Manuel. *Movimientos sociales urbanos*. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1977.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editoria UNESP (Universidade Estadual Paulista), 2002.
- DE CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano*. Petrópolis-RJ: Vozes, v. II. 1994.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1984.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. A poíesis de um museu de bairro. In: Revista **Estética e semiótica**. Brasília: v. 5, n. 11, p. 19-50, jan. e jun. de 2015. <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticae-semiotica/issue/view/1160/showToc>.
- _____. Ressonâncias de sobreposições temporais: etnografia no bairro Kreuzberg, Berlim (Alemanha). Revista **Illuminuras**. Porto Alegre: v. 15, n. 36, 2014, p. 218 a 268. <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/56114>.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia de rua*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia de duração*. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- FLEMMING, Thomas (Documentation Berliner Mauer-Archiv. Hagen Koch). *Le mur de Berlin. Une frontiere coupe la ville en deux*. Berlin: Verlag, 2012.
- FRAZER, Derek. *Berlin, the buildings of Europe*. New York: Manchester University Press, 1996.
- FRISCHMUTH, Peter. *Berlin Kreuzberg SO 36*. Berlin: Verlag, 2012.
- HOBSWAWM, Eric J. *Os trabalhadores*. Estudos sobre a história do operariado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Lisboa: Letra Livre. 2012.

- MAFFESOLI, Michel. Le paradigme esthétique: la sociologia como art. In: Revue *Sociologie et sociétés*, v. 17, n° 2, 1985, p. 33-40.
- MAGNANI, José. G. C. A etnografia como prática e experiência. Revista **Horizontes Antropológicos**, a. 15, n. 32, jul./dez. Porto Alegre, 2009. p. 129-156.
- MARTINS, Norberto. *Hauswände statt Leinwände. Berliner Wandbilder*. Berlin: Hardcover, 2013.
- MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Coll. "La philosophie en effet", 2011.
- ROHNER, Ellen e STEFFEN, Erik (Hg.). *Stillstand und bewegung. Menschen in Kreuzberg. Fotografien aus den 70 ern und 80 ern*. Berlin: Verlag, 2013.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Payot, 2004.
- SANSOT, Pierre. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: PUF, 1986.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck, 1973.
- SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UnB, 1998, p. 79 -108.
- SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UnB, 1998, p. 137-144.
- SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: MORAES, F. Evaristo (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983b, p. 182-188.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 13-28.
- SIMMEL, Georg. *La cultura femenina y otros ensayos*. México: FCE (Fondo de Cultura Económica), 1959.
- TEBBE, Krista *et al.* *Kreuzberg*. Berlin: Kunstam Kreuzberg, 2000.
- VIERGUTZ, Volker (seleção e notas). *Die Berliner Mauer*. Berlin: Ed. Berlin Story, 2013.

Palavras-chave:

**arte de rua; arte urbana;
cidade; estética; etnografia.**

Resumo

As intervenções artísticas em contextos urbanos contemporâneos nos impulsionam a refletir sobre as práticas de arte de rua no âmbito de múltiplos conflitos pela diversidade das ações e atores em jogo. Relatamos um mergulho etnográfico em contextos urbanos, a partir da ação do artista, para tratar desses processos de estetização dos ritmos da vida cotidiana.

Keywords:

**Street art; urban art;
city; aesthetics; ethnography.**

Abstract

Artistic interventions in contemporary urban contexts, pushes us to reflect on the street art practices within multiple conflicts for the diversity of actions and actors involved. We report an ethnographic diving in urban contexts to address these aesthetical processes of the rhythms of everyday life from the artist's action.

Recebido para publicação em abril/2015. Aceito em julho/2015.

Visibilidades e invisibilidades urbanas

Ricardo Campos

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL).

Endereço eletrônico: rmocampos@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Este texto, de natureza mais ensaística, olha para a cidade como ecossistema comunicacional. Apesar de assumir a natureza mais reflexiva deste escrito, não deixo de ressaltar a sua profunda vinculação a uma série de pesquisas empíricas por mim desenvolvidas ao longo de anos que remetem para a forma como determinados círculos sociais ou comunidades constroem formas peculiares de comunicação e representação. Em comum estas pesquisas têm não apenas a cidade, mas a natureza juvenil dos grupos e comunidades estudados. Trabalhos sobre jovens Okupas (GRÁCIO *et al*, s.d, 2000), sobre o movimento Hip-Hop (SIMÕES, NUNES e CAMPOS, 2005), sobre os *writers* de *graffiti* (CAMPOS, 2009, 2010b) e mais recentemente sobre o rap negro e de protesto (CAMPOS e SIMÕES, 2011, 2014), permitiram-me pensar a forma como certas culturas juvenis agem na cidade e utilizam os seus recursos com intuítos comunicacionais.

Tenho escrito ao longo dos anos sobre expressões estéticas na cidade, sejam estas entendidas como formas de arte ou meros actos de transgressão. Estou, por isso, familiarizado com o graffiti, nas suas versões mais artísticas ou vandálicas, bem como com as diferentes linguagens estéticas que, actualmente, catalogamos no âmbito da denominada *street art* ou arte urbana. Todavia, apesar deste dossiê ser dedicado a estas temáticas, optei por desenvolver uma reflexão mais abrangente que abarcasse muitas das minhas interrogações acerca destes fenómenos e outros similares. Na verdade, tenho procurado reflectir sobre a relevância da imagem e da visualidade na cidade (CAMPOS, BRIGHENTI e SPINELLI, 2011) tentando esboçar quadros para o estudo daquilo que podemos definir como “cultura visual urbana” (CAMPOS, 2013, 2014.). Parto, por isso, do pressuposto segundo o qual há, de facto, algo de peculiar na visualidade urbana. Esta proposta que aqui vos deixo pode ser entendida como mais um passo nessa direcção de pesquisa.

Os fundamentos do pensar sociológico e antropológico são mobilizados para esta reflexão que podemos situar no campo algo difuso da comunicação. Tal articulação não nos deve parecer estranha, quando sabemos que a comunicação é elemento fulcral da vida dos indivíduos em comunidade sendo, por isso, pilar essencial de qualquer pesquisa mais profunda sobre os seus contextos sociais e culturais. Não apenas a comunicação funda alguns dos alicerces fundamentais das identidades colectivas como, por consequência, nos permite distinguir a grande diversidade de modos e estilos de vida de que é composto o nosso planeta. Algo de comum entre povos e comunidades é a sua capacidade de codificar no horizonte do visível formas de distinção simbólica, recorrendo para tal ao corpo, ao vestuário entre uma série de outros artefactos da cultura material.

Por comunicação entendo, aqui, tudo aquilo que é uma expressão de índole simbólica que, através de um sistema de códigos culturalmente consensualizado, transmite uma qualquer informação a outrem. Deste modo, podemos falar de formas de comunicação que procedem do uso do corpo, sendo de índole verbal (idiomas, dialectos, sonoridades várias, etc.) e não verbal (posturas, gestos, adornos, vestuário, etc.); da fabricação de formatos expressivos de diversa ordem (escrita, pintura, música, etc.); da produção de objectos materiais variados (utensílios, edificios, etc.). Assim sendo, assumo uma perspectiva bastante alargada daquilo que é o espectro comunicacional envolvendo, praticamente, tudo o que é acto ou produção humana. Ou seja, antevejo a acção social como inerentemente simbólica e consequentemente comunicacional. Todo acto é exercido num contexto cultural e transporta um sentido. De igual forma, tudo o que é criação humana, independentemente

das funções de ordem prática e pragmática que cumpre, está carregado de significado.

Como transpor esta questão para o domínio do urbano? Teremos, desde logo, que pensar a sua relação com o território. Todo território que é habitado é, obrigatoriamente, moldado pelo homem em função dos seus interesses e desejos. A paisagem que vislumbramos, mesmo aquela que tantas vezes nos surge como obra da natureza e acidente do tempo, é o desfecho da acumulação de pequenas ou grandes intervenções humanas. Do desmatamento à plantação, da edificação ao desmantelamento, o homem foi erigindo as suas paisagens habitadas, num diálogo com a natureza e com os recursos materiais e naturais disponíveis. Se o universo bucólico do campo é menos propenso a uma reflexão acerca da produção do espaço, o mesmo já não se pode dizer do meio urbano. As cidades são, quase integralmente, fruto de diversas “operações criativas” que visam a fundação de um território colectivamente habitável resultante, sempre, do confronto entre as contingências do local e uma certa “cosmovisão territorial” (uma ideologia do espaço habitado e da ocupação). As cidades são hoje espaços de betão, de asfalto, de circuitos diversos (canalizações, redes eléctricas, fibras ópticas, redes de metropolitano, etc), abarcam a natureza domesticada (parques e jardins), tal como edifícios (casas, serviços públicos, monumentos, estádios, etc.) e máquinas diversas (transportes, caixas ATM, telefones públicos, semáforos, etc.). Não são, todavia, espaços inanimados. Acolhem milhares ou milhões de pessoas que, todos os dias, contribuem para tornar a cidade um ente animado, não apenas através da sua vivência incorporada no habitat, mas também pelas pequenas intervenções que mudam a “fácies” urbana.

A dimensão da visualidade é algo muito significativo, mesmo central, na forma como se constitui a cidade, quer do seu ponto de vista objectivo e material, quer do ponto de vista mais subjectivo das representações e imaginários que sobre ela se forjam. Nesta reflexão pretendo, precisamente, aludir a esta dimensão, tendo em particular atenção a forma como a visão se encontra no cerne de muitos dos dispositivos e circuitos comunicacionais urbanos. A cidade é, em muitos sentidos, feita para se ver, e o olhar sempre foi um dispositivo essencial de orientação neste meio, como aliás alguns dos autores clássicos em ciências sociais assinalaram nas primeiras décadas do século passado (SIMMEL, 1997 [1903]; WIRTH, 1997 [1938]; BENJAMIN 1997 [1935]). Esta não é, por isso, uma questão recente, embora na actualidade adquira contornos novos e uma relevância que merece a atenção dos estudiosos urbanos.

A CONDIÇÃO DO VISÍVEL

Que a cidade é um espaço comunicativo não é nada de novo e soa um pouco como cliché. Não me canso, todavia, de insistir nesta ideia e na sua pertinência como patamar heurístico para pensar a cidade contemporânea. Por que? Porque se por um lado, como tive oportunidade de referir, todo o espaço fabricado é inerentemente comunicacional, por outro lado, acredito que as últimas décadas são marcadas por um aprofundamento e alargamento do mecanismos de ordem comunicacional que tendem a assumir um papel cada vez mais nuclear no nosso quotidiano. Ou seja, argumento que nas nossas sociedades de abundância tecnológica e material, não só o campo comunicacional se complexificou como também se “entranhou” no quotidiano. Pode parecer algo paradoxal esta asserção, quando sustentei que toda a acção social (e sua consequência) é uma manifestação colectiva de índole comunicacional. Na verdade, podemos afirmar que o propósito comunicacional assumiu uma centralidade tal nas nossas acções que, de certa forma, inverte a ordem de prioridades sob a qual se assenta o propósito original das mesmas. Ou seja, a natureza funcional ou pragmática de muitos dos gestos do quotidiano é ultrapassada pela urgência de ordem comunicacional que estes carregam.

Isto está evidente em muitas das teorizações que invocam a crescente “estilização” ou “estetização” do quotidiano (FEATHERSTONE, 1991, 1998; EWEN, 1988). Um exemplo, de certa forma paradigmático, encontra-se na forma como o corpo se tornou exacerbadamente um objecto comunicativo. Roupas, adornos e tatuagens, eventualmente complementados por cirurgias plásticas, invocam um corpo mutante e performático, um objecto comunicacional *par excellence* (SANTAELLA, 2004). Afirma Le Breton (2003, p. 28) que “a anatomia não é mais um destino (...) o corpo tornou-se uma representação provisória, um *gadget*, um lugar ideal de encenação de *efeitos especiais*”. Tal não significa que o corpo não seja matéria de comunicação noutras culturas e tempos históricos. Todavia, numa sociedade marcada pelo poder das aparências e superfícies (EWEN, 1988), onde a mutabilidade e plasticidade dos objectos é comum, a carga significativa da matéria assume um peso extraordinário na forma como lemos e escrevemos o mundo. Há, por isso, um agir cada vez mais imbuído de performatividade.

Assumo que esta condição se aplica igualmente ao “corpo” da cidade, mais precisamente à sua “pele”, à sua superfície. A paisagem visual urbana está em constante mudança. São novos edifícios que despontam. São rodovias novas e operações de reabilitação de praças, jardins, etc. São os

cartazes da propaganda política ou da publicidade em cíclica renovação. São os *outdoors*, os *graffiti* e outras expressões visuais informais. São as últimas modas que despontam e se exibem na cidade. São os cafés, restaurantes, lojas, etc. que abrem e fecham. Habituíamo-nos, por isso, a conceber a cidade como um ser mutante na sua aparência. Hoje, acima de tudo, as cidades não se querem paradas, imóveis no tempo. São territórios que se desejam dinâmicos e em mutação. As cidades são uma alegoria dos novos tempos, marcados pela rapidez, pela conectividade, pela invenção, pela metamorfose, pela imagem. As cidades, de forma a tornarem-se atractivas, são alvo de operações plásticas constantes que visam tornar a sua figura mais agradável. Operações de “estetização” e “patrimonialização” que tornam a cidade um artefacto para apreciação do turista. Mas também fenómenos efémeros de “espectacularização”, como eventos desportivos, musicais, festivais, etc. Uma cidade-imagem, que vive em grande medida de processos de comunicação.

A questão da “visibilidade”, apesar de francamente ignorada pelas ciências sociais, não deixa de ser um facto social da maior relevância, como sustenta Brighenti (2007, 2010). A visibilidade é uma esfera central no relacionamento com o mundo e com os outros. Tal facto endereça-nos para o papel da visão, instrumento de percepção fundamental que, de acordo com uma série de autores, tem sido alvo de privilégio na cultura Ocidental ao longo de séculos (CLASSEN, 1997; JENCKS, 1995; SYNNOTT, 1992). O tão propalado ocularcentrismo Ocidental deriva, então, desta valorização simbólica e prática da visão que se revela no facto desta ser reconhecida como o sentido mais nobre. É, desde logo, o órgão sensorial mais associado ao conhecimento e à razão, facto que remonta à Antiguidade clássica, quando autores como Platão e Aristóteles reforçaram a função epistemológica da visão (SYNNOTT, 1992). Todavia, como nos demonstram os cientistas sociais que se dedicam ao estudo da história e da antropologia dos sentidos (CLASSEN, 1997, 2005; HOWES, 2005), os “modelos sensoriais” são diversos. As hierarquias sensoriais transformam-se não apenas em função da cultura, mas também de variáveis de natureza social.

Apesar destas ressalvas, dificilmente nos podemos opor ao argumento segundo o qual a nossa cultura é profundamente ocularcêntrica. Tal facto verifica-se não apenas numa longa tradição de pensamento ocidental que premeia o poder e a nobreza da visão, mas também no paulatino aperfeiçoamento de um extenso aparato tecnológico que não apenas recorre à visão, como também potencia as suas capacidades perceptivas, ampliando o horizonte perceptível do homem. No nosso quotidiano habituámo-nos a aceder a imagens de universos tradicionalmente concebidos como invisíveis.

São imagens detalhadas do interior do corpo humano, de bactérias ou de planetas distantes. A “visualização da existência”, para utilizar o termo feliz de Mirzoeff, sugere que a nossa vida é em grande medida mediada por ecrãs, sendo que estes são fundamentais para as nossas opções e representações da realidade. “A vida moderna desenrola-se no ecrã”, diz-nos este autor (MIRZOEFF, 1999, p. 1). E, como sabemos, vivemos cercados por ecrãs. Através do computador, do celular, da televisão, do *tablet*, entre outros, acedemos a um conjunto de representações imagéticas.

Em resumo, a questão da visibilidade não é de somenos importância. Ao invocarmos a visibilidade estamos, necessariamente, a realçar as operações que se firmam entre aquilo que está e aquilo que não está disponível ao nosso olhar. Logo, falamos das relações que se estabelecem no âmbito do “ver” e do “ser visto”. Se isto pode parecer simples e fácil de detectar, uma reflexão mais atenta revela-nos a dificuldade em definir claramente as geografias da (in)visibilidade. A começar porque nem todos olhamos a partir do mesmo lugar e da mesma perspectiva, o que significa que os contornos da visibilidade são complexos e desiguais. Não apenas aquilo que vemos se encontra invisível para alguns, como aquilo que outros vêem se nos encontra tantas vezes vedado. Para além disso, acrescenta-se que o olhar é actualmente mediado por uma série de engenhos tecnológicos, situação que complexifica em muito os nossos exercícios de vislumbre do real. A posse de dispositivos de registro ou reprodução visual altera a nossa capacidade de olhar, na medida em que alarga a nossa esfera do visível. E a visão sempre foi, como nos revela Robins (1996), um dispositivo estratégico determinante para o estabelecimento das relações de poder.

Visível e invisível estão, por isso, interligados. Basta pensar no exemplo simples do muro¹, que estabelece uma fronteira de (in)visibilidade, sendo um elemento segregador que oculta de uns aquilo que revela a outros, criando dois universos visíveis apartados. Tornar (in)visível é um acto de elevada relevância socio-antropológica. É um gesto de profundo significado simbólico e comunicacional que muito nos diz acerca de certos indivíduos e comunidades. Não por acaso nos vestimos e decoramos a casa de certa forma; não por acaso ocultamos certas partes do corpo e revelamos outras, etc.. Importa, então considerar que a (in)visibilidade é sempre uma posição relacional em que alguém expõe algo (ao expô-lo mostra algo de si, literal ou metaforicamente) a outrém. Através do acto de observação um vínculo relacional se estabelece (entre observadores e observados). Este vínculo firma-se não apenas com o sujeito que expõe, mas também com aquilo que é exposto. Enquanto o primeiro é uma entidade, o segundo é algo que se

objectifica a partir do momento em que se torna visível. Tornar algo visível é dar-lhe existência objectiva (torná-lo “objecto”). Aquilo que é invisível pertence ao mundo dos mitos, dos imaginários e do sonho.

Tornar algo visível diz-nos muito, não apenas sobre o “objecto”, mas também sobre o “sujeito”. Estamos, portanto, perante um processo de comunicação em duas dimensões. O “objecto” revela-se nas suas qualidades semióticas; o “sujeito” revela-se nos seus propósitos. O mesmo se pode aplicar aos fenómenos de invisibilização. Tornar algo invisível, escondê-lo ou camuflá-lo é, no fundo, negar a sua possibilidade de existência social. É remeter qualquer coisa para o domínio do mito, do desconhecido. Deste modo, resguardar o objecto, que não é alvo de escrutínio público, revela-nos bastante sobre a entidade que procede a esse gesto. Há, por isso, uma “política do (in)visível”, que está associada às táticas e estratégias desenvolvidas por certos actores individuais e colectivos, que ora expõem ora ocultam certos objectos, com determinados fins.

Centremo-nos na invisibilidade como condição. Esta pode decorrer de mera circunstância episódica, pode ser fruto do acaso, mas também pode ser consequência de acções sociais com profundo significado simbólico. A invisibilidade pode remeter para uma condição imposta, determinada por certas convenções ou estruturas sociais (certos contextos político-sociais ou certas circunstâncias simbólico-culturais). Vejamos a primeira situação. Sabemos como em diferentes conjunturas históricas e políticas certos grupos étnicos foram não apenas perseguidos mas também “tornados invisíveis”, seja pela eliminação física e mobilidade forçada, seja através da sua concentração em áreas periféricas, fora dos olhares da maioria. Os guetos étnicos são um bom exemplo destes processos. Os processos de “limpeza” dos centros das cidades de indivíduos indesejáveis (sem-abrigo, toxicodependentes, etc.) são outro exemplo. A invisibilidade tem, aqui, uma conotação geralmente negativa, de natureza liminar, transgressiva e maldita². O que não se deve ver é o que é feio³. O facto de não estarem acessíveis alimenta, por outro lado, o desconhecimento, a criação de mitos e fantasias. Daí que as estratégias de “visibilização”, sejam formas de empoderamento reclamadas por muitas comunidades tradicionalmente subalternizadas. A visibilização tem, neste caso, um sentido literal mas também metafórico. É “trazer à luz”, revelar qualquer coisa, que por estar escondido é alvo de negação, de desconhecimento e de fantasias várias. “Trazer à luz” é negar as qualidades negativas daquilo que deve estar escondido, é recusar a sua fealdade, a sua malignidade ou estranheza. Daí a importância da visibilização por muitos movimentos sociais em torno da causa LGBT, negra, indígena, etc.

Mas a invisibilidade também pode enquadrar uma opção voluntária, uma tática ou estratégia empregada por alguém para escapar (à violência) dos olhares de outrém. Refiro-me a casos em que, por diversas razões, indivíduos e grupos criam espaços privados, de recolhimento e de invisibilidade. As justificações são variadas e vão desde a necessidade de privacidade do espaço doméstico, até à fuga aos olhares indesejáveis. Interessa-me, aqui, invocar a invisibilidade como estratégia usada por certos grupos, de forma a contornar a vigilância da autoridade ou da sociedade dominante. Certas subculturas urbanas ou grupos sociais considerados desviantes, por exemplo, recorrem a estratégias de relativa invisibilidade, de modo a prosseguirem certas práticas reprovadas pela moral ou legalidade vigente. Tal aconteceu com diversos grupos homossexuais em períodos históricos de forte repressão e mesmo perseguição (HUMPHREYS, 1997), com os fumadores de marijuana (BECKER, 1963) ou com os *graffiti writers* (CAMPOS, 2009a, 2009b, 2010), entre inúmeros outros exemplos.

O poder sempre procurou gerir os processos de visibilidade, determinando aquilo que pode ou não ser visto (FOUCAULT, 1975; ROBINS, 1996). O poder é assinalado não apenas pela capacidade de impor uma certa visão (do ponto de vista literal ou metafórico) sobre algo ou alguém que se vê destituído dessa competência (porque é mero observado ou porque não detém capacidade de resistir ou suplantar o olhar que lhe é dirigido), mas também pelo domínio de um aparato tecno-simbólico que serve à manutenção de um regime de visibilidade assimétrico (sendo o panóptico o caso mais paradigmático desta situação). Mas há outra dimensão que me parece relevante quando falamos da visibilidade nestes termos. O poder sempre dependeu de estratégias de visibilidade para a sua imposição e sustentação. Não basta ser poder; é determinante que o mesmo se manifeste de forma inquestionável e opulenta. Há, por isso, uma forma de “encenação” que é inerente ao exercício de poder (BALANDIER, 1999) que nos relembra constantemente da sua existência e do nosso lugar no cosmos. Também é prática comum do poder tornar invisível tudo aquilo que possa afrontar a sua posição e o *status quo*. Esta capacidade de se afirmar na esfera pública, de tornar incontornável a presença do poder nas narrativas e nas paisagens visuais não é uma condição acessível a todos os indivíduos e grupos sociais.

Assim, a visibilidade é um campo de tensão e combate político. Zoetl (2013), num texto recente sobre bairros periféricos e pobres de Lisboa, demonstrou bem como o jogo de olhares entre o poder (o Estado) e os socialmente excluídos é complexo e está fortemente marcado por questões de ordem política. Os jovens habitantes desses bairros sentem-se recorre-

temente diminuídos e estigmatizados pelo olhar vigilante do Estado (através das forças policiais) e dos *media* dominantes. A este olhar opressivo eles sentem a necessidade de devolver outro olhar, aquele que é o deles e que possui uma força política tantas vezes ignorada. Daí, por isso, também, a urgência que muitos destes jovens excluídos manifestam na criação de espaços de resistência que se enunciam em diferentes manifestações culturais (*rap*, *graffiti*, etc.), contestando os olhares dominantes (CAMPOS, 2013b; CAMPOS e VAZ, 2014; CAMPOS e SIMÕES, 2011, 2014).

CULTURA VISUAL URBANA: DUPLA FACE DAS (IN)VISIBILIDADES CIDADINAS

Como pensar estas questões a partir da cidade? E, particularmente, como pensar estas questões a partir daquilo que me parece mais relevante para a troca social do olhar na cidade, o espaço público⁴? O espaço público urbano é, por definição, um território democrático por onde circulam (ou estacionam) os seus habitantes. Neste terreiro, os exercícios do olhar (“ver” e “ser visto”) são particularmente interessantes para uma discussão antropológica acerca da comunicação visual e da visibilidade. Em publicações recentes, propus uma abordagem dualista, essencialmente política, acerca da forma como os actores usam o território (CAMPOS, 2014). Esta dualidade era forjada a partir da noção de ordem e poder, considerando as estratégias de “revelação”, “ocultação” e “vigilância” que podemos encontrar na metrópole. Deste modo, mesmo correndo o risco de apresentar uma versão algo simplificada e redutora desta matéria, entendo que o campo da visibilidade urbana, quando analisado em termos políticos envolve duas polaridades: aquilo que defini como os domínios do “sagrado” e do “profano”.

Importa a este respeito invocar o conceito de “hegemonia” de Gramsci, que contribui para o sustentáculo teórico da perspectiva que desejo expor⁵. Para Gramsci, o conceito de hegemonia remete para a ideia de conservação de uma certa ordem social através do desenvolvimento de processos ideológicos que conduzem à aceitação, por parte dos grupos sociais dominados, das assimetrias sociais e da sua condição subjugada. De acordo com este autor marxista, a classe dominante tem de assegurar a sua autoridade sobre os subordinados, não por coerção, mas através da obtenção do “consentimento” destes últimos. Este consentimento está associado à aceitação da cultura hegemónica, dos valores dominantes e, conseqüentemente, da razão de ser das estruturas sociais vigentes. Para o caso que nos ocupa, interessa reter que a cultura hegemónica se expressa de diferentes formas, nomeadamente

através da ordenação do espaço físico e da fabricação da paisagem. E o poder é, sempre o foi, como assinala Balandier (1999), “encenado”. Para essa encenação, é importante recorrer a todo um arsenal que corrobora as lógicas e estruturas existentes, sendo que, para que estas vinguem, é necessário que sejam admitidas como naturais e inquestionáveis.

Há no processo de construção da paisagem uma lógica de reiteração dos valores hegemônicos que traduz aquilo que poderíamos definir como o quadro ideológico dominante. Tal não significa que a cidade seja tomada inteiramente pelos poderes dominantes que a ajustam de acordo com os seus modelos. Sabemos que a cidade é um campo de negociação e conflito, sendo que este se verifica em grande medida no campo do visível. A cidade é, também, composta por um conjunto de retalhos sociais e geográficos onde operam lógicas e actores muito distintos, sendo os exercícios de poder e apropriação do território muito diferenciados. Se é verdade que na maioria das sociedades ocidentais os poderes públicos exercem o seu domínio sobre grande parte do território urbano, também é sabido que em certas áreas operam outras micro-relações de poder que muitas vezes colocam em causa a própria hegemonia do Estado. Os regimes de visibilidade são, assim, alvo de permanente contestação/conflito. Tomemos o exemplo de certos bairros tidos como “problemáticos” onde existem actividades de natureza criminal⁶ e a presença do Estado é residual. O aparato de poder está geralmente ausente. Nestes microcosmos, os regimes de visibilidade são dominados, por exemplo, por gangues ou cartéis, que tentam controlar as operações neste território. O seu poder é, em muitos casos “encenado”, é marcado visualmente para que não restem dúvidas, como acontece com o *graffiti* de certos gangues norte-americanos que desta forma delimitam as suas fronteiras (LEY e CYBRIWSKY, 1974).

Ou seja, apesar de aludir a dois domínios que se expressam no campo da visibilidade, estou perfeitamente consciente da natureza volátil e conflitual das posições dos actores sociais e das relações que estabelecem neste campo. Retomemos então a distinção que evoquei anteriormente. A primeira polaridade envolve a ação dos actores sociais mais poderosos, no sentido da institucionalização de certas práticas que visam a manutenção do *status quo*, a reprodução de estruturas sociais e a consagração das ideologias que as suportam. A segunda polaridade assinala o oposto, compreendendo acções que ora se assumem como formas de resistência ou subversão dos regimes de visibilidade, ora usam os mesmos para afrontar conteúdos ideológicos hegemônicos. No que concerne à primeira polaridade, proponho uma classificação abrangendo três vertentes (CAMPOS, 2014). Em primeiro lugar,

podemos detectar aquelas que seriam as “linguagens da ideologia oficial” (económica, política, religiosa, moral, etc.), em segundo lugar as “linguagens da regulação, vigilância e disciplina” e por último, as “linguagens do desejo, da sedução e do espectáculo”. As primeiras estão directamente associadas à forma como a paisagem urbana e os objectos que a povoam são modelados pelos agentes sociais mais poderosos, desta forma fortalecendo a sua autoridade e materializando aquilo que são os sustentáculos ideológicos dessa ordem. A paisagem urbana é povoada de múltiplos exemplos materiais que nos recordam não apenas a existência do poder ao longo dos tempos, mas também a extensão da sua influência na sociedade. As instituições políticas, religiosas e económicas manifestam-se através de uma série de aparatos visíveis, sendo que a sua grandiosidade tem uma tradução literal na forma como moldam e ocupam a paisagem.

Como refere Balandier (1999, p. 25), “as manifestações de poder não se dão bem com a simplicidade. A grandiosidade ou a ostentação, o decoro ou o fausto, cerimonial ou o protocolo caracteriza-os geralmente”. Os edifícios simbolicamente mais relevantes do Estado, tal como os da Igreja ou das grandes corporações económicas exibem a sua opulência através das suas propriedades e do aparato de segurança que as envolve. Para além disso, o seu poder na sociedade também é patenteado em diversas outras manifestações do visível, que devem ser lidas em função da geografia (da nobreza dos lugares), da materialidade (da riqueza do edificado) e da sua amplitude (quantidade/pluralidade de representantes físicos das instituições). Os monumentos e o património histórico protegido também revelam a institucionalização de uma narrativa histórica que é forjada pelos grupos dominantes, traduzindo aquilo que actualmente consideramos os valores mais consensuais da nação. Nestes casos, encontramos os memoriais alusivos aos heróis da nação, a eventos históricos ou a valores comuns, que visam fortalecer o espírito colectivo. Estes são, em muitos casos, artefactos sacralizados, através da sua “patrimonialização”, protecção e preservação. Qualquer incisão sobre este património é social e legalmente tida como uma espécie de agressão.

Figura 1 – Parlamento português (Lisboa)



Figura 2 – Monumento aos mortos da Grande Guerra (Lisboa)



Figura 3 – Edifício sede da Caixa Geral de Depósitos (Lisboa)



Figura 4 – Centro Cultural de Belém (Lisboa)



Directamente associada a esta dimensão, encontramos sistemas que operam no campo do visível e que servem à manutenção da ordem e do *status quo*, na medida em que agem no campo da vigilância, de regulação e de disciplina. Historicamente, o olhar tem servido como dispositivo de poder, como muito bem demonstrou Foucault (1975). Actualmente, dispositivos de vigilância cada vez mais sofisticados, garantem uma certa omnipresença do poder, do seu olhar tentacular que se estende ao território. Mas não me refiro apenas ao olhar vigilante. Refiro-me, igualmente, aos elementos da paisagem urbana que servem como dispositivos de comunicação visual da ordem e regulação, garantindo o cumprimento de uma série de normativos por parte dos cidadãos. Ou seja, neste campo encontramos os sistemas de sinaléticas de trânsito, as câmaras de videovigilância, a presença do corpo policial e militar, os vigilantes privados, etc. Se alguns, como a sinalética, servem apenas no sentido de serem vistos, outros operam num duplo sentido, veem e são vistos.

Figura 5 – Sinalética de trânsito



Figura 6 – Semáforos (Lisboa)



Figura 7 – Câmaras de videovigilância (Lisboa)



Por último, gostaria de relembrar a importância daquilo que intitulei como as linguagens do desejo, da sedução e do espectáculo, profundamente associadas a uma cultura vincadamente consumista e assente no poder da imagem. Na minha interpretação, indiscutivelmente, na atualidade, a imagem e o objecto de consumo são actores relevantes na nossa paisagem urbana, sendo que a centralidade que estes ocupam no nosso horizonte visível manifesta a preponderância que detêm no nosso quotidiano e nos nossos imaginários. Poderá parecer estranho a alguns que coloque esta dimensão sob o signo do “sagrado”. Contudo, nas sociedades capitalistas e consumistas contemporâneas, majoritariamente laicas e onde a religião perde o peso regulador e simbólico de outrora, o consumo assume uma dimensão extremamente saliente do ponto de vista simbólico. O consumo é, actualmente, um factor não apenas de criação de vínculos emocionais, mas também culturais e identitários, como alegam diversos autores (EWEN, 1988; FEATHERSTONE, 1991; BAUDRILLARD, 1995; JAMESON, 2001). Acresce o poder que o sector privado e as grandes corporações multinacionais assumem na forma como se fabrica o espaço urbano. Tal está evidente não apenas na sua capacidade de aquisição de propriedade, mas também na de produzir paisagem. Como tal, a cidade é, em grande medida, um reflexo desta sociedade consumista, um repositório de marcas, produtos e imaginários. As montras/vitrines, os *outdoors*, os transportes públicos e os edifícios encobertos por publicidade, reflectem esta condição.

Figura 8 – Vitrina de loja (Lisboa)



Figura 9 – *Outdoor* publicitário (Lisboa)



No sentido oposto, encontramos diferentes exemplos de natureza mais micro e circunscrita, que patenteiam formas mais ou menos evidentes e imaginativas de contrariar a hegemonia dos agentes mais poderosos e dos regimes de visibilidade por estes impostos. Estas são geralmente formas populares de criatividade, espontaneidade ou resistência, que “furam” o sistema ordenado e regulado, a natureza previsível e rotineira da vida metropolitana e das suas paisagens. Estas expressões podem ter um carácter político mais ou menos marcado. Não sugiro aqui, que todas têm uma faceta política evidente e consciente, pois podem visar intuítos mais lúdicos ou estéticos. Todavia, mesmo estes, na medida em que se situem no campo do confronto, revogação ou suspensão da ordem estabelecida, invocam uma dimensão política que não pode ser ignorada. Ao longo da história, diferentes manifestações das culturas populares têm sido alimentadas por esta pulsão disruptiva, pela energia catártica que é libertada pelos gestos de desordem, inversão e afronta aos poderes hegemónicos (seculares ou religiosos) (BALANDIER, 1999). Se aludi anteriormente ao conceito de hegemonia de Gramsci, gostaria aqui de invocar De Certeau e as suas “tácticas”:

(...) many everyday practices [...] are tactical in character. And so are, more generally, many ‘ways of operating’: victories of the ‘weak’ over the ‘strong’ (whether the strength be that of powerful people or the violence of things or of an imposed order, etc.), clever tricks, knowing how to get away with things, ‘hunters cunning’, maneuvers, polymorphic simulations, joyful discoveries, poetic as well as warlike (de CERTEAU 1984: xix).

Uma das acções que poderemos considerar neste âmbito envolve aquilo que denominei de “estéticas da transgressão” (CAMPOS, 2013a), invocando as manifestações que visam, de alguma forma, através de múltiplos formatos de comunicação, criar episódios disruptivos, que afrontam ou suspendem a ordem oficial e as convenções sociais. Diríamos que são formas de “guerrilha semiótica” para usar o célebre termo de Eco invocado por Hebdige (1976) a propósito dos estilos subculturais⁷, geralmente de natureza vernacular, empregados pelo cidadão comum e que colocam em causa o poder das instituições sociais dominantes. Dar visibilidade a estas expressões é, assim, uma forma de manifestação não apenas estética, mas também política. É, pois, no campo da visibilidade urbana que se jogam muitas destas refregas simbólicas. Um bom exemplo é o do *graffiti* ilegal, denominado *bombing*, no caso português, ou *pixo*, no contexto brasileiro. A disseminação destes enunciados ilegais na paisagem urbana obriga os poderes oficiais a reagirem desenvolvendo mecanismos não apenas de vigilância que procuram prevenir estas expressões, mas também de apagamento, tornando invisíveis tais formas de “poluição simbólica”⁸. Esta necessidade de limpeza é tanto mais importante quanto estas expressões ameaçam os espaços nobres urbanos, considerados invioláveis na medida em que representam e preservam os valores (históricos, patrimoniais, simbólicos, económicos, etc.) fundamentais do colectivo. Um *pixo* ou um *graffiti* ilegal executado em territórios/objectos nobres é uma afronta e deve ser, por isso, suprimido (invisibilizado)⁹.

Figura 10 – *Sticker* colocado na publicidade a um banco (Lisboa)



Figura 11 – Escritos ilegais (Lisboa)



Figura 12 – Mural graffiti (Hall of Fame) (Lisboa)



Figura 13 – Pixo (São Paulo)

A presença do *graffiti* ilegal ou do pixo é considerada uma afronta e uma violação porque representa, de alguma forma, uma inversão do mundo ordenado onde o poder regula os fenômenos de visibilidade e, portanto, a paisagem urbana. A força disruptiva destas linguagens provém do seu lugar maldito, do facto de serem provenientes dos espaços invisíveis e obscuros. Estão geralmente associadas à noite, à periferia e à marginalidade social. Todo o discurso corrente, difundido pelos *media* e pelos poderes acentua a sua dimensão vandálica e a necessidade de apagamento destas formas de expressão. Daí a reiterada necessidade de remeter estas linguagens ao silêncio. Ou seja, torná-las invisíveis é sempre uma vitória do poder.

E no que concerne à chamada “arte urbana”, como entendê-la a partir destas questões? O conceito de arte urbana é ainda algo difuso e ambivalente, na medida em que tanto invoca um contexto de produção estética relativamente recente, como envolve um conjunto disperso de artistas e colectivos. A arte urbana corresponde a um paradigma do hibridismo, da globalização e do remix (IRVINE, 2012). Para Martin Irvine (2012), num excelente texto em que reflecte sobre a arte urbana a partir das abordagens da cultura visual, a

questão da visibilidade e da luta pela mesma é algo intrínseco a este território de produção estética. Segundo Irvine, a arte urbana desafia dois regimes de visibilidade. Por um lado, aquilo que ele define como o “regime governamental” (política, lei, propriedade) e, por outro lado, o “regime estético” (o mundo da arte e as fronteiras entre arte e não-arte). A arte urbana age em conflito com os regimes legais, governamentais e estéticos aceites, sistemas auto-evidentes que normalizam o mundo através de regras inconscientes de visibilidade e reconhecimento que impõem aquilo que pode (e merece) ser visto (ou não ser visto). Cada um destes regimes impõe regras acerca da gestão e distribuição da visibilidade. A arte urbana não apenas perturba esta ordem, como a questiona profundamente. Questiona a hegemonia da comunicação comercial na cidade, a lógica da privatização do espaço e da regulação estatal. Questiona igualmente, os cânones artísticos, as instituições do mundo arte e a mercadorização dos bens estéticos.

CONCLUSÃO

A reflexão aqui apresentada está longe de se esgotar nestas considerações. A problemática da comunicação visual em meios metropolitanos é complexa e remete para uma profusão de objectos empíricos que podem ser analisados a partir de múltiplas perspectivas. Incontornável é a dimensão da visibilidade que é, por si mesma, uma questão de fulcral importância para todos aqueles que se dedicam a estudar o homem vivendo em comunidade. Não apenas porque a visão se encontra no cerne de grande parte das acções de perscrutação da realidade mas, principalmente, porque esta é culturalmente modelada, sendo que a forma como se forja o horizonte do visível (e invisível) desvenda opções individuais e sociais profundamente significativas. Porque é que certos elementos, símbolos, artefactos, grupos ou indivíduos, devem estar visíveis e outros não e em que circunstâncias, são questões maiores que devemos colocar. Tal interrogação é ainda mais premente quando verificamos que a nossa sociedade para além de conferir à visão um papel central, multiplicou os dispositivos técnicos que auxiliam as operações de visualização do mundo. A tecnologia passou, assim, a ser um actor destacado nesta arena da visibilidade. A capacidade de ver não se encontra distribuída equitativamente e a posse de dispositivos tecnológicos é determinante para o modo como se processam as relações no campo do visível.

Quando falamos de cidade fazemos alusão a um espaço territorial de amplas dimensões, habitado por uma grande quantidade de pessoas de

origens e características distintas. O espaço físico citadino é, por isso, uma paisagem vasta e multifacetada, traduzindo a diversidade de gentes e actores agindo na e sobre a cidade. O território comunica-nos. O território é um repositório de símbolos que se abre à leitura dos seus habitantes. Se há actores mais poderosos que agem sobre o espaço moldando-o, também é um facto que os menos poderosos não são destituídos dessa capacidade. E no campo da visibilidade jogam-se identidades culturais, conflitos simbólicos, enunciados estéticos, etc. O poder político ostenta a sua autoridade através das forças de autoridade; expõe a sua grandeza nos edifícios oficiais, nos monumentos oficiais ou nos rituais de Estado. O mercado e as empresas exibem-se na publicidade que invade a cidade; o sector financeiro demonstra o seu poderio através de edifícios imponentes. Mas no meio desta paisagem ordenada pelo poder existem fissuras, espaços não regulados que dão origem a diferentes expressões disruptoras. Todas as relações de poder são marcadas por exercícios de revelação, ocultação e vigilância. As reflexões que aqui trouxe procuram, precisamente, suscitar o debate em torno desta matéria. Não tenho a pretensão de apresentar um quadro definitivo de abordagem deste fenómeno. Antes pelo contrário. Reconheço as fragilidades que decorrem de procurar criar uma taxonomia ou estrutura de leitura da cultura visual urbana, quando esta abrange uma tão vasta gama de operações e criações humanas. Porém, espero ter contribuído para incentivar o debate antropológico e sociológico em torno destas matérias que têm andado algo arredadas das nossas discussões.

NOTAS

1 Ver para este efeito a interessante colectânea de textos reunida por Brighenti (2009) acerca das diferentes implicações dos muros.

2 Não podemos esquecer, também, que determinadas práticas, situações ou rituais exigem, igualmente, situações de invisibilidade social através da qual certos indivíduos se recolhem ou se afastam, apartando-se dos olhares da comunidade.

3 Não ignoramos que por vezes o que deve ser escondido, invisibilizado é precisamente o contrário, aquilo que é belo e que pode ser alvo de desejo.

4 O espaço privado é sempre um espaço reservado aos olhares de alguns; é o domínio da privacidade. Há por isso, uma forte correlação entre privado e invisível e, por oposição, entre público e visível. Todavia, o domínio privado não é inteiramente opaco. Existem duas dimensões: aquela que é do domínio do invisível e está protegida do exterior (por paredes, muros, etc.) e aquela que é do domínio do visível e está disponível aos olhares dos outros (exterior das casas e edifícios, os seus jardins e muros, etc.). É relevante aqui invocar a teorização de Goffman (1999) que fala de “bastidores” e “região frontal” na forma como nos apresentamos aos outros. Neste caso, se aplicarmos esta ideia ao contexto físico da habitação, o espaço interno e privado é um espaço de “bastidores”, não vislumbrado pelos outros (excepto quando convidados), enquanto aquilo que está exposto e visível para o exterior é a “região frontal”, a forma como representamos o nosso habitat.

5 A alusão a Gramsci decorre dos trabalhos de diversos autores associados ao *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmigham que nos anos 1970/80 do século passado desenvolveram um importante património teórico em torno das denominadas subculturas juvenis urbanas. Parte da sua inspiração para a análise que faziam das subculturas juvenis da época assentava no conceito de hegemonia de Gramsci que explicava como se forjavam mecanismos de aceitação da ideologia dominante. Ver, por exemplo, as obras de Hebdige (1997) e Hall e Jefferson (1976).

6 Sendo o tráfico de droga o exemplo mais comum.

7 Na sua obra intitulada *The meaning of style*, Hebdige assinala poder do estilo subcultural como forma de subversão, como mecanismo de *guerrilha semiótica*. Para este autor, aquilo que os estilos subculturais proporcionavam é uma espécie de inversão da ordem simbólica das coisas. A surpresa, o choque e o ultraje, bem como o pânico, que muitas dessas formas comunicacionais proporcionam no cidadão comum provêm, precisamente, desse fracturar de uma ordem ontológica.

8 A ideia de poluição simbólica de Mary Douglas (1991) tem sido empregada por vários estudiosos de *graffiti* para justificar a aversão social despoletada a esse fenómeno.

9 Pelo contrário, os “terrenos invisíveis”, aqueles que não estão expostos

no espaço público mais central, que são mais resguardados, que têm um carácter periférico ou liminar, estão menos expostos a essa vigilância do poder e à sua acção normalizadora. Pensemos nos muito comuns *graffiti* existentes nos WC/banheiros, nos bairros de periferia, nas zonas de trânsito (viadutos, por exemplo), etc.. Estes são, aliás, acompanhados por uma série de outros elementos “simbolicamente poluidores”, que contrariam o modelo da cidade regulada e asséptica. O facto de serem razoavelmente invisíveis ao poder também favorece a emergência de paisagens visuais singulares.

- BIBLIOGRAFIA** BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Coimbra: Minerva, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BECKER, Howard. *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.
- BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XX, in FORTUNA, C. (org.). *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta [1935]1997, p. 67-83.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi. Visibility: a category for the social sciences. **Current Sociology**, 55 (3), p. 323-342, 2007.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi (org). *The wall and the city / Le mur et la ville / Il muro e la città*. Trento, professionaldreamers, 2009.
- BRIGHENTI, Andrea Mubi. *Visibility in social theory and social research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- CAMPOS, Ricardo. Towards a dualistic approach of the urban visual culture: between the sacred and the profane, in: SARMENTO, C. e CAMPOS, R. (org.). *Popular and visual culture*. Design, circulation and consumption. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 3-20.
- CAMPOS, Ricardo. A estetização da transgressão no âmbito da cultura visual e popular urbana, in SARMENTO, C. (org.). *Entre centros e margens: textos e práticas das novas interculturais*. Porto: Afrontamento, 2013, p. 151-164.
- CAMPOS, Ricardo. *Por que pintamos a cidade?* Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CAMPOS, Ricardo. *All City: graffiti europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano*. **Revista de Antropologia**, 52 (1), p. 11-47, 2009a.
- CAMPOS, Ricardo. Entre as luzes e as sombras da cidade. Visibilidade e invisibilidade no *graffiti*. **Etnográfica**, vol. 13 (1), p. 145-170, 2009b.
- CAMPOS, R; BRIGHENTI, A. e SPINELLI, L. (org.). *Uma cidade de imagens*. Produção e consumo visual na cidade. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.
- CAMPOS, Ricardo e SIMÕES, José. Participação e inclusão digital nas margens: uma abordagem exploratória das práticas culturais de jovens afro-descendentes. O caso do *rap* negro. **Media & Jornalismo**, nº 19, p. 117-133, 2011.
- CAMPOS, Ricardo e SIMÕES, José. Digital participation at the margins: online circuits of rap music by Portuguese Afro-descendant youth, **Young: Nordic Journal of Youth Research**, p. 87-106, 2014.
- CAMPOS, Ricardo e VAZ, Cláudia. O *rap* e o *graffiti* como dispositivos de reflexão identitária de jovens afrodescendentes em Portugal. **Sociedade e Cultura**, vol. 16, nº 1, p. 127-139, 2014.

- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984.
- CLASSEN, Constance. Fundamentos de una antropología de los sentidos. **Revista Internacional de Ciencias Sociales**, p. 153, 1997. Disponível em: <www.unesco.org/issj/rics/rics153/classenspa.html>. Acesso em 20 de maio de 2003.
- CLASSEN, Constance. McLuhan in the rainforest: the sensory worlds of oral cultures, in HOWES, D. (org.). *Empire of the senses. The sensual culture reader*. Oxford: Berg, 2005, p. 147-163.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- EWEN, Stuart. *All consuming images. The politics of style in contemporary culture*. Nova Iorque: Basic Books, 1988.
- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer culture and postmodernism*. Londres, Newbury Park e Nova Deli: Sage Publications, 1991.
- FEATHERSTONE, Mike. Postmodernism and the aestheticization of everyday life, in LASH, S. e FRIEDMAN, J. (orgs.). *Modernity and identity*. Oxford e Cambridge: Blackwell Publishing, 1998, p. 265-290.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. Petrópolis-RJ: Vozes, 1975.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999.
- GRÁCIO, Sérgio et al.. *A construção social da exclusão: estudo de duas subculturas juvenis em contexto urbano*. Relatório. Lisboa: FCSH-UNL/CEOS, policopiado, 2000.
- GRÁCIO, Sérgio et al. *Culturas juvenis em espaços de exclusão: jovens anarquistas e movimento Okupa*. Relatório. Lisboa: FCSH-UNL/CEOS, Projecto financiado pelo Programa PRAXIS XXI, policopiado, s/d.
- HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony (org.). *Resistance through rituals*. London: Hutchinson, 1976.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The meaning of style*. Londres: Methuen, 1976.
- HOWES, David. Introduction: empire of the senses, in HOWES, D. (org.). *Empire of the Senses. The sensual culture reader*. Oxford: Berg, 2005, p. 1-20.
- HUMPHREYS, Laud. The sociologist as voyeur, in GELDER, K. e THORNTON, S. (org.). *The subcultures reader*. London: Routledge, 1997, p. 231-244.
- IRVINE, Martin. *Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in

SANDYWELL, Barry e HEYWOOD, Ian (org.). *The handbook of visual culture*. London: Berg; Palgrave Macmillan, 2012, p. 234-278.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*. Ensaios sobre a globalização. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2001.

