



REVISTA  
DE  
**CULTURA  
VISUAL**

Nº 3 2018 | editores do número: Ricardo Campos, Cornelia Eckert & Andrea Barbosa | [vista.sopcom.pt](http://vista.sopcom.pt)



# #3

**SOPCOM**  
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO







REVISTA  
DE  
**CULTURA  
VISUAL**

nº 3 *Visualidades Urbanas* | 2018 | editores do número: Ricardo Campos, Cornelia Eckert & Andrea Barbosa

[www.vista.sopcom.pt](http://www.vista.sopcom.pt)

**SOPCOM**  
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO





REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

**Nº 3 • 2018**  
ISSN: 2184-1284

**Tema | Special Issue**

Visualidades Urbanas

**Editores vista 3 | 2018 | Editors vista 3 | 2018**

Ricardo Campos, Cornelia Eckert & Andrea Barbosa

**Conselho Editorial | Editors**

**Coordenação:** Maria da Luz Correia (UM/UAC) e Carla Cerqueira (UM/ULP) | **Comentários e Conversas:** Isabel Macedo | **Projetos Visuais:** Ricardo Campos (UNL) e Catarina Moura (UBI) | **Paginação e Composição Gráfica:** Sofia Gomes (UM)

**Conselho Científico | Editorial Advisory Board**

Albertino Gonçalves (UM) • Ana Gabriela Macedo (UM) • António Fernando Cascais (UNL) • Bernardo Pinto de Almeida (UP) • Domingo Hernández Sánchez (ES, US) • Fabio La Rocca (FR, UPV) • Helena Pires (UM) • Isabel Babo (ULP) • Jacinto Godinho (UNL) • João Sousa Cardoso (ULP) • José Bragança de Miranda (UNL/ULHT) • José Gomes Pinto (ULHT) • Julieta Leite (BR, UFPE) • Luís Loureiro (ULP) • Luís Nogueira (UBI) • Madalena Oliveira (UM) • Manuela Penafria (UBI) • Margarida Medeiros (UNL) • Maria Augusta Babo (UNL) • Maria Teresa Cruz (UNL) • Maria Teresa Flores (ULHT) • Miguel Leal (UP) • Mirian Tavares (UALG) • Moisés de Lemos Martins (UM) • Nelson Zagalo (UM), Pedro Mota Teixeira (IPCA) • Ricardo Campos (UNL) • Víctor Flores (ULHT)

**Conselho Consultivo | Honorary Board**

Georges Didi-Huberman (FR) • W.J.T. Mitchell (EUA) • Gillian Rose (RU) • Lucia Santaella (BR) • Bernhard Siegert (AL)

**imagem de capa | Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL)**

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRGS

**vista revista de cultura visual** • ISSN 2184-1284 • URL [www.sopcom.vista.com](http://www.sopcom.vista.com) • email [vista.culturavisual@gmail.com](mailto:vista.culturavisual@gmail.com)

*vista* é editada semestralmente pelo **Grupo de Trabalho de Cultura Visual** da **Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM**. O procedimento de seleção e revisão dos artigos segue o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*). Aceita textos em português, inglês, francês e espanhol. Os autores que desejem publicar artigos devem consultar o URL da página acima indicado.

*vista* is published twice a year by the **Visual Culture Working Group** of **Portuguese Association of Communication Sciences – SOPCOM**. *vista* is a double blind, peer-reviewed journal. *vista* accepts submissions in English, Portuguese, Spanish and French. Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

**SOPCOM**  
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO





REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

## Índice

<b>Sobre as visualidades urbanas</b>	8-16
Ricardo Campos, Andrea Barbosa & Comelia Eckert	

## artigos

<b>Produção do espaço e resistência: uma reflexão sobre cartazes de contestação</b>	18-39
Kando Fukushima & Marilda Lopes Pinheiro Queluz	
<b>L'expérience de la flânerie dans Les mains négatives (1979), de Marguerite Duras</b>	40-51
Luciene Guimarães de Oliveira	
<b>Ningún pibe nace chorro</b>	52-70
Andrea Molfetta	
<b>Fotografia Selfie em festivais: Experiência cultural como dispositivo para a nova imagem urbana</b>	71-94
Paulo Nunes & Ravena Sena Maia	
<b>Visualidades sociotécnicas da cidade no jogo eletrônico Watch_Dogs</b>	95-115
Daniel Abath	
<b>Berlin&lt;&gt;Rio: trajetos e memórias</b>	116-128
Andreas Valentin	
<b>Antropologia no campo expandido: uma articulação entre espaço, paisagem e as artes no estudo da experiência urbana</b>	129-147
Lindolfo Sancho	
<b>Quem sujou as mãos de tinta? Estética, gesto e matéria em intervenções artísticas urbanas</b>	148-171
José Luís Abalos Júnior	
<b>Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo</b>	172-204
Rafael Acácio de Freitas	

**Escenas de Cambuci**

**206-216**

Vivian Castro

**Etnografia de rua e arte urbana em Porto Alegre (Brasil)**

**217-236**

Camila Braz da Silva, Comelia Eckert, Diogo Dubiela, Fabrício Barreto, Felipe da Silva Rodrigues, Guillermo Gómez, Javier Calixto, José Luís Abalos Junior, Marielen Baldissera, Marina Bordin, Nicole Rigon, Roberta Simon, Rumi Kubo, Yuri Schönardie Rapkiewicz, Débora Wobeto, Leonardo Palhano Cabreira, Luísa Dantas & Thayanne Tavares Freitas

REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

## Sobre as visualidades urbanas

**Ricardo Campos, Andrea Barbosa & Cornelia Eckert**

A cidade é um universo que pode ser concebido a partir de diversos pontos de vista. É, desde logo, um território, com fronteiras formalmente definidas e com uma geografia que é ocupada por diferentes materialidades e seres (humanos e não-humanos). É, também, um universo social, na medida em que é habitada e vivida, ao longo do tempo, por diferentes pessoas e grupos sociais que vão produzindo a cidade. O espaço e o tempo são, assim, componentes da cidade que é fabricada em camadas, marcada pela permanente mudança da sua paisagem. Mas a cidade também é imaginário, é construída mentalmente não correspondendo necessariamente às suas configurações físicas concretas. Deste modo, a cidade imaginária é aquela que habita as nossas mentes mas, também, cada vez mais, aquela que se fabrica através dos circuitos digitais e dos ecrãs, com distintas conexões à realidade concreta que habitamos.

Estes são patamares diversos onde a cidade se pensa e se constrói enquanto realidade vivida por diferentes gerações, que se sucedem na trama de complexas experiências. A questão da visualidade merece ser pensada a partir destes múltiplos pontos de vista, procurando entender como a cidade se fabrica, mas também como é comunicada e entendida (Campos, Brighenti & Spinnelli, 2011; Barbosa, 2012). Não falamos de abstrações, mas situações muito concretas através das quais nós erigimos edifícios, viadutos, ruas e parques, uma extensa malha de equipamentos urbanos em que a vida quotidiana é praticada. Espaços vividos através os quais comunicamos, recorrendo a cartazes, ecrãs, graffiti, pixação, vitrines, sinalizações, etc. A visualidade é parte central deste contexto. Ela demarca e agencia diferentes cidades vividas, cidades sonhadas e cidades negadas (Barbosa, 2012). A visualidade tem uma componente funcional, mas igualmente política, estética e simbólica. Serve para ordenarmos o mundo e a sua paisagem, de acordo com modelos dominantes, que não deixam de ser desafiados. A visualidade remete para a forma como social e historicamente o olhar (ferramenta de





percepção) e o visível (percecionável) são construídos (Campos, 2013). Logo, trabalhar sobre as visualidades urbanas implica adotar este múltiplo sentido, analisando a forma como olhamos a cidade, mas também como esta se dá a ver. Mas implica também, pensar processos e atores sociais. Quem intervém no campo da visualidade, de que modo e com que intuito, são interrogações fulcrais. As questões do poder e da agência são, por isso, trazidas a debate, demonstrando que as relações no campo da visualidade são assimétricas. Logo, falar de visualidade é, também, pensar o domínio da invisibilidade (Campos, 2016), questionando porque certas pessoas, grupos ou ações permanecem na penumbra ou fora da vista.

Esta é uma matéria ainda mais complexa quanto, como vimos, a cidade não existe apenas no campo da materialidade, mas cada vez mais também num patamar chamado de virtual, em constante articulação com o mundo físico. Entre tantos outros, instrumentos como o *Google street view* permitem-nos navegar pelas cidades sem sair do nosso sofá. Mas nós também somos agentes ativos nesse processo. As selfies, os vídeos distribuídos através do *youtube*, entre muitos outros recursos e plataformas, são fragmentos da cidade e do nosso quotidiano. Ao colocarmos nas plataformas digitais imagens da nossa presença física na(s) cidade(s) estamos a criar meta-narrativas imagéticas sobre a cidade, que se reproduzem velozmente no ciberespaço, dando origem a outros cruzamentos de significado. A cidade é, por isso, também feita de *uploads, shares e likes*, numa nova gramática global.

Mas porquê centrar-nos na questão da visualidade? Não podemos ignorar que ver é algo inerente à forma como nos situamos na realidade concreta. Ver serve para nos orientarmos no mundo, mas também para comunicarmos com os outros e com tudo aquilo que nos rodeia. Tal como afirmava John Berger numa frase celebrizada: “a vista chega antes das palavras. A criança olha e vê antes de falar [...]. A vista é aquilo que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia.” (Berger, 1999: 11).

Podemos falar de uma condição urbana em que a visão e a imagem são protagonistas de destaque? A sua importância parece-nos evidente. Em primeiro lugar, porque, como diversos autores vêm apontando, nós vivemos numa sociedade ocularcêntrica (Synnott, 1992; Jencks, 1995; Classen, 1997). O que esta afirmação significa, de modo mais simplificado, é que a nossa sociedade tem vindo a privilegiar ao longo da história a visão como o mais poderoso dos sentidos humanos. Ou seja, apesar de a nossa experiência no mundo ser de natureza multissensorial, a cultura ocidental e urbana tem vindo lentamente a aperfeiçoar os mecanismos de percepção visual do mundo, em detrimento dos outros sentidos. Em segundo lugar e em estreita conexão com esta condição, está o facto de vivermos numa era onde a tecnologia tem um papel fundamental no nosso dia-a-dia. Se a tecnologização da sociedade é uma evidência, não podemos esquecer



a centralidade que a maquinaria ótica e visual assume. Mirzoeff afirma, por isso, que “a vida moderna desenrola-se no ecrã (...) a experiência humana é atualmente mais visual e visualizada do que alguma vez antes” (Mirzoeff, 1999, p.1). Nesta cultura altamente tecnológica, não somos apenas consumidores de media e de imagens, mas também criadores de conteúdos imagéticos e mediáticos (Burgess e Green, 2009). Como nos diz Muller (2008: 102), a produção (áudio)visual “privatizou-se enquanto a disseminação se globalizou”. Isto significa que o cidadão comum dispõe hoje de um conjunto de competências e tem acesso a um rol vasto de ferramentas que permitem uma maior produção e circulação de bens visuais. A cidade é, como afirmámos, frequentemente palco ou suporte para a produção de imagens contemporâneas.

A visualidade na cidade também nos endereça para questões de ordem política. Quem age na cidade compondo a sua paisagem, que intuítos e estratégias utiliza? As questões de poder têm sido debatidas no âmbito da produção e difusão de imagens, mas também na esfera do olhar e das relações assimétricas que o compõem. Os atores mais poderosos produzem paisagem, regulam-na e vigiam-na, impondo uma ordem visual e uma “geografia moral” (MacAuliffe, 2012) sobre a cidade que, apesar de naturalizada, é constantemente desafiada por um conjunto de múltiplos agentes. Como tal, a cidade também é palco de movimentos disruptivos, catalogados imediatamente pelos poderes e pela moral dominantes como perigosos, anómalos ou ilícitos.

Esta importante dimensão da vida humana, durante demasiado tempo desvalorizada pelas ciências sociais e humanas, tem atualmente despertado a atenção de investigadores de distintas áreas académicas. Hoje encontramos diversas pesquisas que se focam sobre as imagens e a experiência visual urbana, sobre a forma como produzimos e consumimos imagens. Neste âmbito o espectro analítico e metodológico tem vindo a alargar-se. Recorrendo à etnografia visual, ao uso da fotografia, do vídeo, à ilustração ou hipermédia, vários são os procedimentos utilizados, que trabalham em aliança com as técnicas e metodologias mais convencionais.

Os organizadores do dossiê assumem esta forte ligação à imagem, quer enquanto objeto de estudo, quer enquanto dispositivo epistemológico, no campo das ciências sociais. Neste contexto é de destacar a relevância da antropologia visual, um campo específico da disciplina antropológica que, há décadas, vem promovendo um forte debate em torno destas questões (Eckert & Monte-Mór, 1999; Barbosa & Cunha, 2006; Barbosa, Cunha & Hikiji, 2009; Barbosa, Cunha, Hikiji & Novaes, 2016). É significativo o património etnográfico que a antropologia brasileira e a antropologia portuguesa hoje apresentam para a comunidade internacional, tendo por base a produção audiovisual em contextos urbanos. Não apenas como instrumentos de coleta de dados, mas em



especial como referentes epistemológicos na reflexão sobre o lugar da imagem e da imaginação nas múltiplas formas de redes e de interações sociais.

Motivados em divulgar estas experiências de pesquisa que tematizam as visualidades urbanas, este dossiê testemunha uma profícua troca intelectual luso-brasileira. Daí que seja de destacar a forte presença neste dossiê de contributos de autores provenientes de instituições académicas brasileiras, revelando a intensa produção que se vem desenvolvendo neste país, ao nível das temáticas relacionadas com a imagem e as tecnologias visuais na pesquisa social. Neste volume trazemos contributos que configuram este movimento contemporâneo. Ora refletindo sobre o campo imagético no viver urbano, ora considerando a reverberação das tecnologias digitais nas práticas quotidianas.

Com este dossiê da Vista - revista de cultura visual - procurámos explorar esta dimensão específica da experiência urbana. Reunimos um total de nove artigos e dois ensaios visuais que nos trazem uma grande diversidade de ângulos e de pesquisas revelando que, de facto, este é um campo complexo.

O dossiê abre com um artigo que propõe discutir o espaço público urbano como um território para o exercício da ação política. Kando Fukushima e Marilda Queluz, no seu artigo “Produção do espaço e resistência: uma reflexão sobre cartazes de contestação”, trazem a debate as apropriações dos espaços públicos urbanos em duas cidades brasileiras (Curitiba-PR e São Paulo-SP), para a distribuição de cartazes de contestação política. A partir de uma pesquisa realizada pelos autores, é evidenciado o carácter informal, inusitado e contemporâneo destas formas de expressão que revelam resistência e criatividade no uso da rua e dos seus dispositivos. Aquilo que os autores nos demonstram é que a participação política também se realiza nestes contextos, sendo que a imagem e a comunicação visual na rua podem assumir um papel muito relevante nos variados combates ideológicos em curso.

No artigo “L’expérience de la flânerie dans Les mains négatives (1979), de Marguerite Duras” a autora Luciene Guimarães de Oliveira nos convida a rever ou conhecer a curta metragem citada no título. O espectador é seduzido para uma *flânerie* na cidade de Paris guiada pela poética durassiana. A cidade moderna se revela em suas passagens e fragmentos pela arte do cinema emergente, produto técnico desta modernidade. A poética de Duras, recitada em *off*, produz um arranjo complexo da estética cidadina pela câmara em travelling, testemunha de uma nova rítmica temporal descontínua. A narração assimétrica, fragmentada, favorece a abertura do significado e assume, segundo Duras, o papel do livro, espaço que deve ser preenchido pela imaginação do leitor, para ver mais do que é representado na tela, orienta a autora.



“Ningún pibe nace chorro” de Andrea Molfetta traz uma breve etnografia dos atores, práticas e processos do Centro de Producción Audivisual de la Casona de Florencio Varela, situado na região metropolitana de Buenos Aires, Argentina. A autora analisa o discurso contruído pelos jovens nas suas curta-metragens sobre as representações que a televisão difunde sobre as suas vidas enquanto habitantes da periferia de Buenos Aires. O argumento da autora é de que as práticas enunciativas do cinema comunitário realizado por esses jovens é uma resposta ao discurso hegemónico que os estigmatiza. O discurso agenciado nesses filmes é reflexivo, meta-mediático e trans-mídia no seu sentido político, porque cria a possibilidade de uma visualidade comunitária própria, na qual os jovens vinculam-se para construir e sonhar saídas para tudo aquilo de que não gostam em suas vidas quotidianas. No final a autora realiza uma breve análise de duas curta-metragens produzidos neste contexto numa narrativa que enfrenta a narrativa televisiva o que possibilita abrir outras possibilidades para a estigmatização, afinal “Ningún pibe nace chorro” (nenhuma criança nasce ladrão).

O crescimento exponencial da produção fotográfica vem gerando forte impacto na veiculação da imagem cultural das cidades contemporâneas, especialmente quando colocamos em discussão o género fotográfico *selfie*. “Fotografia Selfie em festivais: Experiência cultural como dispositivo para a nova imagem urbana” de Paulo Nunes, propõe uma discussão sobre a revitalização da imagem urbana pela cultura e o papel ocupado pela fotografia neste processo. Os usos sociais da imagem fotográfica, tão comuns no quotidiano das redes sociais, têm deslocado a produção da identidade da cidade para o âmbito da experiência. A partir da interação entre público e lugar (fotografia e vídeo), criam-se espaços físicos simulados, interferindo na estrutura das cidades em larga medida pela ordem imagética. O argumento de que o dispositivo fotografia-memória-experiência, accionado durante as diversas práticas de consumo cultural urbano, modifica o modo como o sujeito vivencia a cidade e fornece uma retórica imaterial que a reconstrói, ressignificando sua imagem a cada *share* ou *like* conquistado nos canais virtuais.

Afirmámos que a cidade contemporânea não existe apenas enquanto território e materialidade. Cada vez mais ganha existência em écrans e circuitos desmaterializados, numa realidade híbrida que viaja entre o espaço “online-virtual” e o “offline-material”. O texto de Daniel Abath, intitulado “Visualidades sociotécnicas da cidade no jogo eletrônico Watch\_Dogs”, visa precisamente discutir a influência dos jogos eletrônicos na construção sociotécnica das representações de cidades — em específico a cidade de Chicago. A proposta é a de refletir sobre os mecanismos geradores de uma experiência urbana virtual a partir de observações das cidades físicas. Aquilo que o autor demonstra é que as visualidades urbanas são delineadas e consumidas também em diferentes



plataformas tecnológicas e digitais, deste modo reinventando as nossas cidades e a nossa experiência urbana.

O artigo de Andreas Valentin, intitulado “Berlin<>Rio: trajetos e memórias”, tem por motivação a memória familiar restabelecida numa narrativa de imagens. A partir de uma estadia de estudo em Berlim, o autor retoma material fotográfico produzido por seu pai. Percorre os mesmos trajetos em busca de pistas, buscando desvendar, como diz o autor, camadas de memória que, direta ou indiretamente, dialogassem com sua ancestralidade. Contrapõe as fotografias tiradas por seu pai, com as suas, produzidas nesta revisitação aos lugares de memória. A história familiar relatada e vivida entre Berlim e Rio de Janeiro, para onde seus familiares migraram, revela um movimento migratório muito presente nas memórias familiares de brasileiros. O retorno a Berlim é também um projeto de pesquisa e de produção artísticas, exposta este ano no centro cultural Haus am Kleistpark, Berlim (exposição “Berlin<>Rio: Spuren und Erinnerungen”). A reminiscência, neste evento cultural, é testemunhada com outros documentos e a linhagem geracional se alonga na ascendência. O autor apresenta estas imagens e orienta o leitor sobre a produção técnica do material exposto.

Lindolfo Sancho no seu artigo “Antropologia no campo expandido: uma articulação entre espaço, paisagem e as artes no estudo da experiência urbana” parte da ideia de que fora dos museus e em interação com o espaço público, as artes se tornam objeto privilegiado de mediação da experiência urbana. Tendo essa experiência no horizonte, o artigo apresenta uma reflexão sobre duas intervenções realizadas por Gordon Matta-Clark nos *pier*s de Nova Iorque durante a década de 1970. Considerando as categorias de espaço e paisagem como ferramentas teóricas, a mobilização do espaço urbano pelas artes é considerada a partir da ideia de “campo expandido”, tal como proposto por Rosalind Krauss referindo-se a um momento histórico no qual as fronteiras entre as práticas artísticas foram flexibilizadas em uma série de práticas espaciais híbridas. A triangulação entre espaço, paisagem e arte, que trazem a experiência urbana como objeto de reflexão é abordada a partir da ideia de paisagem enquanto legado das artes a operar como mediador de uma experiência visual no espaço urbano.

Os dois contributos que encerram a secção de artigos deste dossiê remetem para uma temática que tem sido crescentemente abordada pela literatura em ciências sociais, nomeadamente no campo dos estudos urbanos. Referimo-nos ao graffiti e à arte urbana, elementos indissociáveis da paisagem urbana contemporânea. Jose Luis Junior, com o artigo intitulado “Quem sujou as mãos de tinta? Estética, gesto e matéria em intervenções artísticas urbanas”, leva-nos a pensar sobre as intervenções artísticas de rua na cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil. Acompanhando um conjunto de artistas urbanos nesta cidade, a pesquisa etnográfica levada a cabo pelo autor permite-nos olhar



de forma original para estes agentes criativos e para o impacto que as suas obras têm na paisagem urbana. A cidade construída é, também, o resultado destes gestos mais ou menos informais, ou legais, realizados por artistas que pertencem a uma comunidade com fronteiras identitárias e simbólicas definidas.

Por seu turno, numa abordagem bem distinta, Rafael de Freitas, conduz-nos à maior metrópole da América do Sul, São Paulo. Através do seu artigo “Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo”, o autor propõe-nos uma deambulação em torno de diferentes circuitos e paisagens urbanas, em diálogo com as múltiplas intervenções gráficas encontradas no espaço público. Graffiti e pixação são, entre outros, intervenções omnipresentes, confundindo-se com outras tantas matérias visíveis no edificado. Estas inscrições desvendam circuitos de mobilidade urbana e de pertença grupal, são formas de comunicação codificada que utilizam os recursos disponíveis na cidade para se tornarem visíveis e adquirirem vida. É impossível pensar a cidade de São Paulo sem a sua presença.

Ainda como parte do dossiê, apresentamos dois ensaios visuais. “Escenas de Cambuci” de Vivian Castro é parte de um projeto pessoal da autora ainda em curso sobre o bairro de Cambuci, São Paulo. Conhecido por ser um bairro histórico da cidade, Vivian oferece-nos uma narrativa livre a partir da sua própria experiência como moradora. Cenas quotidianas são observadas e registadas por meio de anotações textuais e fotografias realizadas com uma câmara analógica.

A segunda narrativa visual que trazemos resulta da experiência de pesquisa etnográfica desenvolvida pela equipe do Núcleo de Antropologia Visual do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. O exercício etnográfico coletivo realizado de abril a junho de 2017, abordou o tema da arte urbana na cidade de Porto Alegre (RS). O trabalho interpretativo das imagens produzidas foi orientado pela leitura e aprendizagem conceptual de obras de nove intelectuais com estudos sobre cidade e grupos urbanos. O material foi exposto de novembro de 2017 a janeiro de 2018 na Reitoria da UFRGS com o lançamento de um catálogo da exposição.

## Referências Bibliográficas

Barbosa, A. (2012) *São Paulo Cidade Azul*. São Paulo: Alameda.

Barbosa, A. & Cunha, E. (2006), *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Barbosa, A., Cunha, E. & Hikiji, R. (2009). *Imagem-Conhecimento. Antropologia, Cinema e Outros Diálogos*. Campinas: Papirus.



Barbosa, A.; Cunha, E.; Hikiji, R. & Caiuby Novaes, S. (2016) *A Experiência da Imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome.

Berger, J. (1999) *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70

Burgess, J. & Green, J. (2009). *Youtube: online video and participatory culture*. Cambridge: Polity Press

Campos, R. (2016) Visibilidades e invisibilidades urbanas, *Revista de Ciências Sociais*, Vol 47, nº1: 49-76.

Campos, R. (2013) *Introdução à cultura visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais*. Lisboa: Mundos Sociais.

Campos, R; Brighenti, A. & Spinelli, L. (Org.) (2011) *Uma cidade de Imagens. Produção e consumo visual em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais.

Classen, C. (1997). Fundamentos de una antropología de los sentidos. *Revista Internacional de Ciencias Sociales (RICS)*, n.º 153.

Eckert, C. & Monte-mor, P. (orgs.) (1999). *Imagem em Foco. Novas Perspectivas em Antropologia*. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Jenks, C. (1995) *Visual Culture*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

Mcauliffe, C. (2012) Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city. *Journal of urban affairs*, 34 (2), 189–206.

Mirzoeff, N. (1999) *An introduction to visual culture*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

Muller, M. (2008). Visual competence: a new paradigm for studying visuals in the social sciences. *Visual Studies*, XXIII (2), 101-102.

Synnott, A. (1992) The eye and I: a sociology of sight. *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol 5, nº 4, 617-636.

**Ricardo Campos** é Doutorado em Antropologia Visual. É investigador integrado (Investigador FCT) no CICS.Nova (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) e professor convidado no Mestrado em Relações Interculturais (Universidade Aberta). É membro fundador e coordenador da Rede Luso-Brasileira de pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas (RAIU), coordenador adjunto do GT de Cultura Visual da SOPCOM (Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação) e coeditor da revista internacional *Cadernos de Arte & Antropologia*. É autor das obras “Introdução à cultura Visual. Abordagens teóricas e metodológicas” (Mundos Sociais, 2013), “Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano” (Fim de Século, 2010) e co-organizador dos livros “Uma cidade de Imagens” (Mundos Sociais, 2011), “Popular & Visual Culture: Design, Circulation and Consumption” (Cambridge Scholars Publishing, 2014) e “Transglobal Sounds. Music, identity and migrant descendants” (Bloomsbury Academic Publishing, 2016).

✉ [rmocampos@yahoo.com.br](mailto:rmocampos@yahoo.com.br)



**Cornelia Eckert** é graduada em História (1981, UFRGS, Brasil), Mestre em Antropologia Social (1985, UFRGS, Brasil) e Doutora em Antropologia Social (1992, Université Paris V, Sorbonne, França), com pós-doutorado no *Laboratoire d'Anthropologie Visuelle e Sonore du Monde Contemporaine na Université Paris VII* (2001), no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Freie Universität Berlin Rüdeshheimer (2013) e na University of Georgia (2018). Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH, UFRGS. Pesquisadora CNPq, Bolsa Produtividade 1B. Coordena com Ana Luiza Carvalho da Rocha, o *Banco Projeto Imagem e Efeitos Visuais* (Laboratório de Antropologia Social) PPGAS, IFCH, UFRGS, em Porto Alegre, Brasil. Coordena o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) (Laboratório de Antropologia Social) PPGAS, IFCH, UFRGS, em Porto Alegre, Brasil.

✉ [chicaeckert@gmail.com](mailto:chicaeckert@gmail.com)

**Andrea Barbosa** é Professora de Antropologia no Departamento de Ciências Sociais da UNIFESP-Universidade Federal de São Paulo. É mestre em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ, 1994) e doutora em Ciência Social (Antropologia Social/ Universidade de São Paulo, 2003). Coordena desde 2007 o VISURB- Grupo de Pesquisas Visuais e urbanas da UNIFESP. É pesquisadora do GRAVI-Grupo de antropologia visual da USP desde 1996 onde participou de três projetos temáticos. É autora dos livros “São Paulo Cidade Azul” (Alameda/FAPESP, 2012) e “Antropologia e Imagem” (Zahar, 2006). É organizadora e autora dos Livros “A Experiência da Imagem na Etnografia” (Terceiro Nome, 2016), “Ciências Sociais em Diálogo” (Ed. UNIFESP, 2014), “Imagem-conhecimento” (Papyrus, 2009), “Escrituras da Imagem” (EDUSP, 2004). É autora dos filmes *Pimentas nos Olhos* (2015), *Miriam Moreira Leite: Caminhos da Memória* (2007), *No canto dos Olhos* (2006), *Em(si) Mesma* (2006, Prêmio Associação dos Documentaristas do Rio de Janeiro), entre outros.

✉ [acmmb66@gmail.com](mailto:acmmb66@gmail.com)



**artigos**



## **Produção do espaço e resistência: uma reflexão sobre cartazes de contestação**

**Kando Fukushima & Marilda Lopes Pinheiro Queluz**

### **Resumo:**

O presente artigo discute as apropriações de espaços públicos para a distribuição de cartazes de contestação política. Os exemplos foram fotografados em duas cidades brasileiras, Curitiba-PR e São Paulo-SP, durante os anos 2015 e 2017. Ao contrário dos cartazes encontrados em suportes institucionalizados do mobiliário urbano dedicados a esta finalidade, que normalmente são utilizados para a propaganda de estado e publicidade de grandes empresas, os exemplos desse trabalho registram os usos irregulares do espaço da cidade. Nesses casos, além da discussão a respeito do próprio uso e apropriação desses suportes, pretende-se evidenciar temas e tensões sociais do cotidiano através da análise de alguns desses cartazes. O viés teórico é fundamentado principalmente pelo conceito de "produção do espaço" de Henri Lefebvre, que enfatiza o processo político, cultural, social e econômico envolvido na discussão sobre a cidade, reconhecendo a complexidade dos fatores envolvidos no tema e as limitações de abordagens disciplinares restritivas. Pretende-se problematizar essa produção, de maneira que possa ser pensada como prática autônoma e legítima de resistência e apropriação do espaço da cidade.