JENKS, Chris. The centrality of the eye in western culture: an introduction, in JENKS, C. (org.). *Visual culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995, p. 1-25.

KRASE, Jerome. Visualizing ethnic vernacular landscapes, in KRASE, J. e Hutchison, R. (org.) *Race and ethnicity in New York City (Research in urban sociology, volume 7)*. Emerald Group Publishing Limited, 2004, p.1-24.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*: Antropologia e sociedade. São Paulo: Papirus, 2003.

LEY, D. and CYBRIWSKY, R. Urban graffiti as territorial markers, **Annals of the Association of American Geographers**, 64 (4), p. 491-505, 1974.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London and New York: Routledge, 1999.

ROBINS, Kevin. *Into the image*. London & New York: Routledge, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação*. Sintoma da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida do espírito, in FORTUNA, C. (org.). *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta [1903]1997, p. 45-65.

SIMÕES, José e NUNES, Pedro e CAMPOS, Ricardo. Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música *rap* e do *Hip hop* em Portugal, **Fórum Sociológico**, nº 13/14 (2ª série), p. 171-189, 2006.

SYNNOTT, Anthony. The eye and I: a sociology of sight. **International Journal of Politics, Culture and Society**, V (4), p. 617-636, 1992.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida, in FORTUNA, C. (org.), *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta [1938] 1997, p. 45-65.

ZOETTL, Peter Anton. Ver e ser visto. O poder do olhar e o olhar de volta. **Revista Sociologias**, 15(34), p. 246-277, 2013.

Palavra-chave:
cultura visual;
visibilidade; cidade, graffiti,
arte urbana.

Resumo

A questão da imagem e da visibilidade em meio urbano tem sido tratada por diversos autores. Na verdade, a visibilidade é uma questão maior quando pensamos na cidade. Esta questão é particularmente evidente numa sociedade que muitos têm definido como ocularcêntrica, imersa em imagens e tecnologias visuais. O território urbano não foge a esta condição. O ecossistema comunicacional cidadão é marcado por uma profusão de mensagens de diversa ordem, dos *outdoors* aos cartazes publicitários e políticos, às vitrines de lojas, passando pelo pixo e *graffiti*. Quando pensamos em fenômenos como o graffiti ou arte urbana é importante considerar como este fenômeno se enquadra na cultura visual urbana e como se articula com outros processos e circuitos de comunicação. Neste artigo pretendo, precisamente, reflectir sobre estas questões a partir da condição da (in)visibilidade na cidade.

Keywords:
Visual culture; visibility;
city; graffiti; urban art.

Abstract

The question of image and visibility in urban areas has been treated by several authors. In fact, the issue of visibility is a major issue when we think about the city. This is particularly evident in a society that many have defined as ocular centric, immersed in images and visual technologies. The urban territory is no exception to this condition. The city's communicational ecosystem is marked by a profusion of different messages ranging from billboards to advertising and political posters, from shop windows to pixos and graffiti. When we think of phenomena such as graffiti or urban art it is important to consider how these fit into the urban visual culture and how they articulate with other communication processes and circuits. In this article I intend to precisely reflect on these issues focusing on the condition of the (in) visibility in the city.

Recebido para publicação em agosto/2015. Aceito em setembro/2015.

Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano¹

Alexandre Barbosa Pereira

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto da Universidade Federal de São Paulo – Campus Baixada Santista. Pesquisador associado ao Núcleo de Antropologia Urbana da USP e ao Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Endereço postal: Unifesp. Departamento de Saúde, Educação e Sociedade. Rua Silva Jardim, 136, Santos, SP, CEP: 11015-020.

Endereço eletrônico: alebp1979@gmail.com

Pixo em São Paulo.



Fonte: fotografia do autor, junho de 2012.

VER E SER VISTO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

No romance *O homem invisível*, de Herbert Wells (1885), de 1897, o personagem principal, Doutor Griffin, um cientista, cria uma fórmula para tornar-se invisível. A partir disso, ele tenta utilizar sua descoberta para conseguir fama e reconhecimento. A ideia de tornar-se invisível mostra-se bastante sedutora. Afinal, pode-se ver tudo sem ser visto, bisbilhotar e desvendar segredos sem ser notado, ter, enfim, extrema liberdade para fazer o que quiser sem ser punido, pois não é possível ser descoberto. Essa liberdade e a impunidade que a invisibilidade proporcionaria, entretanto, mostraram-se ilusórias para o cientista do romance de Wells, que resolve experimentar a fórmula em si. Ao mesmo tempo em que não ser visto pelas outras pessoas proporciona-lhe grande poder, tal capacidade lhe retira uma dimensão fundamental da experiência humana: a possibilidade de estabelecer relações sociais. Invisível, ele não pode ser notado e, ao tentar comunicar-se com as pessoas, é imediatamente visto como uma aberração ou como algo de outro mundo. Além disso, em pleno inverno, se quiser manter-se invisível, deveria andar nu. Por outro lado, para se relacionar com outras pessoas, têm que usar roupas, máscaras, luvas e chapéus. Sua existência no mundo torna-se extremamente trabalhosa e dolorosa. Esse paradoxo na vida do pobre Doutor Griffin o converte numa alma atormentada. Sua ambição principal com tal fórmula de invisibilidade era a de ser reconhecido como gênio e pessoa especial; mas, ao invés disso, passa a ser classificado como um inimigo público e é caçado como um marginal, uma anomalia ou como um bruxo. A noção de visibilidade que aparece nessa obra de Wells, portanto, aponta para uma forma de existir e comunicar-se com o mundo.

O fenômeno que analiso aqui envolve justamente essas duas dimensões: a da visibilidade e a da invisibilidade, relacionando-as, na prática, de forma bastante criativa e produtiva para os objetivos que se propõe a alcançar. Eu o acompanhei mais intensamente de 2001 a 2006 para a realização de meu mestrado em Antropologia Social, na Universidade de São Paulo e, posteriormente, tive contatos mais ocasionais com praticantes dessa atividade (PEREIRA, 2005). Abordo aqui, principalmente, esse momento do início dos anos 2000; porém, também discuto um pouco de sua realidade mais atual, com a qual ainda tenho contato. Trata-se da pixação², forma de expressão na qual aqueles que a praticam não se apegam nem a uma nem a outra dessas duas dimensões, mas trabalham com um jogo dialético entre esses termos nas grandes cidades contemporâneas. O visível e o invisível adquirem significados apenas contextual e relacionalmente; assim, não podem

ser definidos previamente, mas apenas a partir da ação dos atores sociais; principalmente quando a prática de pixar a paisagem urbana acontece na imensidão da Região Metropolitana de São Paulo, com seus mais de 20 milhões de habitantes; fama e anonimato não podem ser classificadas como categorias dicotômicas, mas a se influenciar mutuamente.

Malvista e criminalizada, a pixação, para ser bem-sucedida, segundo os seus autores, deve ser feita discreta e anonimamente, a fim de que não sejam presos e/ou perseguidos por seguranças e policiais. Por isso, pixa-se na calada da noite. Aqueles que deixam sua marca no maior número de lugares e nos de maior destaque e risco conseguem grande admiração entre os pares. Diziam-me que quem realiza essa proeza alcança grande *ibope*³. Em outras palavras, adquire grande reconhecimento dentro do circuito da pixação. O dilema paradoxal entre anonimato e visibilidade revela-se na própria forma da pixação. Escrita com letras estilizadas, elaboradas de forma singular por cada um, com um formato próprio, sua compreensão é bastante difícil para quem não faz parte do circuito da pixação. A maioria da população paulistana não entende o que querem dizer tais marcas. Contudo, os pixadores sabem e/ou reconhecem que se trata de pseudônimos de determinados indivíduos.

Atentar para as especificidades do pixo em São Paulo permite-nos observar, compreender, e até mesmo antecipar, as relações sociais e suas transformações no mundo contemporâneo. Já nos anos 1990, os pixadores estabeleceram – como dispositivo de encontro e de garantia e teste desse reconhecimento e visibilidade que adquirem por meio de suas marcas grafadas na paisagem urbana – os seus pontos de encontro em áreas centrais da cidade. Eles os denominaram como *points*. Ali, encontram-se uma vez por semana, em dia e horário estabelecidos, pixadores de toda a Região Metropolitana de São Paulo. Nos *points*, eles reveem amigos antigos e fazem novas amizades. No período em que fiz a pesquisa, era bastante comum a troca de folhinhas, que consistia em pedir a assinatura das pixações dos colegas num caderno, agenda ou numa folha de papel. Por meio dessa prática, conseguimos identificar quem são os que têm maior destaque, pois eles são cercados pelos outros a lhes pedir os autógrafos de suas pixações. As folhinhas de quem tinha “maior *ibope*” na pixação eram as mais almeçadas e valorizadas, chegavam mesmo a ser vendidas em alguns casos. Certa vez, entrevistei o Zé, autor da marca Lixomania, pixador mais velho e de grande visibilidade, e ele me contou o quanto lhe era difícil participar dos encontros nos *points* de pixação, por causa de sua notoriedade, pois o assédio seria grande e ele não conseguiria conversar tranquilamente com os colegas dos velhos tempos.

Contudo, o desejo de visibilidade e fama não se restringe ao circuito da pixação. As novas e as já nem tão novas tecnologias da comunicação, como a *internet*, os telefones celulares e a televisão colocaram a tela como um meio técnico fundamental para a mediação das relações na sociedade contemporânea. Nesse contexto, o ver e ser visto mostram-se como imperativos fundamentais das relações cotidianas. Claudine Haroche (2013) destaca como a visibilidade torna-se o centro do processo de produção e consumo, impondo a necessidade de os indivíduos exibirem imagens de si:

O indivíduo deve se mostrar, quando não se exibir, para poder existir o máximo possível, tem o dever de, no limite, existir de forma contínua, aos olhos da maioria. Ele tende, com isso, a se tornar – ao pé da letra – uma *imagem*, repetida sem dúvida mas todavia efêmera, uma aparência fugaz. Para a sociedade em seu conjunto, para as instituições, profissionais em particular, a aparência, a imagem dada de si tende, mais do que as dimensões invisíveis da pessoa, a testemunhar a identidade: ela garante e assegura assim sua qualidade e sua legitimidade, isto é, a importância e a notoriedade de seu estatuto (HAROCHE, 2013, p. 93-94).

A invisibilidade é percebida, portanto, como um fracasso ou uma não existência. Por isso a necessidade constante de ser visto, notado e lembrado. Atualmente, as redes sociais se constituem, nesse sentido, um dos principais canais de expressão desse excesso compulsório de visibilidade, gerando, conforme apontam Nicole Aubert e Claudine Haroche, a necessidade de uma produção contínua e ilimitada de imagens de si ou sobre si. “O indivíduo passa, assim, a ser considerado, apreciado, julgado pela quantidade de signos, de textos e de imagens que ele produz, incitado a exibi-los incessantemente” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 14). Cria-se, então, a sensação de que é somente ao ser visto que se pode existir. A pixação está em profunda consonância com essa “cultura da visibilidade” que, segundo as autoras, marcaria, em grande medida, as relações e subjetividades contemporâneas.

No contexto da pesquisa que fundamenta este artigo, a pixação pode ser definida como uma forma de interação lúdica com a escrita, realizada principalmente por jovens pobres da periferia de São Paulo. Trata-se do ato de marcar a cidade com um codinome que, geralmente, faz alusão a um grupo de amigos e que é escrito com letras estilizadas e de difícil compreensão para quem não faz parte da atividade, nem circula por seus espaços de encontro. Muitos dos nomes não são compreendidos imediatamente, nem mesmo pelos pixadores, devido ao grau de estilização conferido às letras.

De certo modo, podemos caracterizar a pixação como uma forma de letramento juvenil ou como outro uso da escrita, que diverge profundamente do modelo escolar. A pixação é uma forma imagética de escrita, criada por esses jovens para aventurar-se pela cidade, deixando sua marca nos mais diferentes lugares, buscando, assim, serem e serem vistos. As inscrições que deixam na paisagem urbana registram, ao mesmo tempo, uma imagem de si e a memória dessa circulação que fazem pela cidade com os amigos. Trata-se, como define Nicole Aubert (2013, p. 120), de uma busca por visibilidade que acontece em profunda relação com o espaço, pois “é preciso ser visto conhecido, lido, reconhecido, no maior número de lugares possível, pelo máximo de gente possível”.

Chamou-me a atenção esse aspecto da necessidade constante de visibilidade e reconhecimento a partir do olhar para a pichação; mas também, ao acompanhar outras práticas culturais juvenis em São Paulo, pude compreender tratar-se de um comportamento hegemônico para grande parte daqueles jovens na atualidade. Uma dessas práticas foi a zoeira promovida pelos estudantes de escolas públicas da periferia de São Paulo, cujo principal propósito é chamar a atenção para si por meio de gozações, brincadeiras e comportamentos que rompem com a disciplina escolar (PEREIRA, 2010). Posteriormente, a partir inclusive desta pesquisa nas escolas, onde o *funk* era a música principal ouvida pelos estudantes em seus telefones celulares, também como uma forma de chamar a atenção para si, passei a atentar mais detidamente para os gêneros musicais juvenis que estavam sendo ouvidos e também produzidos nos bairros da periferia da cidade. Nesse momento, descobri o *funk* ostentação (PEREIRA, 2014), a falar de produtos de grife e alto valor; e os “rolezinhos”, isto é, idas coletivas aos *shopping centers*, marcadas pelas redes sociais e promovidas por jovens fãs de *funk* na cidade, com o objetivo principal de ver e ser visto por amigos/as ou por futuras paqueras (PEREIRA, 2016). Após os encontros nos “rolezinhos”, muitos dos jovens participantes perguntavam nas páginas criadas para promover esses eventos nas redes sociais: “Quem me viu lá hoje?”. A recorrência dessa dimensão da procura por visibilidade e reconhecimento como forma de expressão juvenil na contemporaneidade fez-me justamente voltar o foco para a pixação, na tentativa de lê-la sob essa abordagem mais específica.

Curiosa a similaridade, no caso do rolezinho, com o próprio uso da noção de rolê entre os pixadores: um passeio pela cidade, uma forma de usufruir de seus espaços com a finalidade de ver, ser visto e, concomitantemente, produzir certa história por meio de uma inscrição no muro, pois “quem não é visto, não é lembrado” (PEREIRA, 2012). Como afirma Elisa-

beth Tissier-Desbordes (2013, p. 228), “a sociedade do consumo é o reino das ‘vitrines e da exibição’. Tudo se torna exibível e exibido”. As marcas e os produtos de consumo cantados pelo *funk* ostentação, por exemplo, mostram-se como formas fundamentais de garantir a visibilidade de muitos jovens. A notoriedade é medida pelo número de visualizações que os *MCs* de *funk* ostentação conseguem com seus videoclipes no *YouTube*, exibindo-se com roupas de grifes, carros importados e mulheres, muitos ultrapassando mais de 10 milhões de acessos. Se grandes cidades como São Paulo proporcionam uma sensação de anonimato cada vez mais intensa, a busca de romper com esse anonimato, por parte de muitos de seus jovens, manifesta-se de diferentes formas: pelo consumo e ostentação de marcas, por videoclipes postados na *internet*, por zoeiras nas escolas, por encontros de turmas em *shopping centers* ou, como no caso em questão, por uma marca, escrita em letras estilizadas, que é gravada em lugares de destaque da paisagem urbana.

As novas tecnologias da informação e da comunicação têm sido potencializadoras e exercido papel fundamental na intensificação de uma vontade de expor-se para o maior número de pessoas. No entanto, cabe destacar que algum tempo antes da popularização da *internet* e das redes sociais no Brasil, os *pixadores* já haviam criado uma rede social *off-line*, cujo objetivo principal era fazer amigos e perseguir o reconhecimento por meio das marcas que deixavam nos muros. Os *points* que eles estabelecem na cidade permitem esse encontro de jovens das mais variadas localidades para garantir o funcionamento dessa rede. Neles, *pixadores* de diferentes lugares se encontram, podem fazer novas amizades e até mesmo rolês juntos. Ou seja, indivíduos de bairros periféricos reúnem-se no centro da cidade e, a partir desse contato, combinam de circular por outras regiões, com cada um levando o outro para fazer um rolê, para *pixar*, no seu bairro de origem. Tendo em vista que aquele que consegue espalhar sua *pixação* pelo maior número de lugares e nos de maior destaque é mais visto e, portanto, mais admirado, assim como acontece com os medidores de audiência de *sites*, videoclipes e *blogs* na *internet*, o que tem a sua marca mais vista e comentada no *point* sabe que se torna um *pixador* com reconhecimento dentro da rede de relações da qual participa ou, como costumam dizer, com *ibope*. Em alguns momentos, entretanto, essa competição por *ibope* pode levar a conflitos, pois alguém pode “atropelar” o *pixo* do outro. *Atropelo* é o termo que utilizam para designar a sobreposição de uma *pixação* por outra, maior desrespeito dentro dessa prática. Ou seja, essa rede social *off-line* da *pixação* pode produzir tanto a criação de laços de amizade como de inimizade. De todo modo, trata-se sempre de um espaço de estabelecimento de relações sociais que podem ser amistosas ou conflituosas.

Na segunda metade da primeira década dos anos 2000, com a maior popularização da *internet* e das redes sociais entre os jovens mais pobres do Brasil, estas se tornam também recursos para ampliar esse íbope e fortalecer essa rede social *off-line* que, na cidade de São Paulo, já era estabelecida desde os anos 1990. O uso da *internet* como forma ampliada de expressão de intervenções urbanas como o *graffiti* e a pixação é apresentado também nos trabalhos de Glória Diógenes (2015) e Ricardo Campos (2012). Este fala de uma *pixelização* dos muros, e explica: a partir da democratização das novas tecnologias da comunicação, os artistas de rua, ao inserirem a imagem de suas intervenções na *internet*, alargam o campo das pessoas que podem acessar suas marcas e, assim, aumentam a visibilidade almejada. Segundo Campos, os *graffitis* e pixos passam, dessa maneira, dos muros para as telas e entram em conformidade ainda maior com a cultura da visualidade que regula as relações contemporâneas e que essas expressões em grande medida anteciparam. Diógenes, por sua vez, ao pesquisar essa temática em Portugal, constata que, nesse novo contexto de “pixelização” dos muros descrito por Campos, o próprio ciberespaço passa a constituir-se como campo de participação e interação com os interlocutores.

O RISCO COMO UMA ESCRITA DE SI

A escrita da pixação paulistana constitui, na verdade, uma imagem que os pixadores constroem de si, a partir da estilização de letras, compreendida apenas por quem faz parte dessa rede social. Muitas vezes – como pode ser visto no documentário *Pixo*, de 2009, dirigido por João Wainer – é possível participar da pixação sem dominar a escrita escolar formal. No filme, entrevista-se um pixador analfabeto, mas que entende perfeitamente o que significa cada uma das inscrições dos colegas que partilham desse mesmo repertório cultural. A pixação permite, portanto, a alguns jovens escrever ainda que não saibam escrever, pois, para eles, importa muito mais a forma e a performance conferida às letras que constituem as palavras grafadas na paisagem urbana, do que o que efetivamente elas significam.

Ao mesmo tempo, as inscrições também contam as histórias e aventuras pelas quais esses jovens passam na cidade. As marcas das aventuras são posteriormente comentadas e avaliadas em seus encontros nos *points*, ocasião em que o tema principal das conversas diz respeito, justamente, ao modo como determinadas pixações foram realizadas ou à revelação de novas ações em lugares de grande destaque. Dessa forma, pixadores de diferentes localidades da Região Metropolitana de São Paulo estabelecem contatos entre si e sabem identificar quem escreveu determinado pixo na

paisagem urbana. Esse é, na verdade, o principal texto da escrita da pixação. Por isso, a prática de deixar palavras estilizadas nos muros volta-se principalmente para eles mesmos, ou, como me disseram, para quem sabe “ler o muro”. Ou seja, para quem partilha desse repertório cultural específico. Ainda que se comuniquem com toda a população, a pixação diz respeito, fundamentalmente, a essa rede social *off-line*, constituída a partir de seus pontos de encontro e, atualmente, com presença cada vez maior também nas redes sociais *on-line*. Com isso, a pixação pode ser lida, conforme discutem autores e autoras como Brian Street (2001) e Angela Kleiman (1995), como uma prática social de letramento ou como uma forma bastante particular de apropriação da escrita alfabética.

Como mostra Neil Postman (1999), a televisão inaugurou a supremacia da imagem, criando uma cultura visual que passa a se sobrepor à oral e à escrita. Para Postman, a televisão influenciaria de tal modo nas relações sociais que, além de desvalorizar a escrita, afetaria profundamente a conformação da infância. Segundo esse autor, com a televisão criam-se mecanismos que enfraquecem a distinção entre adultos e crianças, fazendo com que a ideia de infância, entendida como fase da vida protegida pelos adultos, desaparecesse ou se alterasse profundamente. Um desses mecanismos seria a eliminação do segredo do mundo dos adultos, pois agora tudo seria revelado na tela à disposição para toda a família. O outro seria justamente a perda de prestígio da escrita, competência que marcaria o mundo dos adultos, pois as crianças deveriam passar por um longo período de aprendizagem para serem alfabetizadas e, assim, gradativamente, acessarem esse conhecimento exclusivo dos mais velhos, até então não revelado para quem não soubesse ler e escrever. Alguns autores, no entanto, como Marshall McLuhan (2005) e Gabriel Tarde (2005) afirmam ser o surgimento da cultura impressa que contribui para uma diminuição do prestígio da escrita. Desse modo, a cultura manuscrita, que estaria ligada profundamente à audição e ao tato, é substituída pela cultura visual impressa.

De maneira muito similar, ainda que com algumas nuances em relação a esses outros dois autores, Tim Ingold (2007), em trabalho sobre as linhas e seus traçados, define a escrita como um tipo de desenho. Segundo ele, a divisão entre escrita e desenho seria produzida pelo processo moderno de dividi-las, entre tecnologia e arte. Assim, a escrita empobrecer-se-ia por ser concebida apenas como técnica, pois, dessa forma, ela se reduziria a mera replicação, suprimindo a criação. Na pixação, por outro lado, a sua escrita particular está profundamente associada ao traçado artístico. Nela, ocorre uma continuidade fundamental entre o traço e sua corporeidade, pela inscrição na paisagem urbana, principalmente no alto dos edifícios. Além

das letras estilizadas que compõem o nome que escrevem nos muros e no alto de edifícios, o pixo, como mais comumente designam sua intervenção, é a assinatura de uma performance. Uma performance de risco e ousadia. Sendo assim, a pixação não é constituída apenas pelas palavras escritas na paisagem urbana, nomes de grupos ou apelido de algum jovem, mas por todo o ato performático de escolher o melhor local e horário para pixar sem ser flagrado pela polícia, de escalar um edifício, um muro ou uma torre para deixar a marca ou mesmo de enganar o porteiro de algum prédio, para conseguir entrar e esperar, escondido até o anoitecer, para deixar sua marca no ponto mais alto da edificação, pixando com *spray*, muitas vezes de ponta cabeça com as pernas seguras pelo pixador que o acompanha. Essa performance será reverenciada pelos outros colegas dessa prática cultural, que comentarão a façanha no *point*, dizendo que viram a marca. Eles pedirão aos pixadores mais famosos um autógrafa da mesma inscrição que deixam nos espaços da cidade, numa folhinha ou agenda. Contudo, ainda que esse não seja o objetivo inicial, essa performance também é lida por aqueles que não fazem parte da pixação e que indagam como aquele indivíduo conseguiu pixar no alto de um prédio ou de um viaduto, além de perguntarem em tom de indignação sobre a graça que encontrariam esses jovens em sujar a cidade, escrevendo, com sua tinta, garranchos incompreensíveis para quem não compartilha desse repertório cultural.

Em 2004, assisti a um documentário acadêmico sobre a pixação, exibido na Universidade de São Paulo, acompanhado de um pixador, o Júnior. O filme mostrava uma série de entrevistas dos autores das marcas e demonstrava como a pixação era o resultado da extrema desigualdade que organiza o espaço urbano na cidade de São Paulo. Após a exibição do filme, Júnior, que pixava Arteiros, comentou comigo que faltara mais ação, mais adrenalina. Ele fazia referência à ausência de imagens de pixadores arriscando-se no alto de prédios para deixar suas marcas ali estampadas. As mesmas imagens das aventuras que os pixadores enfrentam e que são fartamente documentadas por eles próprios, como nos documentários produzidos por Cripta Djan, pixador que tem uma série de filmes nesse formato⁴. Demonstra-se, assim, que a imagem que querem exteriorizar de si, por meio de sua escrita pontiaguda a cobrir a paisagem urbana, é a de risco e ousadia. Trata-se, portanto, de uma representação de si como alguém forte e audacioso. Ao tratar dos *writers*⁵ europeus, Ricardo Campos (2009) aborda-os como heróis dispostos a arriscarem a vida pela visibilidade de sua marca:

Dar-se a ver é, portanto, um “acto heróico”, o culminar de um processo em que alguém concebe um alter-ego e desvenda a sua existência, ostenta a sua

presença, resistindo às adversidades e superando todas as contrariedades (autoridades policiais e vigilantes, obstáculos físicos, conflitos grupais, etc.). Em diversas situações me apercebi da forma como os *writers* se concebem como uma espécie de heróis modernos, enfrentando todos os perigos e vilões, fiéis a uma missão e vocação que é difícil contrariar. Esta representação heróica da actividade é especialmente relevante no caso do *graffiti* ilegal, em que as “missões” funcionam como simulacros de situações que remetem para imaginários cinematográficos e alegorias belicistas, contextos particularmente adequados à exibição de actos de bravura e à consagração dos mais valorosos (CAMPOS, 2009, p. 159).

A maioria dos que fazem parte desse circuito da pixação é constituída por jovens pobres⁶ moradores de bairros bastante precários em termos de estrutura urbana e oferta de serviços públicos, da periferia de São Paulo; por isso, há, entre eles, uma grande ânsia de reverter essa imagem de carência a que comumente são associados para uma imagem de força, de pessoas que estariam dispostas a correr riscos e vivenciar, ainda que de modo marginal e transgressor, espaços mais centrais e nobres da cidade. Essa relação com o risco que remete à origem social desses jovens pode ser comprovada no próprio modo como denominam o bairro onde vivem na periferia empobrecida: *quebrada*. Por esse termo, querem fazer referência, simultaneamente, à ideia de um espaço particular de reconhecimento e de pertencimento, muito próxima à da noção de pedaço ou mesmo de certa noção de bairro, discutida por autores como Magnani (2002) e Pierre Mayol (1998), e à ideia de uma ruptura, uma quebra com o restante da cidade, por ser um lugar marcado por experiências de pobreza e de riscos cotidianos, como o de ser vítima de algum ato de violência.

Em encontro sobre a pixação no Brasil, *Derivas e memórias contemporâneas da pixação*, realizado em Salvador, na Universidade Federal da Bahia, em 2013, Cripta Djan contou um pouco sobre uma fase mais contemporânea da pixação⁷. Pode-se dizer que essa nova etapa começou de modo mais intenso a partir de 2008, com ações que passaram a provocar o campo oficial das artes na cidade de São Paulo. A primeira a chamar a atenção foi o trabalho de conclusão de curso em artes visuais do Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo, cujo estudante, candidato a formando, convidou pixadores para deixarem suas marcas na própria faculdade e nas outras obras ali expostas como trabalho final. A ação gerou grande polêmica e o estudante/pixador não conseguiu obter seu diploma. Posteriormente, outras ações de destaque foram realizadas; a principal delas foi a invasão da Bienal de Artes de São Paulo para deixar marcas em espaço que, naquele ano, por

motivos financeiros, seria deixado em branco. Essa bienal ficou conhecida como a Bienal do Vazio, justamente por deixar todo um andar do prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, sem nenhuma obra de arte, apenas com as paredes brancas. A repercussão levou a um convite formal aos pixadores para participarem do evento na edição seguinte, gerando novas polêmicas com a intervenção do próprio Djan numa das obras⁸. A Bienal de Berlim, por sua vez, ficou famosa pelo conflito que ocorreu entre Djan e o curador, o polonês Artur Zmijewski, em que o primeiro jogou tinta amarela neste. Os organizadores da Bienal exigiram dos pixadores que viajaram até a Alemanha a realização de um *workshop* de pixação. O evento seria realizado no espaço de uma igreja da década de 1830. Os pixadores se recusaram a realizar tal tarefa, afirmando que o pixo era uma forma de expressão marcada fundamentalmente pela transgressão, ousadia e espontaneidade, a ser realizada, portanto, de forma genuína apenas nas ruas. Com a insistência dos organizadores, que alegaram que o *workshop* estaria no acordo feito com os jovens, estes decidiram mostrar um real *workshop* e, em vez de utilizar somente os tapumes designados para a oficina, resolveram pixar nas próprias paredes da igreja, principalmente na parte superior. O curador ficou transtornado com a ação, pediu para que a polícia fosse chamada e jogou um balde de água suja, utilizado para a limpeza, em Djan, que revidou atirando-lhe tinta amarela⁹.

Essas ações, em conjunto com o filme *Pixo*, de João Wainer, deram um grande destaque internacional à pixação, proporcionando a pixadores como Cripta Djan, a participação em espaços internacionais de arte, como a Fundação Cartier, em 2009, e a Bienal de Artes de Berlim, em 2012. Ao narrar esses acontecimentos, Djan demonstra como há, na pixação, uma grande importância de apresentar-se de forma ousada e a contestar valores preestabelecidos. Trata-se, afinal, de uma ação em que jovens arriscam cotidianamente a própria vida para realizá-la, conforme Djan. O risco aparece então como uma dimensão fundamental para essa prática. Ao discutir as condutas juvenis de risco, Angelina Peralva (2000) afirma que, para os jovens mais pobres, estas aparecem como uma resposta reflexiva ao próprio risco a que são submetidos.

A força da idade lhes permite viver intensa e prazerosamente. Incorporam o medo como um dado de uma experiência geral – a da oposição antropológica entre a vida e a morte. Mas constroem ao mesmo tempo a afirmação da vida como prazer ligado à superação do medo (PERALVA, 2000, p. 169).

Para os pixadores paulistanos, as dimensões do risco e do medo aparecem conjugadas plenamente nessa busca de visibilidade que engendram. De certo modo, pela pixação, eles estabelecem uma forma lúdica de desafiar uma série de perigos, como o de ser preso, sofrer algum tipo de violência e mesmo o de morrer. Os pixadores têm duas noções de risco às quais se referem constantemente: a de adrenalina e a de perreio ou perrengue. Pela primeira, designam a noção de risco que experimentam a partir das situações criadas pelo próprio ato de pixar: escalar edifícios, fugir da polícia ou escolher um lugar mais arriscado para pixar. Desse modo, a adrenalina trata dessa resposta reflexiva, apontada por Peralva, ao risco maior ao qual estão já submetidos apenas por serem homens, jovens, pobres, moradores da periferia e, em sua maioria, negros ou pardos. A adrenalina constitui, assim, um modo de ter a autoria dos riscos que caracterizam em grande medida sua existência. Já o perreio, diz respeito aos apuros que enfrentam cotidianamente e aos quais se expõem ainda mais quando na pixação. Nesse caso, afirmam, são riscos que não escolheram correr, mas que já vivenciavam apenas por serem de determinada condição social. Podem estar em meio a uma situação de perreio no bairro em que vivem, na maioria das vezes por causa da violência policial ou de alguma confusão em que se envolvem. Muitas vezes, o perreio é descrito como um apuro pelo qual passam quando da experimentação do risco, ao ser pego pela Polícia, por exemplo. De certo modo, ao vivenciarem a adrenalina que buscam pela pixação, são esses momentos de perreio que estão tentando desafiar e vencer, para demonstrar que não são apenas vítimas de um sistema injusto e opressor. O perreio refere-se, assim, à dimensão, que lhes é alheia, dos riscos, ou dos perigos que vivenciam e sobre os quais têm pouco ou nenhum domínio.

David Le Breton considera as práticas de risco vivenciadas pelos jovens na contemporaneidade como uma forma de substituição dos ritos coletivos de passagem por ritos de reconhecimento social. Segundo o autor, por não haver nas sociedades urbanas industrializadas um rito mais claramente marcado de passagem da juventude para a vida adulta, ocorreria um sentimento de excesso de “presentificação”, pois o futuro nunca chegaria e buscar-se-ia estender a condição juvenil. Nesse sentido, “as condutas de risco são tentativas de afastar-se da impotência para tornar-se novamente ator de sua própria existência, mesmo que seja preciso pagar o preço (lógica do sacrifício)” (LE BRETON, 2012, p. 36). Essas condutas de risco, conforme Le Breton, levariam a um processo totalmente contrário àquele proporcionado pelos rituais de passagem. Desse modo, as práticas de risco seriam uma procura dos jovens por significados para a sua existência, e também uma busca de reconhecimento social ou, no caso da pixação, “íbope”.

Ricardo Campos (2013) também ressalta essa dimensão do risco e do reconhecimento nas intervenções visuais urbanas e, ao retomar uma discussão de Mike Fethearstone (2001) sobre a vida heroica, afirma que artistas de rua como os pixadores se construiriam como “heróis dos tempos modernos”. Dessa forma, afirma Campos, os artistas de rua, para obterem sucesso, têm que realizar feitos extraordinários e de grande perigo, envolvendo tanto a transgressão pelo risco como a criatividade da dimensão artística a fim de provar essa sua vocação heroica. “A atuação é uma tentativa de escapar da impotência, da dificuldade de se pensar a si próprio, mesmo se às vezes as consequências sejam pesadas. O corpo substitui a palavra, informulável” (LE BRETON, 2012, p. 34). Na interpretação de Featherstone, a vida heroica almejada pelos pixadores por meio das práticas de risco caracteriza-se pela realização de aventuras, ou de “rolês”, pela cidade, cuja memória é fixada na paisagem urbana por meio dos seus pixos. Glória Diógenes (2013), em pesquisa sobre as rotas dos pixadores de Fortaleza entre o espaço urbano e o ciberespaço, também nos apresenta essa noção do risco como fundamental, expressando-se pela noção de adrenalina, descrita, nesse contexto, como “o gosto da aventura de ‘escrever na hora’, de marcar o muro” (p. 51).

VISIBILIDADE E MEMÓRIA

Ao lidarem com a dualidade fama/anonimato, os pixadores explicitam, simultaneamente, dois desejos paradoxais, mas que têm se tornado cada vez mais intensos na contemporaneidade: o de ter mais visibilidade e o de, quando preciso, poder tornar-se invisível. Com a proliferação de câmeras a filmar tudo o que acontece em todos os lugares – sejam as de vigilância, sejam as portáteis que cada um carrega junto ao corpo em seus *smartphones*, transformando todos em vigilantes e vigiados –, o mais difícil tem sido conseguir não ser visto ou flagrado em nenhum momento. “Cada um, com uma câmera na mão, pode se tornar um repórter ocasional, captar o acontecimento de que é testemunha e amoedar suas filmagens. Imagem é dinheiro” (BARUS-MICHEL, 2013, p. 45). Configura-se, assim, o que Gilles Deleuze (1992) definiu como uma passagem da sociedade disciplinar para a sociedade do controle contínuo.

Byung-Chul Han (2012), por sua vez, como já havia feito anteriormente Paul Virilio (1993), denomina esta como uma sociedade da transparência ou da exposição em que as coisas somente adquirem valor quando são vistas; ao contrário do que aconteceria com o valor de culto das obras de arte descrito por Walter Benjamin (1994), para quem o existir e ser cultuado teria mais

importância do que o ser visto. No contexto atual, o valor cultural passa a ser substituído pelo valor da exposição. Cria-se, assim, um ambiente de hipervisibilidade no qual a necessidade de se expor para existir e ter algum valor transforma o visível e a exteriorização de si em traços dominantes das subjetividades contemporâneas. O invisível deixa de existir por não chamar a atenção e, conseqüentemente, não gerar valor no capitalismo do século XXI. “O imperativo da transparência torna suspeito tudo o que não se submete à visibilidade. É nisso que consiste a sua violência” (HAN, 2012, p. 25). No caso da pixação, a sua grande transgressão está em criar um outro regime de visibilidade que não faz sentido para todos, mas apenas para um grupo restrito. Não se submete, portanto, diretamente a esse regime de visibilidade mais geral, embora partilhe alguns valores deste.

Na interpretação de Paula Sibilia (2004), presenciamos uma mudança na maneira como se constituem as subjetividades, entendidas como modos de estar no mundo, com contornos flexíveis e em constante transformação. Segundo ela, na modernidade haveria o estímulo à configuração de uma subjetividade marcada pela interioridade. Assim, ocorreria a primazia da privacidade e da intimidade. Decorrente disso, tem-se a sobrevalorização da escrita, particularmente a íntima como a dos diários pessoais, e da leitura silenciosa. Essa configuração das subjetividades na modernidade teria favorecido, por exemplo, o grande sucesso dos romances. Com as novas tecnologias da informação e da comunicação, afirma Sibilia, teríamos uma transformação profunda dessa subjetividade moderna que começaria a estimular uma cultura da exterioridade. A definição do eu não passaria mais, portanto, por definições ocultas ou íntimas, mas por sinais de exterioridade do corpo e de performances de exposição. A autora denomina essa mudança como uma passagem do homo psico-lógico para o homo tecno-lógico. Contudo, o surgimento dessa cultura da exterioridade não necessariamente elimina a dimensão da interioridade moderna; ela se sobrepõe a esta. Dessa forma, não se exclui a intimidade do dormitório individualizado, mas se instala uma câmera no quarto e se transmite, pela *internet*, o que ali acontece. Trata-se do que Paula Sibilia (2008) denomina como práticas confessionais de exposição da intimidade por meio de ferramentas *on-line* como redes sociais, *blogs* e o próprio *YouTube*. Os diários íntimos, os de si e os alheios, passam a ser objeto de grande exposição pela *internet*. Essa talvez seja a característica mais contundente da sociedade da transparência discutida por Han.

Pode-se afirmar, portanto, que a visibilidade compulsória que caracteriza o momento atual do Ocidente é o resultado direto do que Richard Sennett (2014), em livro do final dos anos 1970, nomeia como as tiranias

da intimidade. Com essa expressão, o autor se refere a uma perda de sentido e de importância do espaço público como lugar da política e do encontro das diferenças em detrimento da vida íntima, pessoal e privada. Ou, em suas palavras, a “uma tentativa de se resolver o problema público negando que o problema público exista” (*idem*, p. 49). Sendo assim, o excesso de imagens produzido na contemporaneidade por pessoas querendo ser vistas e notadas não diz respeito a um ganho da vida pública, mas é consequência de uma publização da vida privada, que cria também o que Jacqueline Barus-Michel (2013, p. 33) denomina como uma sociedade nas telas: “uma sociedade que coloca o mundo nas telas, toma a tela pelo mundo e toma a si mesma pelo que ela colocou na tela”. Contudo, se essa nova subjetividade fundamentada na exterioridade e na visibilidade é o resultado do desenvolvimento tecnológico – principalmente dos meios de comunicação, com os computadores pessoais, a *internet* e os *smartphones* –, para Sennett se trata também do desfecho de um processo de longo prazo de organização dos espaços públicos nas grandes cidades, formatados para o movimento dos carros em detrimento da permanência e do contato face a face entre as pessoas. Produz-se, assim, o isolamento em carros particulares e outras formas, geradas pelo excesso de vigilância que se cria sobre o outro, o estranho tido como perigoso. “Quando todos estão se vigiando mutuamente, diminui a sociabilidade, e o silêncio é a única forma de proteção” (SENNETT, 2014, p. 32). Consequentemente, tem-se “uma vida pessoal desmedida” e “uma vida pública esvaziada” (*idem*, p. 33), e a forma principal de estabelecer contato, em meio a esse isolamento vigiado, é justamente pela exposição de uma vida particular supervalorizada.

Nas metrópoles, conforme o texto clássico de 1903, de autoria de Georg Simmel (2005), o excesso de estímulos levaria a uma postura de indiferença como forma de proteção, que ele denominou como atitude *blasé*. Dessa maneira, se há muita coisa a ser vista em espaços urbanos tomados por intensos fluxos de pessoas, carros e propagandas, a insensibilidade a esses estímulos permite ver tudo sem efetivamente notar ou discernir os eventos que acontecem ao redor desse observador com a percepção anes-tesiada pelo ritmo metropolitano. Esse processo, aliado às transformações tecnológicas mais recentes, faz com que aqueles que desejam algum destaque na multidão comecem a conceber que apenas ser visto já não é o suficiente, “é preciso ser notado, reconhecido em meio a outros, à massa dos outros” (BARUS-MICHEL, 2013, p. 39). A pixação paulistana constitui-se também como uma forma de não somente ser visto, mas, principalmente, de ser notado e lembrado. Segundo Diógenes (2013, p. 52), para os pixadores da

cidade de Fortaleza, a busca por fama e por ser lembrado é marcada pelos “riscos que ultrapassam os espaços cerceados da cidade e os limites interpostos pelo corpo orgânico”. A pichação – forma de intervenção urbana que no Brasil é a mais marginalizada dentro do campo das chamadas artes de rua – precisa, ao mesmo tempo, da invisibilidade e da produção de um excesso de visibilidade para existir. Por isso, a atuação dos seus autores acontece fundamentalmente à noite, tentando despistar a atenção de porteiros e vigias das edificações, para, discretamente, deixarem suas marcas sem serem vistos. Para a pichação ser bem-sucedida é preciso tornar-se invisível na noite das grandes cidades.

Nesse sentido, a invisibilidade provocada pela atitude *blasé* é fundamental para que a prática da pichação efetive-se do modo como esperam seus agentes. Quando a performance se mostra visível em plena ação, a presença da polícia a reprimir e impedir o feito é quase certa. A performance bem realizada é aquela que, invisível para muitos, torna-se visível pela assinatura do autor ausente que escreve um nome praticamente indecifrável para quem não sabe “ler o muro”. Há numa pichação no alto de um edifício muito mais imagens que a do pixo ali inscrito, pois ela contém muitas dimensões de visibilidade e de invisibilidade. Conforme afirma Jacques Rancière (2012, p. 14), “a imagem nunca é uma realidade simples”, pois pode assumir muitas formas e mobilizar sentimentos e sentidos os mais diversos. A grande obra da pichação, portanto, reside na performance de risco que o autor assina com tinta *spray* em letras angulosas e que suscita inúmeras imagens. Para os outros colegas pixadores, a inscrição que veem no muro remete ao enquadramento daquela marca na cidade, ao imaginarem a aventura que aquele indivíduo empreendeu para chegar até ali; ao observarem se é possível inserir a sua marca também naquele espaço da paisagem urbana; ao comentarem tal façanha nos *points* e ao saudarem a ousadia dos colegas, conferindo-lhes o merecido *ibope*. Afinal, “quem não se arrisca, não é lembrado”, como gostam sempre de afirmar. Para quem não pertence ao circuito da pichação e mesmo lhe tem aversão, o estranhamento e a repulsa daqueles garranchos em tinta preta, que pouco ou nada dizem, ao menos faz refletir sobre o como e o porquê daquela marca naquele lugar.

Desse modo, a pichação alinha-se profundamente com as transformações nas subjetividades contemporâneas e também desenvolve formas inovadoras de apresentar-se na paisagem urbana, que põe em questão e denunciam muitas das tendências hegemônicas de regulação do comportamento nas grandes cidades. Jonathan Crary (2014) descreve o surgimento de um “capitalismo 24/7”. Ou seja, de um sistema econômico que funcionaria 24 horas

por dia, os sete dias da semana, colocando todos para trabalhar e consumir constantemente. Nesse processo, segundo o autor, é que se desenvolve uma economia da atenção. Em meio a essa cultura do visual e da proliferação de imagens, detectar o que mais chama a atenção dos consumidores, transformando isso em formas de aperfeiçoar a publicidade e, assim, vender mais, desponta como o novo objetivo das grandes corporações. Já há, inclusive, dispositivos de captação do olhar que podem detectar que ponto da tela de um computador ou da vitrine de uma loja chama mais a atenção das pessoas. Os pixadores criam, eles também, uma economia da atenção bastante particular voltada para a produção de visibilidade e reconhecimento de si. Eles sempre circulam pela cidade atentos à paisagem urbana, observando as pixações existentes e procurando ver: quais são as novas, quais já foram apagadas ou mesmo procurando outros enquadramentos para inserir a sua marca. Com os encontros nos *points*, que articulam a rede social *off-line* por intermédio dos encontros semanais de pixadores de toda a região metropolitana, essa atenção constante às pixações da cidade permite-lhes, justamente, escapar de não serem notados em meio à agitação da metrópole e, principalmente, de não serem esquecidos. Assim, jovens pobres, que poderiam ficar segregados e invisibilizados em seu bairro na periferia, sem ter uma circulação mais ampla pelos espaços mais centrais, resolvem utilizar-se desses lugares de prestígio para obter notoriedade entre os pares.

Nicole Aubert (2013) discute o quanto a cultura da visibilidade traz novas questões para a dimensão da memória, da tradição, da escrita e da educação. Segundo a autora, as transformações no mundo atual teriam levado à passagem de uma sociedade estruturada em torno de um tempo longo – definido por ritmos regulares, mudanças lentas, mas com pouco espaço – para uma sociedade que se forma sob outra lógica, a de muito espaço e de tempo curto, como consequência do desenvolvimento dos transportes de alta velocidade e das novas tecnologias da informação e da comunicação que colocam em contato lugares e pessoas distantes. Nesse novo contexto, a aspiração por visibilidade seria o que o anseio por eternidade era em momento anterior, no qual havia muito tempo disponível. Desse modo, o querer a eterna juventude toma o lugar do clássico desejo da eternidade pelas obras. “A busca de uma intensidade de si mesmo parece então substituir a busca de eternidade” (AUBERT, 2013, p. 118). Configura-se, assim, um mundo de urgências e imediatismos em que “procurar dominar a urgência pode então ser visto como um meio de se tornar senhor do tempo e, dessa maneira, de triunfar sobre a morte” (*idem, ibidem*). Constroem-se, assim, outras relações

com o risco e com a autoridade, impondo agora a morte como o limite, numa sociedade em que há cada vez menos limites bem definidos. Na pixação, a morte é tema fundamental nessa busca de ser visto e lembrado pelos colegas por meio de suas práticas de risco. As homenagens aos colegas mortos são comuns entre os pixadores. Desrespeitar um pixo de alguém que já morreu, apagando-o ou sobrepondo-lhe outra intervenção, é visto como a maior ofensa, pois a pessoa não pode voltar para refazer sua marca. Dessa forma, mesmo mortos, aqueles jovens são ainda lembrados e venerados dentro do coletivo ao qual pertenciam. Obtêm, assim, algo semelhante à boa morte dos gregos, como descreve Jean-Pierre Vernant (1979, p. 41):

(...) Neste sentido, pela glória que ele soube conquistar devotando sua vida ao combate, o herói inscreve na memória coletiva do grupo sua realidade de sujeito individual, exprimindo-se numa biografia que a morte concluiu e tornou inalterável. Pelo canto público dos feitos a que ele se deu por inteiro, o herói continua, além do traspasso, presente, a seu modo, na comunidade dos vivos.

Ao continuarem vivos na memória dos colegas pixadores, jovens pobres da periferia da cidade podem alcançar a visibilidade e notoriedade que almejam. Assim, eles conseguem complexificar a dualidade visibilidade/invisibilidade, demonstrando na prática que esses dois termos são contextuais e que, dependendo do ponto de vista, o que é invisível para uns pode ser de grande destaque para outros. A partir dessa outra perspectiva, os pixadores, mais uma vez, nos dão um diagnóstico dos tempos em que vivemos, cujo excesso de câmeras por todos os lugares e de dispositivos de vigilância constante, muitas vezes imperceptíveis, torna a todos possíveis alvos da visão de alguém. Portanto, se o Doutor Griffin queria a fórmula da invisibilidade para ter notoriedade e assim ser visto e admirado por todos, mas acaba sofrendo justamente a angústia por ficar invisível e não poder relacionar-se com as pessoas; no mundo atual, principalmente os mais jovens desejam a fórmula da visibilidade mais ampla e permanente possível, que lhes permita alcançar grande notoriedade. Entretanto, tal como o paradoxo pelo qual passa o cientista do romance de Herbert Wells, talvez essa “cultura da visibilidade” possa levar a novas angústias e a que, num futuro próximo, uma fórmula da invisibilidade, que permita passar incólume pelas muitas câmeras, seja também a grande invenção, ou um provável desejo de uma parcela considerável das pessoas, diante da excessiva exposição compulsória que a sociedade do controle impõe.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Nesse jogo paradoxal entre a visibilidade e a invisibilidade ou entre a fama e o anonimato, os pixadores inventam – através do uso tático que fazem da paisagem e do espaço urbano – uma cidade própria, articulada por meio dessa sua rede social *off-line*, que agrega jovens pobres da periferia de São Paulo na região central. Na sociedade letrada, não é a escrita escolar formal que seduz esses jovens, mas a escrita particular com a qual marcam a cidade e a recriam para si. Como afirma Michel de Certeau (2009), a arte de moldar percursos tem muita similaridade com a arte de moldar frases. Nesse sentido, em seus “rolês, os pixadores imprimem, com suas tintas e com seus corpos, as marcas de seus trajetos e de suas aventuras em meio aos perigos da metrópole excludente e violenta:

O espaço da escritura é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente. Tantos espaços, então, quantos forem os modos de semiotização e de subjetivação (GUATTARI, 1992, p. 153).

Ainda que essa escritura não os incluía, efetivamente, nas redes de prestígio e riqueza da cidade, ela permite a esses jovens a inserção na própria rede que criaram, proporcionando, a alguns deles, viagens para a participação em eventos internacionais de arte. Não fosse pela pixação talvez sucumbissem à segregação imposta pela organização brutal e desigual do espaço urbano em São Paulo. Desse modo, ao produzir esse conflito visual na paisagem urbana, os pixadores também contribuem para a dimensão da visibilidade de outra forma, pois reivindicam assim uma participação mais efetiva no espaço público, pois o urbano, como afirma Henri Lefebvre (1999), é fundamentalmente o lugar em que se expressam os conflitos. Quando não há espaços para a expressão de conflitos e de diálogos, temos segregação e violência ou, conforme Guattari, apenas repetições vazias de sentido. A cidade deve existir, defende Sennett (2014), justamente para promover o encontro dos diferentes, permitir que estes se vejam e negociem sua participação nos espaços públicos, conduzindo assim a “uma re-criação interna permanente” (GUATTARI, 1992, p. 189). A pixação paulistana promove uma dialética entre os muitos sentidos da dualidade invisibilidade e visibilidade, tensionando-a e provocando-nos a pensar sobre o caráter público da cidade. Com sua circulação, jovens pobres acessam os mais diferentes bairros paulistanos, de perfil mais elitizado ou empobrecido, com o objetivo de marcar com tinta o que melhor representa a segregação e a negação do espaço público nas grandes cidades contemporâneas: os muros.

NOTAS

1 Este artigo teve como inspiração uma comunicação oral apresentada na mesa redonda *Arte urbana, graffiti e pIXação: tensões entre público e privado*; na 39ª Reunião da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais), em 2015, na cidade de Caxambu, MG. Agradeço a Glória Diógenes, Roca Alencar e Lisabete Coradini pela profícua troca de ideias.

2 Escrevo aqui pIXação e não pichação em respeito ao modo como os próprios autores a denominam e grafam. PIXação aponta para algo mais complexo do que a simples pichação, pois não se trata de escrever qualquer coisa numa parede, como uma frase de amor ou uma expressão política, mas de inscrever nomes em letras estilizadas, em espaços de destaque na cidade para que outros pixadores possam ler e apreciar. Desse modo, utilizo também a grafia com X para todas as outras palavras derivadas.

3 Referência ao instituto de pesquisas responsável pela medição da audiência televisiva no Brasil.

4 Uma amostra pode ser conferida aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=MzUtdl42WYI>>. Acesso em: 01 fevereiro de 2016.

5 Como fora do Brasil, a distinção *graffiti*/PIXação não faz muito sentido. O termo *writer* serve para designar todos os escritores urbanos que deixam suas marcas na paisagem urbana, sejam elas mais parecidas com as PIXações ou com os *graffitis* no Brasil.

6 Muitos, aliás, já são jovens adultos na faixa etária dos 30 anos.

7 Para mais informações sobre o evento, ver o catálogo e a entrevista de Djan Ivson (2013).

8 Para mais informações sobre a participação dos pixadores na Bienal de Artes de São Paulo, ver o artigo de Sérgio Franco, “PIXação e as aves de rapina”. Disponível em: < <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=821>>. Acesso em: 01 fevereiro de 2016.

9 A ação pode ser vista no filme *Pixadores*, de 2014, dirigido por Amin Arsames Escandari. Para mais, informações, ver: <<http://pixadoresfilm.com>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

- BIBLIOGRAFIA** AUBERT, Nicole, HAROCHE, Claudine. Ser visível para existir: a injunção da visibilidade. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 13-29.
- AUBERT, Nicole. A visibilidade, um substituto da eternidade? In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 111-123.
- BARUS-MICHEL, Jacqueline. Uma sociedade das telas. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (orgs.) *Tiranias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 33-45.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- CAMPOS, Ricardo. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no *graffiti*. **Etnográfica**, v. 13, n. 1, p. 145-170, 2009.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, v. 19, n. 2, p. 543-566, mai./ago. 2012.
- CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti. Risco, mérito e transcendência no universo *graffiti*. **Tempo Social**, v. 25, n. 2, p. 205-225, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- CRARY, Jonathan. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIÓGENES, Glória. Signos urbanos juvenis: rotas da pixação no ciberespaço. *Cadernos de Campo*, n. 22, p. 46-61, 2013.
- DIÓGENES, Glória. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. **Etnográfica**, v. 19, n. 3, p. 537-556, 2015.
- FEATHERSTONE, Mike. A vida heróica e a vida cotidiana. *Revista Comunicação e Linguagens*, n. 30, p. 11-34, 2001.
- FRANCO, Sérgio. Pixação e as aves de rapina. *Le Monde Diplomatique Brasil*, Nov/2010. Disponível em: < <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=821>>. Acesso em: 01 fev. 2016.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- HAROCHE, Claudine. A invisibilidade proibida. In: AUBERT, Nicole;

- HAROCHE, Claudine. (orgs.) *Tirania da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 85-110.
- INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- IVSON, Djan. Entrevista de Djan, São Paulo. *Derivas e memórias contemporâneas na "Pixação"*, Salvador, UFBA (Universidade Federal da Bahia), 2013.
- KLEIMAN, Angela. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: KLEIMAN, Angela (org.). *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p. 15-61.
- LE BRETON, David. O risco deliberado: sobre o sofrimento dos adolescentes. *Política & Trabalho, Revista de Ciências Sociais*, n. 37, p. 33-44, out. 2012.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), 1999.
- MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.
- MAYOL, Pierre. Morar. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre (orgs.). *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998. p. 37-185.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- PERALVA, Angelina. *Violência e democracia: o paradoxo brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "De 'rolê' pela cidade: os 'pixadores' em São Paulo". São Paulo: dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2005.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "A maior zoeira": experiências juvenis na periferia de São Paulo". São Paulo: tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2010.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "Quem não é visto, não é lembrado": sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 1, p. 55-69, 2012. Disponível em: < <https://cadernosaa.revues.org/631>>. Acesso em: 01 fev. 2016.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. **Revista de Estudos Culturais**, n. 1, p. 1-18, 2014.

- PEREIRA, Alexandre Barbosa. Os “rolezinhos” nos centros comerciais de São Paulo: juventude, medo e preconceito. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 4, n. 1, p. 453-465, jan./jun. 2016.
- POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SENNETT, Richard. *O declínio o homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SIBILIA, Paula. Do homo psico-lógico ao homo tecno-lógico: a crise da interioridade. **Revista Semiosfera – identidades e culturas**, Rio de Janeiro, n. 7, 2004.
- SIBILIA, Paula. La espectacularización del yo. El monitor de la Educación, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, n. 18, p. 34-40, set. 2008.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.
- STREET, Brian. Introduction. In: _____. (org.). *Literacy and development: ethnographic perspectives*. London e New York: Routledge, 2001. p. 1-17.
- TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. **Revista Discurso**, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1979.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- WELLS, Herbert. *O homem invisível*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

Palavras-chave:
**pixação, visibilidade,
risco, reconhecimento,
espaço urbano.**

Resumo

O objetivo deste artigo é, por meio de uma abordagem etnográfica, descrever uma prática cultural juvenil em São Paulo, a pixação, que há tempos explora o paradoxo entre visibilidade e invisibilidade através de sua ação na paisagem urbana. Em meio ao anonimato da metrópole e tentando invisibilizar-se à noite, os pixadores deixam suas marcas, que não são bem-vistas pelo restante da população. Por intermédio da criação de uma rede social *off-line*, eles estabelecem um dispositivo que lhes proporciona um sistema de reconhecimento que premeia quem pixa nos lugares de maior destaque e risco da cidade. Dessa forma, conclui-se que quem marca mais a cidade e nela corre mais riscos consegue o reconhecimento dos pares, o que eles denominam como *ibope*. Afinal, no mundo atual, todos querem ver e serem vistos, buscando, assim, com essa visibilidade, serem reconhecidos e construir algum sentido para a sua existência.

Keywords:
**Pixação (tag graffiti),
visibility, risk, recognition,
urban space.**

Abstract

The aim of this article will be to show how a youth cultural practice in São Paulo, the pixação (tag graffiti), has explored the paradox between visibility and invisibility through their action in the urban landscape. Amid the anonymity of the metropolis and trying to make themselves invisible at night, street writers create an offline social network. Through an ethnographic approach, the paper demonstrates how they have founded a device to leave their marks providing a recognition system that rewards those who writes in places most prominent risk in the city. These marks however are not well seen by the rest of the population and therefore they are chased. Thus, the paper concludes who marks more the urban space and who runs more risks can to achieve peer recognition within the pixo. In the contemporary world, everyone wants to see and be seen, searching to be recognized and to build some sense into existence.

Recebido para publicação em agosto/2015. Aceito em setembro/2015.

Sobre experiências e pesquisa com imagens no universo do *Graffiti* e *Street Art*

Ana Luísa Fayet Sallas

Professora de Sociologia do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná (PPGS/UFPR). Coordenadora do grupo de pesquisas *Imagem e Conhecimento*. Integrante do Centro de Cultura e Imagem da América Latina e da Rede Luso-brasileira de Pesquisadores em Arte e Intervenções Urbanas.

Endereço eletrônico: analuisa@ufpr.br

“GRAFFITI IS A CLASSIC”

Este título refere-se a uma exposição de *graffiti* que tivemos (eu e meu companheiro, Angelo José da Silva¹) a oportunidade de visitar logo que chegamos à Cidade do México, no final de janeiro de 2012. Nela estavam representados os trabalhos de inúmeros grafiteiros mexicanos, atuantes desde os anos 1990 no país. Organizada por *Ilegal Squad*², essa exposição procurava dar visibilidade aos artistas de diferentes formas, criando um ambiente de maior exposição/reconhecimento da arte das e dos grafiteiros. Os donos da *Ilegal Squad* são grafiteiros da primeira geração atuante na Cidade do México.

De início, um processo básico: o tema e a questão da pesquisa nos levam para as ruas. Andar pelas cidades, observar como os espaços são ocupados durante a semana, lançar-se no fluxo desses movimentos, acompanhar sua dinâmica e deixar-se levar pelo campo, por suas diferentes temporalidades. Trata-se

de uma dimensão da experiência do caminhar, muitas vezes sem um destino definido, atento mais ao processo (que nos situa, no tempo e no espaço em movimentos e pausas). Deslocar-se (dúvida semântica: nos “des-locamos” para nos situar num outro ponto de vista ou, e ainda, nos “des-locar” para sair da loucura?).

Arte urbana, contingência e necessidade, efêmera e fragmentária, anônima e pungente. É sobre esta nova experiência em curso que somos convidados a refletir e perceber a capacidade que ela tem de provocar a quebra em nossos automatismos cotidianos de passantes indiferentes e imersos na multidão. Segundo Walter Benjamin, a possibilidade de emancipação poderia ocorrer no interior das massas, mediante diferentes meios como o cinema, a fotografia, e mesmo nos movimentando no meio da multidão nas ruas das grandes cidades. Como passantes ou como *flâner*, poderíamos ser atingidos – por aquela imagem de um raio que liga a terra ao céu – e assim despertar nossa consciência para um sentido crítico e reflexivo.

A entrada em nosso campo de pesquisa permitiu a emergência de um outro olhar, e me aventuro a situar essa experiência, nos termos definidos por Benjamin (1987), como uma *Erfahrung* – uma experiência profunda e partilhada, capaz de efetivamente criar espaços de comunicação com jovens e adultos mexicanos que nos acolheram e prestaram esclarecimentos para nossas indagações, dúvidas, curiosidades, ignorâncias sobre a realidade que viviam, sobre o que lhes era próprio, as estratégias e táticas que desenvolviam para expressar-se e viver a vida cotidiana (DE CERTEAU, 2002). Desse lugar, o caminhar pelas ruas das cidades ganha um outro sentido, ainda pensando com De Certeau, numa retórica da caminhada, deslocando-nos do plano do “discurso” para o do sonho:

Plano das figurações oníricas, ou ao menos descobrir nessa outra fase aquilo que numa prática do espaço é indissociável do lugar sonhado. Caminhar é ter falta de lugar. É o processo de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social de privação do lugar... (DE CERTEAU, 2002, p. 183).

Assim se iniciou o processo da pesquisa: dois dias após chegar à Cidade do México, e já instalados em nossa casa em Coyoacán, uma caminhada até a praça central do bairro e um passeio pelo Centro Cultural da praça. Começamos a ver com curiosidade uma exposição de *graffiti* que estava ocorrendo naquele espaço. Surpresa! Era de Paulo Auma, grafiteiro

de Curitiba, que estava passando uma pequena temporada no México. Na lista de presença da exposição, vemos a assinatura de um casal de amigos que vivem há muitos anos na cidade. Mais surpresa: falo com minha amiga e menciono a coincidência e ela me diz: “O Paulo Auma é companheiro da minha irmã e eles estão aqui em casa!”. Contato feito com ele, encontro marcado. Centro histórico da cidade – *Mezones com Isabel la Católica* – loja da *Ilegal Squad*. Nesse lugar, tivemos então a nossa “entrada” no campo, conduzidos pelas mãos de um grafiteiro brasileiro – Paulo Auma – e Eker, grafiteiro mexicano e sua família da *Ilegal Squad*. Desde esse primeiro encontro outros tantos ocorreram, o que nos permitiu conhecer muitos jovens ligados ao movimento do *graffiti* no México (na Cidade do México, em Oaxaca, Puebla, San Cristobal de las Casas, Guadalajara, Tijuana, Vale de Bravo), além de jovens vinculados à dança, *b. boys* e *b. bgirls*, poetas e cantores *Hip Hop*, entre outros.

Nessa mudança de olhar e na errância, há a descoberta: o que a princípio para mim revelava-se uma dificuldade, que seria como encontrar os grafiteiros numa cidade como a do México, totalmente diferente e desconhecida e onde se vê por toda parte grafites. Em toda a cidade, por todos os lugares... Mas onde seria possível encontrar esses jovens? A loja da *Ilegal Squad* tornou-se, então, nosso ponto de encontro principal com eles e nos abriu a compreensão do palpável do grafite nas latas de tinta, do *spray* colorido, das canetas e dos adesivos, além das músicas, vídeos e uma infinidade de modelos de camisetas com temáticas ligadas ao universo do *graffiti*. Vale observar que é da materialidade do *spray* que *vão* se desenvolver muitas das dimensões do grafite, do tátil, do sonoro, do cheiro, odores acompanhados por esta relação entre um corpo, um gesto, um olhar atento em um esboço de papel e a parede, a adrenalina.

É possível encontrar grupos de *grafiteiros* em vários lugares do mundo. Com efeito, Jeffrey Deitch já havia afirmado que, depois da arte *pop*, o *graffiti* é provavelmente o maior movimento na história contemporânea que tem forte impacto sobre a cultura, decorrente de múltiplos processos, que passam desde a perspectiva dos agentes – como forma e meio de expressão – até aos processos vinculados à globalização e a formas mais velozes e diretas de comunicação. Indo mais além, *nossa hipótese é que os sentidos de pertença e os significados de suas expressões são profundamente diferentes entre si; por mais que expressem práticas culturais similares, elas se ancoram necessariamente em contextos sociais e culturais distintos e se inscrevem na vida cotidiana dos jovens também de forma diferenciada*. Compreender os sentidos dessas diferenças foi um dos elementos desafiadores do processo

de pesquisa e, o que está exposto aqui, tenta dar conta desta questão, em especial relacionando imagens e identidades.

A sociedade contemporânea e globalizada tem promovido o aparecimento de novos sistemas comunicativos: pela multiplicação das TICS, que se fazem mais visíveis entre os jovens, promovendo novas formas cognitivas e expressivas, novos modos de perceber o espaço e o tempo, a velocidade, o próximo e o distante. Há uma alteração dos referenciais espaciais e temporais nesse cenário³ que nos fornece elementos para a compreensão também do significado como processos culturais e identitários. Esses processos ancoram-se em um novo *perceptum e sensorium*, com novos modos de perceber e de sentir, de ouvir e de ver, que se choca em alguns aspectos com o dos adultos de outras gerações (MARTIN-BARBERO, 2005).

De fato, o que observei em campo foi esse sentido de conexão que marca o cotidiano dos jovens em suas diferentes formas de interação. É notável o que nos diz Baricco (2008), ao mencionar a emergência dos novos bárbaros do século XXI, assinalando que se movem com rapidez, o que ele designa como “trajetórias de *links*”. Essa ideia é retomada por Rossana Reguillo (2012), justamente quando reflete sobre as culturas juvenis e ressalta a necessidade de articular nas análises as dimensões da subjetividade juvenil, marcada pelo “desejo de experiências”. Este foi, seguramente, o primeiro aprendizado do campo: jovens conectados o tempo todo, interagindo entre si, navegando por suas redes locais e globais.

Ainda, como indica Reguillo, a perspectiva sociocultural permite trabalhar a experiência como momento constitutivo da subjetividade que está se modificando na interface entre dispositivos tecnológicos e consumos culturais: ela converte os usuários (no caso os jovens) em autores e propicia o uso ativo dos dispositivos e conteúdos. Como autores de *graffiti*, é possível identificar as dimensões próprias da constituição de suas imagens e dos diferentes trânsitos em que se inscrevem: como imagens *êmiques* (aquelas produzidas por eles) ou *étiques* (de outros agentes) (GURAN, 2002).

Esse aspecto é fundamental para o que proponho e analiso neste ensaio, pois contempla a dimensão ativa e interativa, vivenciada na pesquisa, promovendo alguns deslocamentos como o realizado no experimento que elaborei no *facebook* junto aos jovens que fui conhecendo em campo⁴. O uso constante das redes sociais entre os jovens mexicanos foi algo que me surpreendeu, dado que o acesso à *internet* no México era mais restrito. No entanto, a utilização generalizada dos *smartphones* revelou-se um meio de

comunicação e difusão comum entre os jovens, além de muito eficaz⁵. O uso das redes, em especial do *facebook*, me interessa aqui porque é por essa rede social que se divulgam os eventos, os locais onde ocorrem as pinturas, os festivais e onde estão as obras realizadas e toda uma gama de atividades relacionadas ao universo do *graffiti*⁶. Também é por essa rede que se denunciam os casos de morte de jovens grafiteiros, pela polícia mexicana, interpelados quando realizavam algum grafite ilegal. Trata-se, portanto, de uma plataforma de ampla exposição dos seus trabalhos e dos eventos relativos ao mundo do grafite e da cultura *hip hop*. É um espaço que confere extensa visibilidade a todos os atores desse universo, funcionando como um lugar de exposição, apresentação e representação de si.

Ao lado disso, trata-se especialmente de reconhecer a expressão e existência de uma cultura, que é a dos grafiteiros e grafiteiras que têm realizado sua arte desde múltiplas formas e expressões, cujos sentidos referem-se tanto à resistência cultural (em especial do grafite ilegal e do *pixo*) quanto aos ajustes às formas dominantes de expressão cultural (financiadas pelo Estado, empresas privadas, ou ocupando lugares prestigiosos no mundo estabelecido da arte). Mas, quando falamos em uma cultura, o que queremos dizer? Queremos dizer linguagens, imagens e um corpo de símbolos e signos compartilhados por agentes situados no tempo e no espaço, que as reconhecem como sendo algo próprio, que lhes diz respeito. Desde o surgimento do *graffiti*, sob a forma de letras como assinaturas, esta expressão já emerge sob um nome/codínome para marcar presença na cena que estava acontecendo em Nova York, Los Angeles e em outras cidades da América e Europa (STAHL, 2009).

Em meio à multiplicidade de formas culturais presentes no *graffiti*, existem elementos simbólicos capazes de expressar identidades que têm por referente contextos históricos e sociais particulares que nos ajudam no reconhecimento de um *graffiti* com temas mexicanos ou com temas brasileiros. A presença desses elementos me parece interessante vista sob a perspectiva de expressão cultural/resistência cultural. Em que pese uma leitura crítica que eventualmente considere essas formas folclóricas e redutoras, ainda assim seus sentidos devem ser reconhecidos com base nos elementos que efetivamente os sustentam.

Figura 1 – Colônia Americana, Zona Central, Guadalajara/México



Fonte: foto da autora – agosto de 2012.

Este *graffiti* foi realizado pela Crew VRS da Cidade de Guadalajara, localizada na costa leste do México e fortemente influenciada pelos movimentos de *streetart* americanos. Trata-se de uma obra produzida com autorização e que ocupa toda a parede lateral de um edifício residencial. Ela representa uma serpente, figura de destaque na iconografia pré-hispânica no México. Para os Maias, a serpente – serpente turquesa ou serpente de Fogo-Xiuhcóatl – representa a sabedoria, a comunicação entre o céu e a terra. Segundo a lenda, Coatlicue deu à luz o deus Huitzlopochtli, que nasceu como guerreiro armado com a serpente de fogo – Xiuhcóatl⁷. Essa figura está presente na cultura ancestral mexicana. Os elementos expressivos do *graffiti* apontam para o que estou chamando de identidade dessa forma cultural. Assinalar esse elemento – o da identidade – não significa que o *graffiti* mexicano tenha que expressar a identidade mexicana, como uma homologia. Não é o que acontece, pois temos tanto essas expressões, que somos capazes de reconhecer como sendo próprios de uma dada cultura, quanto de uma imensa variedade de imagens que transitam entre culturas e espaços sociais diferentes – mesclando uma infinidade de elementos ancorados nas culturas populares contemporâneas.

Figura 2 – Colagem da artista Swoon⁸, aplicada sobre uma parede pichada



Fonte: fotografia da autora, realizada na cidade de Oaxaca de Juarez – Junho de 2014.

Nesta imagem, vemos outros elementos, já mesclados, entre referentes do universo do *graffiti* como o Pixo (que é próprio do Brasil, em termos de expressão/intervenção urbana), plasmados com uma colagem composta por três figuras – duas meninas indígenas e uma outra que se encontra atrás de uma delas – enfeitadas por um círculo azul picotado (forma tradicional de arte de papel picotado presente na cultura mexicana). Completando o quadro, vemos as duas figuras femininas com os olhos cobertos por tinta de *graffiti* vermelha. Elas têm os olhos vendados, mas seus gestos de mão sugerem um movimento que pode ser de descoberta, espanto ou surpresa. Esta imagem foi encontrada na região do centro histórico da cidade de Oaxaca de Juarez, região ao sul do México, que tem presença indígena e de suas culturas tradicionais mais significativas. A autora desta obra é a artista americana Swoon (Caledonia Curry), cujo estilo é marcado pela presença de muitas figuras femininas e, em diferentes trabalhos, pela utilização de estêncil envolto em papel picotado branco ou colorido (como que emoldurando).

Nesta imagem, o surpreendente é a quantidade de elementos e conexões que ela promove, tanto ao ancorar-se em elementos da cultura mexicana quanto os sentidos polissêmicos presentes no espaço onde está fixada. Ademais, os olhos das meninas – que na peça original estão descobertos – foram pintados de vermelho, posteriormente, por outra pessoa. Aqui, temos de forma exemplar os trânsitos, as misturas dos signos e referentes: México, Brasil, EUA e muito além no espaço do sensível das figuras e do olhar.

Figura 3 – *Street of Styles* – Curitiba



Fonte: foto da autora, realizada em 2013.

Este *graffiti* foi produzido durante o II *Street of Styles*, realizado na cidade de Curitiba, com a presença de grafiteiras e grafiteiros de várias partes do Brasil e de outros países da América Latina. Nele, identificamos sua inscrição na cultura brasileira: figura indígena, com os símbolos culturais destacados, como a pintura no rosto e o cocar, mesclados com outros elementos visíveis pela roupa branca envolta num véu azul (como a imagem indígena de Nossa Senhora). Em vermelho forte, destaca-se a imagem de um coração que está em sua mão, junto ao peito. Outros elementos vinculados à natureza aparecem: com a outra mão, segura a raiz de uma árvore, que se espalha na imagem, envolvendo as figuras ali representadas. Além dessa figura central, existem duas outras: uma criança indígena do lado esquerdo da mulher e uma outra, no céu, evoca um anjo brincando com um móbile de estrelas, lua e sol.

Até este ponto, realizo apenas um exercício descritivo dessas imagens de grafites que classifico como expressivos de uma certa identidade, que no contexto latino-americano estão ancoradas em processos culturais e sociais cujo significado procuramos compreender: como expressão das identidades, como resistência cultural, como expressão folclórica, e assim por diante. Os elementos assinalados reforçam a construção dessas imagens como expressão de identidades culturais ancoradas numa certa tradição, como é o caso, por exemplo, desses signos presentes nas obras de Os Gemeos (TRISTAN MANCO, LOST ART AND CALEB NEELON, 2005, p. 9 e 66-67), com componentes indígenas e das festas populares. No entanto, para avançar na compreensão dos sentidos associados a essas obras de *graffiti*, é necessário nos determos no estudo das imagens, analisando o que elas produzem.

AS IMAGENS E SEUS SIGNIFICADOS

Se o *graffiti* expressa e se refere a um fenômeno cultural, ele deixa entrever tensões entre campos distintos – o da cultura e o da arte, o da cultura e o da política. Nesses espaços, existem múltiplas formas de produzir sentido, de expressar-se e ganhar visibilidade e reconhecimento no espaço público. Dessa constante, temos relações entre grupos, relações materializadas em imagens, relações que nos revelam os “quadros da experiência social” nos termos de Goffman, bem como a possibilidade de conhecer o extraquadro: aquilo que permite/viabiliza a realização de um mural, as negociações “com permissão” ou ainda ações ilegais, que são aquelas que garantem o sentido mais radical do *graffiti*: ilegal, efêmero e clandestino.

Nos termos de Goffman, o “frame” é um dispositivo cognitivo e prático de organização da experiência social que nos permite compreender e participar daquilo que nos acontece. Um quadro estrutura não só a maneira pela qual definimos e interpretamos uma situação, mas também o modo como nos engajamos numa ação. Se os jovens grafiteiros expressam-se por suas inscrições no corpo urbano, não deixam de evidenciar os diferentes sentidos da disputa estabelecida entre os “artistas” e seus espaços de reconhecimento e legitimidade e aqueles que buscam na expressão por meio do *graffiti* a diferença e o direito a ela. Nesse sentido, para além dos muros e paredes, para além das imagens com as quais nos deparamos diretamente, existe todo um conjunto de relações, de práticas, de trânsitos que estão no “extraquadro” – e que nos leva a avançar para além do que está objetivado como imagem no muro.

Grafite é imagem. Imagem e palavras. Existe uma extensa bibliografia sobre o tema das imagens e de sua relação com as palavras. O sentido inicial do tratamento desse tema é que ele, em grande medida, está vinculado às possibilidades de análise daquilo que se converte no objeto mais visível do *graffiti* e do *street art*, que aprofundarei adiante. Para este propósito, me apoio no estudo de W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology*, de 1986. Nele, o autor busca responder duas perguntas: o que é uma imagem? Qual a diferença entre imagens e palavras?

Para Mitchell, a nossa própria compreensão “teórica” das imagens vincula-se a práticas culturais e sociais. Existe uma grande quantidade e variedade de coisas que são designadas por “imagem”: *são pinturas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, projeções, memórias etc.*

A segunda constatação é de que apesar de todas essas coisas poderem ser designadas por “*imagens*”, não significa necessariamente que elas tenham algo em comum. Para solucionar esta questão, Mitchell propõe que pensemos as imagens como sendo uma família-extensa, que tivesse migrado no tempo e no espaço e sofrido profundas modificações nesse processo (MITCHELL, 1986, p. 9). Nesse sentido, conclui que toda imagem verbal é uma imagem mental. A dialética entre a palavra e a imagem tem sido uma constante na fábrica de signos que a cultura trama em volta de si mesma. Daí porque é necessária a elaboração de uma crítica histórica dessas diferenças entre palavra e imagem.

No avanço de suas reflexões, em *Teoria de la imagem*, Mitchell observa que as tensões entre representações visuais e verbais não podem ficar à parte das lutas que ocorrem na política cultural e na cultura política. As contradições básicas da política cultural e da “palavra e imagem” são sintomáticas em termos de mudanças na cultura e nos sentidos das repre-

sentações, não mais totalizadoras e homogeneizantes, que estão alterando a própria estrutura da experiência humana. Para ele, a política, especialmente nas sociedades que aspiram a valores democráticos, está profundamente conectada com problemas de representação e mediação e não somente com os vínculos formais, mas também com a produção do poder político mediante os meios de comunicação (2009, p. 13).

Sua hipótese (que compartilho) é que a interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si⁹: todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas; não existem artes “puras”, sejam elas visuais ou verbais. Considera necessário estudar o conjunto de relações entre os diferentes meios e elas podem ser algo maior do que a similitude, a semelhança ou a analogia. A diferença é tão importante como a similitude, o antagonismo tão crucial como a colaboração, a dissonância e a divisão de trabalho tão interessantes como a harmonia e a fusão de funções.

No caso do estudo das obras de *graffiti* e de *street art*, essa questão é importante porque nelas a relação imagem/texto é corrente, marcando em grande medida o aspecto híbrido das linguagens visuais, pictóricas e verbais. Outro aspecto é que podemos reconhecer nesses trabalhos o estilo cognitivo de seus agentes, já que revelam os instrumentos mentais e a forma como a experiência visual passa a ser organizada. Sobre isso, cabe apontar, conforme já expus antes, as mesclas de elementos culturais das sociedades contemporâneas que permitem justamente que os trânsitos de imagens e palavras circulem velozmente pelos ambientes virtuais. Esse caráter híbrido e de sincronicidade pode ser observado pelos trânsitos existentes, por exemplo, entre os animes, personagens de histórias em quadrinhos, figuras de super-heróis japoneses, mesclando-se com figuras do imaginário social mexicano (Tlaloc, Quetzalcóatl, Zapata) e do Brasil (figuras indígenas, afrodescendentes, tipos urbanos, festas e tipos populares), conforme pude observar em minha pesquisa.

E OS MÉTODOS? DIVAGAÇÕES...

Ao considerar as imagens e palavras interconectadas, vale lembrar aquilo que já fora assinalado por Ulpiano Bezerra de Meneses; para ele, as imagens são uma forma de suporte a representações, pois elas são “uma construção discursiva, que depende de formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos vigentes” (MENESES, 1996, p. 152). Em função disso, destaca a necessidade de se estudar o circuito da imagem: sua produção, circulação, apropriação, em

todas as suas variáveis (p. 154). Assim, chama a atenção para o tratamento das condições de produção das imagens, das formas de consumo e meios de difusão. Embora o autor trate especialmente de fontes visuais, como fontes históricas, *esta prática é, no meu ponto de vista, necessária para a problematização das obras de graffiti e street art*, já que mais recentemente elas têm sofrido um processo de patrimonialização, ao serem deslocadas dos espaços públicos, das ruas e muros das cidades para os museus, galerias de arte e publicações de diferentes tipos.

Há que se agregar a essas observações de Meneses uma outra que me parece complementar ao que já havia exposto e que diz respeito a imagens como ação:

(...) interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. (...) É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, na situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p. 28).

Sobre essa perspectiva, destaco alguns elementos que me parecem importantes. O primeiro refere-se ao que as imagens têm de expressão de interação social. Nesse sentido, penso num aspecto já assinalado por Simmel, com a ideia das *imagens momentâneas sub specie aeternitatis*, como a contemplação das imagens momentâneas desde o ponto de vista da eternidade: *coincidentia oppositorum* – uma contraposição entre dois polos de tensão, o do momentâneo e do eterno, cuja reconciliação inalcançável determina a experiência estética própria da modernidade¹⁰.

O notável dessa ideia de Simmel – o instante e o eterno – que contempla o advento das imagens técnicas como a fotografia, ganha realidade por sua potência de tornar o instante eterno. Ademais, ganha sentido como expressão e produto de relações – daquilo que foi expresso por ele em termos do desejo, das aspirações de um sujeito entre uma cultura subjetiva e a cultura objetiva.

Nesse sentido, nos perguntamos: qual o uso que os grafiteiros fazem das imagens: fotografias e vídeos? Na pesquisa que fundamenta este artigo, constatamos que as imagens para esse grupo servem como expressão de si em suas obras – grafites, *tags*, *writers*, *stickers*, stencil e toda sorte de artefatos que produzem para intervir diretamente nos muros das cidades. Raiar,

como falam no México, “*plasmando em lacalle lo suyo*”. Ou grafitando, escrevendo nas paredes e muros da cidade – deixando neles algo de si. Em grande medida, *são* autoexpressões, uma vez ancoradas em suas identidades/assinaturas. Mas *são algo mais, já que implicam dois* movimentos do autor: o primeiro é o de documentar a sua obra. Registrar o que fez e onde fez. Esses registros vão desde a utilização dos *smartphones* até câmeras digitais, produzindo também pequenos vídeos sobre a obra realizada. E também são utilizados para divulgar o trabalho do artista, nos meios virtuais, nas redes sociais, e nas plataformas de armazenamento de imagens como o *flicker* (este acabou de ser desativado), por exemplo, ou outro tipo de dispositivo que cumpra tal função.

Os registros, igualmente, dizem algo sobre a própria paisagem urbana, na qual o *graffiti*, a *street art* e as pichações disputam o espaço da cidade, interpelando os passantes com imagens e textos sobre muito da realidade e da sociedade em que vivemos. É nesse jogo entre imagens legais e ilegais, desafiantes e transgressoras e as permitidas, autorizadas e institucionalizadas que o grafite e os grafiteiros procuram construir o que lhes é próprio (do ilegal, anônimo e clandestino) com as formas que buscam de certa maneira “domesticá-lo”. Esse aspecto desafia os sentidos da própria prática, quando nela se vê algo como ajustado, bonito, decorativo, convertendo novamente a cidade e suas paredes e muros em outros espaços de disputa entre diferentes grupos – os já “estabelecidos” e os “*outsiders*”, usando aqui a expressão de Elias.

Voltando ao assinalado por Meneses, é necessário retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. Para realizar este procedimento, é fundamental saber o que se vê; adentrar as imagens. Assim, enfrenta-se uma série de questões como: quais os elementos expressivos e figurativos de tal imagem? Trata-se de um *graffiti*, um *stencil*, uma colagem, um lambe, um *tag*? Onde está situada? Quais foram as condições de sua produção (espontânea, ilegal, legal, inscrita em algum festival, exposição...)? É reconhecida sua autoria (tanto do *graffiti* quanto de seu registro fotográfico)? Quais foram as condições de obtenção desses registros? Foram realizados diretamente pelos autores do *graffiti* ou foram produzidas pelo pesquisador? Aquela obra foi retirada do seu lugar de origem e levada para outros lugares (como algumas iniciativas de retirar muros inteiros e colocá-los em museus)? Se isto ocorreu, quando se deu o deslocamento? Foi veiculada em outros meios (publicações, revistas, produtos publicitários...)? Ela foi realizada por alguém e depois apagada, mas manteve-se pelo registro fotográfico ou em vídeo, já que na atualidade a maioria dos autores filma e fotografa suas obras?

Estas questões dizem respeito também ao que pretendemos fazer como pesquisadores com as imagens (fotografias, vídeos ou ainda desenhos e pinturas) Podemos, segundo Guran, utilizar as fotografias tanto para obter informações quanto para demonstrar ou enunciar conclusões. As fotografias que realizamos nesta pesquisa sobre arte urbana constituirão um determinado *corpus* fotográfico. Além desses aspectos, o autor destaca a necessidade de se especificar o contexto de sua produção, devendo levar-se em conta se o material produzido é de natureza *emique* ou *etique*:

No primeiro caso quando ela foi produzida ou assumida pela própria comunidade estudada, encontra-se forçosamente impregnada da representação que a comunidade ou seus membros fazem de si próprios e, por consequência, expressa de alguma maneira a identidade social do grupo em questão. Já a fotografia feita pelo pesquisador, de natureza *etique*, é sempre uma hipótese a se confirmar com base no conjunto de dados recolhidos ou por meio de outros procedimentos de pesquisa (GURAN, 2002, p. 96).

Até aqui chegamos a algumas constatações: as imagens de que dispomos e elegemos pesquisar (*graffiti*, arte urbana, *street arte*, pichações) têm um determinado estatuto que varia de acordo com as condições em que a captação foi realizada. Há várias situações; por exemplo, pode-se fazer o registro de uma pintura enquanto ela está sendo realizada (legal ou ilegal) ou apenas registrar o vestígio – marca dos criadores nos muros, paredes, calçadas, telhados por onde praticam sua arte, captando o que foi deixado como elemento expressivo e significativo.

Ainda sobre esse elemento expressivo e significativo, podemos escolher entre os múltiplos caminhos analíticos: uma análise semiológica, ou uma análise interpretativa. Existe uma terceira possibilidade, que é o recurso à análise iconológica preconizada por Panofsky e utilizada no estudo de obras de arte. Ou ainda recorrer ao uso de algum *software* que trabalhe com imagens como o Atlas.ti ou MAXQDA. Meu ponto de vista é que qualquer caminho tem sua validade. O que não considero válido é inserirmos as imagens em nosso campo de reflexão e de prática e deixá-las em estado latente, sem interpelar o campo dos sentidos e dos significados que emergem delas. Com isso, somos levados a pensar com a imagens e por meio delas.

Além desses aspectos, considero fundamental a utilização de dispositivos que localizem as obras pesquisadas no tempo e no espaço. Esta questão pode parecer pouco relevante no momento atual, em que tudo

aparenta dissolver-se nos fluxos das redes e na imaterialidade do espaço virtual. Mas se é válido traçar a biografia desses objetos visuais, considero necessário saber onde eles estão situados, para além das referências aos nomes das cidades em que foram produzidos. Pensando em nossas próprias redes de pesquisa: como situar esse imenso arquivo de imagens que tem conectado tantos pesquisadores? Um recurso pode ser o *google view*, ou ainda o *google maps*. Além de situar no espaço, é necessário também situar essas produções no tempo. Por que? Uma das características do *graffiti* e de todas as expressões de *street art* é a sua efemeridade. Expostas ao tempo e à ação do tempo, são obras que não têm, por sua natureza, longa duração.

Esse tipo de problema pode também ser resolvido com a consulta à já extensa bibliografia existente sobre *graffiti*, *street art*, *stencil* e lambes no mundo, da qual retirei como exemplo duas publicações. No livro organizado pelo Coletivo *Carpet Bombing Culture* (2011), há o registro de uma infinidade de obras em espaços abandonados, em ruínas de fábricas, indústrias, asilos e casas. O livro apresenta os lugares onde foram produzidas as fotos, bem como a identificação dos autores nos créditos, seus sites e *flickers* onde expõem seus trabalhos. Aqui temos um conjunto de obras que apenas se deixam ver por uma publicação ou por sites específicos. Os locais abandonados e em ruínas podem nem sequer existir mais; mas, para esses artistas, o sentido e o significado do seu trabalho residem no seu deslocamento para lugares isolados, sem a pretensão de uma exposição pública. Outro livro que contempla esse tipo de questão é o realizado por Elizabeth Serafim Prosser (2010), elaborado a partir de sua pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento, da Universidade Federal do Paraná, em que a autora aborda a situação do *graffiti* em Curitiba, trazendo seus agentes, obras, estilos e locais.

Essas obras são de referência para nós pesquisadores que adentramos este universo, já que a materialidade dos livros, revistas e publicações especializadas têm garantido a possibilidade de nos aprofundarmos em nossas pesquisas e também acompanharmos o processo de desaparecimento dessas obras nas artérias, na pele, e no corpo da cidade.

E aqui chego à última constatação referente a essas práticas culturais (pelo menos ao abordado nos limites deste ensaio): os trânsitos a que elas estão sujeitas como expressão de arte pública, elemento que a marca de forma irreduzível, e as múltiplas formas de sua apropriação. Trago duas situações a esse respeito. OS GEMEOS tiveram a obra que realizaram num viaduto em São Paulo coberta pela Prefeitura Municipal, em 2008, numa ação de “limpeza da cidade”. Este fato originou o filme *Cidade Cinza* (2013),

e toda uma polêmica em relação a este tipo de ação do poder público. Já o grafiteiro italiano BLU resolveu cobrir de cinza várias obras suas na cidade de Bolonha em protesto contra a mostra *Street art: Banksy & Co, L'Arte allo Stato Urbano*. Ele justificou seu gesto como um ato de protesto, contra o processo de gentrificação que as áreas urbanas vêm sofrendo¹¹.

Temos aqui duas situações bem distintas que impactam diretamente o *graffiti*, a *street art*, lambes e *stencils*, no que tange aos direitos de propriedade, aos direitos autorais e às estratégias de preservação destas formas de expressão artística. Isso decorre da própria dinâmica que passaram a experimentar: do fazer marginal, anônimo e clandestino, chamado de “arte bastarda”, ao de artistas já reconhecidos e estabelecidos que seguem utilizando a linguagem desta arte, mas já integram os canais da arte institucionalizada, como galerias, museus catálogos retrospectivos e assim por diante.

No universo do *graffiti*, da *street art*, pixos, lambes e *stencils* encontram-se uma infinidade de propostas e uma multiplicidade de situações em que tais práticas se realizam, com interferência de agentes públicos e privados, como curadores, donos de galerias, diretores de museus, organizadores de festivais e amostras, editores, publicitários, agentes de companhias aéreas e turística¹². Entre tantos agentes, também figuramos nós, os pesquisadores. Ocupamos um espaço visível, já que nos últimos anos, a academia passou a ter interesse pelo tema, portanto, passou a reconhecê-lo. Com efeito, compomos um conjunto cada vez maior de pesquisadores de diferentes áreas que afetam e são afetados pela dinâmica destas práticas sociais.

Do exposto até aqui, reconheço alguns aspectos que envolvem as experiências de pesquisa neste universo e o estatuto conferido às imagens que o constituem. Trata-se de um tema de trânsitos multidisciplinares, exigindo de nossa parte o estabelecimento de pontes que nos conectem efetivamente. Acrescente-se a isso, o caráter efêmero e de impermanência das próprias imagens produzidas, daí o reforço aos recursos tecnológicos que as fixam (fotos, vídeos). E finalmente, que nosso olhar possa mover-se como um fractal na perspectiva de abarcar os múltiplos sentidos dessas imagens e das constelações que as constituem.

Figura 4



NOTAS

1 Agradeço a ele a entrada neste universo e o compartilhar suas experiências em livro (2010).

2 A *Illegal Squad* é uma loja de venda de *sprays* e de uma infinidade de outros produtos ligados ao universo social do *graffiti*. Editou, até o final de 2012, uma revista impressa que circulou por 13 anos.

3 Sobre este aspecto, farei uma observação de cunho mais metodológico quanto ao uso que faço das imagens produzidas nos contextos de minhas pesquisas.

4 Sobre esta pesquisa realizada no *facebook*, desenvolvi análise em outro artigo, apresentado na 29ª Reunião de Antropologia, no GT 35, em 2014.

5 Na pesquisa que iniciei em 2012, os dados da Associação Mexicana de Internet (AMIPCI), referentes aos hábitos dos usuários de *internet* no México revelam que havia 40.6 milhões de usuários (para um total de 112 milhões de habitantes). O uso era de PC – 64%; Laptop – 61%; Smartphone – 58%. No caso do Brasil, tínhamos 83.3 milhões de usuários, sendo PC, 70% (trabalho/casa); Lan House, 31% e Celulares, 17% (Fonte: Ibope-Nettrends).

6 Sobre o uso das redes pelos jovens grafiteiros, destaco aqui as sensíveis observações de Diógenes (2013) em relação à prática etnográfica no ciberespaço.

7 Informações elaboradas pela própria crew. www.vrscrew.com – Vídeo sobre o processo de elaboração do mural no *Youtube*. Acesso em 02/04/2016.

8 Swoon é uma jovem artista americana, atuante na cena do *graffiti* há mais de 15 anos. Esta imagem aparece também em <http://rentonsroom.co.uk/wp-content/gallery/swoon-at-black-rat-projects/swoon-in-london-7.jpg> - mas em outros contextos.

9 Campos (2010, p. 119) observa que as culturas juvenis são fundamentalmente culturas visuais e que a construção identitária é sustentada pela representação face ao olhar dos outros como espelho que configura a imagem que temos de nós – criando o que define como uma identidade visual.

10 A expressão – *Imágenes momentâneas* – era o título de uma coluna que Simmel tinha na revista **Jugend**, na qual escreveu entre os anos 1897 e 1903. E depois, de forma intermitente, até 1916.

11 Esse fato foi noticiado em vários *blogs*, jornais *online* e no *facebook* do dia 17/03/2016. Há que se observar que este tipo de ação por parte do artista já havia ocorrido em Berlim, no final de 2014, em Kreuzberg, quando um mural realizado por ele foi pintado de preto. <http://malaguetas.blog.br/> acesso em 01/04/2016. <http://urbanario.es/blog/blu-esta-borrando-todos-sus-murales-de-bolonia/> - acesso em 18/03/2016.

12 A revista *tamnasnuvens* publicou, em seu número de novembro de 2015, um roteiro com “os 10 mais importantes grafites para serem vistos no mundo”.

- BIBLIOGRAFIA** Associação Mexicana de Internet (AMIPCI), pesquisa referente aos hábitos dos usuários de internet no México (2011).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BARICCO, A. *Los bárbaros*. Ensayos sobre lamutación. Barcelona: Anagrama, 2008.
- CAMPOS, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo. **Sociologia**, problemas e práticas, n. 63, 2010, pp. 113-137.
- Carpet Bombing Culture. Out of sight – Urban art/abandoned spaces. Great Britain: Carpet Bombing Culture, 2011.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.
- DIÓGENES, Glória. Signos urbanos juvenis: rotas da piXação nocibe-respaço. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 22, p. 1-384, 2013.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, J. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FEIXA, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus*. Antropología de la juventud. Barcelona: Editorial Ariael, S. A., 1999.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.
- MARTIN-BARBERO, J. Jóvenes: comunicación y identidad. In: Pensar Iberoamérica – Reflexiones, **Revista Digital de Cultura** da OIE, n. 0, 2005.
- REGUILLO, Rossana. Emergência de culturas juvenis: estratégias del desencanto. Enciclopédia Latinoamericana de Sociocultura y comunicación. Grupo Editorial Norma, 2006.
- REGUILLO, Rossana. Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de facebook a youtube y vice versa. **Comunicación y Sociedad**. Nueva época, número 18, julio-diciembre, 2012, p. 135-171.
- MENESES, ULPIANO. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, p. 11-36, 2003
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoria de la imagem*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- SALLAS, Ana Luisa. Etnografias no facebook: estudo comparativo sobre culturas juvenis no Brasil e México, seus limites e possibilidades. GT 35 – Etnografias no Ciberespaço. Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. www.29rba.abant.org.br
- SILVA, Angelo. *Em busca do paraíso perdido*. Curitiba: Caderno Lis-trado, 2010.

SIMMEL, G. *Imagens momentâneas*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
STAHL, Johannes. *Street art*. Portugal: Tandem Verlag GmbH, 2009.
TRISTAN MANCO, LOST ART, CALEB NEELON, Graffiti Brasil, London: Thames & Hudson, 2005.