**Palavras-chave:** Produção do espaço, Cartazes, Contestação política

### **Abstract:**

The present paper discusses the appropriation of public spaces for the distribution of protest posters. The examples are pictures taken in two Brazilian cities, Curitiba and São Paulo, during the years of 2015 and 2017. Instead of the posters found in regular displays, usually dedicated for propaganda and advertisement of big companies, the examples in this work present the irregular uses of the city space. Beyond the discussion about the uses and appropriation itself, it is intended to show themes and social tension of everyday life through the analysis of some of these posters. The theoretical approach is mainly from the concept of "production of space" from



Henri Lefebvre, who emphasizes the political, cultural, social and economical process in the discussion about the city, recognizing the complexity of factors related and the limitations of restrictive disciplinary approach. The purpose is to problematize this production, as means of considering this subject as an autonomous and a legitimate practice of resistance and appropriation of urban space.

**Keywords:** Production of space; Posters; Protest

## Introdução

Os cartazes produzidos como formas de contestação, quando percebidos pelos transeuntes dessa maneira, evidenciam uma demanda pela expressão de ideias, provocações sobre temas políticos e do nosso cotidiano, dentre diversas possibilidades que os meios institucionalizados não contemplam normalmente.

Os registros dos cartazes neste artigo serão apresentados de maneira que considerem as suas materialidades, seus conteúdos textuais e imagéticos, suas relações com o espaço da cidade e breves contextualizações dos temas abordados. O intuito é poder verificar como a linguagem utilizada influi e é influenciada por seus contextos específicos. Assim, pretende-se localizar mais precisamente as contingências sociais relacionadas com cada caso e refletir sobre as possibilidades de uso do espaço urbano através da produção e circulação desses artefatos gráficos.

Uma das maneiras de se referir a esse tipo de produção no Brasil é chamar esses cartazes de "lambes" ou "lambe-lambe". A origem do termo está relacionada com a técnica de fixação nos suportes, geralmente com rolos embebidos com colas de preparo caseiro e que são utilizados sobre o impresso. As colas podem ser feitas com misturas de água, vinagre e amido de milho, farinha de trigo, polvilho doce ou mesmo com a diluição da cola branca comum. O tamanho, estilo, técnica de impressão dos lambe-lambes são bastante variados, incluindo peças únicas, produzidas manualmente, ou tiragens pequenas em fotocopiadoras, serigrafia e outros processos de impressão. Diferentemente de um cartaz institucional, os *lambe-lambes* não estarão afixados num edital, mural de uma instituição ou nos espaços previamente planejados do mobiliário urbano. Eles se encontram em locais, muitas vezes, inusitados, atrás de uma placa de trânsito, por cima de outro cartaz ou estampando uma lixeira, numa apropriação do espaço da cidade como prática de resistência. Todos os exemplos escolhidos se referem a questões políticas e sociais de grande abrangência, porém, tratam destes aspectos de modo mais ou menos específico, evidenciando a diversidade de abordagens que utilizam os cartazes como meios de contestação.



As imagens selecionadas para esse trabalho são registros fotográficos realizados durante os anos de 2016 e 2017 em duas cidades brasileiras, Curitiba, capital do estado do Paraná e São Paulo, capital do estado de São Paulo, como parte de uma pesquisa sobre os usos do espaço urbano para a comunicação visual distintos daqueles prescritos pelos interesses hegemônicos.

Os cartazes escolhidos foram separados em três categorias temáticas: 1) *memória*, com cartazes que tratam de momentos históricos brasileiros marcantes do século XX; 2) *políticas públicas*, com exemplos relacionados especificamente ao movimento contra alterações recentes na legislação brasileira; 3) *cotidiano*, em que são apontados aspectos mais claramente próximos de problemas sociais do dia-a-dia, nos exemplos, através da questão de violência contra as mulheres e racial. Com as análises, pretende-se reconhecer e evidenciar alguns movimentos de contestação, particularmente nas iniciativas mais democráticas e horizontais do cotidiano.

## 1. O espaço dos cartazes

O principal aporte teórico considerado para discutir as apropriações do espaço urbano neste trabalho são as contribuições de Henri Lefebvre (1901-1991) e seu conceito de produção do espaço. Por este viés, destaca-se a centralidade da participação popular e a crítica à construção do discurso tecnológico que permeia o pensamento hegemônico sobre a cidade. O autor também propõe a elaboração de uma abordagem analítica dos problemas que envolvem o cotidiano do cidadão, reconhecendo as limitações de abordagens disciplinares "parcelares" (Lefebvre, 1991, 2003).

Lefebvre argumenta que as tensões e negociações do campo social se concretizam no espaço e, portanto, não podem ser ignoradas. Diante disso, no entanto, não se pode esquecer sua materialidade. Segundo Ester Limonad (1999: 80):

Lefebvre em sua obra sobre a produção do espaço, entretanto, não coloca a luta de classes e as relações de produção num plano secundário em relação às relações espaciais de produção, mas num mesmo plano, e não limita a reprodução geral das relações sociais de produção apenas a uma esfera (da produção, da circulação ou do consumo).

Em outras palavras, entende-se que Lefebvre é um autor que articula a discussão sobre a cidade, sua materialidade e seus usos, com as contingências sociais, políticas e culturais de um determinado momento histórico. Christian Schmid (2012) escreve sobre o conceito de tempo e espaço em Lefebvre:



Como eles são produzidos socialmente, só podem ser compreendidos no contexto de uma sociedade específica. Dessa forma, espaço e tempo não são apenas relacionais mas fundamentalmente históricos. Isso demanda uma análise capaz de considerar as constelações sociais, relações de poder e conflitos relevantes em cada situação (Schmid, 2012: 91).

A partir desse ponto de vista, considera-se a análise dos cartazes como uma maneira de refletir sobre a vida na cidade, as formas de ocupar e organizar o espaço. Nessa abordagem, argumenta-se que no cotidiano podemos observar a vida do cidadão: “os ritmos, suas ocupações, sua organização espaço-temporal, sua cultura clandestina, sua vida subterrânea” (Lefebvre, 1969: 60).

Para o autor, a dimensão imediata e específica do cotidiano estabelece uma relação dialética com outras categorias gerais da vida política, dos processos sociais ligados ao Estado, que incorpora as instituições e as ideologias, ou seja, ela pressupõe contradições.

Lefebvre propõe considerarmos três momentos da produção do espaço: o percebido, o concebido e o vivido, ou ainda: 1) a prática do espaço, sua dimensão material e interação social; 2) a representação do espaço, suas descrições e teorias e 3) os espaços de representação, como dimensão simbólica do espaço (Lefebvre, 1991). Esses três momentos são superpostos e simultâneos, numa dinâmica histórica que não leva a um único caminho, pois se tratam tanto de reprodução quanto de criação, com tempos e ritmos diferentes e coexistentes, do agora e do histórico. A “produção” e o “produto” desse espaço são dimensões inseparáveis na análise crítica das mediações sociais.

Alguns dos principais aspectos questionados por Lefebvre em sua obra diz respeito à organização do espaço urbano e sua relação com os discursos que se apoiam exclusivamente em uma perspectiva “racional” e objetiva, que sustentariam sua configuração. Segundo o autor:

O espaço não é um *objeto científico* descartado pela ideologia ou pela política; ele sempre foi político e estratégico. Se esse espaço tem um aspecto neutro, indiferente em relação ao conteúdo, portanto “puramente” formal, abstrato de uma abstração racional, é precisamente porque ele já está ocupado, ordenado, já foi objeto de estratégias antigas das quais nem sempre se encontram vestígios.[...]. O espaço é político e ideológico (Lefebvre, 2016: 60, grifo do autor).

As pessoas que circulam na cidade não são passivas: querem exercer seu direito de ir e vir, comunicar e se manifestar. Utilizar espaços irregulares, nesse contexto, faz parte



de um movimento de apropriação da cidade, como espaço de tensões e interesses múltiplos. Segundo Lucrécia D'Aléssio Ferrara, a pesquisa no espaço urbano estabelece uma importante relação com as discussões da comunicação:

A cidade relativizada e/ou adequada às peculiaridades das linguagens que nela se desenvolvem supõe uma cidade que não é dada ou posta, mas que se produz como informação, transformação e imaginação de outros modelos de vê-la e vivê-la (Ferrara, 1988: 13).

As relações estabelecidas entre os aspectos culturais e a manifestação concreta da cidade interagem com o projeto urbano idealizado, reforçando ou contestando sua organização no cotidiano. A análise dos cartazes nesse trabalho nos remete à "percepção urbana" (Ferrara, 1993: 18), ou seja, como prática cultural que subsidia uma maneira de compreender a cidade através de sua materialidade, ou seus "fragmentos habituais" (rua, praça, mobiliário urbano, etc.) e seus usos.

A compreensão do ambiente urbano como sistema de signos supõe admitir o usuário como força que interfere no ambiente pelo uso que faz dele, admitir que esse uso é um modo de agir criticamente, impondo a transformação do próprio ambiente supõe admitir que os aspectos puramente técnicos da cidade construída para a sociedade de consumo podem se converter, pelo uso, em instrumentos de crítica (Ferrara, 1988: 54).

A partir da distinção que Michel De Certeau (2004: 201-202) faz de espaço e lugar, pode-se dizer que, de fato, estamos discutindo o "espaço" urbano, aquele que é ligado às práticas, construído e reconstruído constantemente, e não aos "lugares" impostos, estáveis, institucionalizados.

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos (De Certeau, 2004: 202).

É através dessa ideia de espaço que entendemos que as pessoas se apropriam, interagem e questionam os problemas sociais e se envolvem politicamente com as práticas do cotidiano. Do ponto de vista de Lefebvre, poderíamos dizer que a produção do espaço se constitui dialeticamente entre esses lugares e espaços, ambos sempre em movimento.

David Harvey (2014) aponta que se deve reconhecer a centralidade de observarmos as práticas de resistência dentro de um contexto amplo das mobilizações sociais e lutas



que configuram a vida cotidiana nas cidades, sem descartar as próprias configurações físicas das cidades, suas características ambientais (Harvey, 2014: 212).

Harvey destaca as contradições e circunstâncias do momento atual, com diferentes características e desdobramentos em contextos diferentes, ainda que, muitas vezes, seja possível reconhecer influências mútuas. Essas influências são observáveis tanto nos movimentos de resistência, em uma "rede global urbana preche de possibilidades políticas" (ibid.:211), quanto na organização de sua repressão. Outras cidades, outros tempos e outras contingências, todas, no entanto, sob a análise crítica do desenvolvimento urbano, implicado na lógica do capitalismo e nos aspectos persistentes dessa lógica.

Mesmo reconhecendo a importância da obra de Lefebvre, sobretudo seu livro "Direito à cidade" (Lefebvre, 1969), Harvey discute a falta de uma definição consistente sobre a ideia de "direito à cidade" e as apropriações recentes desse conceito, que, em sua interpretação, aponta diferentes possibilidades, nem todas efetivamente emancipatórias, particularmente quando se perde seu aspecto coletivo em favor de uma aproximação individualista.

Harvey ressalta a dificuldade que a organização social no contexto urbano apresenta, "fragmentado e dividido, múltiplo em suas aspirações e necessidades" (Harvey, 2014:17), sem apontar uma coerência política clara dentre os movimentos de oposição. Mesmo diante dessa característica, destaca que é possível identificar seu potencial efetivamente revolucionário (ibid.: 216-217) e deve-se evitar uma abordagem que, aprioristicamente, os considerem desvios de pautas "legítimas". Para manter um rigor crítico diante das formas de manifestação social, é preciso entender as especificidades e questionar os mecanismos que reprimem e cooptam as iniciativas populares, assim como a diversidade de formas de resistências, sem subestimá-las. Diante disso, o autor enfatiza a necessidade de refletir sobre o desafio de consolidar alternativas para as questões mais gerais da emancipação social (degradação ambiental, pobreza, desigualdades sociais).

Uma vez que os exemplos nesse artigo utilizam espaços irregulares, a própria colocação dos pequenos cartazes são práticas que contestam essas regulações, expondo outras possibilidades de usos desse tipo de material impresso e instaurando temáticas sociais urgentes, e mesmo insurgentes, presentes no espaço e no tempo daqueles que circulam pelas ruas da cidade.

O que chamamos de espaços institucionalizados de comunicação urbana, nos casos específicos de Curitiba e São Paulo, são aqueles que majoritariamente são



administrados por algumas poucas empresas, que possuem a prerrogativa de explorar comercialmente a circulação de publicidade e propaganda.

Os cartazes de contestação destacam uma outra forma de utilizar o espaço urbano, apropriados pelos habitantes das cidades que circulam nas ruas. Mesmo assim, tal produção normalmente não é reconhecida como demanda ou alternativa legítima de uso do espaço público. Se pensados exclusivamente como poluição visual ou vandalismo, não se questiona, de forma crítica, as limitações representadas pelas regulamentações, que descartam a diversidade e as contradições. Assim, evidencia-se a centralidade do social em relação, ou mesmo atrito, com o ambiente:

É o uso que dinamiza o espaço e o concretiza como modo de ser de uma cidade ou de um modo de viver. A cidade adquire identidade através do uso que conforma e informa o ambiente. A articulação entre percepção e uso urbanos pode dar à participação do usuário nos destinos da cidade uma dimensão concreta e prática (Ferrara, 1988: 75).

São aspectos da negociação simbólica entre os transeuntes, mas, também com as conformações físicas e materiais dos projetos urbanos, indicando convergências e divergências. Dessa maneira, a percepção urbana é ao mesmo tempo informação *da* cidade e *sobre* a cidade.

## 2. Memória

O cartaz da figura 1 mostra uma montagem que nos remete à primeira página de um jornal, cuja chamada anuncia o centenário da greve geral de 1917. A foto foi tirada na Avenida Paulista, na capital do estado de São Paulo, em julho de 2017. A avenida é conhecida como um dos marcos turísticos da cidade, famosa por concentrar sedes de diversas instituições financeiras, com vários prédios altos enfileirados.

O material já estava parcialmente arrancado na ocasião da foto, sendo que na sua metade inferior não podemos ler todo o conteúdo textual. A composição do cartaz apresenta referências de um período próximo da greve geral de 1917, sendo o principal artifício visual a sobreposição de informações colocadas em uma imagem que reproduz uma página do jornal "A voz do trabalhador". O periódico, produzido pela Confederação Operária Brasileira (COB), já não era editado desde 1915, no entanto, é reconhecido como um importante meio de comunicação para as mobilizações e circulação de informações entre os trabalhadores da época, o que justifica sua escolha como referência do tema. Uma ilustração mostra uma pessoa em pé, representando um escravo recém libertado, com roupas gastas e uma corrente arrebitada nos braços,





de costas, vislumbrando o nascer do sol com a palavra "liberdade" escrita em seu contorno. No chão ao seu redor podemos ver esqueletos e caveiras, indicando que a caminhada desse trabalhador foi árdua.



**Figura 1:** Cartaz "100 anos de greve geral de 1917", São Paulo - SP.  
Fonte: Foto do autor, 2017

Os textos acrescentados posteriormente para o cartaz são facilmente identificados, pois a tipografia é bem diferente da utilizada no jornal original. O tema do "sol" é evocado pela frase "O sol há de brilhar mais uma vez". Além da marca da COB à esquerda, que já aparecia no jornal original, foi também colocada a da Associação Internacional dos Trabalhadores / International Workers Association (AIT - IWA) e Associação Continental Americana dos Trabalhadores (ACAT), ligadas a movimentos anarquistas. Abaixo, aparece em destaque a frase "100 anos da greve geral de 1917". No canto direito, uma lista apresenta algumas das conquistas que esse tipo de mobilização social ajudou a alcançar: "aumento geral dos salários; jornada de 8 horas/dia; descanso remunerado; direito à férias; regularização do trabalho de mulheres e crianças; assistência médica; a



greve foi fundamental para que conquistássemos um mínimo de respeito dentro das fábricas<sup>1</sup>".

Para dar uma perspectiva do alcance da greve geral de 1917, cita-se que ela envolveu cerca de 50.000 pessoas na cidade de São Paulo, que, na época, tinha uma população de aproximadamente 400.000 habitantes e foi referencial para futuras negociações entre os operários organizados e a classe dirigente (Biondi, 2009). Entende-se que o intuito do cartaz não se resume a apenas rememorar um evento histórico específico, mas, também, apontar uma trajetória de resistências e lutas sociais especialmente pela mobilização dos trabalhadores, seus desdobramentos e relevância do tema nas condições atuais. Ao listar algumas das conquistas que são resultado da luta histórica dos movimentos sociais, percebe-se que tais condições não foram contempladas desde o início, e sim resultado de um processo longo de resistência.

O conteúdo do cartaz é particularmente importante no contexto brasileiro atual pois, no mesmo ano, seria aprovada a lei nº 13.467 (2017), da reforma trabalhista. Apesar de ser anunciada como uma "modernização", foi bastante criticada pelas organizações de trabalhadores, sendo que em muitos aspectos é inegável seu caráter reacionário. Apenas para citar uma dentre as diversas alterações da alegada "modernização nas relações de trabalho", na nova lei, as gestantes podem trabalhar em locais insalubres, desde que não sejam de grau de insalubridade máxima (Art. 394-A), prática que era vetada anteriormente. Ou seja, lembrar as lutas históricas dos trabalhadores é algo que ganha uma dimensão política de urgência.

Ainda em São Paulo, logo na saída da estação de metro Faria Lima, no bairro de Pinheiros, um muro está cheio de cartazes. O local é bastante movimentado e se encontra nas proximidades de diversas lojas e restaurantes. Esses impressos dispostos lado a lado em duas fileiras formam um conjunto único (Figura 2), reforçado pelo tratamento tipográfico e tamanhos uniformes, além do uso de cores bastante restrito, apenas o branco do papel e as tintas vermelho e preto. Em todas as composições, o uso do vermelho parece remeter a respingos de sangue, apontando, através desse recurso visual, a temática da violência.

---

<sup>1</sup> Foi possível citar o trecho arrancado por conta de uma anotação posterior ao registro fotográfico, em outro local.

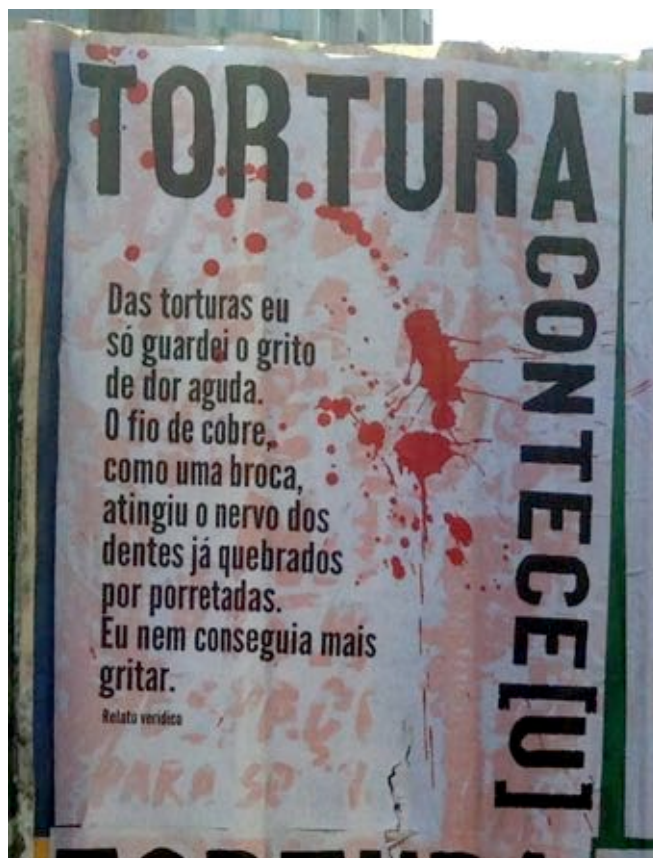


**Figura 2:** Cartazes "Tortura acontece(u)", São Paulo - SP.  
Fonte: Foto do autor, 2016.

A parede cheia de cartazes nos faz pensar que a tortura não foi algo esporádico ou isolado, mas uma prática recorrente. A cada cartaz lemos novos depoimentos terríveis, e, mesmo sem lermos atentamente, o resultado visual do conjunto impressiona por nos remeter aos lastros de sangue deixados pelas vítimas. A orientação do texto, constantemente alternando entre verticais e horizontais, provoca uma leitura desconfortável, assim como seu conteúdo, que descreve os atos violentos.

O título usa um recurso gráfico na terminação do verbo para remeter o tema ao presente e ao passado. "Tortura acontece(u)". Trata-se de uma ação repressiva do Estado reconhecida oficialmente muito tempo depois, ligada ao passado do país, mas, também, a uma realidade que assombra as delegacias brasileiras até os dias de hoje.

O título do cartaz sempre está escrito no topo e lateral direita da composição e, no meio, um texto apresenta um depoimento não assinado. Lemos apenas que o "relato é verídico", conforme observamos na figura 3.



**Figura 3:** Cartaz "Tortura acontece(u)", São Paulo - SP.  
Fonte: Foto do autor, 2016.

O trecho do depoimento em si é sucinto, porém, brutal: "Das torturas eu só guardei o grito de dor aguda. O fio de cobre, como uma broca, atingiu o nervo dos dentes já quebrados por porretadas. Eu nem conseguia mais gritar". A intenção é de lembrar ou informar os transeuntes de uma prática cujas vítimas são questionadas cinicamente sobre a gravidade dos acontecimentos, ocorridos principalmente em um momento histórico não tão distante. Diante de vozes que ousam solicitar o restabelecimento de um regime autoritário, em nome da restauração da "ordem", e negam ou tentam justificar a gravidade das atrocidades cometidas, as mensagens dos cartazes são muito relevantes no contexto brasileiro recente.

### **3. Políticas Públicas**

Os cartazes apresentados anteriormente tratavam de aspectos políticos abrangentes (direitos trabalhistas e violência do Estado) sem citar uma lei específica ou remeterem explicitamente a uma política pública contemporânea, embora, evidentemente, existam correlações e mencionem eventos ou denunciem práticas recorrentes nos dias de hoje.



Os quatro cartazes a seguir se referem à contestação da implementação de uma lei específica. Dentre as diversas mudanças recentes na legislação e na política fiscal, destaca-se o que se chama popularmente de "PEC do Teto" ou "Do fim do mundo", a PEC 55 (Proposta de Emenda Constitucional nº 55, de 2016), promulgada em 15 dezembro de 2016. Esta lei foi aprovada no Senado em segundo turno e anteriormente aprovada no Congresso Nacional com o nome de PEC 241. Pode se dizer que até mesmo a alteração do nome, embora seja prática comum quando a votação muda de casa (do Congresso para o Senado), colabora na falta de clareza quanto a este debate de interesse público amplo, já que anteriormente diversas mobilizações sociais estavam engajadas na discussão da PEC 241. A partir de outubro de 2016, o mesmo texto seria o chamado de PEC 55.

Para a condução das discussões e supostos benefícios e necessidade dessa alteração, analogias com aspectos do dia-a-dia, como o orçamento doméstico, foram utilizados como recurso persuasivo. "Equilibrar as contas públicas" torna-se o mote principal, o termo "austeridade" se tornou corriqueiro e "restaurar a confiança do investidor estrangeiro" se sobrepõe a qualquer demanda relacionada com os direitos básicos. De maneira geral, optou-se por omitir a discussão sobre a complexidade de interesses políticos e econômicos de instituições financeiras e outros grupos, além das consequências das alterações no texto da constituição brasileira de 1988, sem questionar suas contradições e alternativas. A consulta pública eletrônica, disponível para recolher informações da população sobre as matérias discutidas e votadas no Senado<sup>2</sup> não serviu de parâmetro para os encaminhamentos posteriores. Nela, 23.770 votos (6%) apoiavam a matéria e 345.718 (94%) foram contra.

No contexto da implementação da PEC 55, as despesas, não mais "investimentos", em áreas como Educação, Saúde e mesmo Infraestrutura são ajustadas por um indicador de inflação específico, o IPCA (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo). O pressuposto é que as condições atuais sejam adequadas nessas áreas, sendo desejável e suficiente apenas a manutenção do quadro atual. A regra (Novo Regime Fiscal) é válida por 20 anos, ou 20 exercícios financeiros conforme o texto da nova lei, com a possibilidade de revisão a partir do décimo ano. A regra anterior à PEC 55, vinculada à uma porcentagem da receita líquida do governo foi considerada inviável.

Os cartazes registrados abordam a questão da PEC 55 (ou PEC 241) em diferentes aspectos. Por terem sido distribuídos de maneira irregular, em locais e formas associadas, muitas vezes, com a ideia de vandalismo e não como ação política legítima,

---

<sup>2</sup> Consultado em: <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaomateria?id=127337>. Acesso em 20 de março de 2017.



também tensionam questões ligadas à organização da paisagem urbana e às restrições ao uso desses espaços. Todos são pequenos para os padrões de um cartaz convencional e as características do papel (sulfite de baixa gramatura, tamanho A4) são convenientes para uma produção doméstica. Ainda que não se destaquem em espaços amplos, podem ser colados discretamente, em espaços menores, e são apropriados para a leitura por pedestres.

A figura 4 é de um cartaz que foi registrado em uma lixeira pública na Rua Emiliano Pernetá, no centro de Curitiba. Nele, podemos ver o desenho estilizado de um sorridente Michel Temer, que ocupa a presidência do Brasil após o impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016, segurando uma pequena caixa de "gastos públicos" prestes a ser colocada em um congelador. Uma etiqueta indica sua validade, 20 anos. Um pinguim assustado questiona "20 anos? congelados?".



**Figura 4:** Cartaz "20 anos? congelado?", Curitiba - PR.  
Fonte: foto do autor, 2016.

Dentro do congelador já estão caixas que representam a educação, saúde e ações sociais. No aparelho lemos "PEC 241/16" e, em cima dele, um pinguim assustado questiona "20 anos? congelado?".

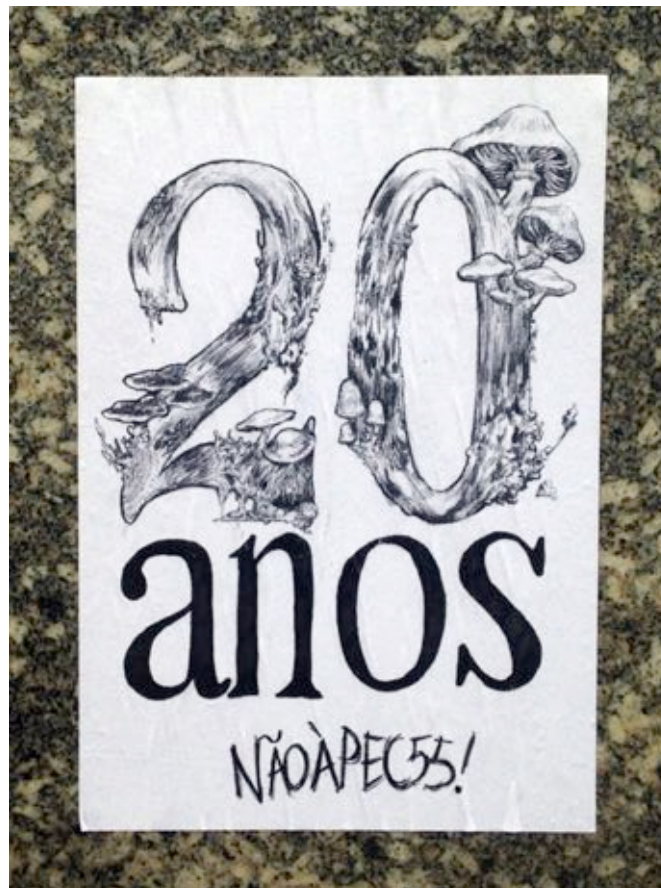
A ilustração em si já havia sido utilizada em outras mídias, tais como jornais sindicais e *blogs*<sup>3</sup>, ou seja, não foi pensado originalmente para ser utilizado em um cartaz. Esses processos de apropriação e circulação das imagens ampliam seu alcance através de

<sup>3</sup> Como exemplo da distribuição da imagem original em sítios eletrônicos, cita-se: <https://www.revistaforum.com.br/mariafro/2016/08/31/dieese-pec-24116-control-de-gastos-ou-corte-de-direitos/>



espaços públicos. A única diferença perceptível em relação à imagem original é a ausência de cores na versão impressa, o que facilita e barateia sua produção. O transeunte encontra casualmente essa mensagem em seu caminho, não está condicionado com as leituras que realiza no ambiente digital ligados aos seus interesses específicos ou indicações de grupos relacionados nas redes sociais digitais.

A figura 5 apresenta como tema visual principal a duração da vigência do Regime Fiscal, de 20 anos, sob um outro aspecto. A peça gráfica foi fotografada na rua Tibagi em dezembro de 2016. Trata-se da parede externa do Teatro Guaíra, o mais famoso da cidade paranaense.



**Figura 5:** Cartaz "20 anos", Curitiba - PR.  
Fonte: foto do autor, 2016.

O desenho das letras é utilizado de forma expressiva (*lettering*), ilustrada. O número 20 é apresentado como representação da passagem de tempo, destacando sua potencial putrefação. Os contornos dos números 2 e 0 estão apodrecendo, onde fungos, principalmente cogumelos, brotam do corpo dos algarismos. O congelador do cartaz anterior poderia representar a estagnação. Aqui está representada a degradação.