BLOGS

www.blublu.org/
<http://osgemeos.com.br/>
<http://malaguetas.blog.br/>
<http://urbanario.es/blog/>
<http://shop.swooninprint.com/collections/all> - site de venda das obras de Swoon

FILMES

Cidade Cinza (2013). Guilherme Valiengo e Marcelo Mesquita.
PIXO (2013). João Wainer e Roberto T. de Oliveira (documentário).

Palavras-chave:

imagens; experiências e pesquisa; graffiti e street art.

Resumo

Neste ensaio, reelaboro uma experiência e ao mesmo tempo exponho um percurso de pesquisa que se inicia no Brasil, sobre culturas e identidades juvenis inscritas num marco comparativo com as existentes no México. Trato especificamente do uso de imagens na pesquisa em Ciências Sociais, examinando seus limites e suas possibilidades. Inicio o texto discorrendo sobre o contexto da pesquisa que venho realizando desde 2012, no México e no Brasil, sobre o *graffiti* e o estatuto que as imagens têm nesse universo de práticas sociais. Apresento um esboço de meu entendimento sobre o que são as imagens e o uso da fotografia para a sociologia. Exponho algumas situações como imagens/instantâneos para pensar nos desdobramentos e nas implicações que esta experiência / experimento tem proporcionado para os agentes nela envolvidos.

Keywords:

Images; experiences and research; graffiti and street art.

Abstract

In this essay I try reworking an experience while exposing a research path that begins in Brazil with youth cultures and identities listed in a comparative milestone with existing ones in Mexico. Specifically dealing the issue of images use for research in social sciences, which are its limits, what are its possibilities. Start the text showing the research context I have been doing since 2012 in Mexico and Brazil on graffiti and status that images have in this universe of social practices. I present an outline of my understanding of what are the images and the use of photography for sociology. I expose some situations such as images / snapshots to think about the consequences and implications that this experience / experiment has provided for the agents involved.

Recebido para publicação em setembro/2015. Aceito em novembro/2015.

O Porto sentido pelo graffiti: **as representações sociais de peças de** ***graffiti* pelos habitantes da cidade do Porto**

Elena de la Torre

Universidad de Guadalajara, México.

Lígia Ferro

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP); Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Instituto Universitário de Lisboa (CIES-IUL), Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL, Portugal.

Contacto para correspondência: Lígia Ferro, Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto - Portugal

E-mail: lferro@letras.up.pt

ligia.ferro@iscte.pt

INTRODUÇÃO

A tendência para escrever em paredes públicas data da antiga Grécia. São hoje sobejamente conhecidos os *graffitis* da Ágora de Atenas, datados do século VI a.C. ou os do Vale dos Reis, no Egipto (RIOUT *et al*, 1985). As pinturas murais em espaços públicos assumiram diversas configurações e surgiram nos mais variados contextos. Entre elas destacamos os murais de combate ao *apartheid* na África do Sul (CHALFANT e PRIGOFF, 1987), as pinturas do Muro de Berlim (MAINDON, 1990), as do Maio de 1968 em Paris (GARÍ, 1995), os murais anti-franquistas na Espanha (CARDESÍN, 2003), ou os murais

que, segundo Pais (2002), “anteciparam” o processo revolucionário do 25 de Abril, em Portugal.

Garí considera que existem dois tipos de *graffiti*: o europeu (ou francês) e o americano. O primeiro seria mais ligado ao pensamento e artes “oficiais” (por exemplo, o *graffiti* do Maio de 68) e o segundo, mais desligado desse pensamento filosófico e político, e mais relacionado com os meios de comunicação (GARÍ, 1995). Como refere Campos (2009), não é possível compararmos os murais do pós-25 de Abril com o *graffiti* norte-americano. As paredes eram, no período que sucedeu à revolução, um meio de comunicação política e socialmente aceite, e quase todos os partidos fizeram uso delas com esse intuito (*idem, ibidem*, p. 149). Assim, o “modelo europeu” engloba tradições nacionais tão diferenciadas, que defendemos ser praticamente impossível argumentar-se pela existência desse “modelo”.

Cabe destacar o contexto de nascimento do *graffiti hip hop* nos Estados Unidos no final dos anos 1960, prática gerada no quadro de uma cultura baseada numa teia social complexa de códigos, representações, regras e práticas sociais específicos (CASTLEMAN, 1982, CHALFANT e COOPER, 2003 [1984], DICKINSON, 2008, STEWART, 2009). O *graffiti hip hop* propagou-se por todo o mundo de forma rápida, e resultou de uma espécie de processo de exportação *versus* importação de códigos e formas de fazer (CERTEAU, 1980) do *graffiti* norte-americano. Parece-nos fundamental ter em conta o processo de surgimento e desenvolvimento do *graffiti* nos Estados Unidos da América, pois foi a reinvenção quotidiana do *graffiti* não se compreende sem a luz desta história. Assim como não se entende o *graffiti*, desconhecendo-se a história do muralismo e das pinturas políticas que influenciou e continua a influenciar a arte urbana e a sua cultura.

Após a pesquisa sobre as práticas e as representações dos protagonistas do *graffiti* ter sido sobejamente desenvolvida, dos mais variados pontos de vista disciplinares e em diferentes contextos (veja-se, por exemplo, CASTLEMAN, 1982; LACHMANN, 1988, CHALFANT e COOPER, 2003 [1984], LOPES, 1996, MILON, 1999; BERTI, 2009, CAMPOS, 2009; DIÓGENES, 2015, FERRO *et al*, 2014, FERRO, 2016), pensámos que seria interessante analisar o *graffiti* através dos próprios urbanitas que vivem a cidade de outro modo, isto é, que não pintam a sua cidade com cores, mas sim a pontuam com as suas práticas quotidianas, os seus andares coloridos e suas visões diversas do espaço urbano.

Sabemos que a rua é o cenário por excelência do confronto com o *desconhecido*. Conhecê-la por dentro, sem “reduzir artificialmente a complexidade das formas sociais analisadas” (CORDEIRO e VIDAL, 2008),

implica compreender as práticas e representações dos vários atores que a vivem e constroem, socialmente, no seu quotidiano. Parece que a normalização dos comportamentos nas ruas das nossas cidades tem como objetivo evitar esse confronto, ou pelo menos tornar a vida social urbana mais *previsível*. Contudo, por mais que as administrações locais empreendam este tipo de políticas de cidade, os atores ensaiam sempre formas de sociabilidade e estilos de vida alternativos e impossíveis de regulamentar. A rua é um “teatro espontâneo” no qual nos podemos mover sem prestar atenção ao que se passa ou, alternativamente, dedicando tempo a impregnar-nos da cidade, “para melhor compreender a sua respiração” (MILON, 1999, p. 12).

Segundo a teoria das *broken windows*, as estratégias de eliminação das marcas de “desordem” na cidade teriam como efeito um sentimento de maior segurança por parte dos seus habitantes. Por um lado, parece claro que a própria percepção da desordem é diversa. Por outro, essa teoria parece estar a ser reequacionada a partir de algumas experiências. Num estudo levado a cabo na Nova Zelândia, numa cidade de cerca de 120.000 habitantes, *Craw et al* (2006) escolheram uma parede grande e muito grafitada, dividindo-a em três secções. A primeira, junto à rua foi pintada com a cor original, a segunda secção foi pintada com um mural de *graffiti* e a terceira foi também pintada de uma só cor. A parede foi observada e fotografada a cada dois dias, durante três meses. Concluiu-se que aquela parte pintada com uma peça de *graffiti* sofreu menos ataques por parte dos *writers*. Assim, o mural provou ser um sucesso na prevenção de *graffiti*, uma vez que os *writers* não pintaram por cima da peça durante três meses e ele atraiu um número irrisório de *graffiti* depois disso (*idem, ibidem*).

Continuando a linha de *Craw et al* (2006), para apreendermos a percepção dos urbanitas relativamente ao *graffiti*, procurámos desta feita entender as representações que os habitantes do Porto possuem relativamente a determinadas peças de *graffiti*. As representações dos urbanitas remetem para emoções específicas que as peças levantam. É o seu trilhaço que exploramos neste artigo.

DO PORTO SENTIDO: ESTRATÉGIAS DE GESTÃO DO ESPAÇO PÚBLICO E ENVOLVIMENTO DOS ATORES SOCIAIS

Como refere Mouchtouris (2008), a dinâmica do *graffiti* atingiu tamanhas proporções que provocou mudanças do nosso olhar sobre o meio espacial urbano, em grande parte devido à sua grande visibilidade urbana mas também pelo facto dos seus protagonistas construírem um estilo de vida

específico em meio urbano. Mas, mais do que isso, a prática do *graffiti* em particular esteve e está no centro de políticas urbanas específicas de regulação dos usos da rua e das interações que nela se desenvolvem que, do nosso ponto de vista, são fundamentais para a sua compreensão.

Os gestores políticos das cidades desenham estratégias de “programação” dos usos do espaço opostas à concepção do mesmo como um lugar de encontro espontâneo (MAZA, MCDONOGH e PUJADAS, 2003, p. 10). Principalmente no caso de cidades que se projetam, ou se pretendem projetar, no panorama internacional como cidades “acolhedoras” para o turista e o visitante ocasional (PUJADAS, 2005), as administrações municipais tendem a empreender medidas de controlo dos usos da rua. Em Barcelona, a estratégia municipal seguiu essa linha desde a organização dos Jogos Olímpicos de 1992, que envolveu uma série de processos de regeneração urbanística, transformando o tecido social urbano. Determinados espaços tornaram-se, assim, pilares fundamentais da imagem da nova Barcelona pós-olímpica, uma “metrópole acolhedora, empreendedora e aberta ao turismo” (MAZA, MCDONOGH e PUJADAS, 2003, p. 10). Desde 2005, esta linha de intervenção ganhou um novo fôlego com a publicação de uma lei municipal¹ que regulamentava os comportamentos no espaço público, tendo mantido esta estratégia até há bem pouco tempo.

A organização e a “programação” do espaço estão, em grande parte dos maiores aglomerados urbanos do Ocidente, diretamente relacionadas com a “construção” das cidades “mundiais” (HANNERZ, 1996). Quer dizer, as grandes cidades ocidentais apostam cada vez mais no sector dos serviços, nomeadamente nas atividades económicas ligadas ao turismo, o que leva os seus corpos dirigentes a empreender uma série de medidas legais no sentido de configurar a morfologia urbana e de programar os usos do espaço, interferindo assim nas interações e no desenrolar das práticas de rua.

Outras estratégias de gestão da vida social nas ruas das cidades prendem-se com discursos de insegurança, dos quais a teoria das *broken windows* é pioneira (KELLING e COLES, 1996). Esses discursos baseiam-se numa “imagem da cidade predatória”, na qual estaria “continuamente em preparação um encontro entre algum agressor e alguma vítima” (FERNANDES, 2003, p. 58). Nitidamente, em Nova Iorque a política urbana de “guerra ao *graffiti*” (AUSTIN, 2001) seguiu esta linha de pensamento e atuação. Neste caso, o *graffiti* foi rotulado como sinal da desordem e desenvolveu-se um processo de “estigma” (GOFFMAN, 1988) relativamente aos *writers*, que foram construídos como atores centrais da problemática da insegurança urbana (AUSTIN, 2001). Também na França se implementou um programa

específico de combate ao *graffiti*, principalmente nas redes de transportes metropolitanos (PLANQUELLE, 2004).

Nas ditas cidades “mundiais”, o controlo da prática do *graffiti* em concreto gera todo um sistema de interdependências sociais e económicas, composto por autoridades policiais especializadas em *graffiti* e empresas de sua limpeza. Schater (2008) analisa como se geram redes de interação social entre os *writers* e os trabalhadores das empresas de limpeza em Londres. Portanto, no plano macrossocial há uma visão quase mitificada de combate a uma prática, mas no plano microssocial verifica-se que existem interconexões e interdependências múltiplas entre os vários grupos e atores em cena.

Há quem refira as formas alternativas de abordar o espaço público e de encontrar maneiras não convencionais de se reintegrarem na paisagem por parte dos *writers*, procurando uma conexão com o seu contexto (SCHATER, 2008). Usualmente, essa abordagem articula-se com uma vertente analítica da gestão do espaço urbano por parte das administrações municipais. Alguns trabalhos sobre o *graffiti* se inserem nessa linha (CASTLEMAN, 1987, AUSTIN, 2001; DICKINSON, 2008). A obra de Hoekstra *et al* (1992) focaliza especificamente as políticas urbanas face ao *graffiti*, recolhendo discursos de vários políticos e gestores municipais relativamente a tal prática.

O *graffiti*² é visto como uma das formas que participa do “palimpsesto urbano”, colocando em causa um pilar fundamental de dominação estratégica do espaço por parte das administrações municipais e das grandes corporações económicas – o controlo da visualidade no espaço urbano. Para Goldstein e Perrota (2000), mais importante do que analisar os modos de apropriação do espaço, é compreender de que maneira o *graffiti* constitui uma forma de reivindicação do espaço e também de ativismo social de rua (TRIPODI, 2009).

Citando Simmel acerca do ambiente urbano e dos seus paradoxos, Mouchtouris (2008) refere como os jovens se batem contra o anonimato urbano, escrevendo o seu nome na rua, embora eles permaneçam uma parte da massa anónima urbana. Apesar de estas práticas serem bem visíveis na rua através das inscrições dos grafiteiros ou dos movimentos dos *traceurs*, o significado das mesmas permanece um mistério para muitos urbanitas. Por isso Calo (2003) analisou a interação entre os protagonistas do *graffiti* e os moradores de um bairro em Paris, partindo da compreensão da prática do *graffiti* e do seu contexto de desenvolvimento, a rua. O trabalho que está na base do presente texto insere-se nesta linha de abordagem, passando da compreensão dos protagonistas do *graffiti* para aqueles que o veem e que o recebem no contexto urbano.

Num inquérito realizado em Bordeaux com uma amostra de 700 alunos, concluiu-se que os grafiteiros condenam o dano da propriedade alheia. Tal acontece porque eles não veem o *graffiti* em si mesmo como um elemento de degradação e também porque eles têm tendência a classificar mais lugares como públicos, relativamente ao resto dos inquiridos que não fazem *graffiti* (HAZA, 2004). A prática do *graffiti*, de certa forma, coloca em causa as fronteiras legais entre a propriedade privada e a propriedade pública, implicando uma visão alternativa das mesmas.

Poderíamos pensar que o *graffiti* é uma forma de apropriação do espaço, como são as de todos os outros urbanitas que usam o espaço da rua como contexto de interação e de sociabilidade, de diferentes teores e intensidades, a propósito de uma diversidade de motivos. Do nosso ponto de vista, parece que os grafiteiros usam o espaço como quadro das suas práticas específicas, mas isso não significa que eles reivindiquem os espaços públicos em que intervêm como seus territórios exclusivos; por essa razão preferimos designar tais práticas como formas de uso do espaço, em vez de formas de apropriação do mesmo.

Apesar das variadíssimas políticas de controlo da vida social na rua, sabemos que práticas como as do *graffiti* geram múltiplas redes de sociabilidade, continuando a encontrar solo fértil no espaço público (PUIG *et al*, 2006). Nos referidos processos de regulamentação municipal da rua tendo em vista o controlo ou mesmo a eliminação da produção de *graffiti* nas nossas cidades, pouco ou nenhum espaço foi concedido às vozes dos urbanitas, às suas representações sobre o *graffiti* na cidade.

Este artigo pretende fazer um contributo no sentido de conhecermos com mais detalhe, as representações dos urbanitas face às peças de *graffiti* em Portugal, mais concretamente na cidade do Porto.

VER E SENTIR O PORTO PELO GRAFFITI: ABORDAGEM METODOLÓGICA PELA IMAGEM

O *graffiti* faz parte dessa panóplia de práticas que emergem nas ruas das cidades que, à partida, não são “visíveis” numa “certa *visão* de política”. A etnografia possui a capacidade de resgatar essa dimensão, permitindo compreender outros pontos de vista sobre a dinâmica da cidade, “para além do olhar competente que decide o que é certo e o que é errado e para além da perspectiva e interesse do poder, que decide o que é conveniente e lucrativo” (MAGNANI, 2002, p. 15). O presente trabalho realizou-se a partir de uma exploração etnográfica focalizada nas representações sociais de algumas peças de *graffiti* na cidade do Porto, Norte de Portugal.

Com o objetivo de compreender tais representações – e considerando que a visualidade desempenha aí um papel de grande relevância – usou-se a fotografia como instrumento de investigação social. As potencialidades da fotografia como técnica de pesquisa visual foram assinaladas por Becker, que lançou a sociologia visual como um desafio para as ciências sociais (1974). O uso da fotografia pode revelar-se um meio de investigação profícuo. A fotografia como ferramenta de pesquisa poderá permitir o acesso a dimensões da realidade social que ficariam por explorar, caso a sociologia ignorasse a imagem (FERRO, 2005).

A fotografia, segundo Bourdieu, cumpre “funções sociais específicas, nomeadamente “solenizar e “eternizar” determinados acontecimentos de relevo social” (BOURDIEU, 2003). Ela é também um meio que permite a captura da auto e da hétero imagem, elementos decisivos no processo de construção identitária do ator social.

Já que “as culturas e linguagens visuais urbanas se encontram em permanente mutação, adaptando-se aos contextos sociais, culturais, econômicos e tecnológicos envolventes” (CAMPOS, 2012, p. 562), é importante aprofundar através de pesquisa sociológica e, em particular recorrendo à sociologia visual, como se constroem e se configuram essas culturas (FERRO, 2005).

Este trabalho não teria sido possível sem o recurso da fotografia: “A imagem, seja ela fixa ou em movimento, permite-nos obter informação distinta da que acederíamos através dos discursos, das palavras” (FERRO, 2005, p. 392).

No âmbito da estratégia metodológica, foi utilizada a técnica *Showed*, também conhecida como *photovoice*³, na qual as várias pessoas participaram na prática de visualização das imagens das peças de *graffiti*. A abordagem através de *photovoice* tem sido usada principalmente em contexto de investigações participativas; contudo, há evidências empíricas de que se mostra profícua se aliada às técnicas narrativas (SIMMONDS *et al*, 2015).

A pesquisa que fundamenta este artigo foi levada a cabo em 2015; e todos os urbanitas que participaram são residentes na cidade do Porto, situando-se na faixa etária entre 19 e 79 anos. Em primeiro lugar, questionou-se sobre o que sentiam ao olharem para cada uma das imagens das peças de *graffiti* que viam. Os entrevistados tentaram expressar com palavras o que sentiam enquanto olhavam para as peças. Em seguida, pediu-se que classificassem a peça no domínio de uma categoria. As alternativas apresentadas foram as seguintes: “obra de arte”, “resultado de um ato vandálico”, “obra de conteúdo social” e “obra desprovida de sentido”.

Pretendeu-se estabelecer relações entre o binómio legalidade / ilegalidade e o reconhecimento (ou não) de determinada peça como obra de arte. Depois de os urbanitas procederem à classificação das peças nas categorias referidas, foram novamente questionados sobre o seu carácter artístico.

Do mesmo modo, tentou-se estimular o interpelado no sentido de (re)construir, através de um esforço de imaginação, o perfil de quem pintou as peças retratadas nas imagens. Assim, pediu-se uma breve descrição das características das pessoas que realizaram cada uma das pinturas. Os termos “artista” e “vândalo”, contrastantes e de certa forma opostos, foram evocados neste questionamento.

Retomando a percepção das pessoas, solicitou-se que exprimissem as suas considerações sobre a conservação ou eliminação da obra retratada na fotografia, pedindo a seguir uma breve explicação da opção indicada. A preservação das peças de *graffiti*, contrapõe-se a uma das suas características principais, a sua efemeridade. O *graffiti* não é feito com o objetivo principal de ser preservado. Todavia, é importante atentar para o valor conferido às obras e, ao mesmo tempo, para o seu peso simbólico na vivência da cidade. Se a resposta era dada no sentido da preservação da peça, depreende-se que a obra tenha um valor único e que não possa ser substituída. Em contrapartida, se se afirma que certa obra deve ser apagada, tal significa que a mesma não tem importância ou possui uma conotação negativa.

Em última análise, através da “conversa” sobre as imagens apresentadas, pretendeu-se que os urbanitas refletissem sobre as peças de *graffiti* em particular, mas também, e de um modo mais abrangente, sobre a sua cidade e o seu espaço de vivência.

O PORTO SENTIDO PELOS “PORTUENSES”⁴: ANALISANDO IMAGENS DE PEÇAS DE *GRAFFITI*

Depois de uma recolha prévia de várias imagens de peças de *graffiti* na cidade do Porto, foram escolhidas seis imagens, tendo em conta a sua variedade temática e estilística. Pretendeu-se alcançar a maior diversidade possível para que os dados recolhidos pudessem trazer o máximo de informações, relativamente às categorias analíticas em questão. Seguidamente, pode consultar-se o mapa de localização das peças fotografadas de modo a se perceber o seu lugar na cartografia do Porto. Todas as peças se situam no âmbito da oficial União de Freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória que, tal como o nome indica, surgiu da junção de uma série de freguesias antigas do Porto.

Figura 1 – Mapa de localização das peças de *graffiti* fotografadas e posteriormente trabalhadas com os participantes da pesquisa na cidade do Porto



Em seguida, exploraremos alguns dos resultados desta pesquisa que pretendemos continuar no futuro devido às pistas que levantou, as quais se revelam promissoras para a investigação nesta área.

“MEMÓRIA E CIDADE”

Imagem 1 – Avenida da Boavista [2013]. Pintura patrocinada pela Câmara Municipal do Porto.

Localização: Boavista, Porto, PORTUGAL



Fotografia: Elena de la Torre (2015)

A primeira imagem retrata uma peça de *graffiti*, patrocinada pela anterior Câmara Municipal do Porto então liderada pelo Dr. Rui Rio. Segue-se o registro das interpretações feitas pelas pessoas entrevistadas.

Ana, de 19 anos, estudante de licenciatura, diz que a imagem é “desconfortável e escura”, considerando tratar-se de uma expressão que busca o reconhecimento artístico do seu autor de um modo abrangente. Ela refere que a imagem deve ser preservada, pois na sua opinião tem qualidade para ser partilhada. Ana afirma que o Porto tem muito *graffiti*, mas não considera que este consista num símbolo urbano da cidade.

Maria, de 64 anos, reformada, disse perante esta imagem: “Vejo umas casas muito bonitas, um senhor numa carroça; o senhor que está lá deve ter muito dinheiro, e as casas são de pessoas com muito dinheiro; são da burguesia”. Esta senhora classificou a peça como arte, e pensa que foi elaborada com o propósito de as pessoas saberem “como é que era a cidade naquele tempo”. Ela também imagina que a pessoa que fez a pintura seja um artista e considera que a imagem deveria ser preservada; que o *graffiti* no Porto está a crescer e que poderá tornar-se marca de identificação simbólica da cidade.

“Penso no Século XIX, na burguesia, e num bairro rico e urbanizado”, diz Fernando, de 79 anos, reformado. Classifica a obra como “de conteúdo social” e, à semelhança de Maria, refere que a mesma foi realizada com o objetivo de dar a conhecer a cidade noutros tempos. “A pessoa que fez a pintura imagino que é jovem e homem”. Quando perguntado se a imagem poderia ser considerada arte, respondeu que sim, acrescentando: “Quase tudo na vida é arte”. Considera que deva ser conservada porque tem um valor artístico e histórico; que o Porto é uma cidade que tem muito *graffiti*, mas não o vê como um símbolo: “O símbolo do Porto é o Rio Douro”.

Estudante de arqueologia, Daniel tem 25 anos e diz: “A imagem é antiga, tem um ar pré-moderno, está na Avenida de Boavista; queria dizer como era antes e faz lembrar a revolução industrial. Foi feito para que fique na memória, por uma pessoa com muita criatividade e muita capacidade de abstração mental”. Considera que é arte: “Da mesma forma como o pintor ou artista pinta numa tela, também pode pintar na parede, não deixando de ser arte por isso”. Em concordância com os demais interpelados, Daniel pensa que a peça deva ser preservada; diz que ela representa uma época típica de uma certa vivência em Portugal. Acha que o Porto pode ser identificado pelo seu *graffiti*, fazendo parte da sua identidade urbana.

Para Raquel, de 22 anos, a imagem contrasta com a forma como está representada; porque o *graffiti* é algo muito “atual”; mas este é um mural da Avenida da Boavista como era antigamente. Classifica a peça como uma obra de arte e imagina que a pessoa que a fez é jovem e que a terá feito com um “propósito simbólico”. Para Raquel, é indiferente preservar esta peça, porque a efemeridade faz parte do *graffiti*. Ela acha que o *graffiti* é uma expressão dos subúrbios e que caracteriza qualquer grande cidade.

Rafael, estudante de filosofia, tem 23 anos, e começou por dizer:

Eu conheço o contexto deste *graffiti*. São [paredes]legais; paredes compradas; é um *graffiti* admitido e, para mim, isso é uma subversão daquilo que é o *graffiti*; nessa medida, para mim não tem grande valor como arte.

Pintar na parede é sempre um espelho daquilo que a sociedade é; aquele que admite pintar numa parede legal é uma subversão, demonstra que há uma degradação daquilo que é o *graffiti*. Não concedo valor como artista à pessoa que fez isto”.

Na sua perspectiva, não pode ser considerada uma peça de arte; para ele, é provável que seja preservado. Caso contrário, será “degradado por alguém que pinta nas paredes”. Neste sentido, está de acordo com que “pintem por cima, que degradem, porque esse é o objetivo do *graffiti*; é uma coisa passageira efêmera”. Considera que o Porto tem muita produção de *graffiti* e arte, e que, dentro de alguns anos, será algo a se identificar a cidade.

É curioso que só uma pessoa se tenha mostrado relutante relativamente à imagem como arte. Precisamente este entrevistado foi o que demonstrou ter mais conhecimento sobre a origem do *graffiti* e o seu cariz de transgressão e ilegalidade. Para além disso, concorda com Raquel no que diz respeito à não preservação das peças de *graffiti*. As demais pessoas acreditaram que o *graffiti* foi feito por um jovem artista, e que sem dúvida, a peça deveria ser preservada.

“AS CRIANÇAS A BRINCAR”

Imagem 2 – Sem título [2015]. Autores desconhecidos. Diversos *graffitis*, *tags* e *stencil*.

Localização: Rua Miguel Bombarda, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de La Torre, 2015.

Contrariamente à peça anterior, aqui se reflete um claro exemplo do *tag*. A composição varia; no entanto, oferece a possibilidade de aprofundar em algumas questões relacionadas com as várias percepções dos tipos de peças de *graffiti*.

Raquel pensa que é uma expressão artística com piada; não sabe se cada trabalho (os *tags* e o desenho) tem uma mensagem particular, mas imagina que as pessoas que fizeram estas peças são jovens, com um objetivo talvez diferente de quem fez a primeira imagem apresentada.

Ana não gosta; acha que se trata de uma tentativa falhada dos seus autores, representando uma tentativa de “afirmação”. Na sua opinião, estas peças foram feitas por crianças a brincar, “são jovens que não tem nada pra fazer e decidem brincar com fogo, porque isso não é permitido; portanto, acho que é mais uma rebeldia que arte”. Não acha que seja arte e considera, sem qualquer dúvida, que as peças deveriam ser apagadas.

Contrastando com as respostas de Ana, a senhora Maria acha bonita esta imagem, e acrescenta: “quem fez este *graffiti* tem muita arte para expressar”. Na sua opinião, os seus autores são jovens, “as pessoas velhas são conservadoras”. Quando interpelada sobre se achava que tais peças constituíam arte, ela disse: “É uma forma de arte; é diferente, mas é arte e deveria ser preservado”.

Esteticamente, para Rafael o desenho não lhe atrai, mas os *tags* são uma “representação da cidade do Porto”: “Isto para mim é riquíssimo, porque é um espelho daquilo que nós somos; se temos uma cidade suja é porque a sociedade é também suja; e nesse sentido, eles [os que fazem *graffiti*] cumprem essa função de espelho”. Assim, vê estas peças como arte, apesar de referir terem sido feitas por “vândalos”.

Enquanto isso, o senhor Fernando diz: “É arte e muito irónico, por isso deveria ser preservado”. Daniel concorda com Ana; sente desorganização e faz uma separação entre o desenho e os *tags* que surgem na imagem. Atribui-lhes um conteúdo social, por serem peças representativas do movimento de contracultura ou subcultura relacionado com o *graffiti*. Acha que os *tags* são atos vandálicos, mas faz distinção entre o desenho e os *tags*. Entende que os *tags* são mais para marcar território, numa tentativa de dizer “Eu estive aqui”; mas, na sua forma e realização, são muito simples, têm conteúdo social, mas não têm valor artístico. Considera que os *tags* deveriam ser apagados e o desenho preservado.

“A COLORIR A CIDADE”

Imagem 3 – Nobre e Leal, MrDheo [2014]. Tinta de aerossol sobre parede.

Localização: Rua da Trindade, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de la Torre, 2015.

Com a criação desta peça, inicia-se uma nova etapa no *graffiti* e na arte urbana do Porto, pautada pelo reconhecimento desta forma de expressão por parte da gestão e poder político municipal, já que depois de muitos anos de rejeição e mesmo combate do *graffiti* por parte da Câmara Municipal, se convoca e patrocina a criação de uma obra feita por um grafiteiro reconhecido, num dos locais mais centrais e mais frequentados da cidade.

Maria não quis dizer muito sobre esta imagem: “Não gosto, não tem arte”. Ela acha que a mensagem é para que as pessoas a observem; “(...) não gosto e considero que deve ser apagada”.

Raquel fez uma análise particular da imagem:

(...) Se calhar, esta já tem uma ideia de subversão, em termos da mensagem, pintar um elemento simbólico da cidade (a torre dos clérigos); uma coisa que é quase turística, pode ser levada para casa, e se calhar é aquela ideia do que é que é real? São estas coisas ou se já está tudo um bocadinho diferente?

Assim, porque nos interroga e levanta estas questões, considera esta peça como uma obra de arte.

Ana e Fernando consideraram que era arte e que deveria ser preservada. Daniel acha que é bonito, que é artístico e que “a mensagem é que os *writers* vão colorir a cidade do Porto; se calhar a missão que eles têm é dar vida à cidade (...). Deve ser conservada sem dúvida nenhuma”.

Rafael, conhecedor da cultura do *graffiti*, afirma: “Mais um *graffiti* legal? Está bem pintado, mas não me agrada muito. A mensagem faz muita confusão, esta ideia de pintar o Porto, mas é uma pintura legal; é um conceito puramente estético, só para torná-la [a cidade] bonita”. Pensa que quem pintou esta peça não é um “vândalo”. Não a considera como arte porque: “a arte, para mim, é muito mais do que isto”. Questionado em seguida sobre o significado do conceito de arte, riu e disse: “vou te dar uma resposta similar à que dava Picasso. ‘Se eu soubesse essa resposta, primeiro não te dizia, e segundo já seria milionário’”. Rafael já vai rematando a sua fala: “Acredito mesmo que as pinturas nas paredes não podem ser conservadas; não devem como *graffiti*, como essência, porque nada se conserva; então, para mim, tem esse carácter mesmo vivo, deve ser uma coisa que muda, que tem rotatividade, que se transforma”.

“A PINTA DA DISCÓRDIA”

Imagem 4 – Sem título [2015]. Autor desconhecido.

Petição escrita por meio do *graffiti*. Tinta de aerossol sobre parede.

Localização: Travessa de Cedofeita, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de la Torre, 2015.

“Eu conheço esta; está por todo lado. Eu acho que não é arte, mas acho que é uma maneira engraçada de passar uma imagem mais humanitária e passar valores para as pessoas, e isto realmente fica na cabeça; eu tenho esta frase na cabeça porque está escrita em muitos sítios”, comenta Ana. Ela não sabe se deveria ser apagada ou preservada mas acrescenta: “Acho que ficava com pena se passasse por aí e já não estivesse isso escrito”.

Fernando e Maria, mais uma vez, concordaram: ele pensa que é uma imagem e expressão com muito sentido humano. Maria disse: “Acho que é preciso muito amor; há muita violência”. Ela considera que este *graffiti* é uma manifestação artística: “porque o mundo precisa de mais amor” e que a peça deveria ser preservada, “porque diz coisas que são precisas”. Nas suas palavras:

Quando eu leio isso nas paredes, eu sorrio; acho que é mais piada; até porque é livre; tem muita mais riqueza, é muito mais verdadeiro do que os murais que são coisas muito pensadas, que têm uma pretensão gigante. Isto não tem uma pretensão gigante, mas acho que tem muito mais impacto que isto [referência à imagem anterior]. Isto tem impacto porque é colorido, e esta [imagem atual] tem impacto porque é verdadeiro e livre; é simples. Acho que é arte enquanto expressão, é pura.

Pela segunda vez, Rafael reconhece como arte as peças “mais ilegais e menos trabalhadas do ponto de vista estético”.

À semelhança do que disse Ana, Daniel afirma: “Esta é uma cena complicada; acho que é uma mensagem positiva, mas não tem conteúdo artístico nenhum”. Ele não sabe se deveria ser preservada ou apagada porque a imagem tem impacto para si. E Raquel apontou duas características interessantes: “É uma mensagem muito clara, acho que isto é mesmo representativo de por que é que se faz”. Quanto a quem fez, comenta:

Em primeiro lugar é uma pessoa que pensa que é preciso mais amor, e que é suficientemente educada para pedir por favor; ao mesmo tempo, pedir por favor é algo sério. É uma coisa divertida; provavelmente feita em vários sítios; é uma coisa rápida também. E por ser rápido, também pode ser reproduzido muitas mais vezes, ao contrário de murais maiores. Considero tudo o que possa abrir alguma coisa, promover alguma coisa, isto feito neste sítio, torna tudo diferente; passa a fazer parte do que se passa aqui.

Na linha de Schater (2008), Raquel ressalta a conexão de quem pinta *graffiti* com o seu contexto (SCHATER, 2008). A integração na

paisagem urbana é fundamental para entendermos a produção contextual do *graffiti*, cujo significado se interrelaciona intimamente com o espaço de intervenção.

Esta imagem consegue, dentro do paradigma da ilegalidade do *graffiti*, colocar em causa o sentido da expressão, ao ponto de as pessoas não sabermos se deve ser apagado e até considerarem a sua preservação, porque gera impacto em todas e as faz pensar sobre o ser humano e as suas necessidades.

“O QUIXOTE DE HOJE”

Imagem 5 – Sem título [2014] Coletivo Rua. Mural feito no marco do festival de arte urbano Push Porto. Formato: tinta de aerossol sobre parede.

Localização: Rua Diogo Brandão, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de la Torre

Esta imagem foi a mais difícil de trabalhar em conjunto com os interpelados, pois a maioria das pessoas teve dificuldade em exprimir o que a mesma suscitava e em desenvolver as suas respostas.

Daniel considerou que se tratava de uma “cena bonita”; pensa que deve ser preservada e que foi feita para “perpetuar a história, inspirada num clássico”.

Rafael foi o único que reparou na sequência de apresentação das imagens, dizendo:

Está aqui um bom balanço, não é? Começa por um legal e o seguinte é ilegal. É um trabalho estético; não é muito para pensar; tem esta dinâmica do choque, grande, colorido, forte; mas não sei se alguém fique pensando muito nessa imagem, porque, para mim, o *graffiti* tem que ter esta dimensão de fazer pensar, de tentar mudar alguma coisa, em qualquer discurso; e isto, abre discurso, mas não sei qual seja a ideia dentro do *graffiti*. Não acho que seja arte, mas a melhor parte da pintura é que o Sancho está tatuado.

“Vejo Dom Quixote e Sancho Pança, e acho que é uma expressão artística; acho que a mensagem é lembrar duas figuras históricas. Considero que deve ser preservado”, disse Maria. Enquanto Raquel afirmou: “É um mural, que foi feito num sentido de trazer para a mente a história, mas não me consigo exprimir muito quanto a esta imagem, é uma cena que se reconhece estando num sítio qualquer, passa a transformar o espaço onde fica.”

É inquietante pensar como um mural esteticamente elaborado, apresentando uma qualidade técnica de execução acima da média, por demonstrar o exercício de várias capacidades como as noções de dimensão e proporção muito exigentes na operacionalização desta peça, é aquele que menos palavras suscita dos nossos entrevistados.

“ANTES SÓ QUE MAL ACOMPANHADO”

Imagem 6 – Sem título [2015] Costah. Obra independente feita pelo artista e tatuador Nuno Costah. Formato: técnica mista, aerossol sobre papel autocolante.

Localização: Rua General Silveira, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena De la Torre, 2015.

Esta peça foi feita por um *writer* reconhecido no Porto, pois o Nuno Costah além de ser artista urbano, é um tatuador na cidade com um percurso de prestígio. Trata-se de uma obra ilegal, elaborada por alguém que revela a sua identidade.

Surpreendentemente esta resposta dada por Rafael é muito similar à resposta de Daniel no mural representado na terceira imagem:

Acho piada; é muito colorido. Acho que é uma expressão artística; para começar, está feito numa parede cinzenta, e está inerente à ideia de dar cor, de dar vida à cidade, que é uma coisa por norma amorfa e cinzenta. Quanto à frase – ‘antes só que mal acompanhado’ –, tem piada, mas do resto resgato essencialmente que o objetivo é mais dar vida, colorir, preencher um imaginário.

Daniel afirma: “Acho que tem uma mensagem muito forte, que tem sentido, é uma crítica social bem patente”. Considera que foi feita por uma pessoa com sentido cívico, humano e crítico. “Considero que deveria ser preservado, porque o prédio está por pintar e nesse caso não afeta ninguém”.

As mulheres concordaram que era muito divertido encontrar estas expressões na rua. Maria falou: “Gosto muito. É muito colorida e a mensagem é de alegria”. Ela acha que as crianças devem gostar muito. “Acho que a pessoa que fez isto é alegre e bem disposta. Considero que deve ser preservada”. Raquel diz:

É uma imagem que pode fazer piada até do mesmo *graffiti* – ‘antes só que mal acompanhado’ –; tu fazes uma coisa num sítio e esta pode ser completada e acrescentada. Imagino que a pessoa que fez isto tem uma pretensão maior, em termos da forma como desenha.

Ela pensa que quem faz *graffiti* são pessoas muito semelhantes; é possível que a pessoa que faça *tags*, possa também desenhá-las; mas imagina que muita gente que faz *tags*, não faz desenhos (como os murais apresentados).

REFLEXÕES FINAIS

Depois de analisarmos os vários testemunhos de urbanitas sobre as imagens de peças de *graffiti* apresentadas, fica claro que as noções de legalidade, de ilegalidade, de perenidade e de efemeridade assumem diversos matizes e contornos, levantando uma teia complexa de relações no processo

de interpretação e de apreciação de tais peças. Para os mais entendidos da cultura do *graffiti* – ainda que não praticantes desta arte –, os conceitos de ilegalidade, de efemeridade e de um certo improviso caracterizam esta atividade e lhe conferem caráter artístico. Já para os menos familiarizados com esta prática, o caráter estético mais elaborado de uma peça relaciona-se ou deve relacionar-se, intimamente, com a estratégia de preservação, de manutenção das peças no lugar onde foram produzidas. A mensagem que a peça transmite – como a presente na peça “mais amor, por favor” – pode transformá-la em algo que vale a pena preservar, apesar de não possuir um valor estético, e de suscitar dúvidas quanto ao seu caráter artístico.

É curioso observar que as peças de maiores dimensões e de mais elaboração estética, são aquelas que suscitam algumas reservas nos interpe-lados ou as que mais dificuldade levantaram na sua interpretação, suscitando menos palavras e mais contenção.

Estas e outras pistas ficam por explorar em trabalhos futuros, numa tentativa de dar continuidade à preocupação da inclusão das vozes dos protagonistas da cidade nas estratégias de gestão do espaço público. Como vimos no início deste texto, têm sido desenhadas e implementadas várias estratégias de combate ao *graffiti* nos mais variados contextos urbanos. Esses planos muito raramente têm sido fundamentados, quer nas análises dos cientistas sociais e demais acadêmicos que se debruçam sobre esta temática, quer nas perspectivas dos próprios moradores. Com este artigo, pretende-se também pensar de um modo mais abrangente sobre a problemática do *graffiti* na cidade, destacando o papel dos habitantes na sua avaliação e classificação, sobre o qual os meios de comunicação veiculam, não raras vezes, imagens negativas, mas que na prática parecem não ter equivalência na opinião generalizada daqueles que vivem e reinventam a cidade no cotidiano.

- NOTAS**
- 1 “Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l’espai públic de Barcelona”.
 - 2 Também alguns modos de alteração dos painéis/cartazes publicitário o “detournement” ou “outcasting”, são perspetivados desta forma.
 - 3 É um método de investigação muito usado em pesquisas participativas, no qual a fotografia e a voz como meio para aceder às representações dos atores sociais são ferramentas privilegiadas.
 - 4 O termo “portuenses” é aqui usado em termos abrangentes, referindo-se a todos os habitantes do Porto e não apenas aos que nasceram nesta cidade.

BIBLIOGRAFIA

- AUSTIN, Joe. *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2001.
- BECKER, Howard S. *Doing things together*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1986 (1ª edição, 1974).
- BERTI, Gabriela. *Pioneros del graffiti en España*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2009.
- BOURDIEU, Pierre *et al.* Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRASSAÏ. *Graffiti Brassai*. Madrid: El Círculo de Bellas Artes, 2008.
- CALO, Frederico. *Le monde du graff*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea”. Revista **Famecos** Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, maio/agosto, 2012.
- CAMPOS, Ricardo. Entre as luzes e as sombras da cidade. Visibilidade e invisibilidade no graffiti. **Etnográfica**, vol. 13 (1), p. 145-170, 2009.
- CAMPOS, Ricardo M. O. “Movimentos da imagem no graffiti: das ruas da cidade para os circuitos digitais”. Trabalho apresentado no VI Congresso Português de Sociologia, Lisboa, 2008.
- CARDESÍN, José Maria. Políticas de memoria en la Espana posfranquista: la ciudad de Ferrol. **Sociologia**, revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. XIII, Porto, p. 57-67, 2003.
- CASTLEMAN, Craig. *Los graffiti*. Madrid: Herman Blume, 1987 [1982].
- CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. "Arts de faire" (vol. I)*. Paris: Gallimard, 1980.
- CHALFANT, Henry e James Prigoff. *Spraycan art*. New York: Thames and Hudson, 1987.
- CLIFFORD, Geertz. Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, p. 19-40, 2001.
- CORDEIRO, Graça Índias e Frédéric Vidal. Introdução, in CORDEIRO, Graça e Frédéric VIDAL. *A rua*. Espaço, tempo, sociabilidade. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- CRAW, Penelope J. *et al.* The mural as graffiti deterrence. **Environment and behavior**, nº 38, p. 422-434, 2006.
- DICKINSON, Maggie. The making of space, race and place. New York City's war on graffiti: 1970 to the presente. **Critique of Anthropology**, vol. 28 (1), p. 27-45, 2008.
- DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal, *Análise Social*, 217, 1 (4.º), 2015, p. 682-707.

- FERNANDES, Luís. A imagem predatória da cidade, in CORDEIRO, Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente BAPTISTA e António Firmino da COSTA (orgs.). *Etnografias urbanas*. Oeiras: Celta Editora, 2003.
- FERRO, Lígia. Ao encontro da sociologia visual. **Sociologia**, revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nº 15, p. 373-398, 2005.
- FERRO, Lígia. *Da rua para o mundo: graffiti e parkour e campos de possibilidades urbanas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2016 (no prelo).
- FERRO, Lígia, Pedro Oliveira, Sara Trindade e Susana Peixoto. “Vive o bairro!”. A intervenção comunitária como ferramenta da redução de riscos e minimização de danos na Matriz H do Bairro da Flamengo. Revista **Fórum Sociológico**, vol. 25, p. 63-72 (disponível em URL: <http://sociologico.revues.org/910>), 2014.
- FLORES, Lara, Sara María (1991). Sexismo e identidad de género. **Alteridades**, número 2. México: Universidad Autónoma Metropolitana, p. 24-29.
- GARÍ, Joan. *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: nota sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.
- GOLDSTEIN, Joël e Alezandre Perrota. “Let’s move, let’s tag”, in *Annales du Centre de Recherche Sociale*, nº 31, 2000.
- GUERRA, Paula (2003) A cidade na encruzilhada do urbano: elementos para uma abordagem de um objecto complexo, **Sociologia**, revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.
- HANNERZ, Ulf. *Transnational connections*. London: Routledge, 1996.
- HAZA, Marion. “Questionnaire ‘à l’ecoute des jeunes’”, in *Patrimoine, tags & graffis dans la ville. Actes des Rencontres – Bourdeaux*, 12 et 13 Juin 2003. Bourdeaux: Centre Régional de Documentation Pédagogique d’Aquitaine, p. 91-96, 2004.
- HOEKSTRA, Froukje *et al.* *Coming from the subway. Histoire et développement d’un mouvement controversé*. Paris: VBI, 1992.
- KELLING, George and Catharine Coles. *Fixing broken windows: Restoring order and reducing crime in our community*. New York: Martin Kessler Books, 1996.
- LACHMANN, Richard, Graffiti as career and ideology. *The American Journal of Sociology*, vol. 94, nº 2 (Sep., 1988), p. 229-250, 1988.
- LOPES, João Teixeira, *Tristes escolas: práticas culturais estudantis no espaço escolar urbano*. Porto: Afrontamento, 1996.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: Notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, nº 49, p. 11-29, 2002.

- MAINDON, Laurent. *Berlin: memoires d'un mur*. Nantes: Ouest Éditions, 1990.
- MAZA, Gaspar, Gary McDonogh e Joan J. Pujadas. "Barcelona ciutat oberta: transformacions urbanes, participació ciutadana i cultures de control al barri del raval". **Revista D'Etnologia de Catalunya**, nº 21, p. 114-131, 2003.
- MILON, Alan. *L'étranger dans la ville: du rap au graff mural*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- MOUCHTOURIS, Antigone. "Graffiti esthétique populaire", in *Actualité graffiti, actes de colloque université de Perpignan – Via Domitia, Perpignan*, Presses Universitaires de Perpignan, p. 79-103, 2008.
- PAIS, José Machado. "Praxes, graffitis, hip-hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal", in Carles Feixa, Carmen Costa e Joan Pallarès (eds.), *Movimientos juveniles en la Peninsula Ibérica: Graffitis, grifotas, okupas*. Barcelona: Ariel Social, 2002.
- PLANQUELLE, Noël. "Lutte antigraffitis à la RATP". Patrimoine, tags et graffs dans la ville, actes des rencontres Bordeaux 12 et 13 juin 2003. Bordeaux: Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aquitaine, 2004.
- PUIG, Núria *et al.* Los espacios públicos urbanos y el deporte como generadores de redes sociales. El caso de la ciudad de Barcelona. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 2º trimestre de 2006, p. 76-87, 2006.
- PUJADAS, Joan J. A cidade acolhedora? Transformações urbanas, imaginários e actores sociais. **Fórum Sociológico**, nº s 13/14, p. 31-46, 2005.
- RIOUT, Denys et al. *Le livre du graffiti*. Paris: Éditions Alternatives, 1985.
- SCHATER, R. An Ethnography of Iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. **Journal of Material Culture**, 13(1), p. 35-61, 2008.
- SIMMONDS, Shan; Roux, Cornelia; Avest, Ina ter, Blurring the Boundaries Between Photovoice and Narrative Inquiry: A Narrative-Photovoice Methodology for Gender-Based Research. **International Journal of Qualitative Methods**, vol. 14, Issue 3, p. 33-49, 2015.
- STEWART, Jack. *Graffiti kings. New York City mass transit art of the 1970's*, New York: Melcher Media, 2009.
- TRIPODI, Lorenzo. Towards a vertical urbanism. Space of exposure as a new paradigm for public space, in BRIGHENTI, Andrea Mubi (ed.), *The wall and the city*. Trento: Professional Dreamers, p. 47-62, 2009.

Palavras-chave:
**graffiti, cidade, rua,
sociologia visual, Porto.**

Resumo

Pretende-se refletir sobre as representações que diferentes peças de *graffiti* localizadas na cidade do Porto, Portugal, têm para os urbanitas alheios à cultura do *graffiti*. Tendo sido o *graffiti* abordado dos mais variados pontos de vista disciplinares e frequentemente focalizando as práticas e as vivências dos seus protagonistas, considera-se que é necessário pensar sobre o modo como os *outros*, os que desconhecem os códigos estilísticos e simbólicos de produção do *graffiti*, pensam e perspetivam o *graffiti* no espaço urbano e como pensam a cidade através dele. Utilizou-se a técnica da photovoice para recolher testemunhos de pessoas pertencentes a uma faixa etária abrangente, descortinando-se uma pluralidade de visões sobre as imagens em jogo.