Logo abaixo de desenho principal, lemos a palavra "anos" feita à mão, imitando letras serifadas, de uma tipografia tradicional. Na base, com letras rabiscadas, parecendo terem sido escritas com irritação, lemos "Não à PEC 55!". A provocação do cartaz pode ser interpretada com perguntas: A PEC 55 corresponde a um planejamento de longo prazo ou a estagnação e cerceamento da possibilidade de traçar projetos futuros? O que exatamente está se deteriorando?

Uma crítica recorrente a este projeto se refere justamente ao fato de ser uma política de duração muito longa, que atravessa governos futuros. Foi, afinal, uma política proposta por um governo específico, encaminhada por um presidente interino<sup>4</sup>, que propõe uma alteração drástica na Constituição.

A figura 6 exemplifica o uso do cartaz como maneira de relacionar os movimentos de ocupação em instituições de ensino que ocorreram no período com os protestos contra a Proposta de Emenda Constitucional. Em um deles, o texto apoia as mobilizações e ações de contestação dos estudantes e o outro associa tais movimentos com o protesto à PEC 55.



**Figura 6:** Cartazes "R(exista) Ocupe R(exista)" e "Contra a PEC 55", Curitiba - PR.  
Fonte: foto do autor, 2016.

Segundo a Agência Brasil da Empresa Brasil de Comunicação (EBC, 2017), ligada ao Sistema Público de Comunicação, cerca de 1000 instituições de ensino foram ocupadas

<sup>4</sup> A proposta foi encaminhada ao Congresso, como PEC 241 em 15 de junho de 2016, quando Michel Temer ainda era presidente interino. Temer foi empossado presidente, efetivamente, em 31 de agosto de 2016.





em todo o Brasil, principalmente escolas secundaristas. O estado do Paraná concentrou uma grande parte dessas ações, com quase 850 dessas escolas. A participação intensa dos estudantes também está ligada aos protestos contra a MP 746/2016 (Medida Provisória 746), da Reforma do Ensino Médio. Esta MP, aprovada em 8 de fevereiro de 2017 pelo Senado, altera profundamente as políticas educacionais para o ensino médio. As propostas, que sugerem o aumento da demanda por recursos, foram encaminhadas ao mesmo tempo em que se discutiam as restrições orçamentárias "austeras" na área da Educação pela PEC 55, colocando em dúvida os motivos de tais alterações e avaliadas como um processo que pode fortalecer o discurso que aponta a necessidade da privatização generalizada do ensino.

A foto do cartaz foi realizada em novembro de 2016, na rua Desembargador Westphalen, próximo a instituições que estavam ocupadas por estudantes. Embora impressas em folhas separadas, os conteúdos dos dois cartazes se relacionam. A tipografia, que nos remete às letras grafadas com estêncil, é a mesma em ambos, indicando a unidade entre eles. A composição visual é simples: letras garrafais impressas em preto sobre o papel branco. Um dos cartazes sugere a dupla interpretação de uma das palavras: "R(exista)" e não simplesmente "Resista", enfatizado pela repetição do termo. A reflexão sobre o tema, ocupar o espaço da cidade, questionar as instituições, talvez uma prática necessária para "existir", é o que sugerem os autores do cartaz. O outro cartaz, colado logo abaixo, é ainda mais direto: "Contra a PEC 55".

#### **4. Cotidiano**

O cartaz da figura 7 apresenta dados sobre o tema da violência e sua relação com as forças de segurança do Estado e questões raciais. O registro foi realizado em outubro de 2016, na Rua Dr. Faivre em Curitiba.



**Figura 7:** Cartaz "Contra a conduta racista e genocida das forças policiais", Curitiba - PR.  
Fonte: Foto do autor, 2016.

O título do cartaz aparece em destaque na parte superior da composição, "Contra a conduta racista e genocida das forças policiais". A imagem central ilustra esquematicamente o tema principal do cartaz: com traços simplificados, o braço de um indivíduo branco aponta uma arma na cabeça de um negro. Na arma vemos as letras "PM", referindo-se à polícia militar.

Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2017), o homicídio é a causa da morte em quase metade dos casos para os jovens entre 15 e 29 anos (47,8%). Outro dado estarrecedor é que a cada 100 mortes por homicídio, em 71 as vítimas são negras, evidenciando o aspecto de discriminação racial presente no tema. A incidência de vítimas negras é sempre maior em qualquer região do Brasil ou classe social.

O cartaz exige uma apreciação mais lenta para observar suas informações que, em alguma medida, explicam e justificam o conteúdo da imagem. Próximo de um ponto de ônibus, o leitor encontrará um texto alarmante que aponta dados sobre a violência, especialmente sobre os seus desdobramentos em uma sociedade profundamente racista. Nele vemos:

Segundo o Mapa da Violência realizado pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino-americanos, os negros correspondem a mais de 70% das vítimas de



homicídio do país; 55% da população admite que a morte de um jovem negro choca menos que a de um jovem branco e 65% dos policiais admitem que dão prioridade em abordagens para os pretos e pardos. Infelizmente, este tipo de conduta não ocorre de forma isolada, ela faz parte da rotina policial. Segundo o relatório realizado pela Anistia Internacional, as forças policiais brasileiras são as que mais matam no mundo, sendo responsável por mais de 55 mil mortes em 2014.

O cartaz é assinado pelo grupo "A Outra Campanha" (AOC), que indica a página virtual do grupo na rede social digital "Facebook" ([facebook/aocparana](https://www.facebook.com/aocparana)). Os assuntos abordados pelo grupo estão alinhados com uma perspectiva crítica de temas diversos de nosso cotidiano, voltados à mobilização política, como os relacionados com a questão da moradia, violência contra a mulher, entre outros que "não cabem nas urnas". A cartilha do grupo deixa explícito esse posicionamento:

Uma política feita desde baixo, por todos e todas que sentem diariamente as dores de se viver numa realidade de injustiça, dominação, miséria e discriminação, mas também de esperança e força de vontade para mudar desde agora as condições que nos cercam e as relações que nos tocam (AOC, 2016: 3).

A "campanha" nos remete diretamente às campanhas políticas das eleições, mas é sobretudo originalmente uma referência ao "La Otra Campaña". Esta é uma organização política ligada aos movimentos zapatistas no México, criada em 2005. Esta associação estabelece a ligação de origem latino-americana de ambos os grupos.

O cartaz da figura 8, registrado na Rua Augusta em São Paulo, é assinado por "feminicidade.com.br". Novamente é um tipo de produção de cartazes que fazem parte de projetos vinculados explicitamente com coletivos e movimentos sociais.



**Figura 8:** Cartaz "Feminicidade", São Paulo - SP.  
Fonte: Foto do autor, 2016

No sítio eletrônico indicado podemos entender melhor a proposta do material, além de termos acesso a arquivos digitais para a produção de mais cartazes. A produção e a distribuição dos cartazes fazem parte de uma série de ações ligadas à questão de gênero, que fomentam discussões sobre o tema e registram falas de mulheres em algumas cidades brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília), ligadas à ideia de dar visibilidade para essas vozes.

Esse cartaz faz parte de um dos 23 modelos diferentes, cada um com um retrato, nome do projeto, assinatura com o endereço do sítio eletrônico, e o trecho de uma fala registrada pelo projeto. As impressões são sempre em preto sobre papéis que podem ser coloridos. A transcrição da fala logo abaixo do retrato de uma senhora idosa sentada é "Ela não se incomoda em dizer num momento de tanto descrédito político, que ela acompanha, gosta, opina e faz política". A citação aborda de forma clara questões de gênero e de geração, fazendo um comentário sobre as relações pessoais no dia-a-dia. Essa é uma situação que muitos transeuntes podem se identificar, evidenciando a relação entre política e cotidiano.

Embora exemplos dos cartazes do "feminicidade" pudessem ser encontrados em diversos espaços da cidade, este, em particular, foi registrado no tapume de um prédio



que estava ocupado pelo Movimento pela Moradia (MMC) da cidade de São Paulo (figura 9), um dos coletivos ligados aos movimentos dos sem-teto. Nesse espaço fica bem marcada a sobreposição de formas de contestação e reivindicações diversas na paisagem urbana, onde a pauta de lutas e resistências se apresentam de forma contundente.



**Figura 9:** Prédio ocupado pelo MMC em São Paulo - SP.  
Fonte: Foto do autor, 2016

## Considerações

A separação dos cartazes em três tópicos (memória, políticas públicas e cotidiano) aponta uma possibilidade de categorização, que destaca um aspecto mais pronunciado na análise desses artefatos. O objetivo é valorizar a variedade de temas, no entanto, é possível afirmar que em cada um deles existe a sobreposição das três categorias, dependendo do viés interpretativo.

Outro aspecto a se destacar nesses exemplos é que na metade deles observamos a ausência de uma assinatura, não se identificam indivíduos nem coletivos ou entidades específicas. Esse anonimato deliberado pode ser atribuído a uma precaução de seus autores, por se tratar de materiais colados irregularmente, mas também a uma ideia de que as mensagens foram colocadas para apresentar um ponto de vista coletivo, amplo. Seu aspecto irregular já é por si só algo que gera uma tensão com o ambiente. As regulamentações que envolvem a poluição visual são importantes aspectos da discussão sobre os centros urbanos e exigem uma abordagem interdisciplinar, que



considere os múltiplos fatores envolvidos em sua complexidade, tais como os econômicos, culturais e históricos.

Nos exemplos apresentados, foi possível constatar a presença de perspectivas contestatórias sobre as condições que aprofundam problemas ligados às questões trabalhistas e formas de organização social, à violência racial e de gênero, a políticas públicas para a educação e saúde, além de subverterem as formas de utilização do espaço público prescritas.

Essas manifestações de perspectivas contestatórias ampliam o horizonte de interpretações sobre os conflitos sociais e podem contribuir nas reflexões acerca das formas de uso e vivência da cidade e fomentar o debate sobre esses temas.

Entende-se que o viés teórico proposto por Lefebvre, assim como dos outros autores citados, contribui na interpretação das práticas de resistência apresentadas, de apropriação da paisagem urbana pela ação direta dos indivíduos, mas, também, como parte de uma mobilização ampla, coletiva, relacionadas com questões de grande amplitude social. Ao ressaltar as limitações de abordagens disciplinares restritivas e elaborar uma teoria onde a produção do espaço é invariavelmente política, histórica, constituída por interesses e lutas sociais, o autor aponta, também, uma possibilidade de dar destaque à produção de imagens nesse contexto.

Esses cartazes fazem parte das relações de convivência nas cidades, como produção do espaço, e instiga posicionamentos críticos e não hegemônicos. Analisar e refletir sobre esses artefatos é dar maior visibilidade e localizar estratégias de contestação, produção material e simbólica que podem ser entendidas como práticas de resistência.

## Referências bibliográficas

A outra Campanha [AOC] (2016). *Cartilha da “A outra Campanha”*. Consultado em: <https://organizaopopular.wordpress.com/outra-campanha>.

Biondi, L. (2009). A greve geral de 1917 em São Paulo e a imigração italiana: novas perspectivas. *Cadernos AEL*, v.15, n.27, 259-310. Consultado em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2577>.

De Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano*. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.

Empresa Brasil de Comunicação [EBC]. (2017). Consultado em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-10/mais-de-mil-escolas-do-pais-estao-ocupadas-em-protesto-entenda-o-movimento>.

Ferrara, L. D. (1988). *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel.

Ferrara, L. D. (1993). *Olhar periférico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Harvey, D. (2014). *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes.



Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada [IPEA]. (2017). *Atlas da Violência 2017*. Consultado em: <<http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>>.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE]. (2017). Consultado em: <https://cidades.ibge.gov.br/>

Lefebvre, H. (1969). *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Documentos.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Massachusetts: Blackwell.

Lefebvre, H. (2003). *The urban revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lefebvre, H. (2016). *Espaço e Política. O direito à cidade II*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

*Lei nº 13.467 de 13 de julho de 2017* (2017). Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nºs 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. Consultado em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2017/lei/l13467.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13467.htm)

Limonad, E. (1999) Reflexões sobre o espaço, o urbano e a urbanização. *GEOgraphia*. Ano 1, No 1, 71-91. Consultado em: <http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/view/7>

Schmid, C. (2012). A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. *GEOUSP: Espaço e Tempo (Online)*, 0(32), 89-109. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2012.74284>.

**Kando Fukushima** é doutorando do programa de pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR/Brasil), na linha de pesquisa Mediações e Culturas. É professor adjunto do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da mesma instituição. Possui graduação em Design Gráfico (Universidade Federal do Paraná / 2001), especialização em História da Arte (Escola de Música e Belas Artes do Paraná / 2005) e mestrado em Tecnologia (UTFPR / 2007).

✉ [kandof@gmail.com](mailto:kandof@gmail.com)

**Marilda Lopes Pinheiro Queluz** é doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), mestre em História Social (UFPR), graduada em História (UFPR) e em Artes (UFPR). É professora e pesquisadora da linha de Mediações e Culturas do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE), na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Tem se dedicado ao estudo da história da arte brasileira, do humor gráfico e dos quadrinhos. Coordena o grupo de pesquisa Design & Cultura da UTFPR.

✉ [pqueluz@gmail.com](mailto:pqueluz@gmail.com)



## L'expérience de la flânerie dans *Les mains négatives* (1979), de Marguerite Duras

Luciene Guimarães de Oliveira

### Résumé:

Cet article vise à explorer, à partir du court-métrage *Les mains négatives* (1979), de Marguerite Duras, l'idée de la flânerie comme un bouleversement perceptif que l'on peut rattacher à la déambulation urbaine. Une telle expérience qui évoque la flânerie benjaminienne est intimement liée à l'espace de l'écriture poétique durassienne, dans un parcours qui oscille entre texte et image et échappe ainsi au logocentrisme. Ce parcours privilégie la perspective intermédiaire.

**Mots-clés:** Marguerite Duras, cinéma de Marguerite Duras, écriture poétique durassienne, intermédialité

### Resumo:

Esse artigo visa a explorar no curta-metragem *Mãos negativas*, de Marguerite Duras, a ideia da flânerie como um descentramento perceptivo ligado à deambulação urbana. Tal experiência, que evoca a flânerie benjaminiana, esta intimamente ligada ao espaço da escritura poética durassiana, percurso que oscila entre o texto e imagem e que escapa ao logocentrismo. Tal percurso sera explorado numa perspectiva da intermedialidade.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras, cinema de Marguerite Duras, escritura poética durassiana, intermedialidade

### Abstract:

This article aims to explore in Marguerite Duras' short film *Les mains négatives* (1979), the idea of flânerie as a perceptible upheaval in accordance with urban strolling. An experience such as this one, that evokes the Benjaminian's flânerie is intimately linked to the space of poetic Durassian writing, in a path that oscillates between text and image and escapes logocentrism. This path will be explored according to the intermedial perspective.





**Keywords:** Marguerite Duras, Duras cinema, poetic Durassian writing, intermediality

Dans le court-métrage *Les mains négatives* (1979)<sup>1</sup>, la caméra déambule par les rues du centre-ville de Paris pendant que la voix *off* de Marguerite Duras, apparemment séparée de la bande image, se consacre à dire le texte. La caméra, par le moyen du travelling en voiture, invite le spectateur à une errance nocturne, de l'aube au matin, de la bastille aux Champs-Élysées. Cette déambulation évoque l'expérience de la flânerie benjaminienne. Celle-ci est difficile à cerner, car elle s'inscrit dans une dimension sociale et historique au tournant du vingtième siècle tout en faisant actuellement l'objet d'un regain d'intérêt dans le cadre des études littéraires et filmiques. Auteur de *Paris, capitale du XIX siècle*, Walter Benjamin propose une réflexion sensible quant aux nouveaux modes de perception et d'observation instaurés par de nouvelles technologies issues de la modernité et qui transforment et bouleversent l'espace urbain de la grande ville. La photographie et le cinéma, venant tout juste de naître, instaurent une nouvelle esthétique qui s'intéresse à la reproduction des images. Cette esthétique entraîne un changement de paradigme dans le regard et la perception de la ville, à caractère fragmenté. Les passages<sup>2</sup> représentent la synthèse de l'expérience de la figure du flâneur "qui s'abandonne aux fantasmagories du marché" (Benjamin, 2013: 8) dans la déambulation de l'espace urbain. Benjamin explore l'ambiguïté et l'instabilité dans la figure du flâneur, lequel oscille entre le désir refoulé de regarder et celui d'être anonyme dans la foule. Afin de mettre l'accent sur la perception, on retiendra l'aspect esthétique de la flânerie, telle que conçue par Suzanne Liandrat-Guigues. D'après Guigues,

"la flânerie est un concept de la modernité rompant avec l'idéal de la perspective héritée de la Renaissance parce qu'elle est fondée sur le décentrement, la discontinuité, la sérialité d'une part, et d'autre part, de la rencontre insolite ou insoutenable, en accord avec la déambulation urbaine" (Liandrat Guigues, 2009:12).

Dans l'espace cinématographique, guidée par les longs travellings et plans-séquence, cette déambulation participe, d'après Liandrat-Guigues, d'un "bouleversement perceptif

<sup>1</sup> Dans le court-métrage *Les mains négatives*, Marguerite Duras utilise des chutes de son film *Le Navire night* (1979). Les années 1970 sont une période dans laquelle l'écrivaine se consacre essentiellement à son œuvre cinématographique. Or, elle cesse même de publier des romans pour s'y consacrer. Il est pertinent de souligner que le cinéma durassien se fait connaître à partir des projections dans les festivals qui privilégient des films réalisés en marge du cinéma commercial. *Les mains négatives* est l'un des films qui met en scène des villes en explorant l'espace urbain dans le cadre d'une esthétique déambulatoire.

<sup>2</sup> Les passages sont des galeries qui servent au commerce, construits à Paris au XIX siècle. Ce qui motive la construction des galeries est d'abord le marché des tissus dans les grands magasins et les marchandises de luxe. L'architecture était aussi imposante, avec sa construction métallique, "couloirs au plafond vitré et aux entablements de marbre." Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle*, Paris, Ed. Allia, 2013, p. 12.



“qui suggère un rapprochement avec l’acte filmique “qui découpe, cadre, multiplie et redistribue par le moyen du montage” (Liandrat Guigues, 2009:16).

Nous proposons donc d’explorer cette idée de flânerie en privilégiant son caractère fragmenté. En effet, cette fragmentation permet de nouveaux modes d’observation et de perception en accord avec l’espace urbain. On s’intéresse ici à la déambulation qui s’inscrit dans l’espace filmique de *Les mains négatives*. Cette notion nous permettra d’explorer le lien avec l’écriture durassienne également déambulatoire, car elle n’est pas soumise à un discours logocentrique. De même, dans son cinéma, sur le plan formel, l’apparente dissociation de la bande-son et de la bande image atteste d’une rupture avec l’organisation de l’espace filmique<sup>3</sup> du cinéma narratif classique, soit le cinéma qui se plie aux conventions formelles et se base sur la vraisemblance psychologique.

Tout d’abord, dans le court-métrage, la déambulation implique l’espace filmique dans la représentation de la ville parisienne. D’ailleurs, en mettant en scène les Champs Élysées dans *Les Mains négatives*, Duras semble faire allusion au cinéma des premiers temps, évoquant l’une des projections des frères Lumière, *Paris des Champs-Élysées*, de 1896. Ce film met en scène la circulation des voitures et des piétons, fragment de la vie bourgeoise. Cependant, dans *Les Mains négatives*, le déplacement aléatoire de la caméra par le moyen du travelling — images réalisées à partir d’une voiture — propose un regard démystifiant par rapport à la Ville Lumière, habituellement touristique. À cet égard, dans *La Couleur des mots*, Dominique Noguez souligne que, dans *Les mains négatives*, Duras nous montre, “ d’une façon totalement inhabituelle et éblouissante, ce que normalement on devrait voir, et qu’on ne voit pas, quand on vit à Paris<sup>4</sup>. “Par le trajet emprunté par le *travelling* pendant le parcours évoluant de la Bastille à l’Arc de Triomphe, au fur et à mesure que le temps avance, le dévoilement de la ville se fait graduellement. Ainsi, dans les premières secondes d’images nocturnes, on ne distingue que des points lumineux émanant des phares des voitures en mouvement. Ensuite, les lumières des fenêtres des bâtiments, les lampadaires et le feu de circulation contribuent également à l’éclairage du film. Dans les plans-séquences qui prédominent, le temps s’écoule de l’aube au matin, de façon linéaire. Lorsque l’éclairage du jour permet de mieux distinguer la ville, les images du trottoir révèlent la saleté des rues où des travailleurs anonymes sont les seuls “acteurs” urbains montrés par la caméra. Enfin,

<sup>3</sup> Dans une tentative de définir l’espace filmique, Antoine Gaudin le conçoit comme polysémique. Ainsi, l’espace filmique peut englober “ le lieu du récit comme pour spécifier son organisation scénographique (fragmenté par le découpage) ; pour décrire un décor de studio (intégralement conçu en vue du tournage) comme un paysage en extérieurs naturels (en grande part “ recueilli “ par la caméra) ; pour poser la question de la surface de l’écran (espace plastique) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception). “ Antoine Gaudin, *L’espace cinématographique – Esthétique et dramaturgie*. Paris, Armand Colin, 2015, p. 9.

<sup>4</sup> Dominique Noguez et Marguerite Duras, *La couleur des mots*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 169.



quelques piétons solitaires participent de cet anonymat de la ville. L'éclairage joue un rôle prédominant dans le trajet évoluant de l'aube au matin. Cette évolution part de l'image noire à la lumière surexposée du matin. Cette gradation démontre l'intention de filmer en valorisant la lumière naturelle. Pour cette raison, le montage intervient très peu, et on est bien loin de la mise en scène du cinéma dominant. En outre, comme la bande sonore ne s'incarne apparemment pas à l'image, cela peut déstabiliser le spectateur habitué à l'organisation de l'espace filmique du cinéma dominant. Ainsi, on peut se demander dans quelle mesure le spectateur participe-t-il de cette déambulation dans l'espace et le temps filmique? En effet, ce qui est raconté par la voix, évoque un autre temps et espace, celui de l'empreinte des mains négatives dans les grottes préhistoriques. En privilégiant une perception audiovisuelle, Térésa Faucon écrit:

Tout au long de cette apparente séparation des éléments audiovisuels, au cœur de ce trouble perspectif, naît une vision imaginaire : Paris transformé en une grotte magdalénienne, Paris non reconnaissable et pourtant ancré dans une réalité, celle du travail des balayeurs au lever du jour. Cette dimension éternelle de l'humanité vient du choc historique entre les premières grottes de l'humanité et Paris contemporain. (Faucon, 2009 :130).

Dans une perception audiovisuelle, le spectateur est invité à dépasser le temps et l'espace, guidé par le parcours déambulatoire rythmé par la voix, afin de saisir le sens qui convoque l'imaginaire.

## 1. Déambulation et écriture

Dans ses écrits consacrés aux Cahiers du cinéma *Les Yeux verts*, Marguerite Duras affirme, à propos de la déambulation:

Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville. Il faut partir en repérage sans aucune idée, sans rien. Il faut laisser venir l'extérieur à vous (Duras, 1987: 153).

Cet extrait intitulé "Le repérage" démontre que la déambulation, dans le court-métrage *Les Mains négatives*, est une idée qui s'inscrit à même la manière dont le cinéma durassien se développe. Or, les personnages durassiennes déambulent d'une œuvre à



l'autre, autant dans les films que dans sa littérature<sup>5</sup>. De surcroît, l'idée de déambulation est également présente dans le processus de réalisation de films, alors que certains des court-métrages de Duras sont réalisés à partir de plans abandonnés de longs-métrages. C'est le cas de *Les mains négatives*, dont la réalisation emprunte des plans délaissés du long-métrage *Le Navire night* (1979). Dans *Les yeux verts*, Duras explique les raisons techniques pour lesquelles ces plans étaient délaissés:

Les plans de *Mains négatives*, de ce travelling qui va de la Bastille aux Champs-Élysées, n'étaient pas bons, je ne sais pas pour quelles raisons techniques. Les feux rouges sont complètement écrasés, comme des taches de sang, l'image est floue. On a refait les plans [...] j'ai presque tout gardé des plans ratés. (Duras, 1987: 153).

De même, les plans abandonnés du *Navire Night* sont récupérés pour la production de *Césarée* et des *Mains négatives*, alors qu'une partie de *L'Homme atlantique* est composée des plans non utilisés d'*Agatha*. Cette manière particulière de réaliser un film témoigne d'une façon de déambuler à l'intérieur même de son œuvre. Selon la perspective de l'intermédialité, on pourrait désigner cette récupération comme un processus à caractère *intramédial*, c'est-à-dire un processus qui permette la reprise et l'échange d'une œuvre à l'intérieur d'un même médium. Cette notion est empruntée à la réflexion d'Irina Rajewsky sur le débat actuel à propos de l'intermédialité:

Un modèle à deux niveaux tel que celui-ci permet, dans un premier temps, de séparer le domaine de l'intermédialité de celui de l'intramédialité, c'est-à-dire de phénomènes qui n'impliquent qu'un médium, conventionnellement considéré comme distinct (par exemple références intertextuelles ou références entre différents films, différentes peintures etc.).<sup>6</sup> (Rajewsky, 2015)

Par ailleurs, la notion d'intermédialité s'impose lorsque le poème *Les mains négatives* est soumis à un nouveau support qui, par conséquent, le modifie. Pris en charge par le médium cinématographique, le texte lu en voix *off* devient médiatisé. Par la voix *off* de Marguerite Duras, le poème commence avec la possible définition d'une image inspirée par le texte, plus précisément, la pratique artistique de l'empreinte des mains.

On appelle mains négatives, les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sub-Atlantique. Le contour de ces mains – posées

<sup>5</sup> À titre d'exemple, dans le cycle indien, certains personnages de l'ouvrage *Le ravissement de Lol V. Stein* se trouvent dans les films *India Song*, *La femme du Gange* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Pour réaliser ce dernier film, Duras a utilisé des plans d'*India Song* dans le montage.

<sup>6</sup> Irina Rajewsky. "Le terme d'intermédialité en ébullition – 25 ans de débat" *Intermédialités*, Textes réunis par Caroline Fischer, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection Poétiques comparatistes, 2015.



grandes ouvertes sur la pierre – était enduit de couleur. Le plus souvent de bleu, de noir. Parfois de rouge. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique. (Duras, 1979: 106).

L'historien de l'art Georges Didi-Huberman confirme le caractère énigmatique des empreintes des mains négatives, dont la fonction reste à dévoiler. Il conçoit l'image en tant que geste qui pose la marque de l'individualité:

Pas plus que les tracés digitaux, les innombrables empreintes de mains, dans les cavernes de la préhistoire, n'ont révélé leur fonction et leurs sens exacts : nous ne savons toujours pas ce qu'elles représentent. De quoi s'agit-il ? Un geste qui devient système figural, et même production de ressemblances (...) l'application directe de la main, son contour ou son ombre, la rendent immédiatement visible, voire reconnaissable comme individualité. (Didi-Huberman, 2008 : 43).

Cette trace préhistorique liée à l'individualité nous renvoie à l'époque contemporaine, que l'on pense à l'empreinte digitale que porte la signature, ou à toute marque personnelle qui distingue chaque individu et atteste du lien avec la société de droit. En revanche, en ce qui concerne les arts, la notion d'auteur s'impose dans la mesure où nous pouvons identifier une œuvre d'art selon un style, une école ou une poétique. Pour ce qui est du cinéma, la signature nous renvoie au cinéma d'auteur. Steven Bernas soutient l'existence d'une signature au cinéma d'auteur, rendue possible lorsque le réalisateur devient le scénariste et le producteur de son film. D'après Bernas,

"il existe une signature d'auteur, spécifique au cinéma, qui relève d'une autre démarche que la simple signature graphique. Il s'agit de la présence réelle à l'image de l'auteur, et ce recours à la plasticité de cette image, à cette présence du cinéaste dans son œuvre" (Bernas, 2012 : 65)

qui, selon lui, "s'apparente aussi à une signature" (Bernas, 2012: 65). À cet effet, dans le cinéma d'auteur, nous remarquons que certains cinéastes apparaissent dans leurs propres films pour assurer un "effet de présence"<sup>7</sup>. Dans le cas du cinéma durassien, c'est la voix *off* de Marguerite Duras qui permet cette présence d'auteur. En outre, dans le texte *Les mains négatives*, Duras semble évoquer, dans son propre poème, les traces de sa littérature, lorsqu'elle se réfère à la mer,<sup>8</sup> motif qui participe de l'univers durassien. Cette répétition des motifs d'une œuvre à l'autre est donc une caractéristique intratextuelle de son œuvre.

<sup>7</sup> Bernas cite l'exemple de Godard, Truffaut et Hitchcock.

<sup>8</sup> La mer reste un élément omniprésent autant dans la littérature que dans le cinéma de Marguerite Duras. Dans le cinéma durassien, à titre d'exemple, nous pouvons mentionner le cycle atlantique (*L'Homme atlantique*, *Agatha*) et le cycle indien (*India Song*, *La femme du Gange*).



Par ailleurs, Duras explore le lien entre l'image et l'écrit à travers les empreintes de mains, car elles évoquent le commencement de l'écriture, les premiers signes par lesquels l'homme essayera de s'exprimer:

Ces mains-là, noires  
 La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de pierre  
 Je suis quelqu'un,  
 je suis celui qui appelait,  
 qui criait dans cette lumière blanche  
 Le désir  
 le mot n'est pas encore inventé. (...) (Duras, 1979 : 113).