Keywords:
**Graffiti, city, street,
visual sociology, Porto.**

Abstract

We try to analyze the representations of different graffiti pieces located in the city of Porto, Portugal, focusing the city dwellers' perspective. Graffiti has been approached from diverse disciplinary points of view and frequently from the lenses of its protagonists. For that reason, it is considered that it is required to analyze the way by which *others*, the ones that ignore the style and symbolic codes of graffiti production, think and envision graffiti in the urban space and how they think the city through it. We used the photovoice technique to collect testimonies and the result was a plurality of visions on the images at stake.

Recebido para publicação em setembro/2015. Aceito em dezembro/2015.

As interferências urbanas na cidade de Natal: um ensaio sobre linhas, cores e atitudes

Lisabete Coradini

Doutora em Antropologia pela Universidad Nacional Autónoma do México (UNAM) 2000. Professora Associada do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coordenadora do NAVIS – Núcleo de Antropologia Visual, Diretório de Pesquisa/CNPq-UFRN. Realizou os seguintes filmes: *No mato das mangabeiras*, *Seu Pernambuco*, *Cinema moçambicano em movimento*, *Sila a Mulher Cangaceira*. Publicou: *Praça XV, espaço e sociabilidade*; *Antropologia e imagem*; *As cidades e suas imagens*. Organizou Dossiê sobre Cinema (Revista BAGOAS). Atualmente é editora da *Vivência*, revista de Antropologia (DAN/PPGAS). Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana e Audiovisual.

PRIMEIRAS IMPRESSÕES

O escrito é como uma cidade, para a qual as palavras são mil portas.

Walter Benjamin

O objetivo mais amplo deste artigo é refletir sobre a prática do grafite na cidade de Natal. Em tom mais experimental e especulativo, apresentam-se algumas reflexões sobre as “interferências urbanas”¹ (grafite, estêncil, lambe-lambe, *tag*, *bomber* e letras grafitadas) no espaço público da cidade.

São imagens que contribuíram para torná-la visível. Como aponta Etienne Samain, toda imagem nos oferece algo para pensar².

O grafite se instalou em Natal como uma rede de comunicação e expressão, inicialmente com a intenção de territorializar-se, tornar-se visível e vivo, nos ensinando a olhar a cidade e buscar, arqueologicamente, os resquícios de suas mensagens. Nos termos de Canevacci (1997), a cidade é espaço para as múltiplas manifestações e se refere aos mutantes processos de comunicação visual.

Há alguns anos, venho registrando uma série de grafites espalhados por Natal, como forma de registro documental. Ao observar essa manifestação artística, via algo volátil – as paredes e muros poderiam ser derrubados, pintados, pichados a qualquer momento. E assim me deixei ser guiada pela câmera fotográfica. A fotografia serviu como pretexto para o registro e formação de um acervo de imagens. Desse modo, consegui constituir um acervo de diferentes tipos e estilos em diversos contextos: lugares como Macapá, Valparaíso, Havana, Londres, Porto Alegre, Cidade do México, Rio de Janeiro, Montevidéu e Natal.

Em 2012, durante a X Semana de Antropologia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), participei de uma oficina de estêncil e me senti provocada a refletir de forma mais aprofundada sobre essa manifestação de rua. Naquela época, conheci alguns grafiteiros e alunos dos cursos de graduação de Ciências Sociais e Artes Visuais, que mais tarde tornaram-se meus alunos de Ciências Sociais. Aos poucos, fui mergulhando nesse universo e estabelecendo conexões entre a antropologia urbana e o audiovisual.

A partir de 2013, o trabalho de campo se intensificou, comecei a participar de mostras e mutirões de grafite e a percorrer a cidade, durante dia e noite, observando, fotografando e conversando com grafiteiros. Assim, preferi não estar mais à distância, e por essa razão cito nomes, autores e imagens. Para entender essas “interferências urbanas”, segui uma metodologia polifônica: anotações em caderno de campo, registros fotográficos e audiovisuais, consulta em *blogs*, documentários sobre o tema e participação de mostras e mutirões de grafite.

Depois de muito tempo visto como um tema irrelevante ou simples transgressão, o grafite ganha outro significado: tem sido objeto de estudo de antropólogos, artistas visuais, sociólogos, geógrafos e fotógrafos. Uma produção acadêmica relativamente abrangente sobre o tema se destaca nos últimos anos, o que nos instiga a refletir sobre a cidade e seus espaços públicos. Dessa produção, cito: *Por que pintamos a cidade?* Uma abordagem etnográfica do *graffiti* urbano (2010), de Ricardo Campos; *De rolê pela*

cidade: os pixadores em São Paulo (2005), de Alexandre Pereira; *Graffiti no contexto histórico-social como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana* (1994) e *A recepção estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo* (2000), de Roaleno Costa. Há também a dissertação “Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo” (2014), de Rafael Acácio de Freitas; o livro *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas* (2010), de Gustavo Lassala, e *Superfícies alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo* (1991), de Nelson Eugenio Silveira. Não podemos nos esquecer de mencionar o *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop* (1998), de Glória Diógenes; *O que é graffiti?* (1999), de Celso Githay; *Grafite, pichação & cia* (1994) de Maria Antonacci Ramos e *Imaginários urbanos* (2001), de Armando Silva.

Um dos objetivos deste artigo é reafirmar o grafite como ponto de reflexão para pensar a cidade. Atualmente, o grafite é visto como uma forma de expressão inserida no campo das artes visuais, em particular da *street art* ou arte urbana; entretanto, ainda há quem não concorde e confunda o grafite com pichação. Não é a intenção discutir aqui temas como grafite e pichação, e relacioná-los com outras formas de culturas expressivas como *hip hop*, *break*, poesia marginal, cultura negra e fenômenos historicamente associados com o grafite. Também não é objetivo definir arte ou arte urbana, mas é importante relembrar os ensinamentos de Canevacci que, em uma entrevista concedida a Maretti, se posiciona:

Por arte eu entendo: um objeto que se coloca em frente ao observador e que o coloca em transformação, saindo de seus costumes conceituais ou emotivos, desejando que sua identidade não permaneça fixa e imutável. De fato, a obra de arte por sua vez observa o observador, e este não permanece estático. Mas a relação de duplos olhares deseja uma recíproca mudança. Neste processo próprio da arte, a Antropologia descobre que o objeto não é feito somente de “coisa”, mas se move e se comunica como um sujeito (CANEVACCI, 2010, p. 573).

Neste contexto, pode-se entender o grafite como uma linguagem que representa um estilo de vida, no qual uma diversidade de indivíduos e grupos expressa seus sentimentos, utilizando materiais e técnicas diversos, inscrevendo traços complexos, cores, mensagens, assinaturas, letras e ideias, imprimindo na rua uma dimensão estética e política.

O QUE VEMOS, O QUE NOS OLHA

Durante minhas caminhadas pela cidade, uma imagem me chamou bastante a atenção: um olho dentro de uma pirâmide.

Imagem 1 – O olho de POK



Foto: Lisabete Coradini.

Este olho de forma circular, às vezes acompanhado de forma triangular e preenchido por “novelos de lã”, representa os fios e o emaranhado das cidades. O olho se repete indefinida e simultaneamente pela cidade e a durabilidade da mensagem se dá através da repetição. Não só o grafite é efêmero, mas também aquele espaço que surge e desaparece muito rapidamente. Este grafite pode ser visto por toda a cidade; o observador vê o olho, que por sua vez, o vê. São mais de duzentos olhos espalhados pelos muros, caixas de energia e postes. É a marca de Kefren Pok. No seu blog, ele explica:

Pinto na rua há cinco anos, faço meus trabalhos voltados para o caos que a cidade vem sofrendo com todo o crescimento alarmante. Tento mostrar também o olhar das pessoas para a rua, observando as coisas; acredito que devemos impor as nossas ideias e expressões para as pessoas; não podemos ficar mudos com o que vivemos na sociedade, e a arte de rua fala um pouco dessas coisas, trazer a realidade para a população, e colore um pouco do espaço em branco ou mesmo um espaço que é abandonado, transformando a estética da cidade. (Disponível em <<http://www.kefrensm.wix.com/pok#>> acessado em janeiro de 2015).

O grafiteiro Paulo Victor Félix de Azevedo, em sua monografia para o curso de Ciências Sociais, “Juventude na selva de pedra: a comunicação visual do grafite e da pichação nos centros urbanos” (2015), afirma que o grafite existe para demonstrar a desigualdade social:

Nas ruas, o que conta é a “atitude”, de fazer uma ação no espaço público, sem obrigação de ter uma remuneração; por isso, artistas vândalos é uma expressão recorrente. A atitude para os *writers* se trata de valores sociais, como autonomia, coragem e determinação, quando vais escalar um prédio só para mostrar que é capaz de colocar teu nome no andar mais alto, se trata de uma grande demonstração de atitude. Ou então quando vai a uma periferia, ou seja, comunidade carente, e faz um mural de grafite de presente pra comunidade (nesses casos as pessoas da comunidade normalmente retribuem com uma refeição, água e coisas do tipo) para passar uma mensagem para comunidade, por exemplo, isso é uma grande demonstração de atitude.

A partir deste depoimento é possível entender que na capital potiguar o grafite se consolida como uma ação transgressora e ao colocar sua voz no mundo, o grafiteiro acredita que aquilo fará alguma diferença. É justamente nessa forma de se apropriar da cidade que os grafiteiros imprimem novas cores, ritmos, versões e percepções. Efêmero ou permanente, não importa, o grafite é atitude – há uma interferência.

Michel de Certeau refere-se a essa forma de se apropriar dos espaços públicos como *lugares praticados*. Para o autor, os espaços públicos adquirem identidade quando praticados pelos indivíduos através do contato físico, pressupondo um tipo de enraizamento – provisório – em tais lugares. Os deslocamentos de um lugar a outro, realizados pelo coletivo de praticantes das cidades, geram reverberações constantes nas passagens de lugar para

lugar-praticado, de anônimos para portadores de identidade. Assim, segundo o autor,

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (CERTEAU, 1994, p. 189).

Imagem 2 – Os primeiros traços



Foto: Isadora Gomes.

Como podemos observar na imagem 2, os espaços públicos abandonados servem como uma “tela em branco” para os improvisos dos artistas de rua³. Em Natal, Pok e tantos outros grafiteiros como Ham, Pedro Ivo, Bia, Carcará, Lua e João, vem transformando a estética da cidade, criando uma linguagem de intervenções com diferentes tipos e estilos. Eles transfiguram os espaços públicos em lugares praticados. Desde o simples rabisco ou *tags*

repetidas, essas imagens provocam, demarcam e embelezam a cidade. São figuras realistas, caricaturas de personagens famosos, elementos abstratos, letras gordas que parecem vivas, letras distorcidas em formas de setas; e até mesmo vagões de trens e grandes murais são suportes para essa expressão artística.

Observando atentamente as ruas de diferentes bairros de Natal, olhando para os “pequenos-nadas” ou “quase-nadas”, como nos ensina De Certeau, percebi que existiam alguns lugares que eram mais frequentemente apropriados e passei a chamá-los de “lugares praticados”. São eles: Beco da Lama (núcleo boêmio, localizado no bairro Cidade Alta); Ribeira (bairro antigo com suas ruas estreitas e sinuosas, concentra-se na rua Chile, travessa José Alexandre Garcia e rua Frei Miguelino); “Barcelona” (denominação dada pelos seus frequentadores para a praça abandonada, situada no bairro Candelária) e as paredes do Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras (CCHLA) e corredores do Departamento de Artes (DEART) da UFRN, que também se destacam como espaços pulsantes.

Imagem 3 – Beco da Lama



Foto: Lisabete Coradini.

Imagem 4 – Bairro da Ribeira



Foto: Lisabete Coradini.

Imagem 5 – “Barcelona”



Foto: Isadora Gomes.

Imagem 6 – UFRN



Foto: Lisabete Coradini

Dessa forma, surgem na cidade novas imagens, novas formas de expressão que ressignificam os espaços públicos. Assim sendo, o grafite estabelece uma nova relação com a cidade, o tempo presente, a memória e a imaginação. Georges Didi-Huberman destaca a especificidade do tempo que constitui a obra de arte em seu livro *Devant le temp: Histoire de l'art et anachronisme des images*, considerando que “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. [...] olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo”⁷⁴.

AS VOZES NA CIDADE

Na cidade, as experiências são vivenciais. Foi no início do século XX, na interpretação de Georg Simmel (1979), que o crescimento das cidades provocou tempo e espaço novos, e conseqüentemente, uma nova forma de se comportar nas metrópoles. A cidade consistia em um palco privilegiado onde se poderia olhar uma variedade de experiências cotidianas. Para o autor, um caminhante poderia surpreender-se com a complexidade dos acontecimentos que engendraram a história e a memória.

Nessa mesma linha, podemos mencionar o comentário de Josep Maria Català, na Introdução do livro *1000 graffitis* (2006), de Rosa Puig Torres. Para o autor, o fenômeno urbano moderno inicia-se principalmente em

Paris e Berlim, em um período que vai dos meados do século XIX ao início do século XX. Segundo Català, as reformas urbanísticas e arquitetônicas demoram a se realizarem e permanecem inalteráveis por muito tempo; o mesmo não ocorre com os grafites que variam com maior ou menor frequência, sobrepondo-se uns aos outros, podendo ser apagados ou desbotados pelo tempo: “um muro não tardará em ser trabalhado de novo e a dinâmica estética que aflora nas paredes das cidades torna-se permanente”. Segundo ele, o grafite e o grafiteiro nascem de uma estética dos ritmos urbanos e de um personagem que não se dedica a contemplar à distância o burburinho da cidade (como faziam o *flâneur*, o dândi e alguns artistas de vanguarda), mas sim busca imprimir uma marca, materializar algo, e não atuar mais sobre as sensações.

Num esforço de problematizar essas questões, Ricardo Campos afirma que o grafite é efêmero, híbrido, caótico, fragmentado, mutante, desmedido. Alimenta-se de diferentes campos e imaginários. Tem uma dimensão local, embora se dissemine globalmente. Permeável à mudança e novos territórios sociais, digitalizou-se. Nas palavras do autor:

Em primeiro lugar, o graffiti consiste num mecanismo de comunicação e numa linguagem visual de natureza híbrida, um produto composto que se inspira na cultura de massa e nos diversos media contemporâneos (publicidade, cinema, fotografia, televisão, quadrinhos e cartoons). Em segundo lugar, é uma linguagem mutável e crescentemente globalizada, presente sob diferentes tonalidades nos quatro cantos do planeta. Em terceiro lugar, revela-se bastante permeável às novas tecnologias e aos trâfegos mediáticos globais, elementos que são apropriados pelos agentes nas suas práticas quotidianas. É, por isso, um objeto em constante reinvenção (CAMPOS, 2012, p. 546).

Para ele, a segunda ferramenta mais importante do grafiteiro é a câmera fotográfica, que permite a disseminação do trabalho e a circulação das imagens nas redes sociais. Por sua vez, Fabrício Silveira, em *Grafite expandido* (2012), também sugere que “o grafite só irá finalizar-se (ou será dado como finalizado) quando fotografado, quando finalizado num site, quando reescrito, enfim, pelos aparatos midiáticos”.

Ainda segundo Campos (2012, p. 560):

Podemos falar, então, de uma deslocalização social do graffiti, a partir do momento que as redes que se constituem não residem exclusivamente (ou primordialmente) nos laços sociais locais (de bairro e cidade), mas

antes numa extensa malha de interlocutores, de produtores e receptores de informação, a nível global.

Sendo assim, o grafite passa a ocupar outras telas, e circula nas redes sociais, entre elas o *Facebook*, o Instagram e *blogs*. Segundo Campos (2008), em um contexto em que as imagens assumem um elevado protagonismo enquanto bens culturais de circulação há uma forte vinculação entre os mecanismos de globalização e a nossa cultura visual.

Essa circulação das imagens nos dias atuais nos leva a pensar na centralidade das imagens e da visão. O antropólogo Arjun Appadurai (2004) recorre ao termo mediapaisagens (*mediascape*) para descrever a importância dos fluxos midiáticos num contexto de globalização cultural. O aspecto mais importante dessas mediapaisagens é que elas fornecem (especialmente sob a sua forma de televisão, cinema e cassete) vastos e complexos repertórios de imagens, narrativas e etnopaisagens a espectadores do mundo todo, e nelas está misturado o mundo das notícias e da política:

(...) tendem a ser explicações centradas na imagem, com base narrativa, de pedaços da realidade, e o que oferecem aos que as vivem e as transformam é uma série de elementos (como personagens, enredos e formas textuais) a partir dos quais podem formar vidas imaginadas, as deles próprios e as daqueles que vivem noutros lugares (APPADURAI, 2004, p. 53).

Na sua interpretação, estamos num mundo cada vez mais deslocado, onde os indivíduos estão se tornando mais móveis, seja pela intensificação das migrações, seja pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação. Além disso, para o autor, esse deslocamento pode realizar-se pelo próprio ato de imaginar-se em outros lugares propiciados pelos meios de comunicação.

Nesse sentido, parte-se do princípio segundo o qual a sociedade em que vivemos se modifica constantemente pela presença de outros modos de vida, migrações, processos transnacionais e comércio internacional. As transformações do mundo contemporâneo incidem sobre as maneiras de interpretar o cotidiano e, conseqüentemente, de entender e vivenciar os processos de consumo, estes atravessados pela alteração dos conceitos de tempo, espaço e indivíduo.

Como aponta Garcia (2004), “nas cidades existem experiências comunicacionais que estão reelaborando as relações entre conhecimento e vida urbana”. Torna-se cada vez mais complexo pensar a cidade, os espaços públicos e as práticas sociais.

AS INTERFERÊNCIAS URBANAS EM NATAL

Em Natal, houve um aumento significativo de expressões urbanas nos últimos anos, principalmente nos espaços públicos mais deteriorados, como o Beco da Lama, localizado no bairro da Ribeira. Esse bairro se destaca como um polo cultural da cidade – ali se concentram um número significativo de bares, restaurantes, prédios históricos (Solar Bela Vista, casa de Câmara Cascudo, Capitania das Artes, TAM, Prefeitura, prédio do IBGE, Centro Cultural Casa da Ribeira) e alguns museus, como o Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão, inaugurado em 2008, no prédio do antigo Terminal Rodoviário de Natal.

O bairro da Ribeira ou “a Ribeira” como é carinhosamente conhecido, está situado no centro histórico de Natal, na zona leste da cidade e compreende duas áreas (utilizadas pelo setor imobiliário): a Ribeira Histórica (parte baixa do bairro) e o Alto da Ribeira (parte alta do bairro). Caminhando pelas ruas, percebe-se uma arquitetura neoclássica, com influências da Belle époque e ornamentos em *Art nouveau*. O bairro foi tombado como patrimônio histórico, em 2010. Desde a sua fundação, foi considerado bairro “nobre”, escolhido pela elite natalense para construir ali suas residências e desfrutar dos bares, cafés e cinema (Pothiteama). Foi marcado também pela presença de intelectuais da época como Câmara Cascudo, Alberto Maranhão e Augusto Severo, entre outros personagens da cidade. Ainda se encontram ali casas de personagens importantes do bairro, como a do ex-presidente Café Filho, a do poeta Ferreira Itajubá e a do médico Januário Cicco.

Ao me debruçar sobre sua história, percebi três momentos importantes de transformações urbanas no bairro. Poderíamos afirmar que até meados do século XIX e início do XX, era um bairro pacato. Em 1905, com a inauguração do porto, o bairro ganha ares de modernidade; a circulação de mercadorias estrangeiras impulsionou o comércio, o bairro passou a abrigar a novidade, o estrangeiro e o desconhecido. O comércio da Ribeira era a grande atração da cidade. Em um segundo momento, após a Segunda Guerra Mundial, o bairro adquire outro ritmo, mais lento, mais desolado. Atualmente o bairro se destaca por congregar boêmios, intelectuais, sambistas, estudantes, assíduos frequentadores dos vários eventos que envolvem música, teatro, literatura (Virada Cultural, quintas do samba, Circuito Cultural Ribeira, entre outros).

Ali estão localizadas diversas repartições públicas, notadamente a sede estadual da Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU), o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (Dnocs), a Companhia de Processamento de Dados do Rio Grande do Norte (Datanorte), a Junta Comercial do Rio Grande do Norte (Jucern), o Juizado Especial Cível, a

Fundação Procon, a sede da Delegacia Regional do Trabalho (DRT-RN), a Central de Atendimento ao Contribuinte da Receita Federal (CAC-RN), o Instituto Técnico-Científico de Polícia (ITEP-RN), a Companhia Docas do Rio Grande do Norte (Codern), além de agências do Banco do Brasil e da Caixa Econômica Federal. No entanto, a Ribeira ainda mantém as características de um bairro residencial e comercial, apesar da forte e rápida verticalização que vem sofrendo nos últimos anos. A verticalização é consequência de investimentos imobiliários através de benefícios fiscais e construtivos que foram implantados a partir de 2007, com a finalidade de reabitar o bairro, restaurar prédios históricos e atrair novos investimentos (Lei de Operação Urbana da Ribeira, 1997). Na atualidade, a Ribeira passou a ser, também, espaço de diferentes expressões artísticas, principalmente o grafite.

Imagem 7 – Bairro da Ribeira



Foto: Lisabete Coradini.

Os precursores do grafite em Natal foram Marcelino William de Farias, conhecido como Marcelus Bob, e Geraldo e Luciano Lut (hoje tatuadores). O artista Marcelus Bob⁵ é conhecido internacionalmente pelos seus humanóides que, em Natal, podemos encontrar espalhados pela cidade. Suas “interferências urbanas”, como ele intitula sua obra, são referências para os grafiteiros contemporâneos. Sendo assim, em Natal, o grafite se consolida no final da década de 1990, e se soma a outra expressão que acontece nas ruas: o *rap*.

Imagem 8 – Os humanóides de Marcelus Bob, Espaço Cultural Ruy Pereira – Centro



Foto: Lisabete Coradini.

Segundo Dozena e Costa (2014), as primeiras pichações na cidade de Natal surgem nos anos 1990, associadas ao surgimento das duas torcidas organizadas, ligadas aos dois clubes de futebol da cidade, a saber: a Gangue alvinegra do ABC Futebol Clube, e a Máfia vermelha, do América futebol clube. Essas torcidas utilizavam as pichações para demarcar seus territórios. Nesse artigo, os autores afirmam que as torcidas se territorializaram como comandos nos bairros de Natal.

Agora os grafites passam a aflorar nas paredes e muros de toda a cidade, não só na zona leste, onde está localizada a Ribeira, mas também em outras regiões: nas principais avenidas, orla de Ponta Negra, Ponte Newton Navarro, viadutos, praças e prédios abandonados, entre outros.

Pude observar que há uma tendência na formação de coletivos; uma forma bastante democrática de trocar experiências e divulgar informações, como: Coletivo Aboio, Coletivo Carboré e Coletivo Foque⁶. São coletivos formados por artistas que residem no bairro ou mantêm um forte vínculo com a comunidade, realizando de forma conjunta com os moradores os mutirões de grafite. Como foi o caso do mutirão que aconteceu no bairro Felipe Camarão, onde moradores e artistas unidos pelo *hip hop* realizaram o primeiro “encontro das quebradas”, com música, comida e grafite.

Imagem 9 – Bairro Felipe Camarão**Foto:** Lisabete Coradini.

Destaco também as iniciativas adotadas por artistas como Miguel Carcará, que participa do programa federal *Mais Educação*, e levou o grafite para duas escolas estaduais do bairro da Redinha, na zona norte da cidade. E, ainda, as intervenções de Pedro Ivo e Bia Rocha, que desenvolvem oficinas com crianças e adolescentes em comunidades carentes. O projeto *As Cores da Vila* busca promover a arte local, incentivando a cidadania e fortalecendo a identidade dos moradores da Vila de Ponta Negra. Aqui, resalto o trabalho dos grafiteiros Lua e João.

Atualmente, os grafiteiros são chamados por empresários ou instituições governamentais para realizarem grafites, sendo remunerados em espécie ou sob a forma de material. Exemplo disso ocorreu no bairro de Mãe Luiza, em 27 de março 2014, em comemoração ao Dia Nacional do Grafite. Ali, a CUFA-RN (Central Única de Favelas) e a empresa Cyrela Plano & Plano promoveram uma ação de valorização do grafite como instrumento de resgate e preservação dos espaços urbanos, a partir do tema “Homenagem a Mãe Luiza”. Nesse dia, dez grafiteiros realizaram um mutirão para mostrar suas criações.

Em 2015, vinte e cinco artistas urbanos produziram o maior grafite de Natal, o “Painel das Cores”, com 800 m², fruto de oficinas ministradas por pessoas de vários estados brasileiros a saber: Cranio (SP), Baga (BA), Simplez (AL), Rossi (PB) e Joana DarCk (PE). E do Rio Grande do Norte, participaram: FB, Felix, Paz, Jao, Gago, Nathan, Nesk, Pok, Hades, Carcará, Viviani, Bones, OCE, Toligadoboe, Hugh, Rasta, Pardal, Mal, Arbus e Toni⁷.

Imagem 10 – Painel das Cores**Foto:** Lisabete Coradini.

É importante mencionar um evento que ocorreu em 2012 e reforçou a mudança na leitura dos grafites, indicando sua entrada no universo artístico como arte contemporânea. Refiro-me à 1ª Intervenção Arte Visual, que ocupou as ruas do Espaço Cultural Ruy Pereira, no bairro Cidade Alta, e contou com a participação dos seguintes artistas: Assis Marinho, Fábio Eduardo, Tiago Vicente, Pedro Ivo (estêncil), Marcelo Borges (aerografia), Carcará (grafite), Marcelo Bob (humanoides), Marcelo Fernandes (giz de cera) e Ivo Maia (mandalas), entre outros⁸. A partir de então, vários outros eventos aconteceram incrementando a cena do grafite em Natal.

Em 2013, foi realizado o I Encontro Baobarte Grafite de Macaíba (cidade próxima a Natal), com a presença de grafiteiros de vários estados do Nordeste. Nesse mesmo ano, a FUNCARTE (Fundação Cultural Capitania das Artes) organizou, em comemoração ao Dia Internacional do Grafite, a 1ª *Graffiti Expo Natal*, reunindo, pela primeira vez, dezenas de grafiteiros natalenses e suas obras numa exposição nos salões da Fundação⁹.

Em 2014, aconteceu a 2ª edição da *Graffiti Expo Natal*, que reuniu 20 artistas, expondo trabalhos de criações livres, utilizando *sprays*, tintas, estêncil e aerografia, entre outros, característicos da arte urbana em quadros, telas, madeirites, camisetas, objetos, fotos e intervenções; na ocasião, o homenageado foi o artista plástico Marcelus Bob. Já em 2015, a terceira edição da *Graffiti Expo Natal* reuniu cerca de 20 artistas que expuseram

trabalhos de criações inspiradas no tema “100 anos Futebol Clube”, uma homenagem ao centenário dos clubes natalenses: ABC, Alecrim e América. Naquele ano, o artista Guaraci Gabriel foi o convidado especial.

Em depoimento à revista **Basculho**, o grafiteiro Miguel Carcará afirma que o grafite, apesar do reconhecimento e de ser apresentado em galerias, deve continuar a ser uma expressão de protesto urbano: “o grafite não pode sair das ruas, nem a rua pode perder o grafite. O grafite é a voz de protesto que vem do mundo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Natal, o grafite se consolida no início dos anos 1990. Inicialmente enraizado num espaço físico e social concreto, envolvia disputas territoriais e distintas afirmações de poder. Mais tarde, aparece, ainda que de forma tímida, em diversas praças e prédios públicos da cidade, principalmente na Ribeira e Cidade Alta, como também em lugares praticados, lugares de resistência e atitude (Barcelona e UFRN). Atualmente, se expressa em galerias, *shoppings*, pontes, viadutos, muros, casas abandonadas e até em instituições de arte ditas ‘conservadoras’ como museus.

Observando as imagens, pude perceber que o grafite expressa a desigualdade social e a realidade das ruas. É uma forma de expressão, protesto, encontros, comunicação e também educação. A circulação na *internet* e nas redes sociais funciona como uma ferramenta importante que permite inovar linguagens, compartilhar estilos e, também, construir acervos digitais. Falamos aqui de como o grafite também se aproveita da fotografia como meio de prolongamento de sua existência. Cabe ressaltar que para além do registro ou do uso documental, as fotografias aqui expostas permitem perceber a forma como se estruturam algumas práticas e dinâmicas urbanas. Como diz Piault (1995), “na passagem da realidade para a imagem há uma ordenação particular, o olhar que observa não é apenas uma máquina que registra, ele também escolhe e interpreta”.

No simples ato de caminhar pela cidade, busquei registrar também as falas, os pequenos gestos, os ensaios, os “pedaços de pensamento” colados uns aos outros; privilegiar a voz de quem faz parte do processo de construção da história do lugar. E foi dentro dessa metodologia que realizei, no final do ano 2015, o documentário com dois grafiteiros: “Lua & João” (10 min, Proext, UFRN, 2015). A experiência com o registro audiovisual permitiu também refletir sobre o papel central que as imagens ocupam na vida contemporânea.

Lembrei-me de um filme maravilhoso e inovador para a época, *O mistério de Picasso*, que foi uma tentativa, por parte do diretor, de filmar o processo de criação do filme, Henri-Georges Clouzot (1907-1977), cineasta francês e amigo de Picasso. A ideia inicial era fazer um filme de arte e sobre arte de apenas 10 minutos, que não mostrasse simplesmente o pintor diante de sua tela, sendo filmado lateralmente ou de costas. Para tanto, Picasso recebeu uma tinta americana especial, o que possibilitou criar uma técnica igualmente particular. A câmera foi colocada atrás da tela para que pudesse acompanhar o ato criador sem nenhuma intervenção exterior. A tela de cinema se transformou numa tela em branco, pronta para receber as pinceladas, os traços e as cores do pintor. O resultado final é emocionante. Através do filme, conseguimos descobrir o que move Picasso a pintar. Só que Picasso destruiu todas as obras que realizou durante as filmagens e o que restou dessa experiência foi o filme de Clouzot. O que move o grafiteiro será preciso investigar.

Imagem 11 – Beco da Lama



Foto: Lisabete Coradini.

NOTAS

1 Utilizarei esta expressão que foi cunhada pelo artista e grafiteiro natalense, Marcelus Bob, ao se referir àquela emergência inicial de uma linguagem provocativa na cidade. Marcelus Bob foi o precursor do grafite em Natal nos anos 1980, com seus humanoides (figuras humanas com capuz), que podemos encontrar espalhados pela cidade.

2 Agradeço a Glória Diógenes pelo convite para participar da mesa-redonda durante o 39º Encontro Anual da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), 2015, e a Massimo Canevacci pelos diálogos sempre profundos. E também a Isadora Gomes, fotógrafa e bolsista de Iniciação Científica do Núcleo de Antropologia Visual (NAVIS).

3 Ver a repercussão das tintas e críticas do grafiteiro Banksy na Faixa de Gaza. Ver: *Welcome to Gaza*, disponível em <https://youtu.be/3e2dShY8jIo>

4 Para discussões adicionais ver o conceito de história composta, por indícios, de Walter Benjamin (1994).

5 O artista autodidata Marcelus Bob ou Marcelino William de Farias é natalense, nascido no bairro popular, Passo da Pátria, em 03/03/1958, e criado no morro de Mãe Luiza. Foi membro do atelier da Escola Técnica Federal do Rio Grande do Norte (ETFRN), atualmente Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do RN (IFRN), e aluno de Thomé Filgueira.

6 Na Paraíba, podemos citar Graffiti Paraíba e Graffiti com Pipoca.

7 Essa produção do “Painel das Cores” foi uma ação multidisciplinar para jovens do Passo da Pátria, com idade entre 14 e 20 anos e inscritos na ADIC (Associação para o Desenvolvimento de Iniciativas de Cidadania do RN). Os jovens participaram do bate-papo “Economia criativa e graffiti: é possível”, e de uma oficina prática de grafite, desenho e estêncil.

8 Ver <https://youtu.be/OWohf3MjzJM>

9 O dia 27 de março foi escolhido como o Dia Nacional do Grafite após a morte do grafiteiro italiano, Alex Vallauri, considerado pai dessa arte no Brasil. Ele morreu em 26 de março de 1987 e foi homenageado no dia 27 pelos seus amigos que fecharam e grafitaram o túnel da Avenida Paulista.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONACCI, Célia Maria. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª edição. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, Ricardo. *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Portugal: Edições, Sociedade Unipessoal, LDA. 2010.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias, digitais e cultura visual contemporânea. Revista **Famecos**, Porto Alegre, v. 19, nº 2, p. 543-566, maio/ago. 2012.
- CANEVACCI, M. Metrôpoles comunicacionais. **Revista USP**, São Paulo, nº 63. 2004.
- CANEVACCI, M. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrôpoles*. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2005.
- CANEVACCI, M. Comunicação entre corpos e metrôpoles. São Paulo, revista **Signos do consumo**, 2009.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CARCARÁ, Miguel. Revolução nos muros. Revista **Basculho**. Ano 1, nº 1, 2013.
- CATALÀ, Jose Maria. Introdução. In: Puig Torres, Rosa, *Barcelona 1000 graffitis*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1994.
- COSTA, Roaleno. Graffiti no contexto histórico-social com obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 1994.
- DIÓGENES, Glória. *Itinerários de corpos juvenis: a festa, o jogo e o tatame*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galerias e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 1998.
- DOZENA, A. e COSTA, Pablo Raniere Medeiros. Paredes que falam: simbolismo e transgressão espacial na cidade de Natal-RN. **Geograficidade**, v. 4, nº 1, Verão 2014.

FREITAS, Rafael Acácio de. Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Paulo (PPCS, UNIFESP), São Paulo, 2014.

GITAHY, C. *O que é graffiti?* São Paulo: Brasiliense, 1999.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação*: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

PEREIRA, Alexandre. De rolê pelas cidades: os pixadores em São Paulo. Dissertação de mestrado, Antropologia, USP, 2005.

PEREIRA, Alexandre. *As marcas da cidade*: a dinâmica da pichação em São Paulo. São Paulo: Lua Nova, 2010.

PIAULT, Marc-Henri. A antropologia e a sua passagem à imagem. **Cadernos de Antropologia e imagem**, nº 1, p. 23-29, 1995.

SILVEIRA, Nelson Eugenio. Superfícies alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado, Antropologia, UNICAMP, 1991.

Jão & Lua. Direção: Lisabete Coradini e Beatriz Tanabe, 10 min., NAVIS, Programa de Extensão Universitária, Ministério da Educação (PROEXT/MEC), UFRN, 2015.

Palavras-chave:
grafite, graffiti, espaço urbano, Natal.

Resumo

Este artigo aborda a produção social do espaço urbano na cidade a partir da leitura das interferências urbanas, principalmente do grafite na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Os procedimentos metodológicos que orientaram a pesquisa foram: a observação participante, a entrevista e o registro fotográfico e audiovisual, bem como uma ampla revisão bibliográfica sobre o tema. São mostrados aqui o surgimento da cena do grafite na cidade de Natal, seus principais protagonistas e itinerários percorridos. A partir de uma abordagem antropológica, urbana e audiovisual, serão apresentadas imagens, que suplementam a argumentação presente no texto, sendo todas de autoria própria e pertencentes à coleção pessoal da autora.

Keywords:
Graffiti, urban locations, Natal.

Abstract

This paper shall expose the social production at the urban locations, through the aspect from urban interferences, especially the graffiti at Natal, capital city of Rio Grande do Norte state. The methodology of this research was: the participant observation, interviews and photographic/audiovisual records, herewith a huge bibliography about the topic. It is intended to show the graffiti appearance at Natal, its main protagonists and routes worked. From an anthropological, urban and audiovisual approach, images complementing this argument in the text will be presented. All these images are own and belonging to the author's personal collection.

Recebido para publicação em outubro/2015. Aceito em dezembro/2015.

// **Artigos**

Metrópole comunicacional: arte pública, auto representação, sujeito transurbano

Massimo Canevacci

Professor de Antropologia Cultural e de Arte e Culturas Digitais na Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade de Roma “La Sapienza”. Desde 1984, ensina e faz pesquisa também no Brasil. Pelas pesquisas sobre São Paulo, recebeu, em 1995, do Governo Federal Brasileiro a “Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul”. Como professor visitante, atuou em diversas universidades europeias, americanas, em Tóquio (Japão), em Nankin (China), Florianópolis (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC), Rio de Janeiro (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ), São Paulo (Universidade de São Paulo – USP). Atualmente, é professor visitante no Instituto de Estudos Avançados, na Universidade de São Paulo (IEA-USP) e integra a Comissão Científica do mesmo Instituto.

As relações entre antropologia, artes, metrópole são fundamentais ainda mais nesse contexto *glocal*: aqui apresento um excursus sobre os conceitos-chaves que caracterizam a metrópole comunicacional: **Metrópole performática – Metrópole ubíqua – Metrópoles eXterminadas**.

METRÓPOLE PERFORMÁTICA

Na perspectiva etnográfica aplicada na metrópole contemporânea, a performance está localizada no cruzamento transitivo entre auto representação, ubiquidade subjetiva e mudanças estéticas. Comportamentos performáticos espontâneos, programados ou simplesmente solicitados estão se difundindo nos diversos espaços urbanos, segundo modalidades diversificadas e

apresentando uma crescente intriga de público/privado. Aqui se cruzam arte pública, *street art*, *writing*, grafite, pichações, publicidade, *adbuster*, *bodyart* etc. Simetricamente a comunicação digital expande um sujeito glocal que exprime autonomias criativas e horizontais desejos de expressividade: uma composição “política” de auto-representação, metrópole comunicacional e culturas digitais. A pesquisa etnográfica seleciona cenários intersticiais mesclados a serem penetrados com a mesma seriedade crítica com que Marx analisava fábrica, trabalho e valor. Tais cenários são compreensíveis nas conexões polifônicas, sincréticas, dissonantes entre cultura digital e metrópole comunicacional, que informam códigos, estilos, lógicas, identidades e até políticas bem além da simples tecnologia ou arquitetura. O sujeito que atravessa identidades temporárias, flutuantes, híbridas, incorpora o conceito de “multívíduo” ou sujeito diaspórico.



Foto número 1 – Parque Agua Branca,
São Paulo



Foto número 2 – SESC Pompeia, São
Paulo

Auto representação, metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito transurbano são os cenários inquietos e intercambiáveis aos quais dirigir o olhar etnográfico cada vez mais caracterizado pela ubiquidade: a etnografia ubíqua emerge do contexto e do método, mistura espaços-tempos, envolve toda a sensorialidade do pesquisador flutuante num *fieldwork* material/imaterial. Para tal fim, o conceito de composição, filtra, fragmenta e combina os dados, os apresenta (os “compõe”) através de uma diversificação de linguagens para dar uma compreensão parcial a um “objeto” de pesquisa que cada vez mais se apresenta como sujeito: uma mescla *in between* sujeito/objeto. O sujeito se expande no objeto como o material no imaterial e vice-versa: não existe dialética em tal processo, muito menos síntese. Só fragmentos combinados (“co-penetrados”) temporariamente, de acordo com

contextos empíricos e experiências individuais. A expansão das tecnologias digitais não pode ser interpretada como próteses do corpo humano, mas são co-penetrações contínuas e misturas híbridas no curso das quais nem sempre é definível onde começa o objeto (um *mouse*, a tela, o teclado ou o *spray*) e o sujeito (os dedos, os olhos, o corpo/mente). O tecno-corpo digital favorece as hibridações entre *spray*, *mouse* e mão, diferentemente das próteses analógicas pelas quais o martelo se acrescenta à mão. Nesse sentido, o *spray* não é uma prótese que se adiciona ao corpo: é um corpo-mente (*mindfull body*) que incorpora e se sincretiza com este *spray*. É o corpo “eXpandido”.

A composição numa parede encontra na performance ao vivo – no *hic et nunc* da representação – a libido expressiva, irreduzível, de ser sujeito criador da metrópole comunicacional e de revitalizar os interstícios urbanos abandonados. O pichador mistura linguagens e estéticas, espaços e tempos, material e imaterial, arte e ciência. Tal performance ubíqua assume como cenários “interstícios inquietos”, conectando *network* itinerantes e metrópole transurbana.

Se tais premissas sobre as quais endereçar o olhar etnográfico estão corretas – isto é o sujeito ubíquo em trânsito entre metrópole comunicacional e tecno-*web* –, uma etnografia performática aplicada à *street art* pode oferecer metodologias díspares adequadas ao sujeito/objeto da pesquisa. Uma tarefa diferente, portanto, das impositões clássicas da antropologia da performance de Victor Turner (1982). De acordo com Renato Rosaldo (1989), aluno de Turner, precisamos observar o ritual antes, durante e depois do seu desenvolvimento, para ter uma compreensão processual e menos institucional do evento. E o ato de pichar é um ritual: só que, à diferença do ritual clássico, é um ritual metropolitano, isto é, individual ou de pequenos grupos interconectados *glocalmente* na experiência transurbana (MUDLER, 2002).

A questão-indivíduo está presente, segundo modelos diversos, nas culturas pós-industriais que, muitas vezes, as ciências humanas eliminaram em favor do “comunitário” ou do “tribal”. Há modelos diversificados de entender, viver e definir tal conceito nos diversos contextos histórico-culturais de toda a humanidade. O mesmo vale para o conceito de comunidade que – além do mais, na Europa tem tradições nefastas, que vão de Tönnies ao nazismo (*volks-gemeinschaft*) – continua ressurgindo em todos os partidos/igrejas conservadores. Embora as relações entre aldeia e metrópole sejam muito mais complexas do que no passado, os trânsitos de códigos, estilos e até rituais são uma característica das mais diversas culturas. Isto, porém, não leva à homologação, como durante muito tempo se sustentou; ao contrário, a pesquisa etnográfica ubíqua foi treinada para entender as diferenças

como significativas e específicas de cada cultura, de cada estrato, classe ou grupo social e até de cada sujeito que participa cada vez mais *in between* fragmentos de culturas diferentes que junta temporariamente. A hipótese que levantamos é a de que grafites e pichações não são difundidos pela suposta homologação: pelo contrário, eles determinam a co-criação performática da metrópole contemporânea, flutuando entre estilos globais e reinvenções locais. Logo, a primeira leva do grafite norte-americano – tais como Julio 204, Taki 183, Phase II – criou novas identidades flutuantes nos corpos de uma metrópole nascente. Suas *tags* transformaram o anonimato urbano em heteronomias metropolitanas: o conflito vira comunicacional e estético, diaspórico e intersticial, técnico e corporal.

Linguagens icônicas, espaços intersticiais, conexões transurbanas, histórias biográficas, até atores/atrizes estão irremediavelmente modificados nas experimentações “eXterminadas” – que nunca terminam – nas paredes-textos da metrópole: a ubiquidade transurbana dos atos performáticos codificados ou espontâneos pode ser o desafio que percorre as trilhas urbanas, atravessando, cruzando e misturando fronteiras, culturas, subjetividades. Paredes e *spray*.

A etnografia compõe suas pesquisas assumindo as linguagens performáticas como adequadas ao *fieldwork* e apresentando-as nas forças imanentes das composições (GOLDBERG, 2006). A etnografia – disciplina indisciplinada – incorpora o projeto performático nas suas narrações transitivas, polifônicas e diaspóricas, cruzando continentes diversificados e interligados não só na língua. A etnografia performática vive a experiência subjetiva de percorrer e ser percorrida por códigos outros, familiares e estrangeiros, observados com um olho estranhado e outro ensimesmado que confundem etnógrafo, *performer*, espectador. E assim tal etnografia performática salta entre imersão programática e refletividade distanciada, racionalidades inter-subjetivas e emoções furiosas, escritura estranhada e composição mix-midial, comunicação aurática nos muros e tecnologia reproduzível nas telas.

A metrópole comunicacional – diferentemente da cidade modernista e das metrópoles industriais – se caracteriza pelas relações *entre* a expansão digital cruzada pelo trio comunicação-cultura-consumo. Este encontro produz valor econômico agregado e valores como estilos de vida, visão de mundo, crenças e mitologias. A comunicação é elemento sempre mais determinante a configuração flutuante de tal metrópole, respeito à qual o conceito histórico de sociedade perde a sua centralidade de enquadrar mutações, inovações, conflitos, tensões. Tal metrópole oferece um panorama ambíguo e auroral potencialmente além de dualismos metafísicos, paradigmas industrialistas, dialéticas sociológicas. A metrópole comunicacional não tem um centro

politicamente definido, mas uma constelação policêntrica diferenciada temporariamente desenhada. Policentrismo significa que consumo-comunicação-cultura têm agora uma importância crescente em relação à produção clássica. Esse encontro – baseado sobre *shopping centers*, parques temáticos, museu de arte, exposições universais, desfile de moda, estádios esportivos e, obviamente, *internet* – desenvolve um tipo de público que não é mais o público homogêneo e massificado da era industrial. São públicos pluralizados e fragmentados: públicos que gostam de performar consumo e comunicação.

A comunicação digital é ainda mais importante pelo aspecto de contínuas inovações tecno-culturais, de valores comportamentais, linguagens mixados (oral, icônico, escrito, sônico) e relações identitárias. E a cultura – no sentido antropológico que inclui estilos de vida, visões de mundo, mitos etc. – é parte constitutiva da metrópole performática. Neste contexto transurbano, as subjetividades exprimem identidades tecno-híbridas, procurando narrações autônomas, manifestas em primeira pessoa (contos, visões, performance, músicas). Tal *multivíduo* – fluido e múltiplice – não é um passivo receptor dos eventos culturais, mas parte ativa, sujeito co-criador que modifica os módulos presentes, liberando a própria vontade de auto representação: a prática política da cidadania transitiva na metrópole performática.

Culturas digitais e metrópoles emergentes oferecem não só um suporte técnico, quanto o cenário comunicacional descentrável que determina fraturas sensoriais/rationais em relação ao analógico. Por isso, o olhar etnográfico precisa ser treinado nas pragmáticas visionárias da metrópole comunicacional. Neste corpo-performático, os direitos de “cidadania transitiva” se afirmam movimentando instituições públicas progressivas e iniciativas privadas, sensíveis pelas culturas conectivas, artes difundidas, arquiteturas inovadoras. Os panoramas metropolitanos viram tramas narrativas determinadas pelas montagens de experiências fragmentadas, caracterizadas pela espontaneidade performática de indivíduos, grupos, multidão temporária. No processo de ampliar a coisa pública, os interstícios ativam excessos de estéticas que aumentam a comunicação digital na metrópole através de códigos material/imaterial, caracterizados por:

- **design expandido:** uma dilatação do conceito clássico de *design* estendido nos fluxos conectivos. Aqui cada multivíduo insere cápsulas temporárias de *street art* e *design* polifônico;

- **comunicação aumentada:** *sticker, stencil, QR Code, mash-up* etc., favorecem potencialidades narrativas de cada sujeito;

- **tecidos performáticos:** ativados nos processos das experiências urbanas que apresentam “um eus” ubíquo, o singular/plural multivíduo.



Foto número 3 – Códigos Bizarros, São Paulo



Foto número 4 – Código Fascista (GSP)

São favorecidos projetos da parte de pessoas singulares, de grupos informais ou de cidadãos organizados que podem criar ficções poético-políticas aplicáveis entre conexões *web*-urbanas, aumentando informações temporárias, contos parciais, som interativos e imagens montadas. A expansão de tais sensores conceituais quase invisíveis solicitam – “desejam” – ser individuados, observados e modificados numa pragmática horizontal. Isso é, política. Tais códigos labirínticos criam vínculos enigmáticos, distorções sensoriais, encontros casuais, montagens inacabados. Dilatam-se fragmentos narrativos material-imaterial que transformam a configuração urbana através de significados em movimento. Estendem-se subjetividades autônomas que escolhem de narrar visões imaginárias através de sua consciência ativa. Um fazer-se ver que é – no espaço/tempo ubíquo – um fazer-se metrópole: metrópole comunicacional, metrópole performática, metrópole ubíqua. Uma metrópole que narra e se narra torna-se reflexiva. Expressam-se textualidades móveis, processuais, descentradas, autônomas, sincréticas, ubíquas. A comunicação digital produz “narrações aumentadas” que redesenham labirintos temporários nos quais montagens casuais se criam colados nos interstícios urbanos. As raízes (*roots*) se movem além da perspectiva de ficar imóveis e fixadas no subsolo, para se transformarem em itinerários luminosos (*routes*). Veredas e narrações interligam-se segundo lógicas impuras, pelas quais as metrópoles no fundo sempre se nutriram contra a “cidade ideal”, idealizada pelos filósofos, políticos ou urbanistas. Um ângulo de uma rua vira uma sequência visual, obra de arte pública. Labirintos com muitas saídas possíveis. Labirintos que não fecham mas dilatam. Atrativos de olhares, metamorfoses simultâneas, sugestões de encontros, desejos de

perder-se. Panoramas provisórios emergem, aumentando cidades conectadas entre elas. *Plot* de espaços. *Tag* sônicos.