Dans ces vers, le phénomène de la "réfraction de la lumière" renvoie à la projection d'images, dans la mesure où la lumière est autant primitive que le désir de l'homme de s'exprimer, avant même l'invention de l'écriture. L'homme exprime ce désir à travers le geste de l'empreinte des mains afin d'inscrire les traces d'une existence. En outre, le lien entre l'image et l'écriture a toujours nourri la création durassienne.

## **L'image et l'écriture**

En tenant compte du support de l'empreinte des mains négatives, en tant que geste et pratique artisanale, comment peut-on établir un lien entre l'image et l'écriture ? L'idée que l'image est née de l'écriture est au cœur de la pensée de l'écran. En ce sens, Anne-Marie Christin soutient que "l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant – de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran" (Christin, 1995: 6). En effet, cette constatation s'applique bien à l'empreinte des mains négatives dont la paroi constitue le support de l'image, son écran. Reconnaître le support comme constitutif de l'image, c'est aussi considérer la base matérielle du support, indispensable à la représentation. Ce constat s'avère une condition pour l'intermédialité, d'après Mariniello: "Comme elle se concentre sur le médium, l'intermédialité ne peut pas ignorer la surface à laquelle la lettre prend part, ne peut pas ignorer la base matérielle du médium, le mode de transmission, la matérialité de la communication" (Mariniello, 2007 :184).

Par ailleurs, selon cette réflexion<sup>9</sup>, la pensée de l'écran tient également compte de la

<sup>9</sup> Afin d'établir un parallèle avec les idéogrammes, Christin mentionne que l'écriture alphabétique (d'ancrage occidental) est une écriture de sons ou phonèmes, tandis que l'écriture de l'idéogramme est, au contraire, écriture de signes dans laquelle "un caractère vaut pour un ou même plusieurs mots complets de la langue".



remise en question de l'écriture alphabétique qui, à l'inverse de l'idéogramme, repose sur une conception de la linéarité du langage. Les écritures idéographiques sont un exemple des signes qui communiquent des images. Dans le monde occidental, cependant, l'alphabet s'avère un système d'écriture "appauvri en regard de la flexibilité visuelle / verbale que propose l'idéogramme" (Christin, 1995 :7)

Dans notre culture orale, reposant sur le phonocentrisme, tout change dans la littérature à partir de Mallarmé, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce dernier explore autrement l'écriture graphique où il réintègre la part visuelle et spatiale évoquée par la parole (les intervalles, la pause, le vide, les silences). De surcroît, l'écriture mallarméenne, grâce à la spatialisation du texte, permet la souplesse d'une lecture déambulatoire explorée d'une page à l'autre, tant horizontalement que verticalement. L'image visuelle et la parole dialoguent et se réconcilient. Dans la spatialisation du texte, le blanc constitue un élément de composition et "parce que la spatialisation accorde au blanc une fonction dans la création, celle-ci s'éloigne d'une conception de l'écriture qui privilégie le verbe sur l'image<sup>10</sup>". Selon Christin, ce changement fait en sorte de "restituer la plénitude active de l'écriture" (Christin, 1995: 7). De même, dans l'écriture durassienne, à caractère fragmentaire et inachevée, ces blancs font appel aux silences et ouvrent des espaces de vide et d'absence:

Il fallait descendre la falaise  
 Vaincre la peur  
 Le vent souffle du continent il repousse l'océan  
 Les vagues luttent contre le vent  
 Elles avancent  
 Ralenties par sa force  
 Et patiemment parviennent  
 à la paroi<sup>11</sup>  
 (...) Trente mille ans  
 J'appelle  
 J'appelle celui qui me répondra (Duras, 1979: 113).

Ces blancs, constitués par les intervalles entre les phrases du texte et les pauses, soumettent le texte, médiatisé par la voix, à un autre rythme de lecture et contribuent ainsi à l'ouverture du sens. Certes, cette ouverture est propre au langage poétique mais, dans *Les mains négatives*, ces blancs représentés par les silences et les pauses s'inscrivent dans un mouvement non-linéaire permettant une déambulation.

<sup>10</sup> Isabelle Chol, "La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers", *Poétique*, Paris, Seuil, 2009/2 (n° 158), p. 231-247. [Disponible en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-231.htm> [Site consulté le 10 mars 2017].

<sup>11</sup> Marguerite Duras, *op.cit.*, p. 110.



Ces blancs évoquent également l'indicible et empêchent "un alourdissement et une surcharge de la phrase. Les blancs stratégiques ouvrent des espaces d'absence, de vide, où réside la véritable richesse du texte, sa dimension profonde. Matérialisations visibles de cet indicible, ils inscrivent l'indicible, limite du dicible, au cœur de l'écriture" (De la Motte, 2004: 49).

De même, dans l'espace filmique du court-métrage *Les mains négatives*, la lecture en voix *off* se déroule de manière fragmentaire, avec de longues pauses, des espaces de silence "libres de toute parole". Cela n'est pas un hasard, c'est une manière, selon Duras, de s'attacher au livre:

J'ai cherché comment faire pour mettre ensemble le livre et le film du livre, que l'on sente qu'à l'origine, il y a un livre. Pas un script, mais un livre. Dans mes films il y a beaucoup d'espace libre de toute parole. Je cherche à ce que les silences aient la densité de ceux des livres, avec des espaces morts, des longueurs pas tout à fait nécessaires, des gens seuls accompagnés par des paroles qui disent leurs histoires et qui se taisent. Les films, c'est ça. Je ne peux pas détruire l'atmosphère des livres.<sup>12</sup>

La voix *off* qui n'est pas subordonnée à la bande image, assume, selon Duras, le rôle du livre, espace qui doit être comblé par l'imaginaire du lecteur. En privilégiant l'ouverture du sens, la voix *off* invite le spectateur à imaginer donc à voir davantage que ce qui est représenté à l'écran.

Toutefois, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier mène quant à elle une réflexion sur la voix écartée dans le cinéma de Marguerite Duras. Inspirée par la philosophie de Jacques Derrida, qui critique le modèle de signification basé sur le logocentrisme, Ropars observe que la tyrannie du sens imposée par le phonocentrisme intervient dans l'histoire du cinéma parlant, particulièrement dans le cinéma français. D'après Ropars, la soumission de la voix à l'image, "que développe la tradition du vraisemblable" (Ropars, 1981: 130) ne fait que "masquer l'ancrage de la représentation visuelle dans le signe verbal" (Ropars, 1981: 130). Le cinéma de Marguerite Duras échappe pourtant à ce mode de représentation, car l'écart des voix favorise la conciliation entre la parole et l'écriture:

"Par la place qu'il accorde au texte, le travail filmique de Marguerite Duras offre ainsi ce paradoxe de faire de la voix la ressource de l'écriture: de réintroduire donc, suivant le projet derridien, l'écriture dans la parole" (Ropars, 1981: 130). Ainsi, privilégier la parole, c'est se libérer de la tyrannie du sens imposée par le *logos* et échapper à une conception

<sup>12</sup> Entrevue de Marguerite Duras dans le magazine "Les Inrockuptibles", Paris, no. 21, fév.-mars 1990, p. 111.





de linéarité du langage.

Dans le cadre des études intermédiaires, Silvestra Marinello développe une réflexion autour de la notion de *littéracie*<sup>13</sup> qui repose également sur la critique du langage (*logos*.) La *littéracie* implique “la construction du langage en tant que médiateur universel, construction qui a déterminé (et détermine encore) notre façon de penser le langage ainsi que notre participation à une configuration historique du savoir” (Mariniello, 2007: 167) Comme la *littéracie* est produite par le système scripturaire, elle se trouve à être incompatible avec le monde audiovisuel qui change notre manière de percevoir et aussi de comprendre le monde, car notre expérience est médiatisée par les médias (la photographie, le cinéma, les médias électriques et électroniques). La *littéracie*, puisqu'elle est basée sur la perspective du logocentrisme s'avère donc “insuffisante à déchiffrer le monde contemporain” (Mariniello, 2007 : 167).

En outre, dans la critique de la *littéracie*, Mariniello souligne la convergence entre les études des médias, la philosophie et la théorie littéraire, critique qui tient compte de la pensée de l'écran, développée par Anne-Marie Christin:

Si on ne refoulait pas l'aspect technique de l'écriture, on devrait réfléchir à sa complexité, ses ouvertures et ses limites et on reconnaîtrait ce que Christin appelle “ la pensée de l'écran “. De réfléchir à l'écriture, la base matérielle sur laquelle les signes s'inscrivent ; cela signifie reconnaître la surface comme partie de la figure. De penser à l'écriture en tant que technique, cela signifie apprendre à penser l'espace en tant que partie du sens et inséparable du temps. De penser à l'écriture en tant que technique, cela signifie déconstruire un concept d'écriture dépendant d'une certaine compréhension du langage. (Mariniello, 2007 : 167)

Par conséquent, Mariniello soutient que le cinéma et la photographie “ont rendu évidentes de nouvelles dimensions que la littéracie du logos avait refoulées.” (Mariniello, 2007: 175). Dans le travail filmique de Marguerite Duras, comme nous l'avons démontré, la subversion de la syntaxe cinématographique échappe à la tyrannie du sens. Cette manière de voir et de raconter propre au cinéma durassien ne s'inscrit pas dans le modèle logocentrique du langage. Ainsi, on constate également la résistance et la tension avec la *littéracie*, logique à laquelle le cinéma de Duras ne participe pas.

---

<sup>13</sup> En respectant la graphie de l'auteure.



## Conclusion

Nous avons tenté de démontrer comment l'idée de déambulation s'inscrit dans l'espace filmique du court-métrage *Les mains négatives* à travers le décentrement de la perspective et le décentrement du texte durassien. Ainsi, nous avons prouvé que déambulation et écriture participent du même mouvement.

D'une part, la déambulation s'inscrit dans un bouleversement de la perception, évoqués par l'acte de filmer et le processus du montage. En effet, le regard flâneur de la caméra dévoile, par le moyen du travelling et de plan séquences, le centre-ville de Paris dans la lueur naissante de l'aube jusqu'au matin, et intervient dans la façon de représenter la ville.

D'autre part, le poème *Les mains négatives*, tel le texte mallarméen, convoque la spatialisation du texte. L'écriture mallarméenne est constituée de vides et de silences dans l'espace de la page blanche. Cette composition mallarméenne témoigne de l'intégration de l'espace et de la parole qui s'éloignent d'une logique phonocentrique. L'écriture devient donc une forme graphique visuelle et spatiale. L'écriture durassienne, pour sa part, dû à son caractère inachevé, explore également les vides et les silences. Une fois le texte médiatisé par la voix *off*, les silences et les intervalles impliquent un rythme de lecture étranger au médium filmique.

Par ailleurs, il semble pertinent de nous demander si l'empreinte des mains négatives elle-même pourrait être considérée comme une écriture. À ce propos, Christin pose la question suivante : "Ne serait-il donc pas plus logique de supposer que c'est le graphisme et non la langue qui a fourni les ressources et les motivations nécessaires à l'apparition de l'écriture?"<sup>14</sup> (Christin, 1995 :11). Or, dans l'œuvre durassienne, ce geste représente le lien entre le mot et l'image. D'ailleurs, les images explorées par le poème évoquent un jeu d'ombre et de lumière, éléments essentiels à la projection cinématographique. Rappelons-nous que, avant même que l'écriture n'apparaisse, l'homme de la préhistoire manifestait déjà le désir de s'exprimer. *Les mains négatives* témoignent de ces traces d'existence.

## Bibliographie

Benjamin, W. (2013). *Paris, capitale du XIX siècle*. Paris: Ed. Allia.

Benjamin, W. (2015). *Rue à sens unique*. Paris: Éditions Allia.

Bernas, S. (2002). *L'auteur au cinéma*. Paris: L'Harmattan.

<sup>14</sup> Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 11.



Chol, I. (2009). La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers, *Poétique*, Vol. 2 n° 158, 231-247.

Christin, A.M. (1995) *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion.

De la Motte, A. (2004). *Au-delà du mot. "Une écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*. Munster: Lit Verlag.

Déotte, J.L. Froger, M. Mariniello, S. (2007) *Appareil et intermédialité*. Paris: L'Harmattan.

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact*, Paris: Les Éditions de minuit.

Duras, M, (1979). *Le Navire night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner*. Paris: Mercure de France.

Duras, M. (1987). *Les Yeux verts*. Paris: Cahiers du cinéma.

Faucon, T. (2009). *Penser et expérimenter le montage*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelles.

Liandrat-Guigues, S. (2009). *Modernes flâneries du cinéma*. Paris: De l'incidence éd.

Liandrat-Guigues, S. (2009). *Propos sur la flânerie*. Paris: Éditions l'Harmattan, coll. Esthétiques.

Noguez, D. Duras, M. (2001). *La couleur des mots*. Paris: Benoît Jacob.

Rajewsky, I. (2015). Le terme d'intermédialité en ébullition – 25 ans de débat, in *Intermédialités*, Textes réunis par Caroline Fischer, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection Poétiques comparatistes.

Ropars-Wuilleumier, M.C. (1981). *Le texte divisé*. Paris : PUF.

Witte, B. (2007). *Topographies du souvenir : "Le livre des passages" de Walter Benjamin*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.

Duras, M. (2014) *Les mains négatives (court-métrage)*. 14 min. Les films de Losange, 1979 - DVD Benoît Jacob Vidéo.

**Luciene Guimarães de Oliveira** est doctorante en Littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval – Québec –CA. Membre étudiante CRIalt – Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (Université de Montréal).

✉ [guimalucienne@gmail.com](mailto:guimalucienne@gmail.com)

REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

## Ningún pibe nace chorro

Andrea Molfetta

### Resumen:

Este artículo analiza dos cortometrajes producidos en el Centro de Producción Audiovisual de La Casona de Florencio Varela. El texto hace una etnografía de sus actores, prácticas y procesos y, a seguir, analiza el discurso de confrontación que estos jóvenes tienen sobre las representaciones que la televisión hace de sus identidades como habitantes del conurbano sur. De esta forma, entendemos las prácticas enunciativas del cine comunitario como una respuesta al discurso hegemónico que estigmatiza los barrios de la periferia de Buenos Aires en los medios masivos de comunicación. Este discurso reflexivo, meta-mediático y trans-mediático es comprendido en su sentido político, ya que posibilita la producción de una visualidad comunitaria propia, en la que los jóvenes se vinculan entre sí para construir salidas a todo aquello que no les gusta. En estos filmes, se visualiza un barrio donde los jóvenes se mancomunan para generar diversas soluciones a sus realidades, enfrentando lo que muestra la televisión.

**Palabras clave:** cine comunitario, periferia, Buenos Aires, visualidad alternativa.

### Abstract:

This article analyzes two short films produced in the Audiovisual Production Center of La Casona by Florencio Varela. The text makes an ethnography of its actors, practices and processes and, to follow, analyzes the discourse of confrontation that these young people have about the representations that television makes of their identities as inhabitants of the southern suburbs. In this way, we understand the enunciative practices of the community cinema as a response to the hegemonic discourse that stigmatizes the neighborhoods of the periphery of Buenos Aires in the mass media. This reflective, meta-mediatic and trans-mediatic discourse is understood in its political sense, since it enables the production of a community visuality of its own, in which young people link with each other to build outlets for everything they do not like. In these films, a



neighborhood is seen where young people come together to generate different solutions to their realities, facing what television shows.

**Keywords:** community cinema, periphery: Buenos Aires: alternative visuality.

### **Resumo:**

Este artigo analisa dois curta-metragens produzidos no “Centro de Producción Audiovisual” de La Casona de Florencio Varela. O texto faz uma etnografia dos seus atores, práticas e processos e, a seguir, analisa o discurso de confrontação que estes jovens têm sobre as representações que a televisão faz das suas identidades como habitantes da periferia sul de Buenos Aires. Desta forma, entendemos as práticas enunciativas do cinema comunitário como resposta ao discurso hegemónico que estigmatiza os bairros da periferia sul de Buenos Aires nos meios massivos de comunicação. Compreendemos este discurso reflexivo, meta-mediático e transmídia no seu sentido político, porque cria a possibilidade de uma visualidade comunitária própria, na qual os jovens vinculam-se entre si pra construir saídas a tudo aquilo de que não gostam das suas realidades cotidianas. Nestes filmes, visualiza-se um bairro onde os jovens se unem pra gerar diversas soluções as suas realidades, enfrentando o que a televisão mostra.

**Palavras-chave:** cinema comunitário, periferia, Buenos Aires, visualidade alternativa.

### **Introducción**

Michel Foucault ha estudiado el modo como el poder se practica y reproduce en los discursos (1966; 1979), sugiriendo incluso una estrategia para resistirlo: re-versionar los discursos dominantes (1984). Sus análisis apuntan a la descripción de la tríada poder/discurso/saber: quienes detentan poder producen un discurso que instaura una política del saber y una verdad. A través de la práctica de ese discurso, se instituye y/o refuerza ese mismo poder que lo produce. De esta forma, retroactivamente, el poder se reproduce y legitima en el campo discursivo de la opinión pública. En el actual capitalismo mundial integrado (Guattari, 2004), donde los medios masivos juegan un papel estratégico para las configuraciones del poder, la lucha pasa por la pose de los medios de comunicación y así se pone en vilo la propia posibilidad de enunciar, ya que muchos, las mayorías, no tienen siquiera cómo hacerlo.

Así como circula este saber dominante, existe otro saber, el de los oprimidos, que es negado, componiendo una dinámica en la que los discursos entran en disputa por la hegemonía. Para que las voces subalternas enuncien, tenemos el problema de cómo producir un discurso propio: la propiedad de los medios, la disponibilidad del capital



inicial necesario para un emprendimiento comunicativo y, por sobre todo, el aprendizaje de saberes especializados (técnicos y artísticos) que permitan a una cantidad cada vez mayor de personas expresarse audiovisualmente y tener acceso a la pluralidad de nuestra cultura. En 2009, a partir de la Ley de Medios<sup>20</sup>, el mapa mediático argentino comenzó a cambiar, redistribuyendo el derecho a la comunicación<sup>21</sup>. El Estado otorgó miles de nuevas licencias, dio apoyo financiero a los nuevos medios, se colocó un límite a la concentración mediática, y se iniciaron inúmeros talleres y cursos de alfabetización audio-visual en todo el país, que funcionaron como estímulo inicial para tantos nuevos enunciadores del cine y la comunicación comunitarios. Se trabajó con especial énfasis en las zonas carenciadas, haciendo del audiovisual una poderosa herramienta de contención e inclusión social, y este proceso socio-cultural, tan revolucionario y corto (2009-2015), continúa vivo en las comunidades hasta el día de hoy, ya que muchos saberes y tecnologías se han transferido e instalado, a pesar de la ausencia radical del Estado iniciada con el gobierno neoliberal argentino desde 2016. La Ley 26522 es de referencia mundial en términos de defensa del derecho a la comunicación, por el tipo de libertad y diversidad expresiva que generó, y permitió que todos los sectores de la sociedad pudieran comenzar a formar sus propios medios, buscando y aglutinando sus audiencias según intereses y agendas en común. Muchos incluso lo hicieron por primera vez en la historia, como los pueblos originarios<sup>22</sup>. En simultáneo, los grandes grupos de la comunicación debieron ceder señales y adecuarse a los topes de concentración mediática permitidos por región.

Durante esos seis años, la ley llevó a todo el mapa mediático nacional a reacomodarse y desconcentrarse, y podemos afirmar que muchos de los procesos socio-culturales iniciados en el período continuaron desarrollándose aún después de su desactivación parcial en el 2015, por el punto de autonomía que habían alcanzado algunas productoras comunitarias, como es el caso estudiado en este artículo, el Centro de Producción Audiovisual de La Casona de Varela. Los que en un determinado momento

---

<sup>20</sup> Ley 26522 de Servicios y Medios e Comunicación Audiovisual

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>

<sup>21</sup> La ley reserva el 33% del espacio a las señales para la comunicación pública sin fines e lucro, para las señales privadas con fines de lucro, y un tercero 33% para las señales comunitarias sin fines de lucro.

<sup>22</sup> No por acaso, antes siquiera de cumplir su primera semana de gobierno, el actual presidente neoliberal argentino emitió un decreto de necesidad y urgencia, el No 247/15, que desactiva los artículos más democráticos y redistributivos de esta ley, consiguiendo así tornarla inocua, y volver así a los procesos de reconcentración mediática, hoy en día de nivel históricamente insólito. Desde el 2016, se reconcentran los medios, se desfinancia a los medios comunitarios, así como se suspenden todos los talleres y cursos de alfabetización, restituyendo de este modo un paisaje de enunciaciones centralizadas, globalizadas y transnacionales, impidiendo que toda la pluralidad cultural de la sociedad argentina asuma el espacio público. Tornase evidente que la cuestión mediática fue y es estratégica en la instauración de un poder que también reconcentra riqueza e incrementó la pobreza, el endeudamiento extremo y la quita de todo tipo de derechos.



fueron estímulos desde el Estado, crearon las condiciones para gestar procesos auto-organizados por las comunidades, alcanzando la autonomía de producción.

Por fuerza de esta ley nació la AFSCA – Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual, encargada de llevar adelante el proceso de adecuación de los medios a la ley, de otorgar licencias y distribuir un fondo, el FOMECA, para iniciar y solventar los procesos de alfabetización audiovisual y nacimiento de nuevos medios comunitarios en todo el país<sup>23</sup>. Una cantidad incontable de comunidades tuvieron la oportunidad de aprender a organizarse para contar sus historias a partir de talleres dados por distintas asociaciones y productoras. Estos relatos se comparten en youtube, en los bancos de contenidos digitales, así como en la TDA-Televisión Digital Abierta, pública y gratuita, en la que se divulgaban contenidos provenientes de cada rincón del país, ciudad o provincia, una televisión reflejo de toda la diversidad cultural argentina. Sin lugar a dudas, donde más se llevaron a cabo estas alfabetizaciones audiovisuales fue en las periferias de las grandes ciudades, históricamente relegadas, territorios en donde se percibió que el audiovisual comunitario era una estrategia de construcción social de inmenso valor, aliada a otras luchas.

Según Gumucio Dragón (2012: 18)

El cine y el audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas

Esta definición de Dragón sirve como punta pie inicial, pero es incompleta. Desconoce que las cualidades presentes en ese lenguaje tienen origen en la naturaleza misma de las prácticas y los procesos comunitarios, y por eso, más adelante, su reflexión sigue:

(La participación de la comunidad) se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión. En este marco, según Stefan Kaspar, los cineastas y comunicadores tienen solamente la tarea de facilitar ese proceso, sin imponer los contenidos ni los métodos, sino simplemente impulsar.

<sup>23</sup> Informe Del Primer Año de Gestión al Frente del AFSCA, Martin Sabatella, [http://ricardoportomedios.com.ar/wp-content/uploads/2013/11/Informe-de-gestion\\_primer-anio\\_web.pdf](http://ricardoportomedios.com.ar/wp-content/uploads/2013/11/Informe-de-gestion_primer-anio_web.pdf). Informe de los primero cinco años de Gestión frente al AFSCA, <http://chequeado.com/ultimas-noticias/afsca-100000-nuevos-puestos-de-trabajo-en-la-industria-audiovisual/>



Mantero (2017) comenta el rol que estos colectivos desenvuelven en relación a los medios de comunicación hegemónicos

(...) el Cine Comunitario aparecería como una experiencia que se apropia de dispositivos tecnológicos y lenguajes propios de la cultura hegemónica (utilizados desde las lógicas del orden social para reforzar la dominación y la colonización cultural), para realizar un acto creativo de naturaleza distinta, que plantea una tensión entre los sentidos hegemónicos, vehiculizados mediante dispositivos, lenguajes y prácticas, y a la acción política de los sectores subalternos que se los apropian para desarrollar su propia actividad de resistencia simbólica.

El colectivo del Taller de Cine La Casona de Varela es mixto, integrado por jóvenes de 16 a 26 años, personal de las instituciones educativas y talleristas/facilitadores. Es una iniciativa sostenida regularmente en el espacio y en el tiempo: hacen más de 7 años, todos los miércoles de 16 a 20hs, funciona el Taller, donde se producen videoclips, cortometrajes, *spots* promocionales, *documentales* y registros de las actividades del espacio.

Este artículo trabaja dos aspectos del cine comunitario hecho en La Casona de Varela. Por un lado, muestra el resultado de la convivencia en campo que nos permitió producir una etnografía: ¿quiénes son los principales actores de esta experiencia? ¿Cómo se relacionan? ¿Qué prácticas y procesos desenvuelven? ¿Qué transformaciones producen en el grupo y en cada uno de los integrantes<sup>24</sup>? Este artículo analiza dos cortometrajes producidos en este espacio, observando sus procesos de producción y exhibición, así como los discursos producidos, a los que entendemos como resistencia simbólica de las voces subalternas frente a los medios hegemónicos.

### **Etnografía de un centro de producción de cine comunitario: los barrios desde dentro**

El espacio cultural La Casona de Varela está situado a 30km al sur del centro de Buenos Aires, en la ciudad de Florencio Varela. Este centro trabaja bajo el lema “Sacarle un pibe a la calle”. El cine comunitario (CC) no puede ser definido apenas a partir de un conjunto de cualidades estéticas, sino como un modo de filmar y un campo de prácticas y procesos audiovisuales desarrollados por actores singulares, en territorios singulares.

<sup>24</sup> Nos recuerda Mantero “Al producir las comunidades su propia información, encarnan un rol activo y así se pone en juego la forma de construcción de sentidos de acuerdo a determinados modos de ser y estar en el mundo. Siempre que se actúa, se influye y se modifica el contexto (Mata, 2009: 3). Toda intervención implica una intervención política”.





Un cine situado. En el CC el proceso es tan importante cuanto el producto audiovisual que se realiza, porque en él tienen lugar una serie de prácticas inicialmente verticales - que se horizontalizan al final -, transferencias y devoluciones entre sus actores que, colectivamente, constituyen una fundación o refuerzo de vínculos comunales. A través de talleres, el CC le permite a una parte de la población ejercer su derecho a la comunicación y expresarse, estimula la aparición de nuevos enunciadores desde las periferias urbanas, y muchos de estos relatos responden frontalmente a los discursos que los medios masivos fabrican y hacen circular sobre estos barrios y sus habitantes. En La Casona se filma desde hacen siete años, ininterrumpidamente, desde que la asociación civil Cine en Movimiento comenzó a brindar talleres para jóvenes en recuperación por abuso de drogas, frequentadores de ese espacio (FIEL, 2017). Cine en Movimiento (CEM) es una asociación civil que nuclea una docena de realizadores que impulsan estos talleres en los más diversos contextos sociales y territorios, tanto de la Argentina como de la región.

Cine en Movimiento es una organización creada en el año 2002, que tiene como objetivo acercar las herramientas del lenguaje audiovisual a los sectores populares para que estos puedan crear su propio mensaje y de esta manera se conviertan en sujetos políticos productores de cultura. Desde su creación, esta organización viene trabajando con organismos de derechos humanos, sindicatos, universidades, escuelas, iglesias y organizaciones civiles de la provincia de Buenos Aires y del interior del país.<sup>25</sup>

Generalmente, CEM trabaja a partir de subsidios para actuar como brazo ejecutor de diversas políticas públicas culturales de inclusión, desarrollando intervenciones direccionadas en territorio a través de la captación de recursos financieros disponibles tanto a partir de la Ley de Medios, como los directamente proporcionados por municipios, fundaciones y otras clases de organizaciones tanto estatales, como privadas y del tercer sector. Los talleres de CEM hacen del proceso de enseñanza-aprendizaje audiovisual un campo de transmisión de saberes, liberación de la expresividad y contención social. Generalmente, la vida del CC está siempre asociada a la de otras luchas que la comunidad lleva adelante como un todo, haciendo del cine una estrategia integrada a otras. En el caso de La Casona de Varela, se trata de jóvenes en situación de riesgo, con dificultades en finalizar sus estudios o conseguir trabajo, jóvenes expuestos a la falta de amparo social, ya sea afectivo y/o material, ya sea de una familia o del Estado. CEM pudo implementar con continuidad diversos proyectos en este

---

<sup>25</sup> <http://cineenmovimiento.blogspot.com/>, consultado en 04/10/2018.



espacio, generando así la necesidad de que espacio “Taller de Cine” algo estable, auto-organizado y auto-regulado por sus frequentadores: el hoy llamado Centro de Producción Audiovisual de La Casona de Varela, activo hasta nuestros días, y que funciona todos los miércoles, de 16 a 20hs.

La Casona de Varela es un espacio sostenido por la Fundación Protestante Hora de Obrar<sup>26</sup>, integrante de la Organización Católica Internacional. La Casona tiene una extensa y sólida trayectoria de trabajo social en la zona, y es esta acción continua la que le permite desenvolver toda esta gran actividad creativa. Al principio los talleristas de CEM coordinaban las reuniones semanales del Taller de Cine, conduciendo un proceso que se inicia verticalmente - de los talleristas a los alumnos -, y que tiende a la horizontalidad alcanzada en la actualidad. Pero a partir de la autonomía alcanzada por estos chicos, el taller se transformó en el Centro de Producción que hoy se auto-organiza colectivamente. Los talleristas de CEM, reuniendo a estos jóvenes, son contenedores, coordinadores, profesores de cine y gestores culturales, ya que condujeron este proceso desde su gestación institucional, pasando por la producción y estreno de cortometrajes.