Os procedimentos etnográficos segundo os quais tradicionalmente o antropólogo/a representava o outro com suas lógicas externas, com escritas e fotografias alheias, com as suas autoridades discutíveis foram – senão exauridos – ao menos atenuados. Este trânsito está acontecendo seja sob impulsos pós-coloniais, seja graças à afirmação, mesmo que minoritária, de uma nova antropologia crítica além do monologismo imperante. Em consequência disto, parece evidente que “quem tem o poder de representar quem” está se tornando um nó central, emaranhado no domínio do “científico” que uma parte majoritária do Ocidente continua a exercer em direção e contra o outro externo e interno. A crítica sobre o poder da representação posiciona-se entre um impulso externo pós-colonial e um interno sobre a autoridade de representação; focaliza quem entrou na autonomia construtiva do próprio eu, do qual tinha sido excluído como subalterno, colocando em discussão as modalidades clássicas desta mesma representação. A questão “de-quem-representa-quem” retoma e amplia a crítica sobre a divisão do trabalho assim como Marx a tinha representado, tornando insuficientes as leituras dos séculos XIX e XX, baseadas na centralidade estrutural de estratificação social e processos produtivos. A atual fase pós-industrial e a aceleração das culturas digitais incluem outras “divisões” entre sujeitos pertencentes a culturas e experiências diversas: por exemplo, a divisão entre quem comunica e quem é “comunicado”, entre quem tem historicamente o poder de narrar e quem está apenas na condição de ser um objeto narrado.

Por isso entre “quem representa” e “quem é representado” há um nó linguístico específico, relativo ao que chamo “divisão comunicacional do trabalho”, que precisa ser enfrentado nos métodos e nas pragmáticas. Entre quem tem o poder de enquadrar o outro e quem deveria continuar a ser enquadrado, se ossificou uma “hierarquia da visão” que é parte de uma lógica dominante a ser posta em crise na sua presumida objetividade. É insuportável que na comunicação digital proponha-se um neocolonialismo midiático com uma divisão hierárquica entre quem representa e quem é representado, entre quem filma e quem é filmado, quem narra e quem é narrado, quem enquadra e quem é enquadrado (CANEVACCI, 2012).



Fotos números 5, 6, e 7 – Códigos místicos (Rua Augusta e Parque Agua Branca – São Paulo)

As novas subjetividades estão praticando a facilidade de uso do PC ou do *spray*, desenhando imagens materiais nas ruas ou *editing* ícones digitais em casa. A divisão comunicacional do trabalho entre quem narra e quem é narrado, quem performa e quem é performado – entre auto e hetero-representação – penetra na contradição emergente entre produção das tecnologias digitais e uso destas mesmas tecnologias por sujeitos com uma autônoma visão do mundo; e entre o controle vídeo do espaço público e o descontrole cotidiano desta alteridade interna. Tal divisão e tal contradição redefinem o cenário do poder no qual a antropologia da comunicação se dispõe para conflitar contra toda persistente tentativa de folclorizar o outro. O pesquisador externo não tem mais o direito de afirmar-se na sua absoluteza; precisa posicionar-se numa definida parcialidade processual que favoreça a autonomia narrativa do outro por renovar as metodologias ossificadas (veja-se o persistente *revival* do termo “tribal”), como as relações de poder baseadas em lógicas coloniais.

A auto representação afirma modos plurais através dos quais os que foram considerados por muito tempo apenas objetos de estudo revelam-se sujeitos que interpretam em primeiro lugar a si mesmos e depois também a cultura da metrópole. Os novos códigos expressivos através dos quais pode ser narrada a cultura ou a subjetividade de cada grupo humano não estão mais centrados num saber objetivo, restrito a um saber tecno-científico e icônico-expressivo: ainda hoje as lógicas museais através das quais se expõem os “nativos” ou os “grafiteiros” são expressões de uma tentativa autoritária ou paternalística de englobar o “outro”.

As hetero subjetividades da comunicação visual atravessam novos processos narrativos que colocam a auto representação em cenários móveis, também de uso cotidiano, no qual as imagens urbanas viajam em todas as direções. Na capital paulistana, o “moralismo higiênico” contra as pichas é mais forte do que cada tentativa de enfrentar o caos do trânsito. A poluição visual é corrupção moral: a poluição do ar é desenvolvimento objetivo. As

diferenças vivas que as culturas “tribais” (e não é casual que o pensamento jornalístico-sociológico assimila neste mesmo conceito colonial nativos e grafiteiros) exprimem dizem respeito a como as linguagens são constantemente construídas, expostas e modificadas entre aldeia, metrópole e *internet*. Essas representações plurais inovam e cruzam a comunicação urbana e digital, justamente porque são compostas por sujeitos que refletem de dentro das suas culturas segundo modalidades performativas e processuais.

Sincretismos culturais, pluralidades de sujeitos, polifonias de linguagens: esta é a premissa metodológica da metrópole performática transurbana. Tatuagens são *street art*, corpo de um sujeito, corpo de um muro e corpo de um *site* dialogam e se cruzam entre eles, mas não se unificam!

Um salto compositivo e metodológico transborda numa perspectiva diferente de sentido aplicável à hetero-representação a partir do conceito de “hetero-nomia”, fazendo deflagrar a sua dependência do outro oposto como “auto-nomia”. Heteronímia pode se tornar visão que altera o *nomos*, transformando-o – de regra estabelecida ou lei imperscrutável – em módulos flexíveis, sensíveis por alteridade que comumente são excluídos ou reprimidos pelo sujeito autônomo. Os direitos de autonomia se baseiam num conceito de cidadania que não funciona mais há tempo, especialmente na base dos processos de globalização. Se é o cidadão a ser autônomo, o outro – migrante, viajante, apátrida, exilado, estrangeiro ou estranho – é excluído dos seus direitos (*nomos*). E quem é “cidadão” na metrópole comunicacional?

Heteronímia antecipa o *nickname* ou a *tag*. Então significa inserir, atrair no seu conceito mudado a alteridade como irrecondutível num sistema de códigos dados; tornar mutável o *nomos* nas multiplicidades do outro. Transformar-se em heterônomos significa entrar no desafio que um poeta como Fernando Pessoa lançou nas suas escrituras. Pessoa (*nomen homin*) usa heterônomos não só pelo gosto de mudar de nome e identidade, como para dar sentido a estilos de escritura diferentes, como para sentir próxima, muito próxima a relação entre o próprio único nome – pessoa única – a identidade uma e um estilo coerente de escritura ou, para permanecer nos meus termos, entre representação e composição.

METRÓPOLE UBÍQUA

Agora não quero percorrer a história do conceito de ubíquo e como tenha sido mudado no tempo. Nos últimos anos, houve um forte uso metafórico de tal termo para identificar um *modus operandi* através da *web*-cultura e em particular o desenho digital ou o grafite de rua foi levado muito adiante em tal conexão. A primeira afirmação compartilhada é que a relação entre

a *web* e a metrópole é ubíqua: a ubiquidade comunicacional caracteriza as relações espaçotemporais na quotidianidade; depois que grafiteiros, pichadores e em geral *street artists* incorporam e desenharam a ubiquidade atual.

A acepção atual de tal conceito herda e expande o de *cronotopo*, elaborado pelas ciências literárias e antropológicas. A sua matriz científica – no sentido de ciências chamadas exatas – é transformada por Bakhtin ([1979] 1988), numa metodologia a ser aplicada nos romances do século XIX. O *cronotopo*, unificando aquilo que eram os *a-priori*, determina uma visão da escritura na qual espaço-tempo apresentam uma dinâmica conexas, na qual o herói assume papéis ou estilos discursivos que o autor descentra em cada personagem, nos desdobramentos tanto psicológicos como dialógicos. Em suma, o *cronotopo* é pressuposto para o desenvolvimento descentrado da polifonia literária, onde as subjetividades se multiplicam nas suas específicas e irredutíveis individualidades. O herói não é mais projeção monológica do autor, mas cada personagem desenvolve uma autonomia, linguística e psicológica. Isto é, polifônica.

Um outro conceito afim a ambos é o de “simultaneidade”. Os futuristas afirmaram e amaram tal conceito, aplicando-o tanto nas artes plásticas (pintura e escultura) como nas performáticas, nas quais as declamações de poesia, músicas e contos eram representadas, simultaneamente, nos palcos. Esta escolha expressiva é de fundamental interesse para o meu discurso: os futuristas foram os primeiros que, como vanguarda, amaram a metrópole contraposta ao tédio da campanha e aos clarões da lua. De tal “metrópole-que-sobe” de Boccioni emergem panoramas dissonantes, extensões corpóreas, rumores deslocados; em suma, todas aquelas sensorialidades aumentadas simultaneamente na experiência tecnológica urbana.



Foto número 8 – Quatro músicos (Hotel Belo Horizonte)

A simultaneidade se apresenta, a meu ver, como a irmã “material” da ubiquidade. Talvez seja quase filha do cinema nascente, que na montagem exprime uma contiguidade ótica entre segmentos narrativos diversos. Para os futuristas, a simultaneidade é experiência estética feita de enxertos fragmentados entre metrópole e tecnologia; um pulsar expressivo de imagens ou “palavras livres” de *consecutio* clássica que é possível graças a um sujeito igualmente simultâneo: o futurista. Aquele que tem a subjetividade adestrada para entender flexibilidades estendidas entre os espaços-tempos vividos nos panoramas urbanos. Tal ótica simultânea é poesia para um futuro anunciado nos movimentos icônico-sônicos que nascem na rua, atravessam a janela do atelier e se posicionam na tela do pintor e na partitura do musicista. Simultaneamente. A rua é arte urbana.

Acenei à dimensão só material que caracteriza a simultaneidade. Ao contrário, o conceito de ubíquo é desvinculado de tal matriz empírica. Talvez a maior autonomia filosófica derive de ser – a ubiquidade – uma condição abstrata, já ligada misticamente a um ser divino. O ubíquo não é o resultado da experiência empírica na vida cotidiana como o simultâneo; ao contrário, este pertence a uma percepção visionária do invisível no qual a condição humana é constantemente observada pelo divino e do qual não se foge escondendo-se em algum lugar secreto, porque o (“o ser”) que é ubíquo o encontra porque o transcende.

Na contemporaneidade, o ubíquo desenvolve a imanência lógico-sensorial de caráter material/imaterial; exprime tensões além do dualismo, ou seja, aquele sentir simplificado da condição humana na qual as oposições binárias são funcionais a reconduzir a complexidade cotidiana no domínio dicotômico da *ratio*. Ubíquo é incontrolável, incompreensível, indeterminável. Fora do controle político vertical, da racionalidade mono-lógica, de qualquer determinação linear espaço/temporal. Nesta perspectiva, é possível arrancar a sua apropriação indébita daquilo que é definido como deus e, em consequência, elaborar visões ubíquas para as invenções humanistas que se movem à margem do além: além da fixidez identitária das coisas e do ser que, por tal qualidade, oferece visões poéticas-políticas ilimitadas.

Ubíquo é a potencialidade da fantasia que conjuga espaços públicos e tecnologia

O campo se dilatou, se estendeu numa simultaneidade diaspórica, digital e multividual, na qual é cada vez mais imanente a ubiquidade material/imaterial.

Tal ubiquidade da etnografia requer ser penetrada e precisada. A minha identidade de pesquisador não permanece idêntica a si mesma, porque

desenvolve ao mesmo tempo relações diagonais que usam diferenciadas expressões metodológicas, em diversas zonas glocais, cada vez menos caracterizadas geograficamente e cada vez mais subjetiva e emocionalmente. Tal identidade é mais flexível em relação ao passado industrialista; é uma identidade em parte mutante acomodada num barco instável, que oscila entre diversos sujeitos/contextos no mesmo *frame*. Por isto o olho etnográfico é ubíquo enquanto adestrado para decodificar a coexistência de códigos discordantes (escritos, visuais, musicais, mixados etc.) e a praticar módulos igualmente diferenciados.

Cada grafiteiro sabe o que está acontecendo nos outros muros do mundo.

As coordenadas espaçotemporais se tornam tendencialmente supérfluas, e se expande um tipo de experiência subjetiva ubíqua. O grafiteiro se coloca em tal situação de ubiquidade, imerso na própria experiência pessoal e na relação instantânea com o outro; e este outro é igualmente ubíquo, no sentido que vive onde está ativo naquele momento o seu sistema comunicacional digitalizado. Tal experiência não significa desmaterialização das relações interpessoais; atesta uma complexa rede psicocorpórea, conexões óticas e manuais, seguramente cerebrais e imaginárias que deslocam também na aparente imobilidade a experiência do sujeito. O conceito de *multividuo* se manifesta plenamente em tais conexões ubíquas. A etnografia ubíqua expande *multividades conectivas*. São tramas que conectam fragmentos e espaços/tempos sem aquela identificação determinada “normal” e que multiplicam identidades/identificações temporárias. O sujeito da experiência etnográfica ubíqua é multivíduo.

A montagem interna caracteriza tal condição; enquanto a montagem tradicional externa conjuga consecutivamente fragmentos de histórias separadas entre si logicamente ou espacialmente, a interna – favorecida pela *morphing* digital (SOBCHACK, 2000), mas já praticada pela *collage* analógica – multiplica a quantidade/qualidade de códigos coexistentes por unidade de imagem. A montagem interna dilata a percepção ótica da simultaneidade e a expande na ubiquidade. Simetrias se apresentam entre a montagem interna oferecida ao olhar ubíquo e o novo multivíduo de “eus” que se conecta ou desconecta em espaços/tempos, temas e tramas de pessoas/coisas em diálogo, e que expande desmedidamente a citada tendência político-comunicacional para a auto representação. A montagem nos muros grafitados ou na tela do PC incorpora ubiquidade; atrai e expande a ótica transurbana. A relação sincrética e polifônica se instaura com esta outra imagem de um artista diferente e que – no mesmo espaço-tempo, mas com outras linguagens artísticas – cria metrópole.

METRÓPOLES EXTERMINADAS

Este ensaio nasce de uma crescente insatisfação. As pesquisas jornalísticas, as pesquisas quantitativas, as abordagens generalistas, as visões prescritivas não conseguem dar o multisentido das perspectivas emitidas por aquelas que se definem “culturas juvenis” em geral e ainda menos pelos grafites/pichações. Estas últimas desenham constelações móveis, desordenadas, de faces múltiplas. Tratam-se de fragmentos e de fraturas cheias de significados transurbanos: um sentido alterado é posto em ação por um panorama contextual e metodológico no qual não é mais possível organizar tipologias ou tabelas referidas a um suposto “objeto” da pesquisa. Produziu-se uma fratura disjuntiva nas narrativas dessas culturas que aqui se tentará abordar por perspectivas atípicas, delicadas e descentralizadas, dialógicas e polifônicas.

O contexto performático, pelo qual passam as culturas juvenis, assume a metrópole comunicacional (material/imaterial) como o novo sujeito plural, diferenciado e móvel. Um humor que corrompeu o conceito tradicional de sociedade. Inútil e deprimido, esse conceito não consegue mais dar os sentidos sincréticos, as pulsações irregulares, os ritmos dissonantes da contemporaneidade.

Desaparece a sociedade organizada, dualista, sintética, produtiva, política. Esta sociedade moderna não consegue desenhar a anatomia da história presente e, menos ainda, a anatomia de sua transformação revolucionária. Enquanto o caminho da metrópole, iniciado no século XIX, irrompe no cenário já interpretado pelo social (com seus atores asseados, os papéis fixos, o status declarado) e ali se inserem suas representações performativas até desmanchar no ar qualquer tradição. Na metrópole performática – em seus módulos diferenciados e escorregadios – se dissolve a sociedade como conceito histórico, e difunde-se o consumo, a comunicação, a cultura; os estilos, o híbrido, a montagem.

O método é desafiado por esses contextos performáticos. É desafiado tanto na busca quanto na composição. O método é uma gaiola enferrujada que pré-criou e encerrou seus sujeitos, organizando-os em objetos puros dos quais extrai regras, leis, previsões, tipologias, prescrições, tratamentos. Contra tudo isso, eu quis descentralizar o método, multiplicá-lo em seu próprio agir, construí-lo e diferenciá-lo ao longo de narrativas assimétricas: assumir como irredutíveis sujeitos, em cada seu momento, os protagonistas das culturas juvenis eXtremas (CANEVACCI, 2005). Contrariamente à tradição sócio-antropológica, são as zonas intersticiais, os espaços vazios, os atravessamentos dos *borders*, os que me interessam.

Aqui se reivindica uma espontaneidade metodológica polifônica que vai de encontro a todo rigor “objetivo” monológico, a qualquer moralismo holístico ou implacável estatística. Ou então a metodologia aplicável à comunicação urbana baseada sobre grafites/pichas é o desejo da diferença. Recuso-me explicitamente a elaborar tipologias que servem para a banalização resumitiva [restritiva?] e rígida. Rótulos da planície e do enquadramento, em primeiro lugar o conceito mais neocolonial de “tribos”. A aliança tipológica entre sociólogos/antropólogos e jornalistas constituiu guetos conceituais contra a mudança dos paradigmas, obrigados somente a “fixar” e “uniformizar” aquilo que é plural, fluido, cambiante.

Tipologias e taxonomias estão exauridas. Não está inscrito no estatuto de ferro das ciências sociais que se devem reproduzir essas gaiolas. E se no estatuto epistemológico de sociologias/antropologias houver a elaboração de modelos (*patterns*) – eu não os seguirei. A viagem aqui empreendida é de outro tipo. Não satisfará nenhum sistematizador, nem classificações ou comparações. O objetivo explícito é o de aplicar uma metodologia das diferenças, a fim de acentuar os traços de desordenação performática das produções juvenis intermináveis. Não existe uma visão unitária e global das culturas juvenis que seja passível de resumir a um número, a um código ou a uma receita. A síntese é o instrumento conceitual de ordem, nascido da pólis, que aqui é quebrado; o que resta – fragmentos transurbanos – cruza-se e afasta-se sem possibilidade alguma de reconstruir a perspectiva do social.

Tentando redefinir os cenários múltiplos dentro dos quais se colocam os fragmentos juvenis contemporâneos – contra qualquer tradição continuísta – se eliminam todos os fios conceituais baseados sobre subcultura ou de contracultura: e se propõe o cenário múltiplo das culturas intermináveis. Ou melhor, “eX-terminadas”: condições juvenis e produções culturais, grafites comunicacionais não são “termináveis”. Por isso elas são intermináveis, sem fim, infinitas, sem limites.

Há muitos anos venho frequentando zonas intersticiais em Roma, Itália, e, menos, entre São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis, no Brasil. Foi-me dada a oportunidade de encontrar, ouvir, olhar e dialogar com muitos jovens estudantes que constituíram as bases móveis para que eu pudesse aprender e satisfazer uma curiosidade excessiva, talvez demasiado entusiasta, sempre parcial. O menos possível institucional. Repentinamente, encontrei-me diante de uma quantidade imensa de narrativas, saberes, linguagem corporais (*bodyscape*), muros falantes, estilos icônicos, *flyers*-de-paredes, músicas, ruídos, emoções do arriscar, comunicações fluidas. As narrativas

englobam e envolvem algumas individualidades que acenderam a nossa paixão cognitiva de formas diferentes.

Os grafites são um sintoma da mudança de uma cidade em metrópole. Observando numa perspectiva histórica contemporânea, é possível dizer que já os primeiros grafiteiros de New York elaboraram uma comunicação performática baseada numa multiplicidade de nomes, apelidos, *nick*, *tag* etc. Os grafites se colocaram dentro da crise da identidade, como uma sólida, industrial e eterna crise, seja da identidade pessoal, seja da metrópole, nos detalhes de ruas, edifícios, muros, concreto, ruínas; só graças a eles – os grafiteiros – têm nascido novas identidades e renascido outras, mutantes, como será mais difundido pela cultura digital. Por isso, a relação entre culturas eXtremas praticadas na metrópole – uma metrópole comunicacional, performática, ubíqua, eXterminada – e as culturas digitais expandidas no *cyberspace* é parte constitutiva da experiência transformadora atual. Os nexos entre muros e telas, *spray* e *mouse*, corpo e metrópole, são determinantes. Uma política metropolitana (e não urbana nem partidária), uma cidadania transitiva (e não territorial nem mono-identitária), uma criatividade performática (horizontalmente expandida na auto representação), uma subjetividade ubíqua (transurbana, multivudual e não racializada) depende do comportamento artístico do nosso silencioso homem que está dormindo ou morrendo no largo do Anhangabaú. Espero que Ele acorde e que, tranquilamente, comece a caminhar por São Paulo, chamando todas as outras figuras ainda paradas no concreto modernista, cruzando uma cidade bloqueada no trânsito e na psique em posições anti-imagos, anti-publicidade, anti-grafites, anti-anti-piçações, anti-tudo. E, assim, movendo-se numa passeada eXterminada, que Ele possa iniciar a antropofagizar os paulistas, declarando que uma cidade é viva quando muda e vira metrópole: e que o prazer das dissonâncias não significa suportar ou aceitar, mas desejar as diferenças radicais que contribuem para criar a beleza sublime do transurbano desafinado.

Muitos filósofos e ainda mais antropólogos acham ainda que a imagem captura a alma ou o coração de uma pessoa. Um pensamento mágico no sentido mais atrasado permanece vivo. Por isso, espero que se possa, sempre mais, selecionar as imagens no sentido de boas, interessantes, experimentais, feias, maravilhosas, preconceituosas etc. As imagens das quais eu gosto são aquelas que ainda não vi. E que me colocam numa dimensão de estupor que abre a porosidade do meu corpo. Por isso, no meu livro *Fetichismos visuais* considero a imagem numa perspectiva diagonal que libera a inclinação mais perturbadora. Aprender a se inclinar e diagonalizar significa que nada é instintivo ou natural no processo de perceber o que está acontecendo aqui e

agora. Tentei apresentar a inclinação meta-fetichista como possibilidade de ir além da identificação fetichismo/reificação/perversidade. Um corpo erótico exprime a tendência a liberar o fetichismo também da tradição cristã que o identifica com condição animista, mágica, supersticiosa etc. Aprender a favorecer a criação de imagens multissensoriais que excitam a pupila a sair de si mesma e rolar entre a tela do seminário e os olhos dos participantes e, se via *stream*, também entre os olhares de um público observador ativo e co-criador.

Em termos metodológicos – alternativos às análises acadêmicas que se debruçam sobre os estudos das imagens –, o conceito-chave é *auto representação*. Isso influencia e mistura valores declarados em sentido progressivo, métodos etnográficos descentrados, teorias críticas experimentais. Nesta visão, o etnógrafo e o comunicador em geral estão legitimados para interpretar o outro – através da comunicação visual ou composições performáticas – apenas quando estão disponíveis para se deixar interpretar *pele outro*. Esta dialógica e este desafio apresentam uma epistemologia *transitiva* da representação. Assim, método etnográfico indisciplinado, teoria crítica experimental, auto representação polifônica, sujeitos transitivos configuram a pesquisa em forma de constelação móvel. Emerge uma *etnografia ubíqua* baseada sobre tensões sincréticas e polifônicas de verificar empiricamente entre identidades flutuantes, fetichismos visuais e culturas digitais.

A metrópole muda e o tríptico comunicação-cultura-consumo é sempre mais determinante na *experiência cotidiana* em particular das culturas juvenis e se insere nos fluxos contemporâneos da auto representação, praticados nos interstícios transurbanos e nos social *network* digitais. Neste contexto, uma deslocante cidadania transitiva – participada na metrópole comunicacional em conexão com identidades flutuantes – apresenta uma crítica política horizontal sobre a divisão comunicacional do trabalho: uma crítica pragmática, além do poder vertical de “quem-representa-quem”. Este movimento transitivo se manifesta em direção de espontâneas narrativas descentradas, performances urbanas, fluxos digitais, exata mistura de arte, publicidade, *design*, arquitetura, cinema, música, moda e esporte. As novas subjetividades que estão se afirmando como “outras” têm a vantagem de poder usar as tecnologias digitais que favorecem esta descentralização com um efeito de ruptura não comparável com o analógico. Facilidade de uso, redução dos preços, aceleração das linguagens, descentralização de ideação, *editing*, consumo. A divisão comunicacional do trabalho entre *quem narra e quem é narrado* – entre *auto* e *hetero* representação – penetra na

contradição emergente entre produção das tecnologias digitais e uso destas mesmas tecnologias por sujeitos ubíquos com autônomas visões de mundo.

Sincretismos culturais, pluralidades de sujeitos, polifonias de linguagens: esta é a premissa valorativa e metodológica das representações transitivas que apoia criatividadees indisciplinadas.

Enfim, estou trabalhando sobre o “estupor metodológico”, mas quero falar na próxima entrevista sobre esta “maravilha”.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. *L'autore e l'eroe*. Teoria litteraria e scienze umane. Torino: Einaudi, [1979] 1988.
- CANEVACCI, M. *Culturas eXtremas*. Mutações juvenis entre corpos e metrópole. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CANEVACCI, M. *A Linha de po'*. A cultura Bororo entre mutação e auto-representação. São Paulo: Annablume, 2012.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MUDLER, A. (eds.). *Transurbanism*, V2. Rotterdam: NA Publisher, 2002.
- PESSOA, F. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- ROSALDO, R. *Culture & truth: The remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press, 1989.
- SOBCHACK, V. (ed.). *Meta-morphing: Visual transformation and the culture of Quick*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- TURNER, V. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York, New York: PAJ Publications, 1982.

Palavras-chave:

**arte, antropologia,
metrópole performática,
metrópole ubíqua e
metrópoles exterminadas.**

Resumo

Nesse artigo, percorro as relações que perfazem os terrenos da antropologia, artes e metrópole no contato glocal. Apresento uma rápida incursão sobre os conceitos-chave que caracterizam a metrópole comunicacional: metrópole performática, metrópole ubíqua e metrópoles exterminadas. Nesses escritos, emerge então um tipo “etnografia ubíqua” baseada em tensões sincréticas e polifônicas que se performam entre identidades flutuantes, fetichismos visuais e culturas digitais. Desse modo, a divisão comunicacional do trabalho entre quem narra e quem é narrado – entre auto e hetero-representação – penetra na contradição emergente entre produção das tecnologias digitais e uso destas mesmas tecnologias por sujeitos ubíquos com autônomas visões do mundo.

Keywords:

**Arts, anthropology,
performative city, ubiquitous
city, exterminated
metropolises.**

Abstract

In this article I walk among the relationships that make up the fields of anthropology, arts and metropolis in the glocal contact. I present a brief incursion into the key concepts that characterize the communicational metropolis: a performative city, an ubiquitous city and the exterminated metropolises. In these writings emerge, then, a kind of “ubiquitous ethnography” based on syncretic and polyphonic tensions that perform between floating identities, visual fetishes and digital cultures. Thus, the communication division of labor between the narrator and who is narrated – between self and hetero-representation – penetrates the emerging contradiction between the production of digital technologies and the use of this same technologies for ubiquitous subjects with autonomous worldviews.

Recebido para publicação em novembro/2015. Aceito em dezembro/2015.

Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico¹

Paula Guerra

Doutora em sociologia pela Universidade do Porto (UP). Professora na Faculdade de Letras (FL) e investigadora do Instituto de Sociologia (IS) da mesma universidade. É ainda investigadora convidada do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e adjunct professor no Griffith Centre for Cultural and Social Research (GCCSR) da Griffith University, na Austrália. Tem sido professora visitante em várias universidades. Coordena e participa de vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis, das cenas musicais e da sociologia da arte e da cultura. Publicou recentemente os livros *A instável leveza do rock* (Porto: Afrontamento, 2013) e *As Palavras do Punk* (Lisboa: Alêtheia, 2015) e é autora de artigos publicados em revistas como **Critical Arts**, **European Journal of Cultural Studies**, **Sociologia** – problemas e práticas ou **Revista Crítica** de ciências sociais.

Endereço postal: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto Portugal.

Endereço eletrónico: pguerra@letras.up.pt / paula.kismif@gmail.com

Pedro Quintela

Doutorando em sociologia na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC), sendo neste âmbito investigador associado do Centro de Estudos Sociais (CES) da mesma universidade. Desenvolve o seu projeto de doutoramento acerca do trabalho criativo no campo do *design* de comunicação (com uma bolsa de doutoramento da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT)). Simultaneamente, é investigador no projeto “Keep it simple, make it fast! Prolegómenos e cenas punk, um caminho para a contemporaneidade portuguesa (1977-2012)”. Seus interesses de investigação centram-se em diferentes domínios relacionados com as cidades, políticas culturais, culturas urbanas e economia cultural e criativa.

Endereço eletrónico: pedroquintela@ces.uc.pt / quintela.pedro@gmail.com

CULTURAS JUVENIS: A EMERGÊNCIA DE UMA PROBLEMÁTICA

As culturas juvenis emergentes no contexto do pós-guerra foram fundamentais para um reequacionamento da cultura popular, abrindo novos trilhos de reflexão e investigação que se vieram a revelar cruciais nas décadas seguintes (PAIS, 2003, 2004; GUERRA, 2010, 2013; BENNETT, 2004a, 2013; BENNETT e PETERSON, 2004). Neste artigo, propomo-nos traçar um breve itinerário concetual acerca do modo como, a partir das ciências sociais em geral e do campo sociologia em particular, foram sendo equacionadas as (sub)culturas juvenis contemporâneas, assinalando não só alguns dos contributos teóricos mais relevantes, mas não deixando também de refletir e considerar os principais limites, dilemas e desafios teórico-empíricos que hoje se colocam (PAIS, 1990, 2003; GUERRA, 2010; SILVA e GUERRA, 2015; FEIXA, 1999, 2014; NILAN e FEIXA, 2006).

Foi essencialmente após a II Guerra Mundial que as ciências sociais começaram a dedicar uma maior atenção às questões relacionadas com a juventude. Em meados da década de 1950, em Inglaterra, viviam-se ainda as pesadas heranças do pós-guerra marcadas por dificuldades económicas, onde a materialização de uma cultura juvenil era um projeto pouco consolidado. A cultura juvenil existente na Inglaterra era uma *mimesis* do que se passava do outro lado do Atlântico; o *rock'n'roll* era perçecionado e representado pela sociedade vigente como algo de exótico ou mesmo uma *devil's music*; a indústria musical era incipiente e as possibilidades de mobilidade social eram muito escassas. Contrariamente, fora de Londres, nas cidades britânicas de média dimensão, com forte tradição industrial ou com importantes portos marítimos, o cenário era diferente – a *revolução musical* estava a acontecer. A música americana que chegava aos portos tinha uma grande aceitação face ao que acontecia em Londres (BIDDLE, 2008).² Com o período de prosperidade que se seguiu, na década de 1960, com a revolução sexual e de valores, as coisas começaram a mudar (TARRANT, 1991; REDHEAD, 1997). A partir desta altura, os jovens decidiram criar os seus “pequenos mundos” autónomos da sociedade adulta – ou seja, nasceram aí as diversas (sub)culturas juvenis: os *teddy boys*; os *hippies*; os *mods*; os *punks* (BRAKE, 1980). Para estes *teenagers*, o *rock'n'roll* simbolizava o sonho de liberdade e de intensidade que os traumas das décadas anteriores incorporaram neles: já não queriam ir para a guerra, já não queriam ser operários, queriam ter sexo livre... “Na religião que era a pop, os teddys eram fundamentalistas (...). Os teddyboys foram os primeiros a celebrar não só a mobilidade, mas o impulso para a pura e destrutiva velocidade que foi introduzida na cultura juvenil” (SAVAGE, 2002, p. 50-51).

Acompanhando a emergência das culturas juvenis, têm sido desenvolvidos e convocados diversos conceitos – nomeadamente, os de *subculturas*, *contraculturas*, *tribos*, *neotribos*, *cenas*, *microculturas* e *comunidades* – que correspondem a abordagens teóricas relativamente distintas mas onde a música funciona indubitavelmente como móbil agregador (HAENFLER, 2006; HODKINSON e DEICKE, 2009). Com efeito, parece incontestável o embate causado pelas transformações trazidas pelo *rock'n'roll* (BRAKE, 1980).

Para os adolescentes, essa manifestação musical representava a promessa de um novo mundo onde os problemas sociais seriam superados pelas novas liberdades proporcionadas nas várias dimensões da vida. O *rock'n'roll* também se afigurava como a oportunidade de poder fazer o que sempre se desejou, assumindo-se como uma metáfora musical do sonho adolescente. O forte impacto causado por este género musical fez com que muitos se tornassem obstinados com a recriação ou simulação dos contactos com o *rock'n'roll*, na construção de uma espécie de crença que, ao contrário de outras, não tinha ainda objectos de culto. Na realidade, uma das formas pelas quais a Inglaterra absorveu e cativou as culturas juvenis foi precisamente o consumo, o culto do objecto e dos seus templos, as lojas de roupa e de discos. Aliás, a roupa e os acessórios adquiriam um enorme potencial numa lógica de figuração de um maior ou menor comprometimento com ideais específicos (SAVAGE, 2002, p. 77). A colocação deste problema é feita de forma interessante por Jon Savage, quando afirma:

(...) o *punk* foi uma ilustração viva de um processo subcultural: os mais pobres têm acesso à cultura, mas existe um preço a pagar. A *pop* é o lugar onde se define esta venda onde as editoras são as leiloeiras. A definição é uma parte essencial do processo, não somente para fixar o *punk*, mas também para abrir alas ao comércio” (*idem*, p. 321).

AS ABORDAGENS PIONEIRAS: DA ESCOLA DE CHICAGO ÀS CONTRACULTURAS

A análise das culturas juvenis marca o início dos estudos sociológicos anglo-saxónicos, podendo ser distinguidas, conforme aponta Williams (2007, p. 572), uma ampla diversidade de abordagens em termos epistemológicos, teóricos, metodológicos, etc. Contudo, são marcantes para a análise subcultural duas tradições sociológicas distintas: a norte-americana, por um lado, através dos estudos pioneiros realizados pelos investigadores da Escola

de Chicago (anos 1920-30); e, por outro lado, a linha de investigação dos chamados *cultural studies*, iniciada na década de 1960-70, pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies*, de Birmingham (CCCS).

A Escola de Chicago assumiu um modelo ecológico para a interpretação societal, através dos contributos de Park e Burgess (1970). Sobre este pano de fundo, os grupos juvenis são vistos como resultantes do processo de urbanização (cf. PARK e BURGESS, 1970; WIRTH, 1998). Estas primeiras pesquisas sobre as culturas juvenis enfocam aspetos dos comportamentos desviantes da juventude, estando presentes em estudos de orientação qualitativa e etnográfica sobre urbanismo, cultura e desvio (COULON, 1995). Neste quadro, o conceito de *gangs* surge como um importante elemento de explicação de patologias sociais, uma vez que elas são reconhecidas como “subsistemas relativamente distintos enquadrados num sistema social e cultural mais vasto” (*idem*, p. 574). A Escola de Chicago preocupou-se sobretudo com uma análise ecológica do ambiente urbano, alicerçando a sua conceção na existência de áreas de desvio e de delinquência portadoras de instabilidade populacional, desorganização e enfraquecimento das normas de conduta coletiva, sendo território propício ao surgimento de bandos e grupos marcados por uma vivência transgressora do espaço (MUGGLETON, 2007; DOWD *et al.*, 2004).

É importante ainda ter em conta o contributo de Robert Merton (WILLIAMS, 2007) e do funcionalismo numa escala mais ampla, assente na defesa do desfasamento entre os objetivos culturais de uma sociedade e a capacidade dos seus membros os atingirem (MERTON, 1968). Seguindo a teoria de Merton, Cohen (1966) defende que as culturas juvenis são representativas de um conjunto de valores e normas interiorizados pelos seus participantes. As culturas juvenis emergem, assim, quando os atores sociais, com problemas semelhantes de ajustamento social, interagem e criam novos quadros de referência. Como argumentam Cloward e Ohlin (1960), os indivíduos sentem o seu desajustamento social como uma falha do sistema e não deles próprios, pelo que a ênfase destes autores é na capacidade de os elementos dos *gangs* criarem mais do que novos quadros, quadros alternativos de referência subcultural. Da estrutura de oportunidades sociais deriva a mobilização de recursos legítimos ou ilegítimos por parte dos atores sociais e a consequente realização dos objetivos definidos pela sociedade.

É também no contexto desta discussão que, a partir da década de 1960, alguns sociólogos norte-americanos vão propor a adoção do conceito de *contracultura*, em alternativa ao conceito de *subcultura* ou *gang*. Trata-se de um conceito que se constrói muito a partir desta ótica do desvio,

encarando determinados grupos e práticas juvenis enquanto “problemas sociais”. Sem aprofundar excessivamente a discussão em torno das diversas abordagens à questão das contraculturas, importa não deixar de aqui referir o contributo pioneiro de Yinger (1960), sociólogo norte-americano que, pela primeira vez, utiliza este conceito para descrever as práticas de grupos sociais organizados que possuem como um elemento de conflito agregador a contestação às normas e aos valores dominantes na sociedade.

No decorrer dos anos 60 e 80 do século XX, serão produzidos diversos trabalhos sociológicos em torno de grupos contraculturais, constituídos por indivíduos que, de algum modo, se encontravam à margem da sociedade norte-americana e da sua cultura dominante, partilhando um conjunto distinto de normas, valores e comportamentos alternativos. Para o contexto dos EUA, constituem exemplos típicos de grupos contraculturais os *gangs*, os *hippies*, os ‘radicais’ (onde se incluíam grupos de estudantes universitários ligados a movimentos estudantis politizados de esquerda; os grupos de jovens que propunham a resistência e a contestação contra a guerra do Vietname; os *Black panthers*, etc.), os traficantes de drogas, etc. Finalmente, importa referir ainda que estes grupos contraculturais não se organizam exclusivamente em torno da categoria da idade, existindo outros aspetos – como a classe social, o estilo de vida, os gostos musicais, a ocupação, o elemento político-ideológico, etc. – que, de acordo com estes estudos, também contribuía decisivamente para a mobilização dos vários membros do grupo, agregando-os em torno de um conjunto determinado de valores contraculturais (FEIXA e PORZIO, 2004).

SUBCULTURAS JUVENIS: ESTILOS, RESISTÊNCIA E MÚSICA

Uma linha de abordagem às questões das *subculturas juvenis* emerge, conforme foi já referido, durante o pós-guerra na Europa, mais precisamente em torno do CCCS. Composto por investigadores de diversas áreas do conhecimento, o trabalho de pesquisa realizado no CCCS caracterizou-se por uma estratégia de abordagem transdisciplinar assente numa combinação da antropologia com a história, a teoria e a crítica literária, o marxismo, os *media studies*, a semiótica, o estruturalismo e a sociologia – particularmente tributária da Escola de Chicago e da Escola Crítica de Frankfurt (GUERRA, 2010, 2013).

Os investigadores do CCCS vão privilegiar uma abordagem à questão das subculturas juvenis a partir da questão do poder, entendendo-as enquanto “resposta *geracional* e *funcional* às transformações e dificuldades vividas pelos

jovens de classe operária nesse período [o pós-guerra]” (FERREIRA, 2008, p. 100). Esta abordagem alicerça-se, do ponto de vista teórico, no conceito de *resistência cultural*, inspirado na proposta inicial de Gramsci, a partir do qual estes investigadores do CCCS vão sublinhar o uso de significados e de símbolos de resistência à cultura dominante, pois é através desta que os jovens das classes populares se opõem face à hegemonia cultural que os neutraliza e uniformiza. Estas perspetivas evidenciam uma atitude neo-marxiana que confere uma forte centralidade ao conceito de classe social, revelando-se no enfoque que os *cultural studies* irão dedicar à juventude da classe trabalhadora inglesa, analisando como as subculturas representam soluções simbólicas para essa mesma juventude (GUERRA, 2014a, 2014b).

Os *cultural studies* vão centrar-se em algumas subculturas juvenis britânicas (*teddy boys, mods, rockers, hippies, punks*, etc.), procurando demonstrar como estas evidenciam processos de resistência face à cultura dominante, num contexto de lutas, conflitos e opressões profundamente assentes nas posições de classe destes jovens. Estes investigadores vão atribuir uma grande relevância ao *estilo*, o qual, segundo Stanley Cohen (1972), pode subdividir-se em quatro componentes centrais: vestuário, música, rituais e linguagem, sendo que não se trata de uma qualidade inerente às subculturas mas antes uma dimensão que se vai construindo. O que faz um estilo é a atividade de estilização – a organização ativa de objetos com as atividades e as perspetivas que produzem um grupo organizado de identidade de uma forma coerente e distintiva de “estar-no-mundo” (GUERRA, 2010, p. 416). Neste contexto, o estilo é entendido enquanto sinónimo de resistência, uma tradução física de uma guerrilha simbólica contra o “sistema” – aqui entendido como “ordem social” opressora, bloqueadora de oportunidades laborais e hipóteses de mobilidade social dos jovens das classes trabalhadoras.³ Recorrendo a Dick Hebdige (1979), as subculturas podem ser vistas, metaforicamente, como ruído, como representando uma resistência e uma valorização do *underground*, do marginal. Nesta abordagem do conceito de subcultura, o estilo surge como sinónimo de resistência, uma tradução física de uma guerrilha semiótica. Trata-se de uma análise estrutural, em que as subculturas surgem como resposta aos problemas colocados pela classe, pela raça e pelo género, entendidos histórica, económica e politicamente.

O potencial de resistência dos estilos das subculturas juvenis era continuamente defrontado por dois processos coexistentes: a reapropriação e venda pelos diversos agentes dos mercados publicitário, fotográfico, musical e da moda; e a redefinição pelo quadro de referências e interesses da cultura dominante pelos *mass media* e posterior estigmatização e criação de pânicos

morais, operando uma incorporação que normalizava e sujeitava determinados comportamentos como típicos dos jovens. O pensamento de Stanley Cohen (1972) segue justamente esta lógica e a sua principal atenção dirige-se para a análise de um conjunto particular de reacções sociais, nomeadamente as relativas aos discursos dos media encarados como um dos maiores produtores de pânticos morais, remetendo inclusivamente para as análises posteriores que vieram a ser feitas por Pierre Bourdieu, que adverte que: “devemos evitar esquecer que as relações de comunicação por excelência que são as trocas linguísticas também são relações de poder simbólico, onde se actualizam relações de força entre os locutores ou os seus grupos respectivos” (1998, p. 13-14). Apesar das críticas que se poderão apresentar, é justo reconhecer o papel precursor de Cohen na análise da relação entre os *media* e a “construção de problemas sociais” (CHAMPAGNE, 1993; BOURDIEU, 1998).

JOVENS, ESPAÇO URBANO, MÚSICA, TRIBOS E NEO-TRIBALISMO CONTEMPORÂNEO

Nos últimos anos, se vem construindo uma visão crítica acerca do paradigma subcultural. Gordon Tait (1992, 1993) foi um dos primeiros autores a ocupar-se de uma crítica sistemática à abordagem subcultural, identificando várias dimensões lacunares nesta perspectiva. Considera, em primeiro lugar, que as variáveis consideradas para a definição das subculturas cingem-se, essencialmente, à classe e à idade, não tendo em conta o género e a etnia. Seguidamente, acusa a teoria subcultural de “romantizar” os grupos, deixando de parte, nos seus estudos, os “jovens comuns”. Por último, argumenta que a posição do CCCS é determinística ao constranger o comportamento dos membros das subculturas à classe económica em que estes se inserem. A teoria subcultural é ainda passível de críticas dadas as suas tendências totalizantes, normalizadoras e dicotomizadoras (cf. GUERRA, 2010). Trata-se de teoria totalizante porque posiciona um grupo diverso de indivíduos enquanto uma entidade única, com códigos específicos de comportamento e de relação com o “exterior”. A juventude não constitui, contudo, um objeto unitário e é, por isso mesmo, necessário ir além da sua definição administrativa e governamental. Pelo contrário, a abordagem da teoria das subculturas agrupa os jovens numa lógica de normalização, quando hoje vivemos num contexto de diferenciação. Por último, a teoria das subculturas tende a pautar-se pelo uso de oposições dicotómicas, sendo que a adopção desta lógica acaba por predeterminar conclusões das pesquisas sobre a juventude, escondendo uma boa parte da complexidade deste “campo” (TITTLE, 2000, p. 5).

A partir deste conjunto de críticas à abordagem subcultural do CCCS vão emergir novos eixos de análise que aqui interessa abordar. Estes assentam, em grande parte, numa ênfase nas atividades quotidianas em que os jovens se envolvem e na inserção nos estudos da visão crítica dos próprios membros das subculturas. Apesar da sua diversidade, estas abordagens vêm colocar em causa a teoria das subculturas, assumindo uma premissa transversal: a defesa da desadequabilidade da noção de resistência enquanto elemento fundador e motor das subculturas, nomeadamente porque este conceito tende a dicotomizar em demasia as identidades juvenis. Num contexto global em que o *mainstream* é de difícil definição, a realidade coloca-nos perante várias tendências que convivem entre si e os grupos juvenis surgem com outras motivações, não necessariamente as de se oporem às restantes culturas (*idem*, p. 4).

Tudo isto não significa que a componente de resistência tenha, pura e simplesmente, deixado de existir; a questão é que esta assume formas bem distintas da resistência simbólica de que falavam os investigadores do CCCS e deixa de assumir um lugar de destaque à medida que as análises das identidades juvenis se distanciam de uma lógica de abordagem culturalista e classista.⁴ Importa também não esquecer que os novos contextos de globalização e mediatização vão produzir um conjunto de significativas alterações operadas nas manifestações juvenis, contribuindo igualmente para a revisão do conceito subcultura (SIMÕES *et al.*, 2005, p. 173). Neste sentido, começam a surgir, ao longo dos anos 1990, novos conceitos que procuram constituir alternativas à abordagem subculturalista⁵.

Grant McCracken (1998) propôs o conceito de *little culture*, através do qual procurou caracterizar a heterogeneidade destes grupos de jovens. Tratam-se, de facto, de grupos de afirmação etária e geracional que se caracterizam por protestos múltiplos. De acordo com McCracken, explicar todas as culturas juvenis a partir do mesmo ato de resistência é generalizar uma situação que deve ser abordada particularizando-se. Por outro lado, este autor refere ainda que é possível pertencer simultaneamente a mais do que uma cultura juvenil, assistindo-se à passagem por estilos diferentes ao longo da vida. Sarah Thornton (1996), por seu turno, propõe a noção de *capital subcultural*, recuperando algumas das ideias de Bourdieu acerca dos diferentes tipos de *capitais* que os indivíduos possuem (económicos, sociais, educacionais, e simbólicos). Alerta ainda para as diferentes espécies de capital que estão em jogo no funcionamento de cada comunidade, mesmo sendo subcultural, dando relevo a diferentes distribuições e intensidades de capital subcultural e ao seu papel na definição de papéis dentro da hierarquia subcultural (*idem*).

Ao longo dos últimos anos, os conceitos de *tribo* e de *neo-tribalismo* contemporâneo vieram também assumir um grande relevo na discussão sociológica em torno das culturas e das sociabilidades juvenis. Inicialmente propostos por Michel Maffesoli (1988, 1997), os conceitos de tribo e de neo-tribalismo visavam compreender um novo contexto social marcado pelo surgimento de comunidades emocionais nas sociedades contemporâneas, resultantes de um desejo de pertença, de enraizamento, de fazer parte perante um contexto de intensa velocidade e transitoriedade de vivências que se caracterizam pelo seu aspeto efêmero, a sua “composição mutável”, a sua inscrição local, a “ausência de organização”... (GUERRA, 2010, p. 430). Um dos autores responsáveis pela recuperação do conceito de neo-tribalismo de Maffesoli é Andy Bennett (2004a) que o considera mesmo capaz de ultrapassar as limitações do conceito de subcultura. Bennett argumenta que os mecanismos que explicam a criação de grupos juvenis contemporâneos devem assumir esses grupos enquanto uma série de agrupamentos temporários de indivíduos, caracterizados por fronteiras fluídas e pertenças flutuantes/instáveis. A noção de tribo urbana, não possuindo um caráter rígido, remete para uma certa ambivalência, sendo facilmente expressa através dos estilos de vida. Neste sentido, o conceito de *estilo de vida* assume grande relevância para este autor, que entende que este fornece uma base, um suporte para a compreensão do modo como as identidades individuais são construídas e vividas (BENNETT, 2004a).

O modelo analítico das culturas juvenis proposto por Carles Feixa (1999) revela uma boa integração das abordagens teóricas ínsitas às culturas juvenis e ao neotribalismo. Combinando influências destas duas perspectivas, Feixa defende como características cruciais das culturas juvenis na contemporaneidade, a heterogeneidade e o dinamismo, o que implica que as fronteiras entre as diferentes culturas juvenis sejam ténues e exista uma troca intensa de estilos. Diferentemente do que aconteceu entre os anos 50 e 80 do século XX, os jovens não se confinam, nem mantêm fidelidade a um só estilo, são influenciados por vários e tendem a construir um estilo pessoal dentro dessa panóplia optativa, estilo que é particularmente influenciado pelos gostos musicais e pelas sociabilidades com pares.

CENAS MUSICAIS, LOCAIS, TRANSLOCAIS E VIRTUAIS

Dentro das respostas contemporâneas à fluidez de grupos, à pulverização de pós-subculturas e à multiplicidade de tribos, emerge o conceito de cena. Trata-se de um conceito que tem vindo a ser crescentemente mobili-

zado para esta discussão sociológica em torno das culturas e sociabilidades juvenis em contexto urbano, em particular no que se refere ao estudo das práticas expressivas e dos rituais juvenis em torno da música. Pese embora se verifiquem algumas ambiguidades na utilização do conceito de cena, este revela-se crescentemente popular, sendo considerado, por diversos autores, como uma boa alternativa para superar algumas das críticas apontadas ao conceito de subcultura. A raiz desta relativa unanimidade reside na sua capacidade de leitura do espaço, da sociedade urbana contemporânea de forma mais reticular.⁶

Com efeito, nos últimos anos, as cenas têm sido frequentemente mobilizadas para analisar e descrever os espaços de consumo e produção cultural contemporâneos, crescentemente flexíveis e envolvendo barreiras muitas vezes invisíveis, existindo simultaneamente em contextos espaciais muito diversos. Will Straw (2006) realça a eficiência do conceito de cena na análise da música, numa atitude de abstração da mesma em relação às unidades de classe ou de subcultura mais rígidas. Não obstante, estes indicadores poderem estar associados a determinadas formas musicais, como o *heavy metal*, o *rap*, o *indie rock*, segundo a lógica de Straw, será mais adequado transpô-los para a análise de um dado espaço que pode ser caracterizado por uma diversidade de formas musicais (STRAW, 1991).⁷ Desta feita, este autor defende a cena como um espaço de concomitância de várias práticas musicais conservando graus diversos de distinção entre si. Trata-se portanto, de “um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajetórias de mudança e fecundação cruzada” (STRAW, 1991, p. 6).

É justamente neste sentido que Richard A. Peterson e Andy Bennett propõem uma leitura tripartida das cenas: locais, translocais e virtuais. De acordo com estes dois autores:

(...) a cena local⁸ corresponde de forma mais próxima à noção original de cena como segmento de um foco geográfico específico; (...) a cena translocal⁹ refere-se a contextos de comunicação mais distanciados do local e que referem formas distintivas de música e de estilos de vida; (...) a cena virtual¹⁰ é uma cena emergente na qual as pessoas criam uma cena descartada de espaços físicos, utilizando fanzines e mídias alternativos e apoiando-se na Internet (BENNETT e PETERSON, 2004, p. 6-7).

O conceito de cena apela, assim, para uma análise da dinâmica de crescente interconectividade entre os atores sociais e os espaços sociais

(sejam eles físicos, com um particular destaque para o contexto das cidades, sejam eles mediados). Por outro lado, questiona a rigidez do modelo cultural, proporcionando uma leitura que, simultaneamente, ilumina as características heterogêneas e unificadoras das cenas culturais (sejam elas musicais, teatrais, literárias, cinematográficas, etc.) de diversos pontos do planeta.

Holly Kruse (1993) utiliza a noção translocal para dar conta da forma como os jovens apropriam os recursos musicais e estilísticos em contextos espaciais locais específicos sem, no entanto, perder de vista a ligação destes às expressões estilísticas e musicais que ocorrem noutros locais. Desde meados da década de 1990, com o crescente alargamento e rapidez de acesso à Internet, têm sido introduzidas importantes mudanças na vida quotidiana de todos nós. Entre outras importantes alterações, originou o que David Harvey (2000) designa como compressão do espaço-tempo, mediante as inovações e desenvolvimentos associados aos sistemas globais de comunicação, que não mais estão limitados às fronteiras espaciais e temporais; pelo contrário, são agora criados canais de comunicação translocais e trans-temporais.

De acordo com Cohen (1991, p. 239), o termo cena “é usado para descrever situações nas quais as distinções entre a atividade de música formal e informal, e entre as atividades e os papéis dos públicos de música, produtores e artistas, estão ligadas”. Como instrumento interpretativo, o conceito de cena deve conduzir a uma análise da interconectividade entre os atores sociais e os espaços sociais das cidades, facilitando deste modo a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, económicas e institucionais – que influenciam a expressão cultural coletiva. Este conceito proporciona, de igual forma, uma cartografia rica das relações das cenas musicais com outras cenas culturais – como a teatral, a literária e a cinematográfica –, dando enfoque tanto ao seu caráter heterogêneo, quanto aos fatores unificadores e, deste modo, questionando a rigidez do modelo subcultural.

Por todos estes motivos, o conceito de cena tem sido incessantemente mobilizado na análise da(s) música(s) popular(es) urbana(s) e seus movimentos, bem como das culturas juvenis que se desenvolvem nos seus cenários.

IDENTIDADES JUVENIS PLURAIS: DIVERSIDADES E DIFERENCIAÇÕES

Chegados a este ponto da discussão em torno dos termos de *tribo* e *cena* como alternativas possíveis ao conceito de (*sub*)*cultura* na abordagem das culturas juvenis e das suas relações matriciais com a música, a única conclusão possível é a de que a busca de um termo suficientemente capaz

de abranger toda esta complexidade é insatisfatória. Tal complexidade só pode ser abarcada com todo um conjunto de ferramentas teóricas em *relação dinâmica*.

Os autores interacionistas contribuíram, conforme vimos, para a sociologia dos grupos marginais e dos fenômenos subculturais, mediante a sua “mudança de perspectiva do significado (“delinquente”, “desviante”) para o próprio processo de significação e para os atores implicados na rotulagem e estigmatização de indivíduos e grupos sociais”; assim, “cada um adquire a sua identidade subcultural na esfera do tempo livre” (PERASOVIC, 2004, p. 180). Hoje, prevalecem, em vários âmbitos (acadêmico, mediático, etc.), mistificações acerca das (sub)culturas juvenis – tanto negativistas (em torno da noção de desvio), como aquela mistificação muito conhecida que “constrói as (sub)culturas juvenis como quase sempre rebeldes, *antiestablishment*, críticas, progressivas e representativas de pontos de resistência ao sistema” (*idem, ibidem*). As identidades alternam, assim, na prevalência (ou na mescla) entre “identidade adquirida” e “identidade atribuída” (*idem*, p. 182).

Importa também reconsiderar a própria noção de juventude, fragmentando-a deliberada e heurísticamente em juventudes. As percepções relativamente ao conceito de juventude remetem-nos, frequentemente, para a sua homogeneidade e unidade, levando a que a sociologia rompa com aquelas, na medida em que interessa à teoria sociológica perceber não só semelhanças mas também as diferenças existentes entre eles. E é sobretudo entre estas duas tendências que a sociologia da juventude tem produzido a sua teoria, surgindo desta forma, a corrente classista e a corrente geracional (LECCARDI e FEIXA, 2011; LECCARDI *et al*, 2012; FEIXA, 2014). A análise da juventude acarreta, em primeiro lugar, que se rompa com todas as percepções existentes em relação a esta quer no âmbito midiático, quer no plano do discurso político, entre outros.

Torna-se pertinente entender, desde logo, que a juventude, como categoria social, é passível de manipulação, na medida em que agrupa os jovens como uma massa homogênea, cujos interesses e objetivos se revelam comuns (PAIS, 1990). A grande questão que se coloca sociologicamente é, portanto, não só perceber as semelhanças existentes entre os jovens mas, sobretudo, perceber que entre eles existem diferenças várias que nos impossibilitam falar de uma única cultura juvenil. Esse estado de coisas conduz a que a sociologia da juventude se tenha desenvolvido em torno de duas tendências: a juventude enquanto indivíduos com características uniformizantes e similares, situados numa dada “fase da vida”; e a juventude como um conjunto social diversificado, entendendo-se que os jovens possuem características sociais diversas, diferentes.

É de relevo apontarmos aqui o conceito de microculturas juvenis contemporâneas (FERREIRA, 2008), pois aciona a ideia de identidades juvenis plurais. A assunção da existência de microculturas juvenis contemporâneas implica uma condição transitória de adesão, evidenciando igualmente um grau de compromisso substancialmente mais fraco do que o anterior; uma lógica de estruturação das sociabilidades juvenis em rede, tornando as relações mais “frágeis, temporárias, revisionáveis e transitórias” e, deste modo, revelando uma mobilidade e mutabilidade intergrupar muito mais acentuada do que no passado; uma profusão de estilos individuais que são crescentemente ecléticos e cumulativos (*style surfing*), contrastando com uma certa homogeneidade de estilos que era anteriormente predominante nas subculturas juvenis (REGUILLO, 2004); e ainda “um estilo de vida celebratório, orientado por uma ética de existência que cultiva valores hedonistas, experimentalistas, presenteístas e convivalistas, no sentido do alargamento das possibilidades de expressão individual” (FERREIRA, 2008, p. 102).

O ponto de vista de Brah é fundamental a este respeito. De acordo com este autor, a transnacionalização deu lugar ou, pelo menos, acentuou tendências de sentido centrífugo nos espaços situados. O mesmo para as identidades. Isto veio, obviamente, desestabilizar os ordenamentos sociais que estabeleciam domínios (e, desta forma, fronteiras) bem definidos de posicionamento dos atores sociais, conferindo estabilidade às autodefinições identitárias e às relações de alteridade (pelos quais as primeiras se confirmam e se cimentam). Daí que, hoje em dia, a temática da diferença assumiu um lugar central no debate sociológico. Sublinhando a natureza eminentemente relacional da identidade, Brah afirma que emergem, com a transnacionalização¹¹ (em sentido lato), processos não coincidentes de dispersão e de apelo das “raízes” juvenis. Falando em diáspora, o autor sente-se capacitado para fornecer uma imagem dos atuais processos de reconfiguração espacial e identitária das sociedades contemporâneas (BRAH, 2004).

Segundo Feixa, a heterogeneidade e o dinamismo constituem características cruciais das culturas juvenis, o que implica que as fronteiras entre as diferentes microculturas sejam ténues e exista uma proficuidade de espaços de sociabilidade (FEIXA e PORZIO, 2004; NILAN e FEIXA, 2006; PAIS, 2003, 2004). De acordo com este autor, a fragmentação do próprio conhecimento nas ciências sociais contribuiu para que “o conceito de «hibridação» tenha sido definido de muitas formas, pelas ciências sociais e nos estudos culturais, especialmente pela teoria pós-colonial” (FEIXA, 2014, p. 33). Contudo, Feixa propõe uma definição própria de *hibridação*, concebendo-a como “criatividade cultural a partir de múltiplas fontes, como a realização de

algo novo a partir de materiais pré-existentes, ou seja, quando as condições da participação cultural, quer sejam antagônicas ou complementares, são produzidas de forma performativa” (*idem*, p. 34). Esta questão é particularmente central para as abordagens dos pós-subculturais, pois entende-se que as tendências e os produtos da cultura juvenil global são ferramentas e recursos importantes para a constituição criativa de culturas juvenis globais distintas da cultura local, o que induz logo a pensarmos em recriações culturais incessantes (CANCLINI, 2001; PAIS e BLASS, 2004; REGUILLO, 2004; APPADURAI, 2004; BENNETT e KAHN-HARRIS, 2004).

Num livro recentemente publicado, em que aborda a juventude atual, o mesmo Feixa argumenta que a “Geração@” experienciou a globalização, enquanto a “Geração#” está à reconquista de espaços de proximidade alternativa, reconstituindo os espaços de interação de forma híbrida (cf. GUERRA, 2015). O “tempo virtual *versus* tempo viral” deverá ter um lugar especial nas nossas reflexões acerca da cultura juvenil, pois passamos de um tempo virtual flexível, com fases expansivas e contractivas, a uma nova noção de tempo, que podemos denominar de viral, um tempo de multiplicação exponencial de informação. Outra encruzilhada identificada por Feixa no estudo da juventude contemporânea está em “nomadismo *versus* translocalismo”, na medida em que se a Geração@ experienciou as identidades nômadas (MAFFESOLI, 1988, 1997), a Geração# desenvolve-se translocalmente em mobilidades físicas ou virtuais, na reconstituição de identidades ambivalentes. Por fim, o dilema da “rede *versus* rizoma”, identificado por Feixa, evidencia que a Geração# participa política e civicamente através do modelo da rede social, da capilaridade de canais, de raízes descentralizadas – exigindo um outro olhar do cientista social focado na diversidade de formas simbólicas e apropriações juvenis do mundo (FEIXA, 2014; GUERRA, 2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão, vale a pena assinalar algumas ideias que parecem contributos centrais na leitura destas diferentes análises em torno das culturas e sociabilidades juvenis para o desenvolvimento da análise e reflexão sociológica contemporânea.

Assim, um primeiro aspeto geral prende-se à noção de que a juventude constitui uma categoria sociológica plural e complexa. Na verdade, a sociologia desde sempre rejeitou uma análise da juventude fundada em critério etário (PAIS, 1990), constituindo a sociologia da juventude atualmente um dos mais prolíficos campos da disciplina, no qual se assiste a um

intenso debate interno em torno das profundas mudanças que caracterizam um período do ciclo de vida dos indivíduos que, durante muito tempo, foi encarado como “mera” fase de transição para a vida adulta, refletindo em trajetórias e vivências juvenis crescentemente diversificadas e complexas (PAIS *et al.*, 2005; GUERRA, 2014b).

Ora, a análise sociológica em torno das microculturas juvenis, das identidades múltiplas, das culturas plurais revela-se certamente de grande importância neste domínio, trazendo à superfície a pluralidade de juventudes que permitem desconstruir estereótipos que continuam a persistir no espaço público, designadamente veiculados pelos *mass media*. Através deste tipo de análise sociológica torna-se possível desenvolver descrições mais complexas em torno da juventude, dos seus múltiplos e diversificados modos de comportamento, reflexões e aspirações.

Essas análises em torno das microculturas e das redes e microsociabilidades juvenis permitem ainda dar conta da importante função socializadora e de construção identitária que esta etapa do ciclo de vida pressupõe e que, por vezes, inclui o prolongamento de determinadas práticas para toda a vida. Como recorda Mary Bucholtz, muitas destas análises sociológicas revelam que, para além das microculturas juvenis serem fundamentais num contexto de transição dos jovens para a vida adulta, enquanto referencial de práticas culturais, as vivências (sub)culturais podem ainda denotar a perfilhação de um conjunto de práticas culturais que se podem manter ao longo da vida, mesmo após a não vigência das subculturas, determinando, portanto, um conjunto de práticas para toda a vida (BUCHOLTZ, 2002, p. 526).

Importa, assim, ultrapassar um certo discurso patológico presente nalguma literatura sociológica que, como argumenta Bennett (2006, 2013), parece condenar o envelhecimento dos indivíduos que mantêm a sua ligação às (sub)culturas para além da etapa juvenil. Este posicionamento revela os preconceitos de uma disciplina que tende a encarar as culturas juvenis e a música em particular como práticas culturais somente reservadas a indivíduos com idades compreendidas entre os 16 e os 25 anos, sendo que aqueles que continuam vinculados à música depois dessa idade são encarados como indivíduos que presumivelmente sofrem de um certo desajustamento social (BENNETT, 2006, p. 220-221). O estudo pioneiro de Bennett em torno dos velhos *fãs* de *punk* é, na verdade, bastante revelador sobre o prolongamento de muitas dessas filiações (sub)culturais e tribais ao longo do ciclo de vida dos indivíduos, não se restringindo à fase da juventude. O autor descreve o modo como esses indivíduos, à medida que envelhecem, criam um novo conjunto de práticas estéticas e discursivas que, a partir das suas experiências

juvenis, e do capital (sub)cultural que detêm, vão legitimar a continuidade do seu estatuto *punk*. O envelhecimento é, portanto, negociado por esses “veteranos” de forma a tornar-se numa vantagem nos contextos *underground* (GUERRA, 2014b).

Por outro lado, os estudos sociológicos em torno das microsociabilidades e das culturas juvenis revelam-se ainda importantes por favorecerem o reconhecimento dos jovens enquanto atores culturais, conforme defende Bucholtz (2002, p. 533). Esta antropóloga recorda ainda que, tradicionalmente, as pesquisas sociológicas sobre a juventude tendiam a ver os jovens como vítimas ou como delinquentes. Ora, graças aos estudos das práticas culturais e dos modos de sociabilidades entre jovens, nomeadamente através das teorias pós-subculturais, a análise sociológica complexificou-se decisivamente, passando as perspetivas dos próprios jovens a serem integradas, não só enriquecendo as análises, mas também reconhecendo-lhes um novo estatuto: o de atores culturais (GUERRA, 2014a).

Por último, importa novamente frisar o importante papel desempenhado pelas análises sociológicas centradas nas transformações em curso nas (sub)culturas juvenis contemporâneas pois, como tivemos oportunidade de observar, permitem dar conta do modo como os jovens reinventam hoje as suas práticas de cidadania e de intervenção política na sociedade, impulsionando uma revisão crítica destes conceitos. E aqui, a plataforma e matriz de desempenhos apresentada pelas cenas não é de todo desprezível, pois obriga-nos a territorializar e a perceber as mudanças de contexto onde essas práticas juvenis se engendram e transmitem (GUERRA, 2013; SILVA e GUERRA, 2015).

- NOTAS**
- 1 Este artigo resulta do projeto “Culturas urbanas e modos de vida juvenis: cenários, sonoridades e estéticas na contemporaneidade portuguesa”, desenvolvido entre 2005 a 2009, no âmbito da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras do Porto (IS-UP). Este projeto conduziu ao desenvolvimento da tese de doutoramento em Sociologia intitulada “A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)”, de autoria de Paula Guerra. Atualmente, retomamos esta reflexão no quadro do desenvolvimento do projeto *Keep it simple, make it fast! Prolegómenos e cenas punk, um caminho para a contemporaneidade portuguesa (1977-2012)* (PTDC/CS-SOC/118830/2010), liderado pelo Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (IS-UP) e desenvolvido em parceria com o *Griffith Centre for Cultural Research (GCCR)* da Universidade de Griffith e a *Universitat de Lleida* (UdL). Mais informações em www.punk.pt
- 2 No início da década de 1960, nas cidades do norte da Inglaterra emergiu um vasto leque de pequenas bandas, que competiam entre si. De acordo com Biddle, “em Liverpool a música que tocavam era uma mistura da música americana com um toque de ‘mersey’ e do individualismo de ‘Liverpudlian’. O conceito de ‘merseybeat’ nasceu” (BIDDLE, 2008) e destes ritmos nasceram os Beatles, decidindo o público que eles seriam o número um, tanto no Reino Unido, como nos Estados Unidos – elevando o Reino Unido ao centro da música e moda mundial, num cenário oposto ao anterior.
- 3 Esta componente mais visível do estilo das subculturas está também expressa, com uma frequência recorrente nos nossos dias, nas modificações realizadas no próprio corpo como é o caso das tatuagens e *piercings* e também nas alterações introduzidas no ambiente urbano, como acontece com o *graffiti* ligado à subcultura *hip hop*. Contudo, importa ressaltar que o vestuário, assim como outras componentes visíveis do estilo, são reveladoras de diferenças nas atitudes: “(...) *look* é ‘linguagem’, uma declaração de uma visão particular do mundo” (TITTLE, 2000, p. 2). A toda esta estética corporal aqui abordada junta-se a importante componente da linguagem, refletida no calão e gíria usados no seio das subculturas, bem como na linguagem gestual que estas utilizam.
- 4 Ressalvando que “isto não significa que a componente de resistência tenha simplesmente deixado de ser abordada nas subculturas, a principal questão é que esta assume formas bem distintas da resistência simbólica de que falavam os investigadores do CCCS e deixa de assumir um lugar de destaque à medida que as análises das identidades juvenis se distanciam de uma lógica de abordagem culturalista e classista” (GUERRA, 2010, p. 410).
- 5 Para esta breve apresentação, socorremo-nos da análise e discussão exaustiva dos mais importantes conceitos e quadros teóricos responsá-

veis pela revisão crítica da teoria subcultural da Escola de Birmingham realizada em outro lugar (cf. GUERRA, 2010, p. 410-460).

6 Vale a pena recordar, a título ilustrativo, o trabalho de Steve Redhead. No final da década de 1980, Redhead desenvolve no *Manchester polytechnic* um trabalho com o intuito de mapear os diferentes aspetos relacionados com os *média* e com a música popular enquanto indústrias da região de Manchester. Tal trabalho revelou-se importante, na medida em que permitiu questionar as tradicionais explicações teóricas acerca do modo como as subculturas e a cultura popular funcionam, alterando os discursos académicos produzidos. Nas suas palavras, “Na verdade, a determinado momento a cultura irá bater na parede e no âmbito da cultura popular, de diferentes formas, batemos já na parede” (REDHEAD, 1997, p. 9). Trata-se, portanto, de uma questão de hibridéz, de um constante regresso ao passado, que torna complexo, senão mesmo impossível, o seguimento de uma direção linear.

7 Nas suas palavras: “dentro deste complexo de espaços culturais, o coração do *rock* será considerado como não mais central e não menos étnica ou racialmente específico do que qualquer outra forma. O seu declínio deve-se, genericamente, menos a uma crise ideológica interna do projeto do *rock* do que à etnicização das formas musicais populares brancas, mais genéricas” (STRAW, 1991, p. 5).

8 Um primeiro estudo onde se verifica a introdução e exploração do conceito de cena musical local é o de Cohen (1991). Nele, a autora se socorre de uma abordagem etnográfica acerca de dois grupos da cidade de Liverpool. Também Stahl (2004) se debruça sobre a cena musical local em Montreal, procurando demonstrar a diversidade de atividades suscetíveis de influenciar a cena musical num determinado contexto. Neste sentido, realça que para além dos músicos, há todo um conjunto de outros agentes extremamente importantes na configuração e manutenção da cena, desde promotores a críticos, passando por *designers*, produtores, engenheiros de som e DJ. Em termos de cenas locais, podemos ainda destacar os trabalhos de Becker (2004a), Drew (2004) e Urquía (2004), entre outros.

9 Alguns exemplos importantes de investigações em torno de cenas trans-locais: Hodgkinson (2004); Schilt (2004); Dowd *et al.* (2004).

10 Hodgkinson, ao abordar os discursos dos *fanzines pós-rock*, reitera que “a cena *pós-rock* é discursivamente gerada e perpetuada via *media music*, mais do que pela sua ligação a uma localização específica” (HODGKINSON, 2004, p. 233). Alguns estudos representativos de uma abordagem das cenas virtuais são: Lee e Peterson (2004), Bennett (2004b) e Vroomen (2004).

11 Brah reforça: “Modalidades diferenciadas de poder circulam e fluem nos interstícios dos processos que subjazem as formações discursivas, as práticas institucionais, as paisagens emocionais e as exigências da

existência humana. O poder e regimes de conhecimento imbricam-se com práticas e instituições sócio-econômicas, políticas e culturais específicas, e conjuntamente elas assinalam [*mark*] corpos, assuntos, subjetividades e ações [agencies] específicas”. E ainda: “A questão (...) não é se uma certa «diferença» existe *a priori*. Pelo contrário, ela diz respeito ao modo como sob dadas circunstâncias históricas um significante arbitrário – uma cor, um corpo, um credo religioso, um costume ou organização [*arrangement*] social, ou um conjunto de práticas culturais – assume particulares significados, isto é, ela torna-se um certo tipo de diferença profundamente gravada no quadro de relações de poder assimétricas com resultados e efeitos específicos” (BRAH, 2004, p. 32).

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BECKER, Howard S. Jazz Places, in: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, v. 3, n. 3/4, p. 223-234, 2004a.
- BENNETT, Andy. New tales from Canterbury: the making of a virtual scene, in: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004b. p. 205-220.
- BENNETT, Andy. Punk's not dead: the continuing significance of punk rock for an older generation of fans. **Sociology**, n. 40, p. 219-235, 2006.
- BENNETT, Andy. *Music, style, and aging: growing old disgracefully?*. Philadelphia: Temple University Press, 2013.
- BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.
- BIDDLE, Rodney. *How It All Began – a cultural revolution*. Disponível em: < <http://www.gpwu.ac.jp/~biddle/youth.htm> >. Acesso em: 12 Mar. 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Oeiras: Celta Editora, 1998.
- BRAH, Avtlar. Diasporic spatiality, difference and the question of identity, in: TITLEY, G. (ed.) *Resituating culture*. Strasbourg: Council of Europe, 2004. p. 31-39.
- BRAKE, Mike. *The sociology of youth culture and youth subcultures: sex and drugs and rock 'n' roll*. Londres: Routledge, 1980.
- BUCHOLTZ, Mary. Youth and cultural practice. **Annual Review of Anthropology**, n. 31, p. 525-552, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós Argentina, 2001.
- CHAMPAGNE, Patrick. La vision médiatique, in: BOURDIEU, P. (dir.). *La misère du monde*. Paris: Éditions du Seuil, 1993. p. 61-79.
- CLOWARD, Richard A. e OHLIN, Lloyd E. *Delinquency and opportunity*. Nova Iorque: Free Press, 1960.
- COHEN, Albert. *Deviance and control*. Nova Jersey: Prentice-Hall Ed, 1966.
- COHEN, Sara. *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991.

- COHEN, Stanley. *Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers*. Cambridge: Basil Blackwell Ed, 1972.
- COULON, Alain. *A escola de Chicago*. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- DOWD, Timothy, LIDDLE, Kathleen e NELSON, Jenna. Music festivals as scenes: examples from serious music, womyn's music and skate punk, in: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 149-167.
- DREW, Rob. "Scenes" dimensions of karaoke, in: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 64-79.
- FEIXA, Carles. *De jóvenes, bandas e tribus*. Barcelona: Ariel, 1999.
- FEIXA, Carles. *De la Generación@ a la #Generación*. La juventud en la era digital. Barcelona: Ned Ediciones, 2014.
- FEIXA, Carles e PORZIO, Laura. Los estudios sobre culturas juveniles en Espana (1960-2003). **Revista de Estudios de Juventud**, n. 64, p. 9-28, 2004.
- FERREIRA, Vitor Sérgio. Ondas, cenas e microculturas juvenis. **PLURAL** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, n. 15, p. 99-128, 2008.
- GUERRA, Paula. A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). Tese de Doutorado em Sociologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.
- GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento, 2013.
- GUERRA, Paula. Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977-2012. **Critical Arts**, v. 28, n. 1, p. 111-122, 2014a.
- GUERRA, Paula. Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 102-103, p. 111-134, 2014b.
- GUERRA, Paula. Recensão de De la Generación@ a la #Generación: La juventud en la era digital. **Cidades, Comunidades e Territórios**, n. 29, 2015.
- HAENFLER, Ross. *Straight edge: clean-living youth, hardcore punk, and social change*. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres: Methuen, 1979.
- HODGKINSON, James A. The fanzine discourse over post-rock, in: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 221 - 237.

- HODKINSON, Paul. Translocal connections in the Goth scene, *in*: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 131-148.
- HODKINSON, Paul e DEICKE, Wolfgang. *Youth Cultures: scenes, subcultures and tribes*. Londres: Routledge, 2009.
- KRUSE, Holly. Subcultural identity in alternative music culture. **Popular Music**, v. 12, n. 1, p. 33-41, 1993.
- LECCARDI, Carmen e FEIXA, Carles. El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. **Última Década**, v. 18, n. 34, p. 11-32, 2011.
- LECCARDI, Carmen *et al.* (eds.). *1989. Young People and social change after the fall of the Berlin Wall*. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2012.
- LEE, Steve S., PETERSON, Richard A. Internet-based virtual music scenes: the case of P2 in alt. country music, *in*: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 187-204.
- MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris: Librairie Général Française, 1997.
- McCRACKEN, Grant D. *Plenitude Volume 2: Culture by commotion*. Toronto: Periph Fluide, 1998.
- MERTON, Robert K. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968.
- MUGGLETON, David. *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Gordonsville: Berg Publishers, 2000.
- MUGGLETON, David. Subculture, *in*: RITZER, G. (ed). *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, 2007.
- NILAN, Pam. Culturas juveniles globales. **Revista de Estudos de Juventud**, n. 64, p. 39-47, 2004.
- NILAN, Pam e FEIXA, Carles (eds.). *Global Youth? Hybrid identities and plural worlds*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.
- PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude. **Análise Social**, n. 105/106, p. 139-165, 1990.
- PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- PAIS, José Machado e BLASS, Leila (coords.). *Tribos urbanas*. Produção artística de identidades. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- PAIS, José Machado, CAIRNS, David e PAPPÁMIKAIL, Lia. Jovens europeus: retrato da diversidade. **Tempo Social**, v. 17, n. 2, p. 109-140, 2005.

- PARK, Robert E.; BURGESS, Ernest W. *Introduction to the science of sociology including an index to basic sociological concepts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- PERASOVIC, Benjamin. The notion of youth culture in contemporary context, in: TITLEY, G. (ed.) *Resituating culture*. Strasbourg: Council of Europe, 2004. p. 177-185.
- REDHEAD, Steve. *Subculture to clubcultures: An introduction to popular cultural studies*. Oxford: Basil Blackwell, 1997.
- REGUILLO, Rossana. La performatividad de las culturas juveniles. **Revista de Estudios de Juventud**, n. 64, p. 49-56, 2004.
- SAVAGE, Jon. *England's dreaming: Les Sex Pistols et le punk*. Paris: Éditions Allia, 2002.
- SCHILT, Kristin. "Riot grrrl is...": contestation over meaning in a music scene, in: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 115-130.
- SILVA, Augusto Santos e GUERRA, Paula. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015.
- SIMÕES, José Alberto, NUNES, Pedro Belchior e CAMPOS, Ricardo. Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal. **Fórum Sociológico**, n. 13/14, p. 171-189, 2005.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, p. 368-388, 1991.
- STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, n. 6, 2006.
- TAIT, G. Education research and youth subculture theory, in: *Proceedings of Annual Conference of Australian Association for Research in Education*, December 1992, Deakin University, South Australia, 1992.
- TAIT, G. Youth, personhood and 'practices of the self'. **Journal of Sociology**, v. 29, n. 1, p. 40-54, 1993.
- TARRANT, Chris. *Rebel Rebel. 25 Yers of teenage trauma. From Dean to the Damned*. Londres: Iyramid Books, 1991.
- THORNTON, Sarah. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Hannover: Wesleyan University Press, 1996.
- TITTLE, Mark. *A new approach to youth subcultural theory*. Disponível em: <<http://www.ethnomusicscape.de/clabalitpdf/youthsub.pdf>>. Acesso em: 12 Jun. 2000.
- URQUIA, Norman. "Doin't it right": contested authenticity in London's salsa scene, in: BENNETT A. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 96 – 114.

VROOMEN, Laura. Kate Bush: teen pop and older female fans, *in*: BENNETTA. e PETERSON R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 238-254.

WELLER, Wivian. The feminine presence in youth subcultures: the art of becoming visible. **Revista Estudos Feministas**. v. 13, n. 1, p. 107 – 126, 2006.

WILLIAMS, J. Patrick. Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. **Sociology Compass**, v. 1, n. 2, p. 572-593, 2007.

WIRTH, Louis. *The ghetto*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1998.

YINGER, J. Milton. Contraculture and Subculture. **American Sociological Review**, n. 25, p. 625–635, 1960.

Palavras-chave:

juventude; culturas juvenis; subculturas; neotribos; cenas.

Resumo

Este artigo, de cariz eminentemente teórico, propõe um breve itinerário conceptual acerca do modo como, desde o pós-guerra, as ciências sociais em geral e a sociologia em particular, têm vindo a equacionar as (sub)culturas juvenis contemporâneas. Recuperam-se alguns dos fundamentos basilares da disciplina, associados à Escola de Chicago; discute-se, de seguida, o contributo inestimável dos *cultural studies*, bem como algumas das principais críticas que foram apontadas aos investigadores do CCCS; e, finalmente, exploram-se alguns dos recentes contributos teóricos associados aos chamados estudos pós-subculturais, refletindo e considerando os principais limites, dilemas e desafios que hoje se colocam aos investigadores que se propõem a estudar as culturas e sociabilidades juvenis contemporâneas.

Keywords:

youth; youth cultures; subcultures; neotribes; scenes.

Abstract

This paper has an eminently theoretical nature and proposes a brief conceptual itinerary about how, since the post-war, the social sciences in general and sociology in particular, have considered the contemporary youth (sub)cultures. It recovers some of the essential foundations of the discipline associated with the Chicago School; then it discusses the invaluable contribution of the cultural studies but also the main criticisms that were pointed out to the CCCS's researchers; and, finally, it explores some of the recent theoretical contributions associated with the so-called post-subcultural studies, reflecting and considering the main limits, dilemmas and challenges that are currently faced by researchers who propose to study contemporary youth cultures and sociabilities.

Recebido para publicação em outubro/2015. Aceito em dezembro/2015.

// **Entrevista**

Cotidiano, cultura e juventude: olhares intercruzados

Entrevista com José Machado Pais

Por: Marcela Fernanda da Paz de Souza

José Machado Pais

Licenciado em Economia e doutor em Sociologia. É Investigador Coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e Professor Cate-drático Convidado do ISCTE (Instituto Universitário de Lisboa). Foi Professor Visitante em várias universidades europeias e sul-americanas. Coordenou o *Observatório Permanente da Juventude Portuguesa* e o *Observatório das Atividades Culturais*. Foi consultor da União Europeia e do Conselho da Europa; vice-presidente do *Youth Directorate*. Foi diretor da revista *Análise Social* e da editora *Imprensa de Ciências Sociais*. Foi também vice-presi-dente da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas de Língua Portuguesa (2011-15). Em 2003, recebeu o *Prémio Gulbenkian de Ciências Sociais* e, em 2012, o *Prémio ERICS (Prémio Estímulo e Reconhecimento da Internacionalização em Ciências Sociais)*. Tem dirigido projetos internacionais em vários domínios das Ciências Sociais. Publicou cerca de 50 livros, 14 dos quais de autoria individual.

Marcela Fernanda da Paz de Souza

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais (UFJF). Realizou doutorado sanduíche (PDSE/Capes) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), sob a orientação do professor José Machado Pais. Pesquisa sociologia do trabalho e desigualdade. Fez estágio Pós-doutoral em Estudos Urbanos e Regionais (PNPD/Capes – Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN).

MARCELA – O seu diálogo com os pesquisadores brasileiros, especialmente nas áreas da Sociologia do Cotidiano e da Sociologia da Juventude, é bastante produtivo... Trabalhos conjuntos e requeridas orientações de doutorado sanduíche e pós-doc no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS). Esta interface existe há quanto tempo?

MACHADO PAIS – Há mais de duas décadas; mais precisamente, desde o II Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, que se realizou em Agosto de 1992, em São Paulo. A mesa-redonda para a qual fui convidado centrava-se numa temática que não perdeu atualidade. Nela se debatia o papel dos novos atores sociais e das novas identidades geradas por movimentos sociais emergentes. Ao meu lado, tinha Florestan Fernandes que logo me disse conhecer Sedas Nunes, a sua obra, o papel relevante que tivera na afirmação da Sociologia em Portugal. A ele se deve a criação do Gabinete de Investigações Sociais (GIS) que mais tarde deu origem ao Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade de Lisboa, instituição onde pesquiso desde 1984. Mas já colaborava no GIS, ainda estudante universitário, antes de ingressar no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), em 1977, instituição à qual ainda me encontro ligado como professor convidado. Naquela ocasião, Florestan Fernandes, que se inteirara do falecimento de Sedas Nunes, informou-me da troca de correspondência que com ele chegou a ter. Quando recentemente visitei a Universidade Federal de São Carlos, em São Paulo, para participar de um Seminário Internacional sobre Juventude, organizado por Jacob Carlos Lima, e ao saber que o espólio de Florestan Fernandes tinha sido acolhido na Biblioteca da Universidade, não perdi o ensejo de ir [rever]na alçada dessa eventual correspondência. Contudo, o acervo ainda estava em processo de inventariação.

Outras gratas recordações guardo do Congresso de São Paulo, organizado pelo Departamento de Sociologia, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP). Tive, então, a oportunidade de conhecer, ao vivo, cientistas sociais brasileiros que só conhecia de nome e de obra. Foi o caso de Ruth Cardoso. Conheci-a num almoço realizado no Restaurante Clube da USP. Quando lhe fui apresentado, respondeu à minha vénia protocolar com um sorriso espontâneo, como se nos conhecêssemos há anos.... Ainda trocámos dois dedos de conversa; na despedida, ficou a promessa de um futuro encontro que, todavia, nunca aconteceu. Nessa visita a São Paulo, realizei também uma palestra na USP, no Curso de Cultura Portuguesa, sob o título “Fluxos migratórios, identidades sociais e religiosidade popular”. Na verdade, toda a minha intervenção

girou em torno do culto a José de Sousa Martins¹ e dos seus devotos, alguns deles migrantes. Quando comecei a falar do culto, notei na sala um zunzum cujo significado só depois vim a descobrir: é que também na USP havia um José de Souza Martins por quem, com o decorrer do tempo, fui cultivando uma afeição intelectual.

Outra grata recordação desse Congresso foi um café da manhã, a convite de Boaventura de Sousa Santos, no hotel Augusta Park. Não, o assunto da conversa não foi o das excêntricas andanças notívagas nas imediações do hotel. Ele simplesmente me queria desafiar a mobilizar o ICS para a organização, em Lisboa, do III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, o que veio a acontecer em Julho de 1994, na Fundação Gulbenkian.

Em 1992, acabaria por retornar ao Brasil para participar de um congresso no domínio do Lazer², em Brasília. Tinham-me falado do misticismo da cidade mas não imaginava encontrar, em pleno Congresso, tantas bancas de tarô, búzios e outras adivinhações. Num dia houve até samba e desfile carnavalesco. Começava a descobrir as magias do Brasil e as próprias trapaças da língua portuguesa quando salta de um para outro lado do Atlântico. Já no último dia do evento, numa tertúlia entre duas sessões de trabalho, chegou Márcia, que havia sido minha aluna na Holanda,³ e disse-lhe: “tenho a sua camisola em minha habitação, vou buscá-la”. Ao levantar-me, seguiu-se um silêncio embaraçante. Na véspera, Márcia se esquecera da sua camiseta de samba numa cadeira. Quando regresssei com a camisola debaixo do braço, soltaram-se risos sufocados. Depois, descobrimos que camiseta, no Brasil, toma em Portugal a designação de camisola, sendo que esta no Brasil passa a significar camisa de dormir... Logo, começaram a contar-me piadas de português, dando-me a entender que tinha acabado de ser um fiel intérprete desse anedotário. Em 1995, recebi, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP), o meu primeiro convite para Professor Visitante numa universidade brasileira e, a partir daí, têm sido recorrentes as minhas deslocações ao Brasil e o acolhimento que no ICS tenho dado a doutorandos e pós-docs brasileiros.

MARCELA – Poderia falar um pouco mais dessas trocas acadêmicas e culturais que tem mantido com o Brasil?

MACHADO PAIS – Entre os projetos de pesquisa em parceria, destacaria três: o das tribos urbanas e produção artística, com a participação de uma equipa da PUC-SP, liderada por Leila Blass; outro sobre criatividade, juventude e novos horizontes profissionais, coordenado por Maria Isabel Mendes

de Almeida, da Universidade Cândido Mendes e PUC-RJ; e, finalmente, um outro sobre globalização, conflitos culturais e mudanças sociais, coordenado por Irllys Barreira, da UFC.⁴ Em decorrência deste último projeto, continuei aprofundando o meu estudo de caso, e em breve teremos a publicação de um livro no qual, para além do macho lusitano, com suas graças e desgraças sustentadas pelo estereótipo do português “burro” e “pão duro”, reaparecerão as *mães*, os *zecas* e as *sedutoras de além-mar*, personagens que já foram dadas a conhecer nesta revista.⁵

Gostaria também de fazer referência a importantes colóquios e seminários organizados no ICS, envolvendo colegas brasileiros. O das sonoridades luso-afro-brasileiras⁶ deixou-me belíssimas recordações. No final do Congresso rumámos para o Chapatô⁷, tendo havido uma animada *jamsession* com os participantes que para além de pesquisarem culturas musicais também as interpretam, como Ivan Vilela e Fernando Deghi, com suas violas caipiras, ou Salloma Salomão com seus instrumentos africanos. Aliás, quando recebo no ICS bolsiros visitantes com dotes artísticos sempre os convido para o palco de um concerto. A arte, para existir, tem de ser partilhada, não é? Pedrão Abib trouxe-nos os seus *sambas de botequim*; Marilda Santana, inspirada no seu projeto de pesquisa, preparou um concerto, *Café com pão*, incorporando trechos musicais do teatro de revista, como o histórico *fado sidonim*. E Numa Ciro presenteou-nos com um precioso monólogo cantante, *A peleja da voz com a língua*, ecos de um património musical riquíssimo, ressoando heranças que Portugal deixou no Brasil, e que também se encontram nos jograis e madrigais, nas músicas ambulantes de cegos e nos fados vadios, de rua.

A música sempre me atraiu, particularmente o fado, talvez porque seja filho dele; meu pai cativou a minha mãe com serenatas de fado. Curiosamente, meu primeiro livro foi sobre o fado, o fado da Lisboa boémia do século XIX, o fado dos submundos da prostituição.⁸ Ainda hoje continuo atraído por este universo enigmático do fado. Quando tomei conhecimento de que existia em Quissamã, na região norte fluminense, um fado remontando aos tempos dos engenhos de açúcar, *casas grandes e senzalas*, logo acalentei o desejo de me encontrar com os fadistas de Quissamã. Em 2008, com o apoio de um colega da Universidade Federal Fluminense (UFF), Paulo Carrano, foi possível mobilizar uma equipa de estudantes do curso de cinema, assegurando-se a realização de um documentário.⁹ No mito popularmente mais enraizado e que ecoa nas entrevistas realizadas com os velhos fadistas de Quissamã, reivindicava-se que o fado é de Deus. Jesus terá chegado à região de pandeiro e viola debaixo do braço e por isso, disseram-me, o fado é dançado em cruz.

Mais recentemente, voltei a Quissamã para apresentar o documentário aos fadistas. Já não encontrei o violeiro Valdemiro, embora me reencontrasse com a memória de suas saudosas palavras: “quando um dia Deus me levar, não sei o que vai ser do fado...”. Na despedida, abracei Dona Guilhermina, descendente de escravos. Foi um abraço prolongado e emotivo; sabíamos que era o nosso derradeiro abraço. Ela estava com câncer, tinha já perdido a sua melodiosa voz. Enfim, continuo na alçada dos mistérios do fado, embora as suas origens continuem envoltas em mistério.

Se no caso do fado me tenho virado para o Brasil, dadas as suas matrizes afro-brasileiras, não posso deixar de referir os preciosos contributos que alguns cientistas sociais brasileiros têm dado para o conhecimento da realidade portuguesa. Tenham-se em conta, por exemplo, as pesquisas de Ismael Pordeus sobre a umbanda em Portugal; as narrativas da cidade de Lisboa recuperadas e analisadas por Irllys Barreira; as façanhas de um bom bandido, Zé do Telhado, rememoradas por César Barreira; ou os rostos de arte urbana captados, em Lisboa, pelo olhar de Glória Diógenes.

MARCELA – Como explica o seu interesse em refletir sobre as tramas do cotidiano, dos seus inerentes simbolismos, e em construir um olhar sobre o não dito, o implícito nas relações entre os indivíduos?

MACHADO PAIS – Toda a conduta humana é de natureza simbólica. Por isso mesmo, os simbolismos fazem parte das tramas do cotidiano. A capacidade de simbolização expressa-se em relações de poder, atividades lúdicas e, sobretudo, na linguagem. Os próprios sentimentos recorrem a mediações simbólicas. Caso contrário, o luto, por exemplo, não teria qualquer significado. Como é que descobrimos o sentido do mundo que brota do mundo sentido, do mundo dos sentimentos? Só temos um caminho, que é o da exploração das simbolizações. O que estou a sugerir é que no universo simbólico encontramos um campo fértil de interpretação do mundo social. O esforço interpretativo, ou melhor, o prazer da interpretação, passa pela decifração dos simbolismos que despontam das mais banais ritualidades cotidianas. O significado desses simbolismos não se encontra no explícito, mas no que brota do implícito; não se acha no dito mas no não dito que dele se solta. A interpretação traduz-se na capacidade de explicitar sentidos implícitos, no desafio de rastrear intencionalidades dissimuladas, como bem o fez Goffman ao analisar os rituais de interação. A interpretação do social implica o desvelamento dos significados simbólicos que se escondem na opacidade do mundo que os cria e oculta.

Recentemente, escrevi um artigo sobre o significado dos palavrões.¹⁰ Na verdade, a interpretação dos palavrões obrigou-me a mergulhar num denso universo de artefatos comunicativos, composto de metáforas, alusões, alegorias, tropismos, imaginários, representações... Ou seja, um vasto domínio de *formas simbólicas*, para usar a consagrada expressão de Ernst Cassirer. A decifração dos palavrões passa pela descoberta do que esses termos indizíveis acabam por dizer, sociológica ou antropológicamente falando. De onde vem esse prazer de disparatar quando se soltam palavrões ou, mais enigmaticamente ainda, quando circulam ao abrigo de outras expressões que, disfarçadamente, os insinuam? O que dizem os palavrões para além do que explicitamente dizem? Que artes mágicas transformam simples palavras em palavrões? Por que razão muitos palavrões têm conotação sexual? Não será porque o sexual, persistindo como tabu, arrasta obsessões ficcionadas? Não estaremos perante heranças de uma tradição, aparentemente invisível mas subtilmente presente, cujos controles repressivos sobre a sexualidade continuam a libertar a imaginação na criatividade da linguagem?

MARCELA – Em que medida Georg Simmel, Erving Goffman e Alfred Schutz influenciaram a sua reflexão sociológica?

MACHADO PAIS – Todos eles são marcos de referência da sociologia que pratico. Com Simmel aprendi a exercitar a arte de fotografar o social sem necessidade de usar maquinetas fotográficas. No olhar temos um excelente instrumento de captação do social. Ou nos ouvidos. Simmel chegou a publicar num jornal alemão uma coluna intitulada *Snapshots* – retratos instantâneos – a partir de observações fragmentadas do cotidiano. Simmel não se contentava com relatos descritivos ou impressionistas do que observava; nem as suas observações se congelavam na captação do meramente transitório. Para ele, as tipicidades sociológicas desvelam-se no particular, no accidental, no superficial, no efêmero, no fugidio. Em suma, no cotidiano. Tenha-se em conta que Simmel foi influenciado por uma tradição vinda de Wilhelm que encarava a sociedade como um jogo de interações mediadas por experiências de vida. É neste terreno que se dá uma aproximação de Simmel aos interacionistas, pois estes também valorizam o entendimento reflexivo que é dado pela experiência.

Se uma grande parte da obra de Goffman se centra na interação, não podemos negar a sua costela durkheimiana. Como Durkheim, ao estudar a anomia, o que mais preocupa Goffman é a ordem social; a dimensão social das ritualidades cotidianas. Quando Goffman vai para o manicómio – para

fazer pesquisa, bem entendido – e o descreve como uma instituição total, centra-se na problemática da ordem social. Essa sempre foi a sua preocupação, desde os tempos em que fez trabalho de campo nas ilhas Shetland, no âmbito da sua tese de doutoramento. A mim, o que mais me interessa na obra de Goffman é a exploração das mediações entre interações cotidianas e ordenamentos sociais. É também a sua capacidade de fazer dialogar a Sociologia com a Antropologia, com a Comunicação Social e até com a Linguística, como em seu livro *Forms of talk*. Em muita da minha produção sociológica, tenho-me feito acompanhar de Simmel e de Goffman. Assim aconteceu quando analisei os rituais de sedução nos meios burgueses do século XIX.¹¹ O quadro teórico de partida foi o da teoria dos jogos que também inspirou Simmel ao definir o coquetismo como um jogo onde se misturam possibilidades positivas e negativas convergentes no talvez. Foi essa ludicidade que descobri em alguns minuetes do século XVIII: “Senhor maroto / Quer um beijinho? / Pois não lhe o dou / Mas tome-o lá”... Esses jogos de sedução ocorriam num cenário de teatralizações. A metáfora da vida social como um palco de teatralizações é uma aliciante proposta de Goffman; se for usada com prudência e criatividade, como acontece quando o léxico teatral, salta para o léxico sociológico com vestimentas conceptuais: papéis sociais, bastidores, encenações, representações, dramatizações... Com efeito, a *mise-en-scène* não é apenas uma condição de existência da representação teatral, é também um artefato presente nas ritualidades cotidianas.