Los ejercicios filmicos<sup>27</sup> realizados en este Centro de Producción trabajan con el auto-retrato en un sentido literal y, al mismo tiempo, abierto. Porque auto-retratarse es, para estos actores comunitarios, no sólo mostrar los rostros, sino también la geografía, las calles, la cara del barrio que comparten. Por ejemplo, en video-cartas que enviaron a otros cineastas comunitarios, estos jóvenes se presentan y muestran el lugar donde viven, presentan a sus amigos, los lugares donde se reúnen y narran lo que hacen. Dicen sus nombres mirando a cámara, cuentan sus historias y anécdotas significativas: hablar de sí mismos es la primera práctica expresiva, el primer objetivo, ocupar la escena, tomar la palabra, alzar la voz.

Otro de los ejercicios iniciales es el taller de fotografía estenopeica, que permite sentir el carácter manufacturado de la imagen. Se hacen salidas de reconocimiento en el barrio, así como retratos de amigos. El objetivo de los talleristas es economizar recursos y obtener resultados inmediatos, atendiendo a las expectativas de los que frecuentan el taller por primera vez. Este aspecto, el de arribar a un resultado expresivo concreto que aleje la posibilidad de frustrarse, es esencial para la eficacia del proceso audiovisual comunitario como un todo. Otro de los ejercicios consiste en hacer un cortísimo video de presentación con el celular, para enviarle a otra persona. De este modo, poner en escena la propia identidad y el lugar donde viven son los objetivos el taller que,

<sup>26</sup> <http://www.horadeobrar.org.ar/conocenos>, consultado en 04/10/2018.

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=upN7PvO-v9U>, consultado en 04/10/2018.



inicialmente, se inclina hacia la expresividad individual, es decir, son prácticas personales. Cuando una idea surge con fuerza, se la discute grupalmente en una rueda, buscando integrar los distintos puntos de vista en una historia escrita. De esta forma, la creación paulatinamente se colectiviza y, a partir del formato cortometraje, se procede a la distribución y aprendizaje de roles específicos del cine dentro del proceso de producción.

En suma, los talleres de Cine En Movimiento se concentraron en mostrar los barrios desde dentro, como ejercicio de auto-representación, lo que produjo un fortalecimiento de identidades, tanto individuales como colectivas. Filmar es contar lo que el colectivo quiera filmar.

G., de 17 años, nos dijo en entrevista realizada por Cecilia Fiel en septiembre de 2017:

El que más me gustó fue el que hicimos a finales de 2016 por el Ni Una Menos. Se organizó todo al día siguiente de ir a la marcha. Nos impresionó que los hombres y jóvenes se sumaran a la marcha. Siempre eran más mujeres, pero vimos cómo se organizaron y trabajaron en la marcha los hombres.(...) Nos quedamos pensando qué podíamos hacer, pensamos en hacer un corto de NUM, sobre violencia de género, y buscamos una canción que interprete algo. Buscamos a los integrantes del centro de producción que se interesaron en el corto. Éramos cinco o seis en cámara, dos o cuatro frente a cámara, organizamos, nos divertíamos haciendo el corto. Me gusta el cine porque podés interpretar cosas que otros pueden que no lo vean así. Y el cine te dice mucho sin palabras. El hecho de hacer una música y ponerla en un video te hace expresar todo lo que sentís. (...) a mí, cada vez que hago cine se me pone una sonrisa de oreja a oreja. Cada miércoles que hacemos cine, es una excusa para juntarnos todos. Hacen años que lo hacemos. Y es la oportunidad de que chicos que pensamos diferente pongamos los pensamientos de cada uno en un corto, en una escritura o algo que querramos hablar, algo que pasa... me da mucha felicidad ver que otros chicos trabajen al mismo nivel.

En el CC, las decisiones y el modo de producción son colectivos, colaborativos y cooperativos, fundando su accionar en los presupuestos de la economía social y solidaria. Las estrategias de producción, filmación y exhibición se discuten entre todos los participantes, y los roles del audiovisual son rotativos, como podemos apreciar en estos dos spots que el colectivo produjo para auto-promocionarse. En el primero (<https://www.youtube.com/watch?v=Qo1kjfaWuNA>) muestran cómo trabajan en grupo, distribuyendo los roles del trabajo como en el cine clásico y reconociendo la libertad con que van rotándolos para aprender integralmente sobre todos los oficios del cine. El segundo, (<https://www.youtube.com/watch?v=F0zdBKYRAQg>) es un making-off del cortometraje “Jorgito” (2014), en el que observamos fugazmente la forma de organizar



el trabajo del rodaje. En La Casona se filmaron spots de diversas campañas, videoclips de las bandas del barrio, making-offs, adelantos de programas y series-web, documental y ficción, generalmente cortometraje. Con el pasar de los años, el espacio “taller” se transformó en Centro de Producción porque ya poseen tecnología y saberes propios, se auto-organizan y, aquellos que en un tiempo eran alumnos, hoy son coordinadores o talleristas enseñándoles a otros pibes.

Nos dice E., de 20 años,

(Estar en el taller de cine de La Casona) es estar en un espacio donde puedo ser quien soy: un adolescente, me dio la posibilidad de ser pibe, porque muchos son chicos y ven cosas que no son para chicos (...)El centro de producción nació porque ya podemos hacer las cosas solos, y grabamos y editamos las cosas que hace La Casona cuando sale a la calle.

En uno de los ejercicios, “Con causa” (2017) – que analizaremos al final – el colectivo de jóvenes muestra imágenes de si mismos filmando, editando, debatiendo, distribuyendo roles, en rodaje. En este corto, se auto-definen como lugar en el que:

acercarse a las herramientas del medio audiovisual para retratar los problemas, ideas, sueños e inquietudes de los que participan. El objetivo del Centro de Producción es plasmar en imágenes propias nuestras expectativas. Pensar y pensarnos juntos de manera reflexiva y de alguna manera buscarle la vuelta a lo que no nos gusta de donde vivimos, tratando siempre de entender que conocer y comprender son herramientas que producen más cambios que las armas de fuego o la fuerza bruta (...) El trabajo del Centro de Producción de La Casona de Varela es realizar producciones alternativas que visibilicen las realidades de las distintas comunidades, sin el peso de la discriminación por causa de la procedencia, posibilidades económicas o de cualquier tipo. (...) En vez de quejarnos de las injusticias, las compartimos a través de imágenes, imágenes que son formadas por los chicos, pero también formantes.

Este cortometraje, que tiene el porte de un manifiesto micro-político, funciona como spot para promocionar el trabajo del Centro de Producción en La Casona.

El CC, claro está, trae implícita una pedagogía de la imagen relacionada con la horizontalidad y rotatividad de las prácticas audiovisuales presente entre los participantes, un asunto que diferencia profundamente al CC respecto a la TV, el cine industrial y el de autor. El objetivo de esta pedagogía es multiplicar la capacidad de contar historias, multiplicando los enunciadores dentro del paisaje mediático, como reflejo de la diversidad cultural, y compensando la invisibilidad y mudez sostenida desde los medios masivos. En este sentido, podemos hablar de una pedagogía crítica: hacia



dentro, los talleristas aprenden nuevas formas de relacionarse y trabajar juntos. Hacia afuera, promueve una lectura crítica de los medios. En ambos sentidos, se restituye el cuidado de sí y la auto-estima a partir de la producción de relatos.

De este modo, el proceso productivo del CC tiene este rol doble: hacia afuera, desempeña este aspecto reactivo, como respuesta del cine a la TV, de los jóvenes a sus estigmatizadores. Pero primero, hacia adentro, el CC protagoniza genuinas revoluciones moleculares (Guattari, 1978; Molfetta, 2017), en las que pensar y realizar una película se transforma en la práctica del cuidado de sí, en una técnica de sí (Foucault, 1984; Molfetta, 2011) en la que se pone en juego una primera persona del plural, un “nosotros” en el que cada uno de estos jóvenes encuentra contención y cuidados. Hacer CC es, antes que más nada, un modo creativo de generar, establecer y fortalecer los vínculos comunitarios, aunando voces antes desoídas que buscan un público par con quien compartir las experiencias y las soluciones del día a día en esos barrios. Y dónde se ve este cine? En los teléfonos.

En la misma entrevista, E., de 20 años, nos afirma que cuando vio “Rescatarme p rescatar” (CEM, 2007)

(...)ves que al pibe (protagonista) le pasa lo que vos ves que le pasa a los pibes de tu barrio todos los días.

S., de 20 años también, nos contó la historia de cómo llegó al Taller:

S.: “Cuando arranqué de chiquito era terrible, mal... me ayudó a aprender a trabajar en grupo... yo era terrible. Me relaciono mejor con mis compañeros, tengo mucho apoyo, mucho amor. Hoy somos un equipo. Ellos están para mí y yo estoy para ellos.(...) Cuando se llega acá uno se interesa. Porque uno viene por la droga, por problemas, por ser abandonado. Llegué acá por un compañero. No es que él me trajo acá... es que yo estaba enojado, como todos los días, y ese día me desahogué con él en la escuela, y me llevaron a la dirección del colegio. Y ahí me hablaron de La Casona de Varela. Yo me dije “Ahí me van a atender como un esclavo”, y nada que ver. Al principio no me interesaba, no me interesaba nada, pero poco a poco me empezó a gustar, te incluyen. Antes yo, si alguien se me acerca, lo mando al carajo... y hoy ya no. De repente no es una madre, o un padre, pero es alguien que te quiere.

Entrevistadora: Y cuánto hace que empezaste?

S.: Dos semanas. Ya estoy muy incluido“.



Los talleristas de CEM crean articulaciones con el Estado, ONGs y jóvenes, fundan espacios, dictan talleres, organizan los grupos a los cuales entrenan en cómo auto-organizarse, transfieren saberes técnicos y artísticos, coordinan la realización de cortos y los estrenan. Los jóvenes aprenden a filmar, a contar sus historias, a mostrarlas y, al mismo tiempo, enseñan a otros, desarrollando una mirada crítica sobre sí mismos, el grupo y el cómo y por qué los medios hegemónicos representan de ese modo sus barrios... no es poco. Todas estas prácticas suceden dentro de un proceso que consideramos emancipatorio.

Resta cuestionar si esta clase de transformación, que no deja de ser profunda porque alcanza el nivel de las subjetividades, consigue, efectivamente, transformar las condiciones materiales de la existencia en estos barrios.

## La pelea con los medios masivos

Considerando todo esto: ¿qué pasa cuando una parte de la población, en este caso los jóvenes, son permanentemente hostigados desde los medios masivos, que los simboliza sistemáticamente como representantes de la delincuencia y la pobreza, colocándolos siempre en un discurso condenatorio al que es imposible responder? ¿Qué sucede cuando la única visualidad referida al conurbano presente en la televisión argentina es aquella que enuncian los porteños desde el centro, mientras otra visualidad es negada? Opresión<sup>28</sup>.

Cuando hablamos de los jóvenes de la periferia de Buenos Aires, hablamos de un sujeto social acometido directamente por el poder simbólico de los medios masivos de comunicación sobre sus vidas. La televisión y una buena parte del cine comercial conocido como “porno-miseria” (Ospina y Mayol, 1979) - o “cosmética da fome” (Bentes, 2007) - (re)producen un discurso sobre la vida de estos barrios que los presenta como productores de pobreza, como si estos barrios fuesen causantes de aquello de lo que en verdad son víctimas, ocultando la causa histórica, económica y política de esa pobreza estructural. En la televisión, el joven del conurbano porteño es estigmatizado como generador y actor de la pobreza, y su única opción de vida, en este discurso, es

---

<sup>28</sup> Nos recuerda Mantero “(El cine comunitario) es un proceso que necesariamente debe ser conducido por la propia comunidad, y al conducir sus propios procesos artístico-comunicacionales necesariamente la comunidad se transforma. ¿Significa esto que la contradicción entre la propia existencia comunitaria y los discursos hegemónicos ya ha sido superada? Entendemos que no, que esa contradicción sigue presente, pero en la medida en que la comunidad realiza experiencias que disputan imaginarios y sentidos, y que a su vez viabiliza nuevas prácticas culturales, se fortalece el lugar de una ciudadanía crítica y creadora. El pleno derecho a la comunicación no puede realizarse por fuera de esas tensiones, de esas luchas y de ese empoderamiento. El derecho a la comunicación no puede concebirse por fuera de las luchas hegemónicas y las resistencias populares.” pp.16.



la delincuencia. Toda la organización comunitaria de base de estos barrios, que resiste esas condiciones luchando por derechos, es negada; toda la cotidianeidad es mediáticamente invisibilizada en la visualidad televisiva y del cine *mainstream*, una visualidad que se auto-posiciona como extranjera, o mejor, que extranjeriza y exotiza desde una enunciación externa de “lo pobre”, ya que apunta a los públicos de clase media que pueden pagar un servicio de cable. Como ejemplo de esta forma enunciativa de grado cero, o externa, podemos citar los noticieros policiales. La televisión muestra estos barrios asumiendo una enunciación “desde afuera”, que busca captar al espectador del centro de la ciudad de Buenos Aires a través de la identificación con este narrador externo que mira “al otro”. El de la televisión es un discurso foráneo y condenatorio sobre el conurbano, un discurso de acción discriminatoria sistemática. La cuestión es geopolíticamente dirimida: no importa quién, sino de dónde se es. El estigma social se territorializa, las periferias sociales son estigmatizadas, porque de ellas proviene la mano de obra. Parte del yugo es mediáticamente construido y sostenido.

En la televisión, los jóvenes del conurbano protagonizan las noticias policiales: estos territorios y su juventud aparecen como responsables por los problemas de seguridad, ocultando las complejas y difíciles condiciones de vida de esos barrios y, lo que es peor, negando el origen histórico y determinante de esa pobreza. Como si fuese apenas un hecho dado de la realidad “ser pobre” se instala discursivamente desde el campo de las noticias como estigma, y se naturaliza la asociación entre “conurbano” y “pobreza”. Tanto la velocidad intrínseca de la noticia como su apelo a lo novedoso, no contribuyen a generar en el público una comprensión histórica y compleja de las condiciones reales de vida de la gente en los suburbios, y ésta es otra forma de invisibilizarla.

El periodista es ese intruso-embajador de la clase media con el que el espectador se identifica desde el confort de su hogar. Al mostrar incursiones en los barrios, el discurso televisivo insiste en visualizar como novedad/noticia algo que, ipso facto, ese territorio vive crónicamente, como determinación histórica y económica. Por otra parte, se desenvuelve una operación semiótica en la que el estigma de la pobreza está directamente asociado a la juventud. Por último, se le suma la cuestión racial. En el discurso televisivo se vincula al joven pobre con los pueblos originarios, con el nuevo indio: la periferia de Buenos Aires está habitada históricamente por los que han llegado desde el interior o dese toda América Latina como mano de obra a la ciudad.

Por último, ese discurso televisivo dominante condena a los jóvenes del conurbano ya sea por su origen, o a través de una victimización del mismo narrador, que se muestra amenazado y lo mira desde afuera, con ánimo excluyente. La televisión afirma que “el joven pobre siempre será pobre”, que “el pobre es el indio” y que “el pobre es el violento”, caracterizando la maniobra perversa del discurso televisivo, ya que estos sujetos no son



los causantes, sino las víctimas de las condiciones socio-históricas, económicas y culturales negadas.

Esta combinación clasista/racista del discurso televisivo aparece justificada en la victimización de quienes ven, enuncian y juzgan sobre estos territorios sin habitarlos, y que han sido o pueden venir a ser, hipotéticamente, víctimas de inseguridad que produce la pobreza. Así se cierra el mecanismo de estigmatización que los jóvenes de Florencia Varela desvendan, analizan y responden en sus filmes, con astucia, humor y amor. Porque, aunque los medios masivos producen un discurso que naturaliza lo que es históricamente dado, el cine comunitario (CC) posee y demuestra su capacidad para dar una respuesta en el propio campo de la comunicación, una respuesta tanto material como simbólica que le permite a los chicos de estos barrios levantar su voz.

### **“Imaginarios” (2017)<sup>29</sup> y “Con causa” (2017)<sup>30</sup>**

Con impactante agudeza, los cortos realizados por este grupo de jóvenes construyen una mirada meta-mediática, en la que ponen en escena el rol de la televisión en sus vidas, un rol estigmatizante y opresor, al que responden con sus películas desde el cine comunitario, entendido y vivido como experiencia socio-cultural que fomenta la producción de narrativas como resultado.

En estos cortos, los jóvenes de los barrios cuestionan el papel violento que la televisión tiene hacia ellos, generando una narrativa crítica, trans-medial, una crítica que el cine le hace a la TV, y haciendo del cine comunitario este espacio desde el cual poder responder, casi que en legítima defensa. En sus cortometrajes, estos chicos expresan la opresión que sienten desde los medios masivos, la estigmatización permanente a la que están sometidos por el barrio en el que viven, por su condición social o incluso por su raza. El hecho de que el cine comunitario les permita contar a viva voz sus experiencias como individuos y como sujeto colectivo “joven”, hace del cine comunitario una realización contundente del derecho a réplica, un acto de liberación de las enunciaciones. De este modo, el cine comunitario alcanza una perspectiva dialógica en estas poéticas, perspectiva en la que la libertad de expresión está en juego.

El cortometraje *Imaginarios* (2017)<sup>31</sup>, tiene dos protagonistas. El primero, un joven que se despierta y prende la televisión. Mientras prepara unas bolsitas con caramelos que vende en la calle, para subsistir, la televisión se desdobra, el periodista del programa matutino rompe la cuarta pared y se dirige directamente al joven, interpelándolo

<sup>29</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=upN7PvO-v9U&pbjreload=10>

<sup>30</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gZWFCQb7fEI>

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=upN7PvO-v9U> consultado el 18/09/2018.





directamente, hostigándolo. Le dice que lo que vende le arruina la boca a la gente, le dice que no sirve para nada. Este periodista-juez, lejos de demostrar empatía con la situación carenciada del joven, lo prejuzga y desvaloriza. Para defenderse, el joven apaga la televisión y sale a la calle. Vemos las calles de tierra, las zanjas, los árboles; lo vemos instalarse en el centro comercial de F. Varela, para vender sus bolsitas de caramelos. En ese momento, aquel mismo relator, ahora desde una gigantesca pantalla led ubicada en la esquina de un gran comercio, le habla a nuestro protagonista, otra vez increpándolo con humillaciones (“Lo que vendes le hace mal a la gente”). El segundo protagonista, otro chico de la misma edad, con gorra, se le acerca, cara de matón, a comprarle. Al retirarse con sus caramelos, la cámara sigue este personaje, ingresando en el universo particular de este segundo protagonista. En un cruce de calles, un tercer personaje reparte volantes a la gente, es un cartel de advertencia a los vecinos, con el retrato de un delincuente. De repente, percibe que nuestro segundo protagonista es el denunciado en el volante, y se clavan las miradas. Como cierre, a través del ojo del presunto delincuente vemos toda una secuencia de momentos preciosos, en los que lo vemos participando en la escuela, en una biblioteca, con amigos.

El filme está prolijamente ordenado en secuencias que avanzan con una construcción clásica de planos, sin novedades en términos de estilo. La actuación tiene un peso central, especialmente por el tenor e importancia dada a los diálogos. El clima general del filme es la angustia: el primer protagonista necesita vender caramelos para sobrevivir: el segundo protagonista es buscado y perseguido por sus vecinos: el tercer protagonista es el que acciona este volante advirtiendo sobre la naturaleza delincuente del segundo. Los barrios que vemos tienen calle de tierra y zanjas; el centro comercial de Varela es desordenado y lleno de gente. El hilo de la narración se desliza sin resolución, como si no hubiera salida a esa situación. El final es incierto y abierto, busca sembrar un tono reflexivo y conmovedor en el espectador. En síntesis, se utilizan recursos narrativos clásicos, simples. La cámara es clásica, sin movimiento, y el montaje acompaña linealmente los hechos de tres secuencias, encadenadas, entre las cuales hay continuidad, pero no una relación causal entre ellas, sino casual. Este sentido de lo casual, pasa la sensación de encontrarnos en un universo donde todo es siempre igual, lo mismo, en solución de continuidad. Una causalidad ausente en la medida en que son ausentes también las oportunidades de salir de ello.

En “Con causa” (2017), un joven desayuna mientras ve la televisión. Una noticia policial lo hace demostrar empatía con el asaltante baleado. Conturbado, apaga la televisión con rabia y se sumerge en un mundo en el que se reúne con sus amigos para fabricar sus propias imágenes. Él y sus amigos recorren las calles, los barrios con cámaras en la mano. Bailan.



La narrativa, escueta en materia de diálogos, de estilo y gramática clásica, se inicia como relato melodramático y, como resolución, se transforma en un clip, en el que el grupo de chicos bailan, filman y cantan sus letras y temas. “Con causa” es un cortometraje sobre el significado que tiene el acto de filmar para ellos, como práctica social y comunitaria. Hacer cine comunitario equivale a instalar un régimen de visibilidad nuevo, acorde a la realidad y a la estética de los jóvenes que se quieren expresar, para compartirla.

Merece mención especial la presencia de las letras de las músicas, que ocupan un rol narrativo, descriptivo y expresivo muy potente. Generalmente enunciados en primera persona, el rapper es el nuevo juglar de la cultura popular. La atención puesta en la composición de la historia, así como la compleja atención demandada al público asistente, hacen de este género musical un auxiliar clave de la visualidad propiamente dicha, apelando al poder imagético de las palabras.

En términos de estructura narrativa, una vez más estamos frente a un cortometraje que se inicia con un planteo narrativo que, de hecho, funciona apenas como preámbulo de un discurso expositivo que sintetiza la misión institucional del Centro de Producción. Una voz joven, femenina y plural.

Ambos filmes son muy curiosos cuanto a estructura narrativa, ya que no plantean una intriga, sino un filme en devenir, un mensaje buscando el foco, un acto comunicativo potente que los restituya como parte de una visualidad general. Estos cortometrajes no se desenvuelven hacia un desenlace: la narrativa está planteada como un devenir, una anécdota simple del día a día, un mensaje, casi en el registro de lo epistolar, narrando lo cotidiano. Ambos cortos muestran un tramo de vida en devenir, y en ambos casos, el recurso a la reflexividad (mostrar el cine dentro del cine, o la tele dentro el cine), nos habla de una propuesta de visualidad compleja, meta-ordenada, en la que el discurso del dispositivo cine comunitario le habla a otro, el de la televisión. Una reflexividad que podemos claramente identificar como política, alineando estas experiencias dentro de una línea ya histórica de la presencia de reflexividad en los relatos, que caracteriza la historia del cine en América Latina.

Otra característica potente de la visualidad de estos cortos es la presencia de narrativas testimoniales: los relatos de las distintas vidas nutren los guiones que se filman, sembrando la impresión de que la vida de uno es equivalente a la vida de cualquiera, es representativa. Generalmente, en estos cortos observamos un tipo de narración heroica-colectiva: el protagonista está siempre en medio a una trama de alter-egos y co-protagonistas (familia, amigos, escuela, institución), que lo muestran como uno más dentro de una agrupación, una red, un grupo al que pertenece y que lo identifica. Si bien los relatos asumen una primera persona, el recorte de esta voz se desliza a través de la



construcción de distintos personajes, como una demanda colectiva, compartida y transmitida al unísono, por todos.

Por otra parte, podemos afirmar la existencia de una visualidad asistida por una oralidad descriptiva en un discurso directo. En ambos cortometrajes, el recurso a la palabra oral valoriza un rol complementario de la palabra, muy presente en las letras de rap, en el videoclip e, incluso, en el discurso expositivo directo. En términos de lenguaje audiovisual, no hay un cuestionamiento estilístico importante, en primer lugar porque se trata de aprendices de la gramática clásica del cine, y porque, además, lo importante de la experiencia es siempre alcanzar la autonomía de recursos necesaria para ser eficientes en la fabricación y circulación de un mensaje, es decir, la comunicación transparente como el objetivo final. Así, el uso de recursos clásicos de la narrativa audiovisual fue la opción.

## Conclusión

En la reflexión que sostenemos desde la perspectiva semio-pragmática del estudio del cine (Odin, 2000), según la cual las prácticas y los procesos son tanto generativos como interpretativos, pensamos que es muy importante partir de una etnografía y analizar tanto la producción audiovisual de un grupo autónomo de jóvenes, como comprender la recepción de estos mensajes. Hemos dicho que la auto-representación es una práctica central del proceso generativo en el CC, y es hora de dar destaque a otra característica fundamental de este cine, que es la circularidad de su recepción, una circularidad existente entre quienes lo hacen y lo ven. Esta fruición existente en el proceso interpretativo se vincula a la lógica del reconocimiento y la identificación entre los cineastas barriales y su público, destacándose nuevamente por este rasgo horizontal también presente en el proceso generativo, y que nuevamente diferencia con profundidad al cine comunitario con respecto al cine industrial, de autor y la TV. Esta posibilidad de verse, de reconocerse, de reconocer el barrio, las historias de vida, de identificarse con los personajes, de ver a la comunidad en la pantalla, dando su mejor mensaje, así como sentando y construyendo su memoria *comun*, colectivamente.

Podemos decir que el cine comunitario se define no sólo por sus modos de trabajo, y sus procesos de producción y enunciación autónomas y emancipadas, sino también, por esta cualidad de la recepción, vinculado a la *formulación, expresión, y reconocimiento de identidades, historias, paisajes y personajes*, exigiendo del espectador un volumen de conocimiento pertinente que constituyen un modo



espectatorial<sup>32</sup> nuevo, el comunitario, caracterizado por el compromiso identitario con lazos de pertenencia como comunidad. La visualidad trabaja orientada al auto-reconocimiento de los vecinos en pantalla, que dispara un efecto crítico y distanciador sobre ellos mismos. La práctica cinematográfica comunitaria estimula muy especialmente a los jóvenes, porque filmando podemos comprender mejor, y grupalmente, el mundo en el que vivimos, y pensar las decisiones a tomar en el mismo, sabiendo que integran un “nosotros”, una primera persona comunal. Mostrarse en películas es afianzar lo conquistado y explorar nuevas vías de expresión y comunicación de los jóvenes entre sí, entre estos y sus familias, vecinos y compañeros, haciendo de la práctica audiovisual algo que restituye la experiencia más orgánica del tejido social para estos chicos.

A través de las prácticas y procesos del cine comunitario distintos grupos del conurbano produjeron películas que generan un efecto de reconocimiento que surge como respuesta y compensación frente a la invisibilización practicada en los medios masivos. No creemos que este efecto circular de reconocimiento se satisfaga en sí mismo, sino que aspira a un reconocimiento de trascendencia inclusive mundial, en la medida en que las periferias globales se parecen. De este modo, probamos que el cine comunitario desenvuelve un proceso de fortalecimiento de lazos comunales, proceso aliado a otras luchas que estas organizaciones llevan adelante contra la pobreza y la exclusión, y lo hacen a través de una visualidad caracterizada por esta mirada desde adentro. Estas narrativas se esfuerzan, desde adentro de los barrios, en explicarnos y demostrarnos que “Ningún pibe nace chorro”, enfrentando radicalmente el discurso de la televisión, según el cual “Todo joven pobre del conurbano es ladrón”. El CC lucha desde dentro de los barrios, a través de esta transmedialidad crítica, porque como afirmaba Pasolini en la famosa entrevista concedida a la TV francesa poco antes de su asesinato, “La televisión nunca dice la verdad”.

## Referências bibliográficas

Barbosa, A.; Da Cunha, E. T. & Gitirana Hikiji, R. (2009) (orgs). A construção de si mesmo. Uma experiência etnoaudiovisual com os povos tupi-mondê e Comunicação, tradução e alteridade, en *Imagem-conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos* (pp.159-197). Campinas: Papius.

---

<sup>32</sup> Un modo espectadorial, según Roger Odin (2007) está caracterizado por un conjunto de operaciones y procesos que realiza el sujeto espectador de un filme. En nuestro caso, afirmamos la existencia de un modo espectadorial comunitario, caracterizado por la exigencia colectiva de un conjunto de saberes locales, propios de la singularidad de un territorio, y que deben ser utilizados para entrar en el trabajo interpretativo del texto, y que tiene por finalidad el fortalecimiento de lazos vecinales pre-existentes.



Bentes, I. (2007). Sertoos e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome, *Revista Alceu*. Disponible en: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n15\\_bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf)

Foucault, M., (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Barcelona: Octaedro.

Foucault, M. (1984). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros*. Méjico/Buenos Aire/Barcelona: Fondo de Cultura Económica.

Fiel, C. (2017). La cámara enfoca donde los pies pisan. El trabajo de Cine en Movimiento, en Molfetta (org.). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Guattari, F. (1978). *Lucha de clases y revolución molecular*. Méjivo: Cuernavaca.

Guattari, F. (2004). *Plan para el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Buenos Aires: Rey Larva Editorial.

Gumucio Dagron, A. (2012). Aproximación al cine comunitario, En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, © 2014 Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert).

Mantero, I. (2017). Cine comunitario en Villa Hudson. Una experiencia de construcción ciudadana, en Molfetta (Org.). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Martín Barbero, J. (1983). Comunicación popular y los modelos trasnacionales, *Chasqui* N° 8.

Mata, M. C. (2009). Comunicación Comunitaria en pos de la palabra y la visibilidad social, en Área de Comunicación Comunitaria (compiladores). *Construyendo comunidades... Reflexiones actuales sobre comunicación comunitaria*. Buenos Aires: La Crujía.

Molfetta, A. (2011). "El documental performativo como técnica de sí, o, El cine político como práctica de una ética de la finitud", In Lusnich & Piedras (org.). *Una historia del cine social y político en Argentina* (pp.1968-2008). Buenos Aires: Nueva Librería.

Molfetta, A. (2017). Cine comunitario y revolución molecular, in Molfetta (Org.). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Odin, R. (2000). De la fiction, *Ressaux. Cinema et prouction du sens*: Armand Colin.

Ospina, L. & Mayol (1979). "¿Qué es la porno-miseria?", Grupo de Cali. Disponible en: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

## Otros Documentos

Ley 26522, de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, 2009. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>



Sabatella, M. Informes de Gestión, 2010 y 2014. Disponibles en:  
[http://ricardoportomedios.com.ar/wp-content/uploads/2013/11/Informe-de-gestion\\_primer-anio\\_web.pdf](http://ricardoportomedios.com.ar/wp-content/uploads/2013/11/Informe-de-gestion_primer-anio_web.pdf) .

<http://chequeado.com/ultimas-noticias/afsca-100000-nuevos-puestos-de-trabajo-en-la-industria-audiovisual/>

**Andrea Molfetta** (Buenos Aires, 1965) es escritora e investigadora CONICET. Fundadora y primera presidenta de la AsAECA (Asoc. Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), fue profesora visitante en las principales universidades argentinas y brasileras. Escribe sobre arte electrónica, documental y cine comunitario desde 1994. Es autora de *Documental y Experimental: los diarios de viaje de los vídeo artistas sudamericanos en Francia (1984-1995)*, BsAs: Sitio del Silencio, 2014 y *Cine Comunitario Argentino*, BsAs: Teseo, 2017.

✉ [andreamolfetta@conicet.gov.ar](mailto:andreamolfetta@conicet.gov.ar)



## Fotografia Selfie em festivais: Experiência cultural como dispositivo para a nova imagem urbana

Paulo Nunes & Ravena Sena Maia

### Resumo:

O crescimento exponencial da fotografia vem gerando forte impacto na veiculação da imagem cultural das cidades contemporâneas, especialmente quando colocamos em discussão o gênero fotográfico *selfie*. Este texto tem por intenção discutir a revitalização da imagem urbana pela cultura e o papel ocupado pela fotografia neste processo. Seus usos sociais, tão comuns no cotidiano das redes sociais, têm deslocado a produção da identidade da cidade para o âmbito da experiência. Como este processo vem sendo agenciado significativamente pela cultura, o artigo colocará foco em torno de festivais de música e outras iniciativas do gênero que, de uma forma ou de outra, têm demonstrado evidências importantes para o funcionamento das *selfies*. A partir da interação entre público e lugar (fotografia e vídeo), criam-se espaços físicos simulados, interferindo na estrutura das cidades em larga medida pela ordem imagética. O dispositivo fotografia-memória-experiência, acionado durante as diversas práticas de consumo cultural urbano, modifica o modo como o sujeito vivencia a cidade e fornece a ela uma retórica imaterial que a reconstrói, ressignificando sua imagem a cada *share* ou *like* conquistado nos canais virtuais.

**Palavras-chave:** fotografia, experiência, cidade, festival, memória, selfie, revitalização urbana.

### Abstract:

The exponential growth of photography has generated a huge impact in the propagation of cultural image of contemporary cities, especially when the selfie genre is discussed. This text is intended to think the revitalization of urban image by culture, and the role occupied by photography selfie in this process. The social uses of photography, usual in social networks, have shifted the production of city identities into the experience field. As such process has been meaningfully going on by culture, the article will bring festivals and other initiatives of the genre into focus that



have, somehow, demonstrated important evidences for selfie image. From the interaction between public and place (photography and video), simulated physical spaces are created, influencing the structure of cities to a large extent by the imaginary order. The “photograph-memory-experience” device triggered through different practices of urban cultural consumption and modifies the way of the subject lives the city and gives him an immaterial rhetoric which reconstructs and gives new meaning to this relation at every share or like received in web channels.

**Keywords:** photography, experience, city, festivals, memory, selfie, urban renewal.

## Introdução

O entendimento histórico da imagem fotográfica está diretamente relacionado a seus usos e funções sociais, cujo desejo moderno de deslocamentos e exploração do mundo vinculou-se ao olhar de retratistas, de cientistas e viajantes e, a partir da segunda metade do século XIX, aos cliques em série de fotógrafos amadores. Num processo de serialização do visível pela fotografia (Rouillé, 2005), iniciou-se um tipo de inventário visual que buscou registrar lugares, pessoas, cenas cotidianas e paisagens.

Desde então, a trajetória das imagens técnicas vem construindo um modo particular de relacionar-se com o tempo e o espaço. Nomeando a fotografia como “Mundo-Imagem”, Sontag (2004) já apontava para a equivalência entre uma *experiência com o mundo* e o *fazer fotos sobre ele*. Nas palavras da autora, “a fotografia tornou-se um dos principais instrumentos capazes de nos fazer conhecer determinada experiência, dando-nos a impressão de dela participar” (Sontag, 2004: 10). Em suma, este “Mundo-Imagem” representaria a convicção de que o sentido da realidade tornou-se cada vez mais semelhante à percepção construída por uma câmera. Diante deste inventário imagético do mundo, a fotografia nos fez sentir que o mundo é mais acessível do que o é na realidade, colocando-se como retórica central no universo da comunicação de massas. Esta lógica posteriormente passou a justificar sua relação direta com a criação e circulação de novas redes de bens materiais e imateriais, corroborando para a conversão das imagens em mercadorias, tal como foi discutido por David Harvey (2008). O autor identifica o contexto contemporâneo como parte da condição pós-moderna de compressão do tempo-espaço, ocasionando práticas econômicas muito mais efêmeras que intensifica o consumo de serviços (produtos com “tempos de vida” menores). Não apenas serviços pessoais, o consumo no campo da diversão, dos espetáculos e dos eventos acentuam a volatilidade de valores, estilos de vida, relacionamentos e lugares. As identidades tornam-se descartáveis e dependentes de uma manutenção constante





no universo de produção e construção de imagem, sejam elas individuais, corporativas ou políticas. Assim, os diferentes tipos de mídia e a publicidade como novos campos profissionais passaram a integrar as práticas culturais visando o crescimento do capital dentro de um contexto de produção de imagem.

Hábitos cotidianos hoje naturalizados pelos novos mercados simbólicos de circulação da imagem constituíram-se como produtos efêmeros deste processo: vestir o abadá ou a bandana do bloco nas festas de rua, posar para foto junto ao *backdrop* no *foyer* de um teatro, exibir a pulseira da nova edição de um festival ou celebrar uma *selfie* com os amigos no show de seu músico preferido têm sido práticas cada vez mais recorrentes e que podem ser acessadas diariamente através de diferentes canais virtuais.

Ao pensarmos sobre a relação entre identidades culturais e cidades na contemporaneidade, há alguns pontos que se convergem. Juntamente a interesses comerciais do turismo e da construção de imagens por diferentes processos de *placemaking* (Wynn & Yetis-Bayraktar, 2016), a produção de bens imateriais é hoje intensificada pela agregação da noção de experiência ao lugar por meio da etiqueta do evento cultural. Nesta perspectiva, Harvey (2008) nos indica que o capitalismo tem se tornado cada vez mais sensível às qualidades do lugar, enfatizando-as para criar magnetismo com o capital móvel. Com isso, as cidades precisam construir uma imagem distintiva segundo a ideia de “atmosfera de lugar e de tradição” para atrair tanto o capital como “pessoas do tipo certo”, abastadas e influentes (Harvey, 2008: 266). Por outro lado, a produção desta “atmosfera distintiva” preenche a necessidade de um consumo experiencial, que visa transferir para o sujeito a efemeridade do capital através de um gosto pela mudança, provar experiências novas (afetivas, imaginárias e sensoriais) destinadas a serem experimentadas pessoalmente (Lipovetsky, 2007).

Na área da música, das artes do corpo, da literatura ou do audiovisual, tais iniciativas, sejam elas de caráter alternativo ou comercial, são um fenômeno em ascensão que tem gerado interesses tanto no mundo da cultura quanto nas áreas a ela interligadas, a exemplo da economia, da comunicação e da política pública. Dinamizados de forma central pelo mercado de criação e exibição de imagens, o número de eventos desta natureza aumentou de forma bastante significativa nas últimas décadas, especialmente nos chamados países desenvolvidos e em desenvolvimento.

Faz parte deste íterim o crescimento exponencial dos festivais ao redor do mundo, que a partir da década de 1990 vem gerando forte impacto na implementação de ações, formas de gestão e ocorrências no setor econômico e processos de revitalização urbana em diferentes contextos (Doğan, 2011; Ferreira, 1998). Uma série de trabalhos vem sendo empreendidos para percebermos melhor as diferentes representações



assumidas, por exemplo, pelos festivais de música como narrativas da dinâmica urbana. Este é o caso do estudo de Donald Getz sobre o fenômeno das experiências e dos significados destes eventos (Getz, 2007) e do capítulo de Susan Luckman intitulado *Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festival*, presente na coletânea organizada por Bennett, Taylor & Woodward (2014). Tais esforços endossam a hipótese de que cada vez mais é premente refletir sobre os vínculos presentes entre imagem e representação da experiência na cidade modulada pela existência dos eventos culturais contemporâneos, e em especial pelos festivais urbanos.

Levando-se em consideração que a construção de uma nova marca de cidade ligada aos bons predicados da cultura está contida num grande sistema de economia simbólica de consumo, é preciso então refletir de forma mais densa sobre as estratégias de produção da imagem do lugar pelo agenciamento do dispositivo fotográfico. A aproximação com o tema é feita a partir do conceito foucaultiano segundo o qual o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta, inscrita em uma relação de poder (Foucault, 1997). Além disso, ele é composto de relacionamentos de forças que se misturam e geram sentidos na sociedade (Deleuze, 1987). Dispositivos multiplicam em nosso meio de forma constante e complexa e muitas das vezes estão imbricados com o uso de novas tecnologias associadas à regulação da vida cotidiana. As formas contemporâneas de consumo cultural e os dispositivos de imagem para a venda da imagem de cidades tem ilustrado de maneira bastante interessante este fenômeno.

Peça chave na autoria e na consolidação dessa imagem, os aplicativos de telefonia móvel de função social têm sido decisivos para o funcionamento da lógica das memórias compartilhadas (Maia & Nunes Junior, 2017). De um lado, as empresas de ativação de marca vinculadas aos festivais urbanos baseiam-se cada vez mais na dimensão subjetiva do indivíduo para a construção de suas retóricas discursivas em diferentes partes do mundo (Doğan, 2011; Wynn & Yetis-Bayraktar, 2016; Dinardi, 2017). De outro, as sociabilidades em redes virtuais têm exigido cada vez mais não apenas viver a experiência, mas sobretudo colocá-la em circulação nas mídias sociais (Pereira, 2017). Neste cruzamento, a fotografia - sobretudo a *selfie* - passa a adquirir um papel fundamental para a consagração deste sistema.

No campo do turismo, e mais particularmente nos setores relativos aos novos mercados da cultura, as práticas fotográficas vêm transformando o lugar fundamental dos registros de memória, possibilitando que sua construção se torne ainda mais instantânea e necessariamente compartilhada, características essenciais da atual conjuntura definida por Fontcuberta (2016) como pós-fotografia. A ânsia de postar imagens modifica o modo como o sujeito vivencia o local e fornece a ele uma retórica imaterial que reconstrói e



ressignifica sua relação com o evento registrado a cada *share* ou *like* conquistado nos canais da *web*.

Como consequência destes novos modos de existência (Deleuze & Guattari, 1997), as próprias cidades têm remodelado seus pontos turísticos, monumentos, exposições de arte, museus, festivais urbanos e espaços culturais com arquiteturas e cenários à espera dos cliques que podem render acessos nos novos mercados de exibição (Boyer, 1998) oferecidos pelas redes sociais. Em resposta a esta constatação, dois temas principais serão discutidos neste texto: a revitalização da imagem urbana pela cultura e pelos festivais culturais, e o papel ocupado pela fotografia *selfie* neste processo. Por objetivo principal, visamos entender como os usos cotidianos da imagem, tão comuns em plataformas como o *Facebook* e o *Instagram*, têm deslocado a produção da identidade da cidade para o âmbito da experiência, desta vez acoplada à uma cadeia discursiva ligada aos eventos culturais (Boy & Uitermark, 2016). Embora o foco seja colocado principalmente em torno de festivais, o diálogo pode estender-se também para galerias ao ar livre, museus, exposições fotográficas, performances e outros eventos que, de uma forma ou de outra, têm demonstrado evidências importantes de funcionamento do dispositivo *selfie* nos regimes imagéticos contemporâneos. Ao final da discussão, espera ressaltar a tensão entre distinções/padronizações que tem reestruturado a visualidade urbana das cidades e as experiências da vida cotidiana.

## 1. Marketing urbano e imagem como estratégia

Narrativas que aproximam cidade e imagem intensificaram-se especialmente durante a década de 1960, quando a cultura passa a ocupar um lugar estratégico na dinamização social e econômica dos territórios pós-guerra (Autissier, 2015). Aliada primeiramente ao tema da regeneração urbana, além de redesenhar o imaginário das cidades, ela passa a ser artigo de grande necessidade para as novas agendas da política pública urbana a partir da segunda metade do século XX.

Desde então, uma série de exemplos tem colocado programas culturais de diferentes formatos e disciplinas artísticas como grandes aliados de megaeventos em geral, uma vez que eles contribuem de maneira significativa para o incremento da economia e do turismo local (Ferreira, 1998; Doğan, 2011; Dinardi, 2017). A produção destes eventos ligados à cultura inaugurou um movimento levado a cabo por uma série de cidades a partir da década de 1980 (Autissier, 2008), segundo o qual a associação entre marca e cidade passaria a acontecer especialmente em termos de visualidade. Acopladas a um projeto maior de governança pública, estas iniciativas acabam gerando estratégias de



revitalização urbana decorrentes dos diferentes processos de hospedagem de eventos mais recentes (Bianchini, 1990). García (2004) cita a experiência bem-sucedida do uso da fotografia e da imagem para o caso de Glasgow durante sua atuação como capital europeia da cultura em 1990. Além deste, são simbólicos também os casos de Liverpool (Liu, 2016), Barcelona (Richards, 2017), Rotterdam (Richards & Wilson, 2004) e Lisboa (Ferreira, 1998), nos quais foi possível observar um notável processo de requalificação urbana disparados não apenas pela realização de eventos ligados à cultura e às artes, mas sobretudo pelos novos imaginários inaugurados e fortalecidos pelos eventos de caráter cultural em cada uma destas cidades.

Estes e outros casos estão ligados a um dispositivo maior de criação de marcas para o mercado de venda de cidades, tema abordado de maneira bastante pertinente no artigo *City marketing and place branding: A critical review of practice and academic research* (Martinez, 2012). Nele, o autor discute a existência de correntes de pensamento sobre *branding* de cidades e analisa a importância da identidade local como fator prévio para o gerenciamento estratégico do marketing urbano. A partir daí, propõe um modelo que conta com uma fase inicial de planejamento físico e *design* urbano, seguido por um processo de marketing em intercâmbios com os vários grupos envolvidos para, finalmente, encerrar-se com criação de uma marca (Martinez, 2012). Ela passa a ser, portanto, o resultado da combinação entre imagem e cidade, e neste processo a circulação de *hashtags*, *gifs*, memes e outros tantos recursos virtuais ligados à fotografia e à visualidade como um todo apresentam-se como ferramentas decisivas para a diferenciação e consagração das cidades no mercado de consumo cultural.

Se por um lado a recuperação de lógicas semelhantes em cidades tão distintas levamos a pensar num processo de homogeneização pela festivalização da cultura (Bennett, Taylor & Woodward, 2014), por outro lado o aparecimento de cidades com boa reputação internacional em diferentes atributos, em especial àqueles relacionados aos recursos culturais singulares, guardam relação bastante próxima com a atmosfera liminal promovida pelos festivais. Tais eventos potencializam a vocação cultural da cidade onde atuam, ao mesmo tempo em que criam singularidade para a construção de novas narrativas sobre lugares. Nestes novos processos de significação, tais iniciativas têm atuado como vitrines que tentam mostrar ao mundo raridades locais, seja qual for a celebração em questão.

Ainda a respeito do debate em torno das estratégias discursivas que envolvem imagem e cidade, é importante resgatar neste debate a analogia feita discutida por Christine Boyer (1998) a respeito dos museus e galerias como mercados de exibição, bem como as grandes feiras e exposições mundiais. Segundo a autora, estes e outros espaços de



exposição pública institucionalizada enunciam-se a partir dos interesses do Estado em apresentar-se com senso de coesão, nacionalismo e pertença. “Este mecanismo está relacionado com a reestruturação das economias ideológicas, e encontra nas chamadas disciplinas de exibição lugar estratégico para manifestar-se como representação da oposição evolucionista - nós civilizados *versus* o outro primitivo” (Boyer, 1998: 97). Ao funcionar como vitrines simbólicas do poder, museu e galerias refletem de maneira direta a cadeia de significação que vem sendo cada vez mais incorporada pelos festivais.

Atrelado a este mecanismo, o processo de turistificação e comercialização de lugares ocorrido em massa nas últimas décadas através dos eventos culturais converteram-se em um importante referencial para o mercado de imagem e venda de cidades, especialmente para o caso dos festivais de música. Uma vez que os eventos contribuem significativamente para o desenvolvimento cultural e econômico das cidades onde atuam (Getz, 1997), é preciso então que seja indagado a quais intenções este desenvolvimento atende, sem pressupor que respostas a essas perguntas já estejam dadas ou sejam estáveis. Como produtos contextuais e situacionais, eles estão atualmente atrelados ao tema da gentrificação urbana (Miles, 2007).

Para além de reforçar a figura icônica de determinadas localidades (interligando-as na maioria das vezes com bairros turísticos, setores de serviços e áreas classes mais abastadas), muitas das vezes também os festivais têm atuado no controle social de bairros e imigrantes, sob a justificativa de serem áreas de “alta diversidade cultural”, cuja imagem precisa ser melhorada. Lín don e Hiernaux (2012) descrevem como os subúrbios hoje são identificados com discursos pejorativos: guetos, periferias, áreas pobres e brutas que necessitam de transformação. Por esta razão, uma série de intervenções públicas de gestão de imagem tem auxiliado na transformação de bairros deteriorados em estratégias para o desenvolvimento urbano e economia política da cidade baseada em princípios gentrificadores. Metaforicamente, este movimento funciona como uma forma de encantamento ou fetichismo, “permitindo novas políticas urbanas e atraindo novas tendências de marketing para os centros metropolitanos” (Lín don & Hiernaux, 2012: 97). Nesta direção, Miles (2007) observou como a imagem dos bairros criativos têm servido uma estratégia para investimentos e turismo, inflacionando os valores das propriedades e reforçando a cultura hegemônica e voltada para o mercado.

Essa discussão nos leva a considerar um paradoxo instaurado hoje no desenvolvimento urbano: se em certa medida os eventos culturais em geral tem funcionado para trazer grupos marginalizados para os centros urbanos, por outro lado eles também tem



mantido o centro afastado da margem (Líndon & Hiernaux, 2012). Nesta situação, os festivais têm atuado como uma espécie de diáspora invertida, incentivando grupos marginalizados a ocuparem áreas centrais, gerando sensação de pertencimento e mitigando possíveis conflitos sociais que possam emergir desta aproximação.

Para além de servirem de ferramentas de controle social, os festivais têm hoje alto potencial turístico e são capazes de atrair não apenas visitantes, mas também subsídios e patrocínios externos, direta ou indiretamente responsáveis pelo alto impacto econômico e social de suas localidades. Ao serem colocadas como destinos, tais cidades são vasculhadas segundo sua capacidade de oferecimento de produtos visitáveis: paisagens naturais, bens arquitetônicos, serviços especializados, eventos culturais, patrimônios imateriais, entre tantos outros. Bonnemaision (1990) endossa esta ideia quando diz que o festival e as ações culturais de uma forma geral “funcionam como um monumento, apoiando e reforçando a imagem do poder estabelecido, seja religioso ou secular” (Bonnemaision, 1990: 25).

A associação entre identidade e lugar a partir da música foi investigada de maneira interessante no livro *Music/City: American Festivals and Placemaking em Austin, Nashville e Newport*, de Jonathan Wynn (2015). Para discutir como a paisagem simbólica é percebida pelo público participante de diferentes festivais nos Estados Unidos, o autor explorou o papel desempenhado pelos festivais no processo de ativação das cidades como centros musicais criativos. Com foco em três casos (Country Music Association de Nashville Festival (CMA Fest), Austin's South by Southwest (SXSW) e Newport Folk Festival) a obra apresenta um estudo matizado e empiricamente fundamentado sobre as maneiras pelas quais líderes da cidade, residentes, músicos e público construíram um senso de lugar através da realização de eventos musicais e sugere várias estratégias pelas quais as cidades podem usar com sucesso festivais para suas estratégias de desenvolvimento econômico e cultural (Bonnemaision, 1990: 25).

A partir da aplicação de um extenso inquérito ao público participante, os autores coletaram materiais dos três diferentes eventos acima citados, colocando foco em questões relacionadas à música, local e marca do festival. A pesquisa concentrou-se no número de vezes em que os frequentadores estiveram presentes nestes eventos, relacionando-o com o nível de importância da música em suas vidas e comparando estas variáveis com suas percepções gerais sobre o festival em relação à sua cidade. De forma geral, os resultados mostraram que mesmo partilhando de formatos semelhantes, a apreciação em cada um dos casos de estudo está diretamente relacionada à imagem de seu lugar de realização, o que lhes dá singularidade e os remete a cadeias de significação específicas diretamente mediadas pela fotografia



*selfie*. Tal estudo respalda os argumentos defendidos pela pesquisadora Bernadeth Quinn (2005), a qual sugere que os eventos culturais têm uma associação há muito tempo estabelecida com as cidades e por isso mesmo tornaram-se um veículo fundamental para expressar a relação existente entre identidade e modos de vida urbanos.

Em um sentido oposto, a estratégia de usar eventos replicáveis e de marca como um meio de distinção de cidades levou a um paradoxo contemporâneo: cidades que procuraram diferenciar-se por meio de identidades pouco usuais acabaram construindo paisagens urbanas e culturais semelhantes, baseadas no princípio da fetichização de bairros criativos (Ferreira, 1998) e áreas gentrificadas pela cultura (Líndon, Hiernaux; 2012). A homogeneização de marcas e identidades acabou prescrevendo percursos similares para cidades com perfis significativamente diferentes (Richards & Wilson 2004), e exemplos advindos deste mesmo *modus operandi* podem ser encontrados em inúmeros lugares. A proliferação dos pórticos e letreiros de grande dimensão estampando nomes e *slogans* de cidades talvez seja o melhor exemplo disso.

Neste sentido, o caso de Amsterdã é emblemático para o tema da revitalização urbana construído a partir da imagem e da cultura. Precursora do conceito de criação de marca identitária turística urbana, a capital holandesa lançou em 2004 a campanha “*I Amsterdam*”, através da qual desenvolveu uma série de estratégias de comunicação e eventos baseados nos auspícios da tolerância. Para além de ativar a cidade como destino turístico a partir do jogo retórico contido nesta campanha publicitária, o conceito mostrou-se bastante pertinente levando-se em consideração o fato de que a cidade tem quase metade de sua população constituída de estrangeiros, compondo-se de um mosaico de nacionalidades que abrange todos os países do globo (World Popular Review, 2018). Além de estar alinhado com as características das economias transnacionais e com o fluxo livre de mercadorias que sempre marcaram a história econômica do país, tal conceito tem também forte ligação com a demanda local e compreende ações culturais que abrangem diferentes interesses sociais, grupos e escalas de público ao longo de todo o ano. De acordo com Graeme Evans (2001: 213), “as cidades que usaram a cultura [...] são celebradas e vistas não apenas como modelos bem-sucedidos de regeneração de base cultural, mas também de regeneração urbana em geral”.

Estes e outros tantos exemplos observados atualmente levam a inferir que a cultura juntamente com uma construção de marca em geral tem atuado significativamente como moduladores no processo de reestruturação e construção de novas visualidades para as cidades contemporâneas. Operando no fortalecimento da identidade local, na



construção de uma imagem de marca, em projetos de infraestrutura urbana (Liu & Chong, 2007) e na ativação de novos mercados turísticos (Trasforini, 2002), todos esses fatores combinados conduzem para um reposicionamento da cidade estabelecido no consumo de mercadorias e serviços. Estabelecida como marco distintivo para as novas estratégias de marketing urbano, a cultura passa a disparar a partir daí uma série de estratégias de venda de bens imateriais com base na experiência do sujeito.

## **2. Construindo o dispositivo fotografia-memória-experiência**

Seguindo a vertente de uma série de contextos de países em desenvolvimento, no Brasil, o conceito de revitalização urbana é veiculado primeiramente através dos temas da preservação histórica e do turismo durante a década de 1970 na capital paulista (Kara José, 2007). Numa segunda fase, o resgate das festas populares, festivais culturais e outras iniciativas do gênero passam a figurar como catalisadores importantes para projetos desta área, saindo de um momento no qual importavam sobretudo os bens materiais e as estruturas físicas disponíveis, para entrar numa nova fase segundo a qual os bens imateriais e as narrativas de experiência passam a ocupar prerrogativas centrais para o desenvolvimento das cidades.

Esses dois momentos carregam algumas características em comum: a valorização do passado e o crescimento das comemorações, das festas e festivais são alavancados segundo as prerrogativas do capitalismo cultural, isto é, uma democratização maciça de um lazer cultural mobilizado pela noção de hiperconsumo (Lipovetsky, 2004). Tal movimento agrega também uma invasão de consumo no território da memória, ou do “turismo de memória” (Lipovetsky, 2004). Símbolos do passado são restaurados, ressignificados e remodelados para o desenvolvimento econômico, para o consumo-mundo e para a imagem midiática das cidades e circuitos turísticos temáticos. Aliado a este movimento, datas comemorativas, símbolos nacionais, festas populares e folclóricas inundam as indústrias editoriais e midiáticas com quadrinhos comemorativos, exposições temáticas sobre viagens, filmes e documentários de enaltecimento a pontos turísticos, e outros produtos visuais que passaram a serem produzidos em larga escala. O relacionamento com o passado passa a ocorrer menos no sentido de estruturar raízes e instruir culturalmente o povo, para operar mais na ordem do presente, segundo uma perspectiva regida pela experiência reciclada, renovada, instigante, instantânea e explorada com finalidades comerciais.





O antigo estilo solene e "sedentário" das comemorações, que visava a registrar permanentemente a memória nos próprios locais do passado, recua em favor de um estilo "frívolo" e efêmero que se restringe apenas ao instante da comemoração: simpósios, concertos, exposições, happenings, espetáculos, desfiles criativos. (Lipovetsky, 2004: 87-88).

Amiúde, a memória transforma-se em exibição de entretenimento dentro da perspectiva de consumo da experiência e uma busca pelas raízes acaba sendo vendida como uma imagem e objetos, fotografias e documentos se tornam histórias. Com o forte discurso da lembrança diante da ameaça de uma vida acelerada com múltiplas situações ocorrendo a todo instante, a fotografia passa a ocupar o papel central de atuar como objeto capaz de dar conta desta mudança preservando os bons momentos e oferecendo a possibilidade de reviver cada momento. A necessidade de criar e eternizar a memória implica pensar a fotografia como uma parte necessária da experiência de vida, de consumo do mundo.

Enquanto cartões postais, revistas de viagens e missões fotográficas facilitaram a representação de lugares antes nunca-vistos, os retratos e álbuns fotográficos democratizaram os desejos dos indivíduos de possuir uma representação de si. A ideia da imagem como recordação coloca a memória como motivador principal da materialização da experiência, cada vez mais comercializada e consumida como um roteiro de algo (por vezes situações são inclusive criadas para serem fotografadas).

Diante das possibilidades fotográficas, constrói-se uma relação entre a cultura de viagens e as necessidades de construção de relatos pessoais destas experiências, de forma que a fotografia permita capturar todos os momentos vividos e guardá-los para a "eternidade". Neste sentido, o desenvolvimento técnico principalmente da fotografia amadora originou um modo particular de circulação de imagens, colaborando para a popularização do turista-fotógrafo:

O souvenir reivindica a capacidade de evocar um local visitado ou alguém que esteve lá e o trouxe como lembrança. Presente em muitos desses objetos, a fotografia igualmente apresenta-se como enunciado a assinalar a presença do turista e dos monumentos, museus, passeios e rituais. Ela começa aos poucos a ocupar um lugar na experiência da viagem, uma prática que demarca a potência da imagem feita diante de um mundo que adquire cada vez mais a forma de um "rosto fotográfico" (Aquino, 2016: 131).

A construção desta personagem e do mundo como "rosto fotográfico" a ser experimentado através da caça de imagens impuseram, especialmente nas duas



últimas décadas, condições essenciais para que as cidades passassem a preocupar-se com a produção de sua imagem alinhada a interesses turísticos. Indícios sobre o que representaria um dispositivo fotografia-memória-experiência podem ser encontrados diariamente: totens em grande escala, portais, letreiros, obeliscos e outros tantos dispositivos que servem a este fim vem promovendo, seja nas capas de revistas de viagens ou no enquadre de uma legião de lentes amadoras, os melhores locais para desfrutar de uma bela fotografia e capturar a melhor *picture-ahead* (Aquino, 2016).

Nota-se que o investimento maior na visualidade das cidades somado ao excesso de produção destas fotografias-troféus demonstram um novo cenário para o turismo que Lipovetsky (2007) definiu como consumo experiencial, um consumo intimizado ordenando-se em função dos fins, dos gostos e dos critérios individuais. Para o autor, todo o turismo é planejado para oferecer ao público uma “experiência vivida” em percursos planejados para descobertas e em cidades históricas que propõem estruturas temáticas para desfrutarem da autenticidade do patrimônio.