Quanto a Schutz, admiro a sua sensibilidade sociológica. Foi dos primeiros sociólogos a interessar-se pela riqueza da linguagem cotidiana, pelos significados sociológicos que as palavras têm enquanto expressão de sentimentos individuais ou de significados compartilhados. Em meu livro *Nos rastros da solidão*¹², quando num dos capítulos pesquiso a solidão dos imigrantes do Leste que aportam a Portugal, surge um sugestivo subtítulo: *De braço dado com Mihaela e Schutz*. Quem é Mihaela? Uma jovem imigrante romena. Como analisei os relatos biográficos que dela obtive? Convocando importantes contributos teóricos e conceptuais de Schutz, principalmente colhidos do seu conhecido artigo sobre o “forasteiro”¹³. Por exemplo, dele tomei o conceito de *perfis hipsográficos de significatividade*. Na construção deste conceito, Schutz usou a metáfora da cartografia que, no caso da geografia, representa as variações de altitude de diferentes camadas da crosta terrestre. Sociologicamente, o conceito pode ser usado, como Schutz sugere, para representar as variações de atitude e de conhecimento que correspondem a diferentes estratos de significatividade. Quando Mihaela chegou a Portugal, sem conhecer o país nem saber falar português, andou

literalmente às apalpadelas, procurando adquirir um conhecimento graduado de um mundo estranho que lhe aparecia estratificado em diferentes estratos de significatividade. Outros conceitos de Schutz iluminaram os caminhos da minha pesquisa como o *conhecimento acerca de*, que Mihaela recebia de compatriotas já instalados; o *conhecimento adquirido*, paulatinamente alimentado por experiências vividas; o conceito de *região de confiança*, apercebido por Mihaela ao cair nos braços dos compatriotas que a esperavam em Lisboa; as *orlas de sentido da linguagem* que escapam a quem não a domina. Enfim, de Schutz tomei conceitos fundamentais nos processos de adaptação ou integração social dos imigrantes, como o de *lealdade duvidosa* ou o das *pautas culturais da vida em grupo*.

MARCELA – A forma como expõe a sua própria história de vida nas entrevistas incita-nos a pensar que as filiações adotadas são o resultado, também, das suas genuínas experiências cotidianas. O caminho passa por aí?

MACHADO PAIS – As experiências cotidianas constituem uma fonte de aprendizagem do mundo da vida, principalmente na prática artesanal de pesquisa. Frequentemente, procuro potencialidades interpretativas nas minudências da vida social, em aspetos aparentemente anódinos da vida cotidiana que nos podem dar pistas sobre as dinâmicas e os processos sociais. Por isso, a sociologia que pratico transforma-me frequentemente num antropólogo, pela importância dada aos achados de terreno, à *grounded theory*, aos conceitos sensibilizantes. A sociologia da vida cotidiana passa necessariamente por aí. Posso encontrar materiais de reflexão sociológica em listas telefônicas; em revistas fofocadeiras (facilmente vistas na sala de espera de consultórios médicos); nas mensagens de anúncios publicitários de jornais ou *outdoors*; em dilemas cotidianos como o uso da gravata; em mensagens de embalagens de açúcar; nos comportamentos em filas de supermercado; em adesivos colados aos vidros traseiros dos carros; na literatura de cordel; em lápides de cemitérios; em letras de música; nos regateios de feira; nos pregões dos vendedores ambulantes; nas gírias da fala...¹⁴

O mundo social é constituído por evidências que cegam. Porém, não as desvendaremos se não conseguirmos perceber o despercebido; se não nos entranharmos naquilo que nos estranha ou nos é estranho; se não nos deixarmos abraçar pela realidade que interrogativamente nos envolve. Em meu vadiar sociológico, feito de deambulações cotidianas, tenho tido encantadores encontros pedagógicos. Por exemplo, no Ceará encontrei-me um dia com Françaú, um repentista que até me encomendou ao Divino

nuns versos cantarolados: *Eu vou pedir a Jesus / O autor da criação / Para proteger o Português / Aqui no nosso torrão...* Aprendi muito com Françaú. Ele foi meu professor de uma espécie de epistemologia da criatividade. Com toda a sua simplicidade, explicou-me como o improviso, o instantâneo, o detalhe e o consciente são notas compósitas de uma criatividade melódica: *O repente é instantâneo / É o que se faz avessado / No meio do povo estranho / Veja o meu detalhado / Uso o meu consciente / Saiba que o repente / Ele é improvisado*. Por que não fazer uso desta criatividade melódica em nossas pesquisas e debates? Por que não tomar o *fazer avessado* como estratégia metodológica? Tenho-a usado com proveito quando miro e remiro achados exóticos (comportamentais) para lhes achar os avessos endóticos (sociais).

MARCELA – Na sua análise, olhar o real social sob a ótica do cotidiano é uma eficaz metodologia para estimular o conhecimento. Como o pesquisador deve olhar para este cotidiano? Há muito a ser desvelado...

MACHADO PAIS – Para começar há que olhar o social com sensibilidade teórica; há que problematizá-lo, sociologicamente. Sem sensibilidade teórica, a sociologia do cotidiano seria uma sociologia do nada sobre coisa nenhuma. Depois, requer-se rigor metodológico e conceitos inovadores. Quando falo em rigor metodológico, refiro-me a protocolos de pesquisa que obedeçam a critérios éticos, mas também à reivindicação de uma imaginação sociológica que não se confunda com uma “vale tudo”. Quanto aos conceitos, e porque são preciosos instrumentos de pesquisa, eles devem ajustar-se às realidades pesquisadas. Por vezes, força-se a realidade a encaixar-se em teorias rígidas e conceitos arcaicos. Há que inovar. Recentemente, a convite de Jacob Carlos Lima, participei de um estimulante seminário, na Universidade Federal de São Carlos, sobre Juventude e novas culturas do trabalho. Na verdade, nos últimos anos reacendeu-se o debate sobre o futuro do trabalho, o seu sentido e valor, as suas transformações possíveis, a sua centralidade ou não na vida das pessoas. Mas o que está em jogo é o próprio conceito de trabalho. Pense-se, por exemplo, no *ethos* criativo que alguns jovens abraçam quando se envolvem nas novas culturas do trabalho. No léxico das ciências sociais, há conceitos que, desgastados pelo tempo, perderam a eficácia heurística que tinham. No seu poema *Menino do mato*, Manoel de Barros descobre o verme desses conceitos quando diz que há palavras “bichadas de costume”. O trabalho é uma dessas palavras. Urge desconceitualizar o que de tão conceitualizado perde sentido. A proposta de questionarmos o trabalho numa perspectiva cultural parece-me desafiadora.

E por que? Porque a perspectiva culturalista troça da palavra bichada, faz vibrar novos sentidos do conceito de trabalho, dá-lhe vida. Sabemos que todo conceito é um centro de vibrações, de congeminções que convergem para uma representação do real. Mas pela via do cultural a representação do real aproxima-se muito mais do real representado. Falo em culturas do cotidiano. Das que nos permitem observar o real em suas minudências. No trajeto de regresso de São Carlos para Lisboa, sabendo que pernoitava em São Paulo, Leila Blass, desafiou-me. “Oi, Machado, venha logo à noite tomar um chope com os alunos... querem conhecê-lo, é bate-papo, coisa informal”. Vacilei, mas acabei aceitando o convite. Chegado à PUC, o que me esperava era um seminário em sala de aula, o chope só viria depois. Aí lembrei-me de Françaú e toca a improvisar. Apressadamente, num guardanapo de papel rascunhei o tema da inesperada palestra: *Um sociólogo do cotidiano convidado para tomar um chope: workchope sobre vida cotidiana e imaginação sociológica*. Menos mal que o cotidiano me salvou, seus enigmas desafiam a nossa imaginação sociológica.

MARCELA – O senhor argumenta que embora a Sociologia do Cotidiano procure analisar a sociedade a nível dos indivíduos para explicar o todo social, é necessário verificar como a sociedade se inscreve na vida dos indivíduos. Para tanto, deve-se realizar um enlace micro e macrosociológicos. Em suas pesquisas, quais são as matrizes utilizadas para superar esta dicotomia?

MACHADO PAIS – Há uma questão metodológica de fundo. Como endogeneizar as estruturas sociais no estudo dos comportamentos interindividuais? E de que modo as ações interindividuais, em determinadas condições, as renegam? Algures defendi a ideia da sociologia da vida cotidiana como uma espécie de lançadeira de tear, de um lado para outro, num movimento pendular, cerzindo no universo social as micro e as macro estruturas. Esta ideia de movimento corresponde à necessidade analítica de compreender o movimento da própria vida; necessidade que levou Norbert Elias a utilizar a metáfora da *dança* para ilustrar o conceito de *figuração social*. Ao usar este conceito, Elias elimina a antítese teoricamente postulada entre *indivíduo* e *sociedade*. Da dança podemos falar em geral, mas ninguém pode imaginar a dança como mera abstração, uma estrutura isolada de indivíduos. Na realidade, o movimento da dança pressupõe uma reciprocidade de intenções, pluralisticamente orientadas, sem as quais é impossível haver dança. Como em qualquer outra configuração social, a ideia que importa reter é a de rede de interdependências que se estabelecem entre indivíduos em interação,

mas sem desvalorizar os contextos sociais que entrecruzam persistências e mudanças sociais, recorrências e conflitos grupais.

A sociologia do cotidiano é pois crítica em relação às concepções positivistas que partem do conceito global de sociedade. O repto é procurarmos enlaces do individual com o social, como bem o fez Simmel. Para ele, não contam apenas os destinos individuais; contam sobretudo os movimentos, as forças, as formas sociais. Assim, quando Simmel escreveu *A filosofia do dinheiro* o que o mobilizou foi o entendimento do dinheiro como símbolo de formas da vida social. Não foi o tilintar do dinheiro que lhe interessou; foi o tilintar do social, as formas sociais engendradas na atividade económica. Ou seja, não se interessou apenas pela circulação do dinheiro, interessou-se, sobretudo, pelos elos do dinheiro com sentimentos, posses, intenções... isto é, expressividades individuais que só ganham sentido quando socialmente apreendidas; de outro modo não entenderíamos a própria essência do dinheiro. Então, voltando à proposta metodológica inspirada no repente do Françaú, o *fazer avessado*, o que Simmel fez foi pesquisar um fenómeno económico a partir do seu avesso, o não económico, promovendo uma circularidade metodológica que convoca o cruzamento de sentimentos individuais com ordenamentos sociais.

MARCELA – O conceito de transjetividade, ultrapassando as esferas objetiva e subjetiva, é uma resposta a este olhar além das antinomias?

MACHADO PAIS – Acho interessante colocarmos em sintonia as antinomias, encontrando relações de reciprocidade entre polos opostos de aparentes contradições: o objetivo e o subjetivo, o micro e o macro social, o acontecimento e o histórico, etc. Tome-se o exemplo de uma trajetória de vida. Deste logo surge a questão: de uma vida subjetivamente narrada ou de uma vida objetivamente vivida? Aqui temos um dilema epistemológico no uso do método biográfico, não é? O dilema até se pode adensar um pouco mais. Pergunto: não é um dado objetivo o relato necessariamente subjetivo de pedaços de uma história de vida? E não é certo que a vida objetivamente vivida se encontra inundada de sentimentos subjetivos, que lhe dão vida? Posso convocar mais uma vez a sabedoria popular de um repentista nordestino? Dizia ele: *Eu só comparo esta vida / às curvas da letra S / Tem uma ponta que sobe / Tem outra ponta que desce / As voltas que dá no meio / Nem todo o mundo as conhece...* Com este nordestino aprendi que o significado de uma história de vida passa pela decifração dos seus mistérios, convocando a interpretação das inesperadas curvas e contracurvas que pautam a imprevisibilidade das trajetórias de vida e que levam sociólogos e antropólogos a usarem varia-

díssimos conceitos para dar conta dessa realidade complexa, como os de *giro biográfico*, *encruzilhadas de vida*, *turningpoints*, etc.

Em seu livro *Assim falava Zaratustra*, Nietzsche também admitia que a vida se encontra balizada por dois únicos pontos fixos, o nascimento e a morte. Entre estes dois pontos há um meio, uma travessia, como diria Guimarães Rosa, um mistério. Um mundo de constrangimentos e possibilidades. O desconhecido, a imprevisibilidade das curvas e contracurvas de vida que aparecem associadas a tropeços, a itinerários ziguezagueantes, a rumos indefinidos. Essas curvas de vida, ora experienciadas em atos de vida, ora reveladas por reconstruções subjetivas de relatos de vida, são incompreensíveis sem um conhecimento objetivo das regras dos trânsitos da vida, dos seus ordenamentos sociais, da semântica coletiva da vida social constituída por crenças, valores e contextos sociais. Quando o repentista nordestino sugere que o conhecimento dos ziguezagues da vida não está ao alcance de qualquer um, alerta-nos para a necessidade de um entendimento interpretativo dos enredos da vida, com pontas que sobem e outras que descem, por efeito de variadíssimos constrangimentos e contingências sociais.

MARCELA – No entendimento interpretativo desses enredos de vida, qual o lugar dos processos de reflexividade?

MACHADO PAIS – Esse entendimento pressupõe um cruzamento analítico entre trajetórias de vida e estruturas sociais. O jogo da vida não é um jogo de xadrez. No jogo de xadrez há dois tipos de conhecimento: o das regras do jogo e o do jogo praticado. As regras são determinadas por quem as inventou; em contrapartida, na prática do jogo, criam-se estratégias que o jogador vai adotando para alcançar sucesso. Isto é o que se passa num tabuleiro de xadrez. O palco da vida é mais complicado, pois assemelha-se a uma estrutura labiríntica. Há dois tipos de estruturas labirínticas: as fixas e as móveis. Nas fixas, como no labirinto de Creta da mitologia grega, há uma divergência de conhecimento entre o arquiteto e o viajante, entre Dédalo e Teseu. Para o arquiteto, o labirinto tem uma estrutura lógica; para o viajante é um mistério interpretativo. Mais complexas são as estruturas labirínticas de natureza social. Porque? Porque elas são móveis. Mudam as estruturas e muda-se também a vontade dos caminhantes, tudo é composto de mudança. É neste cenário que se dão os processos de reflexividade subjetiva. Este é o circo da vida.

Frequentemente constato que a vida social é circunflexa. Etimologicamente, esta palavra vem do latim *circum*, que significa volta; e *flexere*, que

significa dobrar. Sabemos que, como sinal ortográfico, o acento circunflexo indica uma elevação e um abatimento no tom de voz, uma oscilação sonora metaforicamente dada por um chapelinho: uma haste que sobe, outra que desce, como as curvas da letra S. As experiências de vida são por natureza circunflexas. Na sua trajetividade, a vida é um ir e vir, um vem cá, um chega para lá, um sobe e desce nas estruturas de mobilidade social; isto em sociedades que não tenham uma estratificação rígida. Mas ninguém vem tal como foi; há ganhos de circunflexividade. Penso que o conceito de circunflexividade é muito mais abrangente do que o de reflexividade. Por que? Porque o contempla indo mais além. A circunflexividade dá lugar à reflexividade mas também à transjetividade, aos rodopios da vida, às suas temporalidades ambivalentes. Os ganhos de circunflexividade não se circuncrevem a uma reflexividade frequentemente ancorada à interação, situada no aqui e agora. Resultam antes de uma teia de relações sociais que se refazem no decurso da vida. Exemplos desses ganhos de circunflexividade podem encontrar-se em algumas teses que acompanhei e que mostram claramente que quem circula não vem como foi. Lembro-me da tese de Ana Santos sobre a odisseia dos jovens que viajam com bilhete *inter-rail*; da tese de Inês Pessoa sobre as memórias e trajetos de jovens portugueses que transitaram por Macau; da tese do Igor Monteiro sobre jovens viajantes mochileiros e, mais recentemente, lembro-me de uma pesquisa desenvolvida por Isaurora Martins, no âmbito do seu pós-doc, sobre a experiência de universitários brasileiros estudando na Europa.

MARCELA – Já que fala em jovens, circulações e mobilidades... Se refletirmos sobre as novas tecnologias, verificaremos que as mesmas exercem um fascínio sobre a população de uma forma geral, mas em especial, instigam os jovens que utilizam o *facebook*, o *twitter*, o *whatsapp* a se manterem em constante conexão com os distintos ‘mundos sociais’. Estas redes podem concorrer com a escola à medida que disputam um tempo exagerado de uso do discente, o impedindo de se dedicar aos estudos. Mas, por outro lado, estes canais podem ser utilizados para um melhor aperfeiçoamento de práticas escolares. Como o senhor avalia os mecanismos de inserção dos jovens nas redes sociais?

MACHADO PAIS – Há bons e maus usos da *Internet*. Da mesma forma que o tempo é o que dele fazemos, também os danos ou benefícios da *Internet* resultam do uso que dela fazemos. Como quer que seja, as novas tecnologias de comunicação e informação, orientadas para o ensino, constituem um

recurso pedagógico com imensas potencialidades: por facilitarem o conhecimento de diferentes culturas e realidades, dado o fácil acesso, por exemplo, a museus virtuais ou a bibliotecas digitais; por favorecerem a capacitação de jovens com necessidades educativas especiais; por constituírem um precioso suporte de projetos telecolaborativos e de educação à distância, *e-Learning*. No entanto, não podemos ingenuamente promover uma sacralização destes novos dispositivos tecnológicos. Eles são apenas precisos instrumentos pedagógicos quando colocados, com bom senso e imaginação, a serviço de projetos educativos. Podem até contribuir para ajudar a repensar o sistema educativo, desde logo no que respeita aos conteúdos curriculares, tornando-os mais acessíveis e significativos.

Contudo, as redes sociais levantam alguns problemas. Um deles é o de estarem subjogadas pelo supérfluo, pela superficialidade anódina do presente. Se formos por esse caminho, vamos ter de dar a mão a Marcel Proust em busca do tempo perdido, de um tempo que culturalmente ficou soterrado no passado. Não falo apenas da recuperação de um passado objetivo mas, sobretudo, de um passado esquecido. No entanto, sou totalmente a favor do uso das novas tecnologias de informação e comunicação como um instrumento de ação pedagógica. Mas que não se esqueçam as bibliotecas, incluindo as digitais. Os livros, mais do que nunca, são um caminho para a descoberta de uma interioridade que, no caso dos jovens, se vê preterida por uma sociedade imagética, isto é, de entretenimento visual, caracterizada pela instantaneidade de infinitas informações, raramente formativas. Nesta sociedade do espetáculo, teledirigida, a preponderância do visível sobre o inteligível implica um ver sem entender. O que acontece aos jovens quando ficam amarrados às redes sociais? Que efeitos terá essa amarração na construção da identidade dos jovens, em seus processos de subjetivação, em suas experiências reflexivas? Aqui temos um vasto campo de pesquisa ainda por explorar. Entretanto, alguns estudos sugerem que quando, nas redes sociais, se está mergulhado num contínuo fluxo de imagens, o que sobreleva é uma cultura cibernacisística que busca a fama, a notoriedade, a visibilidade, culminando na própria exibição narcisista da intimidade. Estamos perante uma *extimidade*. O conceito é de Serge Tisseron, que em seu livro *L'Intimité Surexposée*, discorre sobre este enfermiço desejo de projeção pessoal. No entanto, as novas tecnologias de informação e comunicação permitem também aos jovens o desenvolvimento de novas competências e saberes, superando tradicionais processos de participação cultural e política. Estamos, aliás, perante o renascimento de um modo não institucional de fazer política, uma *reinvenção* do próprio agir político, o chamado *ciberativismo*. No

Paraguai, os índios Guarani designam a *Internet* com uma expressão que, para além de ilustrar toda a poética metafórica que caracteriza a sua língua, também revela as potencialidades das novas tecnologias de informação e comunicação. À *Internet* chamam *ñandutiguazú*, cujo significado é teia grande. Com efeito, no mundo *ñandutiguazú* expandem-se oportunidades de participação cívica, orientadas para a construção de uma cultura solidária, de dádiva e partilha. Isso vê-se claramente na forma como os jovens indígenas se movem no mundo *ñandutiguazú*. Apesar de muitos deles viverem arredados dos territórios ciberespaciais, apesar dos seus baixos índices de literacia digital, eles reconhecem que nessa *teia grande* se geram imensas possibilidades de trocas culturais.

NOTAS

1 José de Sousa Martins (1843-1897) foi um prestigiado médico português que, para além da sua consagração académica, começou a atrair, no início do século passado, grande número de devotos, crentes em seus supostos poderes miraculosos. Veja-se José Machado Pais, *Sousa Martins e suas Memórias Sociais. Sociologia de uma crença popular*. Lisboa: Gradiva, 1994.

2 VI Encontro Nacional de Recreação e Lazer, organizado pelo Departamento de Educação Física, Esportes e Recreação do Governo do Distrito Federal, Brasília, em Novembro de 1994.

3 Num curso de pós-graduação em Lazer, na WICE (World International Centre of Excellence), Leeuwarden, Holanda, em 1992.

4 Das publicações resultantes destas parcerias destacam-se: *Tribos urbanas*, São Paulo: Annablume 2004; *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*, Rio de Janeiro: Zahar, 2012; e um número temático (Brasil / Portugal: pesquisas cruzadas) da **Revista de Ciências Sociais**, da Universidade Federal do Ceará; volume 41, número 2, 2010.

5 José Machado Pais, “Mães de Bragança e feitiços: enredos luso-brasileiros em torno da sexualidade”, *Revista de Ciências Sociais*, volume 41, número 2, 2010, p. 9-23.

6 Deste congresso, resultou uma publicação. Ver José Machado Pais, Joaquim Pais de Brito e Mário Vieira de Carvalho (ogs.), *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

7 O Chapitô, localizado nas imediações do Castelo de São Jorge, em Lisboa, é um espaço cultural e de ação social. Teresa Ricou, uma mulher palhaço (Tété), líder do projeto, defini-o como um “terreno de ousadia e contingência”: www.chapito.org/, última visualização em 23 de Novembro de 2015.

8 José Machado Pais, *A prostituição e a Lisboa boémia do século XIX aos inícios do século XX*. Lisboa: Editorial Quercó, 1985.

9 <http://www.youtube.com/watch?v=sw6m1YPk6eQ>, última visualização em 23 de Novembro de 2015.

10 José Machado Pais, “Das nomeações às representações: os palavrões numa interpretação inspirada por H. Lefebvre”, in **Etnográfica**, volume 19, número 2, 2015, p. 267-289.

11 José Machado Pais, *Artes de amar da burguesia. A imagem da mulher e os rituais de galanteria nos meios burgueses do século XIX em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 1986, 2007.

12 José Machado Pais, *Nos rastros da solidão. Deambulações sociológicas*. Porto: Âmbar, 2006.

13 Alfred Schutz, “*The Stranger: na Essayin Social Psychology*”, in *The American Journal of Sociology*, volume 49, número 6, Maio de 1944, p. 499-507.

14 Exemplos trabalhados nos livros *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003 e *Lufa-lufa cotidiana. Ensaaios sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

A entrevista, partindo de um guião que foi sendo reajustado no decurso da mesma, realizou-se, por e-mail, em Novembro de 2015.

// **Resenha**

Violência: reflexões marginais

De: Slavoj Zizek

Violência: seis reflexões laterais.

São Paulo: Boitempo, 2014.

Por: David Moreno Montenegro

Doutorando em Sociologia na Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestre em Sociologia pela mesma instituição. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Professor de Sociologia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

Endereço eletrônico: davidmmontenegro@hotmail.com

Para aqueles mais familiarizados com as construções analíticas de Zizek, talvez não seja novidade os movimentos de seu pensamento para tratar de temas diversos. Contudo, nem sempre se mostra tarefa fácil acompanhar elaborações que problematizam os regimes políticos do leste europeu, os terrorismos e seus rebatimentos nas políticas de exceção baseadas no medo, as várias expressões contemporâneas de fundamentalismos (de matriz islâmica ou liberal), as mutações no campo da ideologia que dificultam o diagnóstico de um tempo e, conseqüentemente, a atuação efetiva dos movimentos contestatórios, passando pelos novos contornos do capitalismo e suas opressões.

Embora muitos desses áspers temas sejam tratados por meio do chiste, do humor, marcados por um discurso que transita com facilidade entre o erudito e o popular e em linguagem clara e provocativa, neles também há uma vasta gama de autores e teorias do campo das ciências humanas mobilizados; elementos do presente e do passado, além, é claro, de poderosa teoria hegeliana, pensamento lacaniano em movimento e em contato com as grandes questões do pós-estruturalismo francês, filosofia da linguagem anglo-saxônica, temperado com certa adesão crítica ao marxismo¹.

Uma primeira advertência: para uma mais profunda compreensão dos desígnios da violência contemporânea, é necessário que nos livremos das críticas que buscam elementos externos para justificar práticas violentas inaceitáveis socialmente. A natureza paraláctica da violência exige que busquemos as respostas nos fenômenos analisados, na medida em que as práticas possam ser identificadas como subversões dos princípios e premissas defendidos, contradição que deve ser apontada em seus próprios termos, segundo Žizek. Faz-se necessário que nos livremos do efeito fascinante que sobre nós é exercido pelos eventos de violência “subjetiva” para que possamos dar um passo atrás, de modo que sejamos capazes de identificar “a violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância” (p. 17).

Essas não são simples palavras, pois apontam para o tamanho do desafio proposto pelo autor nesta obra: desvendar a violência e seus desígnios a partir de uma investigação que ultrapasse seus contornos pictóricos, não se deixando seduzir pelos confortos retóricos e explicações fáceis. A seguir, destaco alguns pontos que considero relevantes no texto do filósofo esloveno, porém certo de que muitos aspectos foram deixados de fora desta resenha; uns por conveniência frente ao espaço limitado desta publicação, outros, certamente, devido às limitações deste pesquisador que impedem um maior alcance das questões levantadas e desenvolvidas pelo filósofo.

No primeiro capítulo – “Adagio ma non troppo e molto espressivo” –, Žizek inicia suas reflexões elaborando uma espécie de tipologia da violência que transcenda as análises detidas em seus aspectos mais visíveis. Essas formas mais epidérmicas de violência Žizek denomina *violência subjetiva*, por considerá-las expressões de violência física direta, “violência exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas” (p. 25). Na sua interpretação, tais características tornam a violência subjetiva mais perceptível e capaz de mobilizar maior fascínio e afetos, em relação às suas formas de expressão na realidade social.

Segundo Zizek, entretanto, há formas mais sutis de coerção que acabam por sustentar relações de poder, dominação e exploração que não são auto evidentes e, muitas vezes, anunciam catástrofes que parecem “brotar do nada”, pegando de surpresa mesmo as almas delicadas e benevolentes que se opõem a toda forma de violência seja ela física e direta (extermínio em massa ou terror) ou ideológica (racismo, incitação ao ódio, discriminação sexual). A analogia proposta pelo autor é em relação ao movimento auto propulsivo incontrolável do capital em seu processo de circulação e reprodução, tão bem apresentado por Marx.

Do mesmo modo que essa força “abstrata” do capital manifesta sua dimensão material na determinação dos processos sociais sem que sejam condicionados pelas partes consideradas individualmente, essa forma de violência se apresenta como *sistêmica*, na medida em que “não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica e anônima” (p. 26).

Em “Allegro moderato – adagio”, segundo capítulo, Zizek afirma que a forma predominante da política hoje é a *biopolítica pós-política*. A biopolítica, como dimensão que pretende o controle e regulação do bem-estar e segurança das vidas humanas, encontra abrigo numa concepção de pós-política que advoga o abandono das grandes questões e contendas ideológicas, em nome da gestão e administração especializada dos conflitos balizados em preceitos técnicos. Tal modo de gerir conflitos e demandas da sociedade de forma técnica e especializada, despolitizada e socialmente objetiva implica o arrefecimento das paixões próprias ao universo da política, desagregando e desfazendo laços necessários quando se trata de viabilizar processos que se pretendem coletivos.

É aqui que o medo aparece, para Zizek, como elemento fundamental constituinte das subjetividades humanas contemporâneas. Num mundo que abandonou as grandes causas em nome da administração asséptica, que decretou a falência das utopias e das ideologias, o medo aparece como sentimento capaz de “introduzir paixão e mobilizar ativamente as pessoas”, constituindo a biopolítica, em última instância, “uma política do medo que se centra na defesa contra o assédio ou a vitimização potenciais” (p. 45).

No capítulo 3 – “Andante ma non troppo e molto cantábile” –, o autor destaca que a tentativa de compreender os sentidos das ações que manifestam práticas violentas não raro inspira diversos analistas a buscar no passado eventos que funcionem como parâmetros, como uma espécie de *gramática cognitiva*, que pode apontar os fios que nos levem à gênese dos acontecimentos contemporâneos. Nesse sentido, a enorme explosão

de violência pública verificada nos subúrbios de Paris no outono de 2005, protagonizada por jovens manifestantes muitas vezes foi comparada com o maio de 68, ou mesmo com os saques em Nova Orleans após as destruições causadas pelo furacão Katrina que atingiu a cidade em 29 de agosto de 2005.

As comparações apenas revelam desafios ainda maiores para aqueles que buscam entender o que se passou na França no período recente. Ora, diz o autor, ao olharmos para maio de 68 podemos claramente vislumbrar uma revolta animada por uma visão utópica de mundo, fato que não pode sequer ser observado nas manifestações de 2005 na França; tampouco a comparação com os saques em Nova Orleans se mostra adequada, na medida em que os discursos que defendiam esta perspectiva visavam atacar a suposta causa das revoltas: o excesso de intervencionismo estatal que impediria o pleno desenvolvimento e aproveitamento das oportunidades geradas pelo mercado por parte dos imigrantes, o que geraria insatisfações.

Na interpretação do autor, o passo decisivo, porém, seria reconhecer que “os manifestantes que protestavam nos subúrbios de Paris não eram portadores de qualquer tipo de exigências concretas. Havia apenas uma exigência no *reconhecimento*, baseada num vago *ressentimento* inarticulado” (p. 70). Este é o ponto em que Zizek alerta para a necessidade de reflexão. É necessário, diz ele, analisar o fato de as manifestações não apresentarem nenhum programa, nenhuma perspectiva alternativa realista e se mostrarem como uma espécie de *explosão desprovida de qualquer sentido* como um importante sintoma da nossa atual situação político-ideológica.

Não se pode negar a coragem do movimento operado por Zizek, ao elaborar reflexões sobre determinadas questões a partir de abordagens que põem em cheque formas “consagradas”. Este procedimento analítico já foi tratado pelo autor em sua obra *Visão em paralaxe*². Ali, partindo do reconhecimento de uma lacuna paraláctica intransponível – confronto entre dois pontos de vista intimamente ligados entre os quais não é possível haver nenhum fundamento neutro comum, marcado ainda pela impossibilidade de síntese e mediações –, o caminho da análise deve seguir os rastros deixados pela interação entre essas dimensões imanentes e ao mesmo tempo irreduzíveis.

Assim, no caso da paralaxe da política, trata-se de considerar a problemática à luz dos conflitos travados entre os atores antagônicos (luta de classes!) imersos numa realidade socioeconômica. É dessa forma que Zizek se propõe a pensar temas como os direitos humanos, os atuais desafios dos movimentos inscritos no campo da esquerda, as problemáticas envolvendo os regimes democráticos, a tolerância e sua relação com a questão da universalidade, os protestos e os *vazios* que neles se multiplicam.

Em *Presto*, 4º capítulo, Zizek transita no terreno movediço do debate sobre a tolerância apregoada pelo multiculturalismo. E é a partir de um acontecimento envolvendo charges publicadas por um jornal dinamarquês satirizando Maomé³ e os desdobramentos violentos que se seguiram ao caso, que o filósofo propõe pensar sobre a tolerância e sua aura ideológica no cenário do mundo ultra globalizado.

Mobilizando Kant e sua noção de “antinomias da razão pura”, Zizek se empenha em demonstrar que o atual debate, confrontando as percepções liberais em defesa da tradição democrática e da liberdade de expressão, frente ao argumento das populações islâmicas que apontam num sentido de denúncia de xenofobia e desrespeito em relação aos símbolos sagrados religiosos que estruturam sua fé, mergulha numa verdadeira antinomia que não é possível de ser resolvida nos termos em que a questão é posta.

No Ocidente, a guerra ao terror, com seus requintes de perversidade contra as populações inocentes atingidas – ancorada na ideia de confrontar os atos de intolerância e violência perpetrados por indivíduos impulsionados por motivações religiosas – revela, aqui, os limites da tolerância multicultural. A questão que permanece é: até onde deve ir a tolerância à intolerância? Os protestos causados pelas caricaturas de Maomé nas comunidades muçulmanas demonstram que as crenças religiosas não podem ser desconsideradas, fato que traz à tona *os limites do desencantamento secular*.

Estaríamos diante, então, dos limites da liberdade de expressão cultuada pelo Ocidente, muito embora as reações violentas muçulmanas sejam absolutamente inaceitáveis. Como saída deste imbróglio, Zizek propõe o resgate do ateísmo, traço que torna a experiência da Europa, em suas palavras, verdadeiramente singular, uma vez que se constitui na primeira civilização em que o ateísmo se mostra como opção plenamente legítima. Entretanto, assevera que “da mesma forma que o verdadeiro ateu não tem a menor necessidade de promover sua posição chocando o crente por meio de declarações blasfemas, recusa-se a reduzir o problema das caricaturas de Maomé a uma questão de respeito pelas crenças alheias” (p. 114).

Como forma de mudança de nossas mentalidades, ou seja, alteração de nossa posição subjetiva diante da questão, o autor considera que para além de uma postura condescendente em relação às crenças e ilusões alheias, bem como qualquer posição relativista frente a diferentes tentativas de imposição por quem quer que seja, de quaisquer “regimes de verdade”, o Islã e qualquer outra religião deveriam ser submetidos a uma respeitosa, porém não menos implacável crítica. Isso corresponde a dizer, em termos psicanalíticos, que todos devem se responsabilizar por suas crenças, por seus desejos e, da mesma forma, por suas ilusões.

No capítulo 5, intitulado “Molto Adagio – Andante”, Zizek continua a enfrentar a questão da tolerância, mas numa perspectiva de enquadrá-la num complexo cenário de alteração do quadro ideológico hegemônico. O que antes fora pensado e denunciado em diversos discursos como efeitos decorrentes da exploração, das desigualdades ou mesmo das injustiças parece ter se deslocado para o campo da intolerância, como se seu oposto pudesse redimir as civilizações contemporâneas para além da luta política radical com vistas à emancipação. O fato de a *tolerância*, portanto, surgir como se fosse o ato redentor *par excellence* das mazelas das sociedades caminha junto com um fenômeno que o autor denomina de *culturização da política*. Nesse sentido, diz ele, acreditar que a tolerância pode funcionar como o elo capaz de unir as diferentes culturas em torno de causas comuns é uma postura extremamente equivocada. Aqui, o filósofo recorre à sua noção de violência sistêmica, ou objetiva. Para compreender a noção liberal de tolerância, se faz necessário desvelar a violência que a sustenta. Para ficar em apenas um exemplo, Zizek destaca que na medida em que em nossas sociedades ainda prevalece uma divisão do trabalho segundo o gênero, que imprime, portanto, uma característica masculina nas categorias principais (autonomia, atividade pública, competição), o próprio liberalismo inscreve em sua gramática social a dominação masculina como legítima. Desse modo, o próprio liberalismo privilegia uma cultura específica: a do Ocidente moderno. Seguindo os rastros de Walter Benjamin, Zizek afirma que nossa resposta deve ser nos seguintes termos: *da culturização da política à politização da cultura!*

No 6º capítulo – “Allegro” –, Zizek se volta para um enigmático texto escrito por Walter Benjamin, em 1921, intitulado “Sobre a crítica do poder como violência”, estabelece um profundo diálogo com o autor e resgata o conceito de “violência divina”. Para Benjamin, direito e justiça são conceitos que tornam possível situar o debate sobre os desígnios da violência, na medida em que esta somente se materializa na sociedade quando algum ato ou ação interfere em relações de ordem ética.

Não por outro motivo, ao se falar em Direito, é imprescindível remeter a reflexão à condição elementar de todo e qualquer ordenamento jurídico: os meios e os fins. Quando se trata de explorar as formas de manifestação da violência, é somente no âmbito dos meios, e não dos fins, que se considera viável a pesquisa. Faz-se necessária, assim, uma investigação sobre os critérios de legitimidade de certos meios para, desse modo, desencavar aspectos que integrem a arquitetura da constituição do poder.

Na busca por compreender as implicações e consequências para a “essência do poder” – devido às variadas formas e sentidos que a violência

assume, que somente podem se tornar inteligíveis em função de suas manifestações axiomáticas, portanto, em função de seu valor –, Benjamin destaca a necessidade de encontrar um ponto de vista que esteja fora da abrangência restritiva das duas escolas jurídicas (Direito Natural e Direito Positivo), propondo, para tanto, uma investigação que percorra os caminhos da *Filosofia da História*. É neste rastro que Benjamin desenvolveu duas noções que se contrapõem: violência mítica e violência divina.

Segundo Žizek, o conceito de violência divina em Benjamin nada tem a ver com qualquer ação em nome de Deus ou fundamentalismo religioso; não pode ser concebido como exercício da soberania do Estado que representa a exceção que funda o direito; tampouco pode ser confundido com a “violência pura”, como explosão anárquica.

Assim, enquanto a *violência mítica* é uma forma de garantir o exercício do poder e a instauração da ordem social legal, pertencente à ordem do *Ser*, a *violência divina* pertence à ordem do *acontecimento*, impossível de ser identificável a partir de “critérios objetivos”, pois “é simplesmente o signo da injustiça do mundo, de um mundo eticamente desarticulado” (p. 156).

NOTAS

1 Devo esta observação a Christian Dunker, expressa em artigo intitulado “Zizek: um pensador e suas sombras”. Ver: DUNKER, Christian (org.), *Zizek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo*. São Paulo: Hacker editores, 2005.

2 ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

3 Aqui, é impossível não fazer um paralelo com os acontecimentos decorrentes das charges publicadas pelo jornal francês, *Charlie Hebdo*, fato que, além de haver causado a revolta dos adeptos das religiões islâmicas, motivou um suposto atentado terrorista que vitimou, em 07 de janeiro de 2015, os cartunistas que trabalhavam naquele periódico.

Recebida para publicação em dezembro/2015. Aceita em janeiro/2016.

Instruções aos autores

A REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFC ESTÁ ABERTA A CONTRIBUIÇÕES NA FORMA DE:

Artigos de demanda livre – ao receber os trabalhos, a Comissão Editorial verifica se estão de acordo com as normas exigidas para publicação (o não-cumprimento das orientações implicará a interrupção desse processo); analisa a natureza da matéria e sua adequação à política editorial da Revista, e delibera sobre encaminhamentos. Posteriormente, os textos são remetidos para avaliação de pareceristas, garantido o anonimato de autores e consultores.

Dossiê temático – a Comissão Editorial solicita aos autores que encaminhem artigos originais, relativos à temática previamente definida, conforme o planejamento da Revista e delibera sobre a sua publicação com base em pareceres. A mesma comissão faz a leitura final, podendo sugerir eventuais ajustes de estrutura e forma para adequá-lo à política editorial da Revista. Eventualmente, a organização do Dossiê temático pode ficar sob a responsabilidade de um editor convidado. Todos os artigos (dossiê e demanda livre) podem sofrer eventuais modificações de forma ou conteúdo pela editora, mas essas serão previamente acordadas com os autores. Uma vez iniciado o processo de composição final da edição, a Revista não aceita acréscimos ou modificações dos autores.

Resenhas – podem ser encaminhadas à Revista como demanda livre ou por convite. Considerando a temática, a qualidade da redação e a atualidade do texto, a Comissão Editorial decide quanto à sua publicação.

Os artigos são de inteira responsabilidade de seus autores e a sua publicação não exprime endosso do Conselho Editorial ou da Comissão às suas afirmações. Os textos não serão devolvidos aos autores e, somente após sua revisão (quando for o caso) e aceitação final, será indicado em que número cada um será publicado. Cada autor receberá dois exemplares da respectiva edição.

Situações que possam estabelecer **conflito de interesses** de autores e revisores devem ser esclarecidas. Por conflito de interesses se entende toda situação em que um indivíduo é levado a fazer julgamento ou tomar uma decisão da qual ele próprio possa tirar proveito direto ou indireto. No caso de haver restrições de financiadores e patrocínio de pesquisas, ou de co-autorias e de participações nas pesquisas que deram origem ao texto, o primeiro autor deve trazer autorizações explícitas que garantam a publicação. No caso dos avaliadores, estes devem indicar explícita

mente situações que possam resultar em benefício a ele ou a colaborador próximo; ou situações de potenciais conflitos de interesses relativos ao texto em análise.

Todos os direitos autorais dos artigos publicados são reservados à Revista, sendo permitida, no entanto, sua reprodução com a devida citação da fonte.

NORMAS EDITORIAIS

Os textos poderão ter até 30 laudas em espaço um e meio (1,5), incluindo notas e referências bibliográficas. Devem ser enviados pelo autor através do e-mail rcs@ufc.br, em Word, fonte Times New Roman, corpo 12, inclusive para os títulos e subtítulos. As resenhas devem ter, no máximo, 06 laudas.

A página inicial deve indicar: título do artigo; nome do(s) autor(es); resumo (até dez linhas), abstract, palavras-chave e keywords (no máximo 05). O resumo deve apresentar objetivos, métodos e conclusões.

Na identificação dos autores, além de sinopse curricular (dados sobre a formação acadêmica, afiliação institucional e principal publicação. Até 150 palavras), devem constar também endereço postal para correspondência e endereço eletrônico.

Os títulos das seções devem ser ressaltados por meio de dois espaços dentro do texto, sem utilização de formatação especial para destacá-los.

As notas (numeradas) e a bibliografia, em ordem alfabética, deverão aparecer no final do texto.

O autor deve compatibilizar as citações com as referências bibliográficas.

Palavras em outros idiomas, nomes de partidos, empresas etc deverão ser escritos em itálico.

FORMAS DE CITAÇÃO

As citações que não ultrapassem 3 linhas devem permanecer no corpo do texto. As citações de mais de 3 linhas devem apresentar recuo da margem esquerda de 4cm, espaçamento simples, sem a utilização de aspas, justificado e com fonte menor que a do corpo do texto.

As referências bibliográficas no interior do texto deverão seguir a forma (Autor, ano) ou (Autor, ano, página) quando a citação for literal (neste caso, usam-se aspas): (BARBOSA, 1964) ou (BARBOSA, 1963, p. 35-36).

Quando a citação imediatamente posterior se referir ao mesmo autor e/ou obra, devem-se utilizar entre parênteses as fórmulas (Idem, p. tal) ou (Idem, ibidem quando a página for a mesma).

Se houver mais de um título do mesmo autor no mesmo ano, deve-se diferenciar por uma letra após a data: (CORREIA, 1993a), (CORREIA, 1993b).

Caso o autor citado faça parte da oração, a referência bibliográfica deve ser feita da seguinte maneira: Wolf (1959, p. 33-37) afirma que...

Citações que venham acompanhadas de comentários e informações complementares devem ser colocadas como nota.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

FORMATO DAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As referências bibliográficas (ou bibliografia) seguem a ordem alfabética pelo sobrenome do autor. Devem conter todas as obras citadas, obedecer às normas da ABNT (NBR 6023/ 2002), orientando-se pelos seguintes critérios:

Livro: sobrenome em maiúsculas, nome. Título da obra em itálico. Local da publicação: Editora, ano.

Exemplo: HABERMAS, Jürgen. *Dialética e hermenêutica de Gadamer*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

Livro de vários autores (acima de 3): sobrenome em maiúsculas, nome et al. Título da obra em itálico. Local da publicação: Editora, ano.

Exemplo: QUINTANEIRO, Tania et al. *Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1990.

Obs: até três autores deve-se fazer a referência com os nomes dos três.

Artigo em coletânea organizada por outro autor: sobrenome do autor do artigo em maiúsculas, nome. Título do artigo, seguido da expressão In: e da referência completa da coletânea, após o nome do organizador, ao final da mesma deve-se informar o número das páginas do artigo.

Exemplo: MATOS, Olgária. *Desejos de evidência, desejo de vidência*: Walter Benjamin, in: NOVAES, A. (org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 157-287.

Artigo em periódico: sobrenome do autor em maiúsculas, nome. Título do artigo sem destaque. Nome do periódico em negrito, local de publicação, número da edição (volume da edição e /ou ano), 1a e última numeração das páginas, mês abreviado, seguido de ponto final e do ano em que o exemplar foi publicado.

Exemplo: VILHENA, Luís Rodolfo. *Os intelectuais regionais. Os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 32, ano 2, p.125-149, jun.1996.

Obras online: sobrenome do autor (se houver) em maiúsculas, seguido de Nome. Título da obra (reportagem, artigo) destacado. Logo após virá o endereço eletrônico entre os sinais < >, precedido pela expressão “Disponível em”. Após o endereço eletrônico (site) deverá vir a expressão “Acesso em”: dia do acesso, mês abreviado. Ano.

EXEMPLOS: LIVRO

BALZAC, Honoré. *A mulher de trinta anos*. Disponível em: <[http:// www. terra. com.br.htm](http://www.terra.com.br.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2009.

Periódico em meio eletrônico

GUIMARÃES, Nadeja. Por uma sociologia do desemprego. Rev. Bras. Ci. Soc*, São Paulo, v. 25, n. 74, out. 2010. Disponível em: <[http://www. Scielo.br/scielo.php?script](http://www.Scielo.br/scielo.php?script)>. Acesso em: 11 mar. 2011.

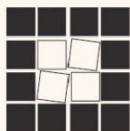
Jornal em meio eletrônico

* **Sem o nome do autor.** Quando a matéria não informa o autor, iniciamos pelo título.

TSUNAMI no Japão. O Povo online, Fortaleza, 11mar. 2011. Disponível em: <<http://www.jornal o povo.com.br>>. Acesso em: 11mar. 2011.

* **Com o autor**

BRÁS, Janaína. Fraternidade: campanha discute proteção à natureza. O povo online, 11mar.2011. Disponível em: <<http://www.jornal o povo.com.br>>. Acesso em: 11mar. 2011.



Departamento de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Sociologia



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

// **DOSSIÊ: ARTE, CIDADE E
NARRATIVAS VISUAIS**

**As cidades e as artes de rua:
olhares, linhas, texturas, cores e
formas (apresentação)**

Glória Diógenes, Ricardo Campos e
Cornelia Eckert

**Arte de rua, estética urbana:
relato de uma experiência
sensível em metrópole
contemporânea**

Ana Luiza Carvalho da Rocha e
Cornelia Eckert

**Visibilidades e invisibilidades
urbanas**

Ricardo Campos

**Visibilidade e escrita de si nos
riscos do pixo paulistano**

Alexandre Barbosa Pereira

**Sobre experiências e pesquisa
com imagens no universo do**

Graffiti e Street Art

Ana Luísa Fayet Sallas

**O Porto sentido pelo graffiti: as
representações sociais de peças
de graffiti pelos habitantes da
cidade do Porto**

Elena de la Torre e Lígia Ferro

**As interferências urbanas na
cidade de Natal: um ensaio sobre
linhas, cores e atitudes**

Lisabete Coradini

// **ARTIGOS**

**Metrópole comunicacional: arte
pública, auto representação,
sujeito transurbano**

Massimo Canevacci

**Culturas urbanas e
sociabilidades juvenis
contemporâneas: um (breve)
roteiro teórico**

Paula Guerra e Pedro Quintela

// **ENTREVISTA**

**Cotidiano, cultura e juventude:
olhares intercruzados**

José Machado Pais

Marcela Fernanda da Paz de Souza

// **RESENHA**

**Zizek, Slavoj. Violência: seis
reflexões laterais**

David Moreno Montenegro