Ao mesmo tempo que o consumo se torna subjetivo e emocional, ao passar dos objetos materiais para uma ênfase na experiência, percebe-se que a questão estética torna-se *essencialmente* relacional. Tomar consciência de sua própria experiência envolve o movimento de expressá-la em algum modo, de “objetivar” essa emoção sentida. Monclar Valverde (2010) avança na concepção ao afirmar que uma experiência vivenciada deixa de ser uma descrição neutra do mundo e torna-se um evento cuja narração é inseparável de uma interpretação e avaliação, ou seja, passa “a ser situada num mundo público, revelando um caráter que não é objetivo nem subjetivo, mas intersubjetivo” (Valverde, 2010).

Ao analisar essa experiência estética, não se pode excluir que parte dos processos de interação sociais são mediatizados, sendo esta a referência principal para construção social da realidade (Braga, 2010). Deste modo, a mediatização, neste estudo representado pela fotografia, opera como um dos dispositivos da realização deste evento-experiência, pois “se a expressão da experiência é fundamental, a circulação depende de um “vocabulário” socialmente construído – não só no ponto específico da incidência da expressão [...], mas no próprio processo interacional – construção social dos modos expressivos e interpretativos (Braga, 2010: 84).

Em tempos de *internet*, os modos sociais de compartilhar a experiência colocam a fotografia amadora em um lugar público mediatizado, de importância no universo da nova imagem urbana. Se antes a identidade turística de uma cidade era distribuída na visualidade mediática de suvenires, e vídeos promocionais; agora ela ganhará uma



componente bastante decisiva: a composição de imagens pessoais e registros de memória partilhados em rede.

Para que as pessoas sejam capazes de construir esta imagem e registrar em suas memórias as narrativas que compõem o atrativo do lugar de destino dentro de uma retórica ao mesmo tempo popular e homogênea, a fotografia ganhará, portanto, o lugar comum das lentes amadoras de *smartphones*, *tablets* e dispositivos eletrônicos em geral. Neste ínterim, ao mesmo tempo que as lentes apontam para ângulos os mais diversos possíveis, eles partilham de um mesmo tema para a feitura das imagens: tornar pública e estética a experiência dos sujeitos na cidade.

Dentro desta lógica, o sentido de *heritage* associa-se à *hashtag* para fazer funcionar o dispositivo fotografia/memória/experiência de uma forma bastante perspicaz: o *#heritag*, neologismo que possibilita ao consumidor promover um processo de ressignificação do patrimônio através da visualidade construída pela fotografia.

### **3. Check in, selfie e memórias compartilhadas**

Interações em rede tem trazido cada vez mais novos paradigmas para o campo fotográfico, propondo novas práticas e formas de lidar com as imagens. Para Fontcuberta (2016) estas prerrogativas têm conduzido-nos para um novo panorama imagético, a pós-fotografia. Destacam-se como características desta condição a prevalência da circulação sobre o conteúdo da imagem e a experiência visual segundo a qual é preferível seu compartilhamento ao invés de sua posse (Fontcuberta, 2016).

As *selfies*, gênero exclusivamente pós-fotográfico, surgem para definir novos atos que deslocam o fotógrafo da posição de “apertar o botão” para mirar-se ao display da câmera. Este simples ato ocasionou uma mudança de paradigma aos registros visuais da memória: saímos do lugar de narrar o “isto foi” e passamos para a obrigatoriedade autobiográfica do “eu estava ali”, “uma inscrição que é dupla: no espaço e no tempo, isto é, na paisagem e na história. “Nós não queremos tanto mostrar o mundo, mas especialmente mostrar que estamos no mundo” (Fontcuberta, 2016).

Somado a esta reflexão, André Gunthert (2018) analisa o fenômeno da *selfie* através das práticas fotográficas que este gênero inaugura, deixando claro que ela deve ser caracterizada menos pelo seu caráter de “autorretrato” – prática que encontra-se presente em toda a história da fotografia – e mais pela articulação que esta imagem estabelece entre seu autor e o contexto retratado. Para Gunthert (2018), é o campo do turismo o responsável por articular as experimentações práticas do que hoje encontramos nas *selfies*: um uso fotográfico pertencente ao domínio da experiência



peçoal, cuja importância está justamente em criar imagens que demonstrem “a efêmera articulação entre o eu e o lugar”. Neste sentido, mais do que o mero avanço da tecnologia para uma fotografia digital, é sua função como uma mensagem visual, num cenário de redes e compartilhamentos, que demonstra a especificidade do termo *selfie* na pós-fotografia, como “vetor de um modo particular de comunicação” (Gunthert, 2018: 1).

Com a circulação de imagens em um campo público virtualizado, soma-se um novo discurso às imagens nas produções das “memórias compartilhadas”: as fotografias pessoais se tornam mercadorias, uma vez que passaram a atestar a presença em eventos culturais e festivais em um *check in* duplo, funcionando ao mesmo tempo para a promoção das cidades imateriais (Trasforini, 2002) nas redes sociais. Aqui, é possível dizer que os festivais culturais podem mediar significativamente a estrutura das cidades pela ordem imagética. A partir da interação entre sujeito e lugar (fotografia e vídeo), criam-se espaços físicos simulados para produção desta interação. Este registro funciona como forma de legitimar sua presença e experiência dentro do festival: o troféu que demonstra onde estive e que funciona como continuidade da experiência, tal como anunciado por Livia Aquino (2016).

Dentro da perspectiva empreendedora professada pelo *marketing* urbano (Martinez, 2012), a esta imagem “espontaneamente” construída em locais fabricados para produzir imagens é possível juntar a marca, a localização e o perfil de público de determinados eventos culturais na composição de “cidades instagramáveis” (Boy & Uitermark, 2016). Diante da publicização de patrimônios históricos e da enunciação de determinados elementos identitários urbanos, a lógica do duplo *check in* articula-se ao dispositivo do *#heritag* na criação de estruturas de cruzamento entre cidades reais e redes sociais. Os reordenamentos materiais e simbólicos acionados pelo dispositivo fotográfico como forma de vivenciar o turismo da experiência completa-se na produção e no compartilhamento destas memórias em tempo real, de forma cada vez mais instantânea e efêmera.

É possível dizer que os eventos culturais têm um papel importante para a estabilização temporária das identidades (Macdonald, 2012), uma vez que a experiência e os hábitos de consumo construídos em torno destes eventos podem projetar-se não só para outras manifestações culturais - daí o caráter festivalizante assumido hoje pelas práticas artísticas em geral (Bennett, Taylor & Woodward; 2014) - mas também para a relação do sujeito em outras esferas de sua vida. Seu cenário espetacularizado e efêmero cria e ao mesmo tempo reproduz um tipo de experiência que espelha e é espelhada pelos modos de vida urbanos. Este é o caso emblemático do Festival de Música Rock in Rio,



cujas imagens que circulam na rede sobre estes e outros eventos funcionam dentro da lógica da mercadoria (Harvey, 2008), ou seja, compartilham em domínio público a imagem do festival que se deseja propagar e consumir/experimentar, contendo em si a aprovação pessoal do público.

#### **4. Entre festivais de selfies e homogeneização de cidades**

Em meio a tantos eventos já consagrados em todo o mundo, vários deles presentes em cidades já citadas ao longo deste artigo, o Rock in Rio apresenta-se como exemplo interessante para a discussão que vem sendo tecida neste artigo. Tal escolha justifica-se uma vez que o festival tem ocorrência frequente em dois contextos diferentes (Rio de Janeiro/Brasil e Lisboa/Portugal), mas que partilham de um mercado de divulgação de imagens mais ou menos semelhante. Ao analisar o material visual que circula nas redes sociais e outros canais da web sobre estas iniciativas, percebe-se entre as diversas *selfies* inscritas sob a *hashtag* #rockinrio, algumas semelhanças de composições, variando apenas os protagonistas das imagens. As *selfies* do chafariz da entrada que ornamenta a estrutura do globo icônico com o nome do Rock in Rio estão entre as mais comuns. Uma matéria de um jornal brasileiro destaca os cenários preferidos para o registro das poses, numa chamada que dá a dimensão das produções de narrativas pessoais do festival “De *selfie* em *selfie*, o Rock in Rio de cada um” (Altino, 2015).

No vídeo que acompanha esta matéria há entrevistas nas quais os relatos do público atestam a motivação pessoal em fazer as *selfies*, demonstrando que a realização das imagens foi baseada na vontade de exibir aos amigos sua presença no evento, tal como atesta a própria metáfora que serve de *slogan* para o festival: “Rock in Rio: Eu fui”. A relação de consumo com a experiência do festival e a necessidade de compartilhá-la é evidente tanto nos materiais que servem para a divulgação geral do projeto, quanto na infinidade de *selfies* do público frequentador do festival.



**Imagem 1:** Fonte: “Niterói Urgente”. Disponível em: <https://niteroiurgente.com/cultura/musica/rock-in-rio-proibe-a-entrada-de-garrafas-e-pau-de-selfie/> Acesso em: 23 de setembro de 2018.



**Imagem 2:** Fonte: My Sound Magazine



**Imagem 3:** Fonte: Blog Modices. Foto Victor Fernandes. Disponível em: <https://www.modices.com.br/dicas-de-viagem/curtindo-o-rock-rio-lisboa-viagem/>. Acesso em: 23 de setembro de 2018

Embora não tenha havido acesso direto aos dados de perfil de público do Rock in Rio, ao citarmos seu público frequentador referimo-nos na maioria dos casos a jovens (de ambos os sexos) em sua maioria com idade entre 20 e 35 anos de idade, baseados no número médio para este tipo de evento (Quinn, 2005). Parte significativa deles é composta de brancos, tal como sugerido pelas imagens, e o valor de R\$ 455,00 de entrada para cada um dos dias de concerto no Rio de Janeiro (G1, 2017) é um dado importante para pensarmos no recorte de classe social presente no evento, uma vez que o mesmo corresponde a 50% do salário mínimo praticado atualmente no Brasil.

A inscrição da imagem segundo a associação entre sujeito e Rock in Rio é emblemática. Neste dispositivo, percebe-se a ênfase colocada em guardar uma lembrança do lugar, um momento marcante da vida que precisa ser rememorado. A imagem em frente ao “monumento”, com o nome do evento, auxilia na contextualização desta disjunção entre momento e imagem, que precisará futuramente ser narrada, confirmando essa prática dialógica própria do gênero *selfie*.

Tal como ocorreu com o imaginário as cidades da música norte americanas de Austin, Nashville e Newport (Wynn, 2015), a produção turística e imagética da “cidade do rock” no Rio de Janeiro e em Lisboa perpassa na construção de estruturas próprias para gerar a imersão da experiência do festival ao mesmo tempo em que serve ao caráter exibicionista da cultura de circulação das imagens. A roda gigante, o chafariz com o



globo central nos espaços do Rock in Rio são exemplos de marcos que modificam a geografia das cidades influenciadas pela imagem de festivais de música. Este processo retira do lugar seu caráter identitário já que os mesmos elementos do festival serão provavelmente reproduzidos em outras cidades candidatas à sua realização, independentemente de seus contextos culturais e marcas identitárias.

Este é o caso de uma série de festivais urbanos reproduzidos a uma escala mundial, “eventos de assinatura” que vem sendo replicados segundo o modelo de franquias. Eles tendem a conduzir as cidades a um mesmo imaginário de experiência urbana com a música, como é o caso do Primavera Sound no Porto (Portugal) e em Barcelona (Espanha); do Tomorrowland em Boom (Bélgica), Itu (Brasil), Atlanta (Estados Unidos) e Alpe D’Huez (França); e do Loolapalosa em Chicago (Estados Unidos), Santiago (Chile), Berlim (Alemanha) e São Paulo (Brasil). Em todos estes casos, existe um dispositivo que opera em duas direções: na internacionalização da marca e no turismo internacional como foco das cidades hospedeiras.

Toda a produção imagética da geografia e identidade dos grandes festivais de música tem aderido aos marcos como *backdrop* para fazer a foto e esses cruzamentos entre práticas individuais, redes sociais e publicidade são perpetuadas pelo próprio festival. Na conta do *Twitter* do Rock in Rio, por exemplo, foi anunciado um *emoji* especial em formato de guitarra que aparecia no perfil do público em cada postagem contendo a *hashtag* #rockinrio. A ação de *marketing* que pretendia incentivar as postagens nas redes sociais se estendeu para o local do evento, onde a estrutura com o nome da *hashtag* interfere na imagem do lugar dentro da retórica de uma produção pós-fotográfica de circulação.

É possível pensar que estes elementos/marca são produções cenográficas que criam interações com seus consumidores, e reiteram o caráter do consumo do festival e da cidade pelo viés da experiência. Os espaços de produção das *selfies* produzem imagens/troféus ou suvenires que o público pode compartilhar enquanto experiência narrativa, ao mesmo tempo em que associam a imagem da cidade à uma identidade cultural musical. É a partir da circulação destas *hashtags* que as memórias compartilhadas se tornam novas possibilidades de agregação de marca, geração de publicidade ao evento e construção de imagem e *marketing* urbano, potencializadas pelo caráter pessoal dos discursos e das mensagens visuais produzidas, como questionado por Gunthert (2018): hoje, qual evento teria o menor interesse se não fosse acompanhado por esses testemunhos de aprovação pública?





### **Cruzamentos e retóricas em aberto**

A partir dos vários casos citados anteriormente, e especial o caso do caso do Rock in Rio, é possível, portanto afirmar que os festivais urbanos se apresentam como um constructo que faz funcionar de forma bastante eficaz o dispositivo fotografia-memória-experiência. O acoplamento entre festival, cidade e fotografia constitui e media subjetiva e objetivamente os modos de vida das pessoas que deles participam, uma experiência que subverte visualidades da cidade, criação de memória a ser compartilhada, num processo interacional atravessado pelos interesses do festival. Os hábitos de consumo construídos em torno do compartilhamento de imagens-experiências, principalmente através das *selfies*, em eventos culturais podem projetar-se não só para outras manifestações - daí o caráter festivalizante assumido hoje pelas práticas culturais (Bennett, Taylor & Woodward; 2014), mas também para a relação do sujeito com as demais esferas de sua vida.

Novas práticas com as imagens, dinamizadas pela ausência de contextualização das interações nas redes sociais, destinaram a *selfie* a um lugar diferenciado entre as diversas funções que a fotografia tem demonstrado ao longo de sua história. *Selfie* é uma ferramenta de comunicação, modo de resposta a um eu e um contexto de mundo que vem demarcando mudanças profundas nas formas de visualidades contemporâneas. É imperativo refletir sobre infinitudes de apropriações que os novos mercados podem estabelecer com este gênero imagético, sob um viés que eleve a um mesmo lugar o sujeito e a marca através de um modelo de consumo experiencial (Lipovetsky, 2007). Este artigo enseja algumas das aberturas possíveis dentro desta seara, mas é possível concluir que a potência das práticas imagéticas dos consumidores pode ser um caminho fértil para interação entre *marketing*, cidade e a imagem em diferentes aspectos da cultura.

Por outro lado, concluímos que as práticas nos festivais urbanos em geral têm remodelado a construção das identidades de cidade e apresentado um paradoxo muito bem identificado no exemplo do Rock in Rio: ao mesmo tempo em que se absorvem as identidades locais para construção de uma imagem cultural de cidade, a potência do dispositivo fotografia-memória-experiência projeta nas cidades monumentos artificiais padronizados que reelaboram as especificidades do lugar, buscando dar-lhes singularidade no mercado de exibição (Boyer, 1998).

Ressignificando as visualidades, a economia simbólica e os modelos retóricos anunciados tradicionalmente pelas grandes feiras e exposições mundiais e reproduzidos pelas empresas de publicidade contemporâneas, os festivais são hoje produtos nobres do mercado de bens imateriais levados a cabo pela pós-fotografia.



Estes eventos vêm lançando mão de distintos discursos que, conjugados, os convertem em padrões que são sinônimos de desenvolvimento econômico, criatividade, qualidade de vida, jovialidade e cosmopolitismo urbano - características imprescindíveis para uma boa cidade na qual atuar.

O registro da experiência no festival e a exibição as imagens desses rituais de celebração aponta a fotografia como mediadora de relações sociais e formadora de um amplo referencial simbólico acerca do que significa “aproveitar a experiência” na vida moderna. Coletar objetos e imagens, compartilhar memórias, marcar amigos, escolher filtros, ativar animações, criar roteiros e relatar as experiências cotidianas passam a ser práticas que dizem sobre o que e como recordar, demarcando identidades e *status*, por um lado, e por outro enunciando cada vez mais uma retórica de linguagem que fortalece a existência do próprio festival como dispositivo que associa determinada cadeia de significados aos sujeitos e às cidades.

Mais do que fecharem-se em si próprios ou atuarem na construção de um mecanismo que possa encerrar os festivais de música dentro deste ou daquele significado, todos os pontos apresentados neste ensaio têm o papel de abrir um debate que é por si só polissêmico, poroso e inacabado. Ao discutir as retóricas que anunciam, justificam e questionam a ligação entre fotografia e festivais de música, percebemos que elas representam na verdade o cruzamento de várias cadeias discursivas que operam na modelação dos ambientes socioculturais. Esta memória expandida e compartilhada torna-se, portanto, a possibilidade de consumo. A fotografia tem atuado como materialização desta compra bem-sucedida, que não se trata de uma mercadoria física e sim de uma experiência vivenciada.

## Referências bibliográficas

Altino, L. (2015). *De selfie em selfie, o rock in rio de cada um*. Consultado em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/de-selfie-em-selfie-rock-in-rio-de-cada-um-17618677>>

Autissier, A. M. (2008). *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*. Paris: Éditions de l'attribut.

Autissier, A. M. (2015). Transnational festivals, a European Alternative: Les Boréales and Reims Scènes d'Europe. In: Newbold, Chris et al. (org), *Focus on Festivals. Contemporary Europeans case studies and perspectives* (pp 276-284). Oxford: Good fellow.

Aquino, L. (2016). *Picture Ahead: A Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed. do Autor.



Bennett, A.; Taylor, J.; Woodward, I. (2014). *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate.

Bianchini F. (1990). 'Urban renaissance? The arts and the urban regeneration process', in MacGregor & Pimlott (Eds), *Tackling the Inner Cities: The 1980s Reviewed, Prospects for the 1990s* (pp. 215–250). Oxford: Clarendon Press.

Bonnemaison, J. (1990). "L'espace réticulé" dans *Tropiques, lieux et liens*. Paris: Orstom.

Boy, J. D. & Uitermark, J. (2016). *How to study the city on Instagram*. PLoS ONE, 11 (6). Consultado em:  
<http://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371%2Fjournal.pone.018161&type=printable>

Boyer, M. C. (1998). *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural entertainments*. Cambridge: Mass MIT Press.

Braga, J. L. (2010). Experiência estética & mediatização, in Leal, Mendonça & Guimarães (eds). *Entre o sensível e o comunicacional* (pp.73-87). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Deleuze, G.(1987). *Foucault*. Lisboa: Veja.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5 Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Vol. 4. São Paulo: Editora 34.

Dinardi, Cecilia. (2017) Cities for sale: Contesting city branding and cultural policies in Buenos Aires. *Urban Studies*, Vol. 54(1) 85–101.

Doğan, E. (2011). City as spectacle: the festivalization of cultura in contemporary Istanbul, in Akgun, Mensur & Petková (Ed). *Young Minds Rethinking the Mediterranean* (pp. 69 – 91). Istanbul Kultur University Publication N. 159.

Evans, G.L. (2001). *Cultural Planning: an Urban Renaissance?* London: Routledge.

Ferreira, C. (1998). A Exposição Mundial de Lisboa de 1998: contextos de produção de um mega-evento cultural. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. N. 51, Junho.

Fontcuberta, J. (2016). *La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S.L.

Fouccroulle, B. (2009). Foreward: at the heart of European identities, in Autissier (ed.). *The Europe of festivals: From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints*. Toulouse/St. Denis: Editions de l'Attribu.

Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Frey, B. S. (2000). *La economia del arte*. La Caixa, Colección Estudios Económicos, no 18, Barcelona.



G1 (2017). *Começa a venda de ingressos para o Rock in Rio 2017*. Consultado em: <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/comeca-a-venda-de-ingressos-para-o-rock-in-rio-2017.ghtml>.

García, B. (2004). Urban regeneration, arts programming and major events. Glasgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004. *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 10, No. 1.

Getz, D. (1997). *Event Management & Event Tourism*. New York: Cognizant

Gunthert, A. (2018). The Consecration of the Selfie: A Cultural History, in Eckel, Ruchatz & Wirth (eds.). *Exploring the Selfie: Historical, Analytical and Theoretical Approaches to Digital Self-Photography* (pp.27-47). Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Harvey, D. (2008). *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.

Kara José, B. (2007). *Políticas Culturais e Negócios Urbanos. A instrumentalização da Cultura na Revitalização do Centro de São Paulo 1975-2000*. São Paulo: Annablume; FAPESP.

Líndon, A.; Hiernaux, D. (2012). *Geografías de lo Imaginario*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Lipovetsky, G. (2004). *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.

Lipovetsky, G. (2007). *A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Liu, Y. (2016). Cultural Event and Urban Regeneration: Lessons from Liverpool as the 2008 European Capital of Culture. *European Review*, Vol. 24, No. 1, 159–176.

Liu, Y. & Chong, C. (2007) *The effects of festivals and special events on city image design. Frontiers of Architecture and Civil Engineering in China*. 1.2: 255-259.

Lourenço, V.; Gomes, R. T. (2005). *O Festival Estoril Jazz - Construção de uma imagem de marca*. Textype: Lisboa.

Luckman, S. (2014), 'Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festivals: Doofs as Journey', in Bennett, Taylor & Woodward (eds.). *The Festivalisation of Culture* (pp.189-205), Ashgate, Farnham and Burlington.

Macdonald, A. (2012). *Imagining the City of Festivals: Festivalization and Urban Space in Montréal*. McGill University Libraries.

Macdonald, A. A. R. (2012). *Temporary Stabilizations: The Urban Imaginary and Cities as Circulatory Objects*. Consultado em: [http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1543179603920~112](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1543179603920~112)

Maia, R. S.; Nunes Junior, P. C. (2017). #sharedmemories: city exhibition, markets and photography raised by cultural festivals, in *13th Conference of the European Sociological Association, 2017* (pp. 127-128). Atenas. ESA 2017. Abstract Book. Paris: European Sociological Association (ESA) Publisher, v. 1.



Martinez, N. M. (2012). City marketing and place branding: A critical review of practice and academic research. *Journal of Town & City Management*. Vol. 2, 4, 369–394.

Miles, M. (2007). *Cities and Cultures*. London & New York: Routledge.

Monclar, V. (2010). *Experiência estética & mediatização*, in Leal, Mendonça & Guimarães, (eds). *Entre o sensível e o comunicacional* (pp. 57 – 71). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Pereira, L. (2017). *Ainda é possível estar num grande festival como nos tempos em que não trazíamos o mundo no bolso?* Revista Blitz. Consultado em: <http://blitz.sapo.pt/principal/update/2017-10-21-Ainda-e-possivel-estar-num-grande-festival-como-nos-tempos-em-que-nao-traziamos-o-mundo-no-bolso-> Acesso em 27 Out. 2017.

Quinn, B. (2005). Arts Festivals and the City. *Urban Studies*, 42 (5-6), 927-943.

Richards, G. (2017). The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals? The Case of Catalunya, in Richards (Ed.). *Cultural Tourism: Global and local perspectives*. Binghampton: Haworth Press.

Richards, G. & Julie W. (2004). The impact of cultural events on city image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001. *Urban Studies*, 41 (10), 1931-1951.

Rouillé, A. (2005). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Senac.

Trasforini, M. A. (2002). The immaterial City - Ferrara, a Case Study of Urban Culture in Italy, in Crane *et al.* (Eds). *Global Culture. Media, arts, policy and globalization*. Nova York: Routledge.

World Popular Review (2018). Consultado em: <http://worldpopulationreview.com/world-cities/amsterdam-population/> Acesso em: 23/mar/2018.

Wynn, J. R. (2015). *Music/City: American Festivals and Placemaking in Austin, Nashville, and Newport*. Chicago: University of Chicago Press.

Wynn, J. R. & Yetis-Bayraktar, A. (2016). The Sites and Sounds of Placemaking: Branding, Festivalization, and the Contemporary City. *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 28, Issue 2, 204–223.

**Paulo Nunes** é professor efetivo na Universidade Federal de Itajubá. Doutorando em Sociologia, Cidades e Culturas Urbanas (Universidade de Coimbra), Mestre em Lazer e Sociedade e Pesquisador Visitante na Amsterdam Scholl for Cultural Analysis and Media Studies Department (University of Amsterdam). Atuou como pesquisador visitante no Humanities Institute da University College of Dublin e no Departamento de Psicologia Social da Universitat de Barcelona. Desenvolve investigações e Projetos Comunitários ligados à cultura, festivais, imagens, cidade e planejamento urbano.

✉ [paulonunes.unifei@gmail.com](mailto:paulonunes.unifei@gmail.com)



**Ravena Maia** é Professora na Universidade Federal da Bahia (Faculdade de Comunicação) e Professora de Fotografia e Videodança na Escola de Dança do Estado da Bahia. É fotógrafa e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense com estudos voltados às estéticas da fotografia contemporânea. Possui graduação em Comunicação Social, Habilitação em Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente investiga a fotografia contemporânea, performance, além das diversas práticas fotográficas que articulam corpos e a circulação das imagens.

✉ [ravenasena@gmail.com](mailto:ravenasena@gmail.com)



## Visualidades sociotécnicas da cidade no jogo eletrônico Watch\_Dogs

Daniel Abath

### Resumo:

A proposta do presente trabalho é discutir acerca da influência dos jogos eletrônicos na construção sociotécnica das representações de cidades — em específico a cidade de Chicago — as quais se apresentam através de mecanismos geradores de uma experiência urbana virtual a partir de observações das cidades físicas, constituídas de forma sociotécnica, numa imbricação entre homem e máquina. Este artigo, portanto, consiste em uma tentativa de constatar como o espaço tridimensional navegável do jogo eletrônico com design em mundo aberto, o título Watch\_Dogs, serve-se das suas estruturas e correspondentes prescrições enquanto programa não humano para conformar imagens da cidade física e sua dinâmica urbana, perfazendo observações visuais desse urbano em variados níveis de expressão comunicacional.

**Palavras-chave:** cidade; representações; jogos eletrônicos; vida urbana virtual.

### Abstract:

The purpose of this study is to discuss about the influence of electronic games on the socio-technical construction of the representations of cities — in particular the city of Chicago — which are presented through mechanisms that generate a virtual urban experience from observations of the physical cities, made up by socio-technical way, in an overlap between man and machine. This article therefore consists in an attempt to see how the navigable three-dimensional space of the electronic game with open world design, the Watch\_Dogs title, makes use of its structures and corresponding regulations as nonhuman program to conform images of the physical city and its urban dynamic, making visual observations of this urban at various levels of communicational expression.

**Keywords:** city; representations; electronic games; virtual urban life.



## Introdução

A estimulação sensorial das cidades é tema debatido desde o início do século XX por estudiosos como Georg Simmel e Walter Benjamin. Longe de pertencer apenas ao âmbito da Teoria Sociológica, a experiência visual da cidade desponta na área da Comunicação como assunto privilegiado, dadas as condições de produção, reprodução e consumo dos espaços urbanos por meio da visualização de elementos significantes. Podemos compreender a cidade, inclusive, como um construto sociotécnico dotado de expressões híbridas de formas imediatas (físicas) e virtuais, o que conforma, por exemplo, novas formas de representação visual.

O conceito clássico de experiência urbana preconiza a participação dos indivíduos naquilo que se constitui como o espaço visual da cidade edificada, em função da vida urbana, sociabilidades, encontros, trocas face a face, demonstrações artísticas, imediatismo e contato humano, entre outros. Contudo, as visualidades da cidade não se circunscrevem meramente às sociabilidades humanas, nem muito menos a espaços públicos edificados, mas também a codificações maquínicas e suas dinâmicas. Veremos que objetos aparentemente desinteressados em relação às visualidades urbanas, a exemplo dos jogos eletrônicos, reproduzem (ao mesmo tempo em que produzem visões sobre) aspectos do cotidiano das cidades em suas narrativas interativas. Desse modo, questionamos a respeito das formas com que os jogos eletrônicos têm conformado tais representações a respeito da cidade.

As visualidades urbanas, a partir do ponto de vista deste artigo, encontram um espaço de expressão nas virtualidades dos chamados jogos *open world*<sup>33</sup>, especificamente no jogo eletrônico *Watch\_Dogs*, observações<sup>34</sup> (Luhmann, 2006) que são das visualidades da cidade física de Chicago. Dessa forma, uma mesma cidade física se desdobra em inúmeras outras cidades, as quais categorizamos, dentro do escopo dos jogos digitais, em pelo menos três níveis distintos de elucidação: a cidade procedural, produto da observação da cidade física empreendida pelos criadores do jogo, e as cidades

---

<sup>33</sup> *Open world*, *sandbox* ou mundo aberto são termos utilizados no mercado, por revistas especializadas, e já naturalizados pelo público como sinônimos. Como a expressão denota, refere-se a uma espécie de liberdade que é concedida por parte da estrutura do espaço e das regras de jogo (programadas pelos *designers* emissores) ao jogador, em termos de uma movimentação um pouco mais livre. O avatar é liberado para andar em qualquer direção do ambiente, podendo fazê-lo por muito tempo. Andando em linha reta, pode chegar a atravessar inúmeros lugares, até chegar às bordas do território naquele ângulo em que decidiu caminhar. Pode fazê-lo com o auxílio de meios de transporte; de carro, moto, metrô ou de lancha. E também tem a opção de ficar parado; de *não fazer* coisa alguma e ver o tempo e os elementos do sistema passarem naquele ponto em que está. Esta é uma das razões pelas quais são considerados como jogos não lineares, pois não há um caminho pré-configurado por onde se deva ir; não há uma ordem pré-definida de quais missões deverá cumprir, nem há a imposição do sistema em nos limitar à obrigação de cumprir uma missão para estar no jogo, como ocorre em qualquer outro *game*.

<sup>34</sup> Na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann (2006), a comunicação possui função de destaque enquanto criação de informação por meio de sistemas, sendo os meios de comunicação sistemas observadores que dão a ver esta observação a outros observadores. A observação seria, portanto, criadora da realidade.





reticulares e residuais, observações de segunda ordem, posto funcionarem enquanto observações das observações primeiras, motivadas pelo contexto de participação entre os jogadores em plataformas de redes sociais que experienciam a Chicago virtual e depois disso passam a refletir sobre as mediações maquínicas do jogo. Obviamente, por razões de espaço, não iremos detalhar cada uma dessas instâncias de construção das cidades, mas torná-las plausíveis e tangíveis pela importância que têm em relação ao debate sobre as visualidades urbanas do contemporâneo.

## 1. Cidades visíveis

As cidades, assim como os jogos eletrônicos, são objetos de fascinação perene, tamanha a complexidade com que ambos, jogo e espaço urbano, mostram-se por suas formas. Vários historiadores, a exemplo de Fernand Braudel (1984), sociólogos clássicos como Max Weber e Georg Simmel (2005) e renomados literatos internacionais, como Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Italo Calvino (1990), já vislumbravam a definição de cidade por suas observações materializadas. Filósofos/literatos como Walter Benjamin (1987) também devem muito à cidade em termos de contribuições filosóficas, assim como historiadores da arte e da cidade, a exemplo de Lewis Mumford, Giulio Carlo Argan, Pierre Francastel, entre outros.

Sociólogos contemporâneos buscam entender a cidade por viés marxista, a exemplo de Henri Lefebvre (2001), pela perspectiva das redes telemáticas, como Manuel Castells (2004), enquanto que sociólogos e antropólogos/comunicólogos à guisa de Massimo Canevacci (2004) e Massimo Di Felice (2009) dão conta de abordagens comunicacionais e pós-urbanas. Na Sociologia, apesar de autores clássicos como Karl Marx, Max Weber e Émile Durkheim tratarem sobre questões concernentes à realidade das cidades, fazem-no de forma abstrata e generalizada (Sant'anna, 2003), de forma que é o ramo da sociologia urbana que reflete preocupação peculiar com os aspectos relacionais entre indivíduos no espaço da cidade.

A Escola de Chicago é o paradigma que ficou conhecido como fundador dos estudos sociológicos urbanos, o qual propõe estudar a cidade através de modelos biológicos, abordagem que ficou conhecida pela metáfora da ecologia numa alusão ao espaço ocupado por grupos na cidade e suas problemáticas sociais. De acordo com Howard Becker (1996) os principais temas e problemas sociais abordados pela Escola na cidade de Chicago ao longo de décadas foram pobreza, imigração, eugenia, doença mental, distribuição de renda, a interação simbólica, o cotidiano da cidade, entre outros



aspectos. Já na Europa, a sociologia urbana buscou maior articulação com temas e reflexões filosóficas (Meia, 1999).

A abordagem crítica, por sua vez, compreende a cidade a partir dos pressupostos do marxismo, vinculada ao entendimento social do urbanismo no século XIX através dos escritos de Marx e Engels. A partir do século XX, autores inspirados na tradição marxista, como o grupo de Frankfurt — Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer —, tratarão não apenas de questões socioeconômicas, mas culturais, com estudos sobre as formas de comunicação e os estilos de vida.

Dessa forma, a cidade pode ser considerada como invenção, à guisa de tantas outras invenções do homem em sociedade, antes representada pelo texto, hoje sustentada principalmente por imagens. Disso depreendemos que a cidade não preexiste à realidade do mundo objetivo: ela é uma construção social, ou, como aqui sustentamos, sociotécnica. O que se pensa sobre a cidade, aquilo que se fala a seu respeito, as leis e a produção normativa em sociedade, as formas que emanam de textos literários, de fotografias, filmagens, imagens de satélite, cinema, mídias locativas e jogos eletrônicos, tudo, enfim, constitui visualidades urbanas. Nesse sentido, reiteramos a afirmação de Brandão (2006: 10) quando este nos diz que "[...] a cidade foi inventada [...]. Ela não surge como algo natural e nem existiu sempre."

Pois bem, a cidade não se mostra como conceito suficiente em si, mas passível de indagação sobre as observações visuais produzidas a seu respeito. O pesquisador que deseja compreender a cidade deve se acercar do conceito a partir de um duplo deslocamento que atravessa o entendimento das estruturas em direção aos processos de consolidação das observações, tendo em vista que as pessoas vivem a cidade e é a experiência dos indivíduos aquilo que dá forma ao conceito.

Ana Fani Carlos (2007) comunga de uma tal posição, argumentando que compreender a cidade diz respeito a voltar-se para a vida cotidiana como instância de práticas sociais. A cidade é tomada como o espaço onde se desenrola o cotidiano e é justamente as interações entre variados indivíduos, grupos e objetos, o que permite uma tal invenção da cidade, lembrando oportunamente do clássico *A invenção do cotidiano*, de Michel De Certeau (1994). Por isso, Carlos (2007: 12) afirma que "a vida cotidiana se exprime como expressão aprofundada do mundo enquanto ação — ato.", ou seja, se a cidade em sua dimensão social é a expressão do cotidiano, a ação humana enquanto composição do cotidiano se mostra pertencente às determinações da cidade. E para além da ação humana é preciso atentar à parte de construção que cabe, também, aos objetos técnicos nessa relação.

A atitude observacional aqui empregada enxerga a vida social como transbordamento das ruas para as imagens ludonarrativas, considerando-se os meios audiovisuais, em



especial os jogos eletrônicos, como difusores de ambiente alternativo para se pensar o processo de urbanização contemporâneo e sua reprodução a partir de emissores ocultos, inseridos nos jogos, e seus usuários jogadores. Afinal, como afirma Simmel (2005: 579), "a cidade grande moderna [...] alimenta-se quase que completamente da produção para o mercado, isto é, para fregueses completamente desconhecidos, que nunca se encontrarão cara a cara com os verdadeiros produtores."

A complexidade de uma tal abordagem é nítida quando questionamos da ficção o seu caráter de facticidade, ao propormos, por exemplo, relações associativas entre o humano jogador e o objeto sociotécnico de uma cidade eletrônica, vista através de microassociações entre inúmeros não humanos programados no jogo digital. Trata-se, antes de tudo, de uma analítica de experiências privadas, subjetivas, ancoradas em imaginário social-histórico acerca de cidades físicas e vida social. Colocar-se na posição de alguém que pode estar nas ruas, em plena exploração, de dentro de casa, é ação privilegiada para sujeitos jogadores. Afinal, como separar atualmente o público do privado, a realidade da ficção?

Josep Domènech (2013: 51) afirma que "a cidade está se convertendo em um lugar inóspito. Isso se pode verificar em alguns países industrializados e na maioria dos pós-industrializados, mas se concretiza no que é o espelho do mundo: a América do Norte." Para o autor, na maior parte das cidades do Terceiro Mundo as ruas permanecem vivas e essa vida se inicia nas portas de casa. Benjamin (1987) considera que a orientação na cidade de Nápoles, por exemplo, não se dá através das casas com suas numerações, mas a partir de construções como fontes, igrejas, etc. Por outro lado, as casas de Nápoles apresentam característica peculiar de acordo com Benjamin (1987: 152):

[...] cada atitude e desempenho privado é inundado por correntes da vida comunitária. O existir, para o nórdico o assunto mais privado, se torna aqui [...] objeto da coletividade. Por isso a casa é muito menos o asilo, no qual pessoas ingressam, do que o reservatório do qual efluem. Não apenas de portas irrompe a vida.

Essa permeabilidade presente nos espaços, o fora e o dentro, o ruído e o silêncio, a casa e a rua nos remetem para uma mistura de espaços vivenciada pelos jogadores: dentro de casa, e fora, nas ruas visualmente estruturadas por meio de códigos binários. Temos assim o espaço social da casa e o espaço diegético disposto pelo aparelho, em clara diluição nas significações sociais dos indivíduos — na solidão da casa todo um contato programado com os objetos.

A escritora Jane Jacobs (2003) metaforiza os ambientes internos de edifícios como sendo "ruas", posto funcionarem para a passagem de moradores, assim como os



elevadores podem ser vistos como "ruas móveis" e os corredores dos edifícios, "calçadas". Incomum a outras épocas, hoje se vive cada vez mais dentro de edificações, de forma que o contato que temos com o exterior, com o outro, dá-se a partir do interior, tamanha a escalada do individualismo pós-moderno, como afirma Domènech (2013: 53):

Uma vez que no mundo pós-moderno a vida é imaginária, não é preciso deixar a casa para viver plenamente. Na pós-modernidade, deixar a casa se não for para ir a outra casa, a outro edifício, tem cada vez menos sentido. A existência acontece literalmente nos edifícios: seja por estar no seu interior, enquanto a viagem de um a outro se experimenta como aventura, como anteriormente, mas se trata de uma aventura desprovida do valor ontológico.

A cidade está em casa. As causas desse quase-axioma estão imbricadas na dissociação dos limites entre o público e o privado, já que antes falar em cidade era apontar para tudo o que estava fora dos limites da casa. Diante desse panorama de inversão, Domènech (2013: 79), constata ainda que

[...] nossas cidades não se limitaram a exercer o controle sobre a vida de seus cidadãos, constituindo-se na objetivação dos interesses de uma economia baseada no benefício, mas também se tornaram um *playground* da imaginação. A volta para casa dos habitantes, ocorrida a partir do último quarto do século XX, deixará a rua livre para que nela se instale o inconsciente. A esse inconsciente jogado nas calçadas não se poderá chegar através das típicas janelas, mas será preciso um balcão mais sofisticado: a abertura eletrônica da tela da televisão.

Diante do debate sobre as tentativas de aumentar o espaço público da realidade objetiva com recursos virtuais espetaculares é chegada a hora de discutir a presença das simulações da vida social nos conteúdos audiovisuais das mercadorias, tais como os jogos eletrônicos. Trata-se, com isso e ainda, de um aumento da complexidade da realidade por meio de um movimento inverso, quer seja o da inscrição da cidade nos artefatos espetaculares.

O espaço objetivo se descortina não apenas para além das percepções imediatas dos órgãos dos sentidos humanos. Além do espaço da realidade física constituir-se em extensões virtuais dentro das redes, novos espaços derivados da realidade física diluem-se através de simulações ficcionais, observações de segunda ordem da ideia de cidade, administradas por *designers*, técnicos e profissionais do ramo informático,



arquitetos que são das cidades procedurais. A imagem da cidade em *singleplayer*<sup>35</sup> ganha mais autossuficiência: prescinde do referencial imediato da cidade física, erigindo-se da argamassa digital dos *pixels*, muito embora a dimensão dos elementos externos ao sistema dos jogos eletrônicos permaneça como fonte das imagens próprias das cidades procedurais.

Inegável é o fato de que as mídias digitais estão cada vez mais presentes em nossas vidas cotidianas, de forma que, na metrópole, a vida mental é agora perpassada não apenas pelos estímulos dos elementos próprios às ruas movimentadas do início do século XX, como queria Simmel (2005), mas por códigos, processos sógnicos, paisagens virtuais que nos tomam, tanto no corpo da cidade, quanto através dos aparelhos em nossas vidas privadas, extensões que são da mente.

O antropólogo Massimo Canevacci (2004) comunga dessas constatações, propondo o modelo da metrópole comunicacional, ou seja, um regime de funcionamento das grandes cidades perpetrado fundamentalmente pela inserção da cultura digital nos fluxos comunicacionais da cidade. Os espaços são acionados, junto a processos comunicacionais, com a finalidade de conduzir a algo, operando uma disposição sociotécnica. Canevacci compara as mercadorias, por exemplo, com os animadores turísticos (2004: 114, grifo do autor):

A derrapagem semiótica transita de um gênero arquitetônico-comportamental a um outro. Para desafiá-lo. E, ao mesmo tempo, para desafiar o "público" que, desse modo, passa a *participar*. As mercadorias são as animadoras dos consumidores, tal como os animadores das aldeias turísticas que levam os excursionistas adormecidos a fazerem meditações zen, danças tribais, esoterismos, troca mansa de casais, tatuagens temporárias, jogos de papéis, gincanas excitantes, passeios ecológicos, silêncios adestrativos.

O autor salienta que o consumo da pós-indústria fala em favor da produção não só de valor econômico — se é que algum dia assim o foi —, mas de construção de valores antropológicos, a exemplo dos estilos de vida. Implicações as mais diversas se dão na metrópole em função do modo com que o mercado de signos dispõe seus códigos. A existência humana, diante da era da imagem, passa a ser cada vez mais visual. O sujeito

---

<sup>35</sup> O termo *singleplayer* significa em livre tradução "jogador solitário", modo de jogo em que as partidas são praticadas individualmente contra os obstáculos propostos pelo programa não humano do jogo eletrônico, também conhecido como "modo história" ou "modo campanha". Jogar no modo *singleplayer* significa, geralmente, aderir ao mundo não humano do jogo eletrônico na forma da competição ou da fruição performativa em relação simbiótica com sistemas de inimigos, regras, operações e lógicas do próprio jogo, o qual compensa o jogador com novos níveis, itens, eventos, fazendo com que o enredo da ludonarrativa seja atualizado na tela — por isso o uso da expressão "modo história".



consome com os olhos, deslocando-se no espaço e no tempo e convivendo com cidades-mídias.

Por isso mesmo, aquilo que continuamos a chamar de metrópole adquire feições cada vez mais fugidias e múltiplas que desafiam as classificações tradicionais: metrópole-sem-nome ou de-muitos-nomes. Em qualquer caso, a metrópole contemporânea, a que se pode dar o vago adjetivo de "comunicacional", é o contexto fluido e inovador que libera *roots* (raízes) e mistura *routes* (itinerários, cruzamentos, atravessamentos): também é um laboratório que desafia as divisões tradicionais das disciplinas. (Canevacci, 2004: 117).

O advento do digital permitiu às mídias assimilarem, inclusive, o caráter locativo, ou seja, a utilização de informações que provêm localizações para inúmeros dispositivos. A própria mobilidade dá vazão à produção e compartilhamento de locais, existindo aí uma "[...] construção de subjetividades mediadas pelos dispositivos e interfaces digitais [...]." (Amaral, 2012: 51).

Em artigo para o *The Guardian*, o jornalista Steven Poole (2014) levanta a discussão acerca de um modelo contemporâneo de cidade, incitado pela tecnologia e por engenheiros e planejadores urbanos, as chamadas cidades *smart*. Essa condição diz respeito, de acordo com Poole, ao fenômeno da ubiquidade de mídias e ao conceito de internet das coisas, no qual a cidade desponta como um aparato tecnológico robótico, com regulação automatizada de condições climáticas e dotada de sensores e monitoração eletrônica dos recursos básicos ao seu funcionamento, tais como abastecimento de água e energia elétrica.

O conceito de cidades *smart* baseia-se no imaginário dos jogos eletrônicos. Poole (2014) nos lembra de que esta é a ideia central da franquia *SimCity*, destacando o título *Watch\_Dogs* — oportunamente em função do lançamento do jogo àquele ano — como exemplo do estado da arte da recriação de cidades; de uma realidade urbana virtual codificada por suas visualidades. Poole (2014) afirma que Justin Lyons, CEO da empresa Simudyne, sinaliza para a convergência entre a concepção de *providence* e as cidades modeladas realisticamente pelos jogos eletrônicos da atualidade:

[...] quando tais simulações são indistinguíveis da coisa real [...], algumas pessoas preferirão passar seus dias nelas. A cidade mais inteligente do futuro poderia existir apenas em nossas cabeças, assim como passamos todo o nosso tempo conectados a uma realidade metropolitana virtual que é muito melhor do



que qualquer coisa construída fisicamente, e falhamos em notar como o mundo em torno de nós se esfarelou.<sup>36</sup> (Poole, 2014: *online*).

A visualização de ambientes físicos em tridimensionalidade digital é outro fator caro às iniciativas atuais baseadas em *videogames*. As informações levantadas por sensores em celular através da cidade, sobre lugares, pessoas, hábitos, costumes, rendas e trabalho são formas de pensar a transposição dos lugares para o mundo eletrônico. Essas ideias se concretizarão através do fenômeno de *gamification*, onde o que temos em termos de gerenciamento de NPCs<sup>37</sup> e demais estruturas ficcionais em telas será o futuro das cidades: programadores-jogadores trabalharão com dados de uma cidade-jogo para solucionar problemas de uma dada situação, como, por exemplo, uma catástrofe.

A produção estética insere-se na constituição das cidades enquanto imagem — as imagens narram espaços e situações, construindo, de acordo com Guilherme Rosa (2013), uma geografia interpretativa. As representações ficcionais passam a concretizar a experiência coletiva da cidade, como quando evitamos determinados lugares baseando-nos em notícias sensacionalistas, ou até mesmo informados através de boatos disseminados pelas redes invasivas à vida privada.

Nas cidades, arquitetos são artífices de uma estética ordenadora do espaço público, determinando para que serve cada prédio — o que deve ser visto; o que realmente existe em dado lugar. São programadores de código urbano. Da mesma forma, os fluxos de mídias acabam criando relatos sobre os espaços, podendo, com isso, produzir o lugar. A informação passa, portanto, a trespassar a vida social, articulando formas de intersecção com a cidade: um modo de usar que é informacional (Rosa, 2013: 70). Nessa produção, dá-se uma via de mão dupla: a cidade do objeto jogo é já um relato informacional, "re-relatada" por aqueles que a desenvolvem.

Vários trabalhos dão conta de iniciativas de coletivos que promovem intervenções urbanas, a exemplo de Roberta Hentschke (2012), e projetos individuais voltados ao desenvolvimento de aplicativos e algoritmos para dispositivos móveis, como a contribuição de Tiago Lopes (2014), com vistas à contemplação da cidade por meio dos deslocamentos de cidadãos. Adaptando à nossa realidade, faz-se mister compreender

---

<sup>36</sup> Livre tradução: "[...] *when such simulations are indistinguishable from the real thing [...], some people will prefer to spend their days in them. The smartest city of the future could exist only in our heads, as we spend all our time plugged into a virtual metropolitan reality that is so much better than anything physically built, and fail to notice as the world around us crumbles.*"

<sup>37</sup> NPC corresponde à sigla de *Non Playable Character*, que significa "personagem não controlável". Os NPCs são personagens não humanos presentes nos ciberespaços dos jogos eletrônicos que não podem ser assumidos como avatares pelo jogador, assemelhando-se aos figurantes do cinema.



que esse ato de deslocar-se por meio das informações promove experiência e vivência em espaços de cidades contemporâneas sociotécnicas.

É inegável o surgimento de uma nova disposição da cidade, não mais imaginável a partir de um texto, não mais conjeturável em histórias orais de antigos mercadores. Mais detalhada e viva do que as cidades representadas pelas narrativas fílmicas é a cidade que se constrói na relação entre os indivíduos e os objetos técnicos jogos eletrônicos, uma outra forma da ideia de cidade, experimentada em simulação audiovisual — sentida em práticas lúdicas imersivas. O arquiteto Michael Heim (apud Canevacci, 2004) chega a falar em tipo de arquitetura transmutada junto com a figura do avatar, no que chama de *avatecture*. Prédios físicos tornam-se estruturas visuais em suportes multimídia — mostram-se atualmente nos regimes procedurais dos *videogames*, trazendo a visualização da metrópole para dentro de casa, mas não necessariamente: tanto o espaço privado do indivíduo quanto o espaço comunicacional/procedural da máquina untam-se em uma outra dimensão espacial, cidade espectro desterritorial, inaugurando, já há alguns anos, a metrópole *na* vida mental. Tratam-se de cidades atomizadas, individualistas e programáticas.

Assim sendo, mesmo que produzidos em laboratório, com recursos de tecnologia de animação computadorizada, os jogos eletrônicos por vezes necessitam da matéria-prima proveniente das ruas, principalmente aqueles que retratam cidades com disposição de *design* em mundo aberto, pois o espaço do jogo, nesses casos, não irá se comportar apenas como cenário, mas como ambiente virtual de navegação e de vinculação à vida social sistêmica, acomodando tempo indeterminado de permanência espacial do jogador.

## **2. *Watch\_Dogs*: cidade procedural**

Como vimos, estamos de certa forma confinados ao nosso lar. Fazer-nos sair de casa em boa parte do tempo de nossa existência é tarefa para as mídias. A televisão, o cinema, a internet e suas imagens em constante renovação transmitem imagens de aventura no espaço urbano. Os jogos eletrônicos, o que aqui nos interessa, assumiu uma tal perspectiva já há algumas décadas, com temáticas urbanas, cenários em ruas de cidades, situações de percurso urbano por meio de automóveis, até o momento em que as cidades passam a ter mais vida, compondo uma gama complexa de possibilidades para a permanência do jogador em tais ambientes. Nesse sentido, vai além do cinema: não circunscreve o usuário da mídia a elementos enquadrados, tornando-o apenas espectador da cena, mas lhe dá o direito de movimento, de





contemplação e tempo para refletir sobre o que vê, apesar dos imperativos de progressão da narrativa na maioria dos jogos de aventura e ação.

*Watch\_Dogs* é um jogo de ação e aventura situado em uma cidade de mundo aberto. Dominic Guay, produtor sênior do jogo, afirma em matéria de Matthew Reynolds (2013), a preocupação da equipe para com a fidelidade gráfica, mas também em relação à fidelidade dos elementos físicos do espaço, como as reações da natureza na cidade, afirmando que toda a inteligência artificial do jogo levaria a tomadas de decisão diversas, inovações a serem implementadas em todos os consoles de jogos digitais, especialmente nos aparelhos das gerações atuais, a exemplo do *Playstation 4*, enfatizando a determinação da produtora no desenvolvimento da densidade de NPCs na cidade do jogo.

Aiden Pearce, protagonista e avatar do jogador no jogo, é um *hacker* que porta armas, dirige quaisquer veículos e é obcecado com segurança por querer proteger seus familiares. Com a habilidade do *hacking*, Aiden consegue ter acesso a informações privadas de todas as pessoas na cidade procedural de Chicago. A conectividade social e o controle dessas informações pelo indivíduo são as ideias centrais que tecem a linha narrativa do jogo.

Guay, em entrevista ao site "Machinima", fala do aspecto de *free roaming*<sup>38</sup> de *Watch\_Dogs*, destacando maior reatividade dos NPCs em relação às ações do jogador. Além disso, afirma que o jogo proporciona a espontaneidade do jogador não saber quem está realmente nas ruas lhe vigiando, já que *Watch\_Dogs* desenvolveu um sistema de confluência entre os modos *singleplayer* e *multiplayer* — caso o jogador possuísse vinculação à rede —, que fazia com que a diferenciação entre humanos e não humanos nas ruas da cidade fosse quase imperceptível. O produtor lembra, ainda, que a construção dos distritos na cidade e que os próprios objetivos modificam outras histórias ao redor — por exemplo, as pessoas podem reagir às situações de assalto porque elas têm toda a informação do que acontece na cidade devido às mecânicas próprias do sistema. Já em outra entrevista<sup>39</sup>, Dominic Guay afirma que a interatividade no jogo permite reações equivalentes àquelas esperadas em uma cidade física. Apresentando um dos primeiros vídeos de demonstração do jogo, conhecidos como *demos*, Guay explica que o jogador não está ali engajado em uma missão, mas apenas exercitando a sua liberdade em escolher o que vai fazer, experienciando um dia comum na cidade.

<sup>38</sup> O termo significa "livre vaguear", capacidade de poder estar no espaço do jogo sem consequências graves para o jogador, o que é disposto através de avatares principalmente de jogos em mundo aberto, não lineares, como *Watch\_Dogs*. O *free roaming* é uma prática, portanto, dependente da estrutura espacial programada para um dado jogo.

<sup>39</sup> Consultado em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrkNqloQfqA>.



"Tem como apenas 'andar' (caminhar) nesse game?"<sup>40</sup>. A dúvida, ou questionamento interessado de um jogador e membro do *site* brasileiro de jogos *Game Vicio* traduz a inquietação deste artigo: o fato de que os jogos digitais podem ser fruídos a partir da mera ação de estar ali, no espaço do jogo, satisfazendo a ação em si de observar a vida social nas ambiências desse sistema. Termos como viajar, percorrer, conhecer, andar, mas, principalmente, explorar, todos se afiguram como uma espécie de mantra; lema sintomático de um momento ímpar no mercado do entretenimento digital interativo.

É preciso ir mais fundo no conceito de exploração para detectarmos o modo como as visualidades são agenciadas no jogo, o que implica numa construção de narrativa atrelada às espacialidades virtuais. Henry Jenkins (2004), dentre outros interesses de estudo, preocupa-se com os processos de convergência midiática, ou seja, a imbricação entre mídias e suas correspondentes problemáticas, e compreende os elementos estruturais dos jogos digitais, dispostos pelo processo de *game design*, como uma arquitetura narrativa, na qual o espaço onde se dão as ações deve ser discutido antes do enredo, aspecto por ele denominado de *environmental storytelling*, a história contada no ambiente de jogo. Já Jesper Juul (2005), destacado pesquisador de *game studies*, também confere menos importância às histórias em si dos jogos, dando maior ênfase à estrutura lúdica com a qual os jogos dialogam.

O pesquisador de *game studies* Michael Nitsche (2008), entre outras contribuições ao estudo dos espaços nos jogos eletrônicos, fornece-nos importantes subsídios para pensarmos a relação estabelecida entre jogador e jogo nas ambiências tridimensionais navegáveis. Nitsche (2008) questiona-se, por exemplo, sobre como se posiciona o jogador diante dos ambientes de jogo, e, mesmo sem avançar na pesquisa empírica a respeito desses aspectos, afirma:

Jogadores se familiarizam com novos espaços de games e aprendem a dominá-los, aprendem a lê-los e projetam significado neles. O que eles finalmente encontram nesses espaços, então, é um novo e alterado "self". Assim, quando olhamos para o futuro dos espaços dos videogames, temos de olhar para o jogador. O significado cultural de um espaço de game é instanciado pela atividade localizada do jogador. Um evento não está acontecendo "na web", mas está localizado em um mundo de jogo. Isso se tornou óbvio em títulos online multiplayer, mas também soa verdadeiro em mundos single-player. Espaços de games tornaram-se parte de nossas esferas culturais. Sociedades virtuais podem ter um "lar" em um espaço de videogame [...].<sup>41</sup> (Nitsche, 2008: 203,

<sup>40</sup> Disponível em: <<http://www.gamevicio.com/i/topicos/116/116313-tem-como-apenas-andar-caminhar-nesse-game/>>. Acesso em: 16 set. 2014.

<sup>41</sup> Livre tradução: "*Players get familiar with new game spaces and learn to master them, learn to read them, and project meaning into them. What they finally find in these spaces, then, is a new and altered 'self'.*" So



tradução nossa).

No que diz respeito às competências designadas ao sujeito por parte do tipo de narrativa midiática ao qual se submete, se fílmica ou lúdica, o comunicólogo português Luís Nogueira (2008) apresenta uma importante contribuição quando compara tais narrativas ao nível das formas de ação por elas engendradas, tentando entender a lógica operacional dos dois vetores, sobretudo em operações realizadas para promover a imersão. Para o autor, predomina no sujeito diante do filme a ação contemplativa, enquanto que o jogo dispõe da ação interventiva.

Na concepção de Nogueira (2008) o jogador está mais próximo da figura do ator, porquanto assume um personagem no jogo, e do autor, dada a partilha da responsabilidade em desdobrar a narrativa, atualizando os dados virtuais contidos nas programações da mídia jogo. Por outro lado, o espectador é identificado por sua capacidade de contemplação, já que a materialidade da narrativa fílmica não necessita da intervenção direta do espectador para ser atualizada na tela. Porém, há momentos em que o jogador intervém e avalia as suas ações no jogo, ao mesmo tempo em que o espectador de um filme lança os dados, aposta em tais personagens, conjetura sobre possíveis desfechos narrativos.

Sobre esse aspecto contemplativo, é fundamental remontarmos à figura social do *flâneur*, o observador urbano solitário, o qual possui seu nascedouro nas ruas da Paris do século XIX através dos escritos de Walter Benjamin sobre Baudelaire. Enquanto orientar-se na cidade é imperativo do discurso urbanista, perder-se é preciso para ver a vida de perto. Sobre isso, Benjamin (1987: 73) é categórico: "Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.". Desorientar-se requer uma necessária mudança de ritmo; contrapor a insensatez moderna do tempo "racional", veloz e mesquinho.

Perder-se é para o urbanista Kevin Lynch (1960) situação rara na cidade moderna, mesmo porque mapas, rotas, cartazes, logradouros, sinais, luzes, *banners*, faixas, relevos, texturas, cores e infindas formas visuais, sonoras, olfativas e tácteis não nos permitem estar perdidos. Para o autor (Lynch, 1960: 14), a imagem do espaço é salutar ao desenvolvimento individual, cumprindo, com isso, um papel social: "Uma estrutura física viva e integral, capaz de produzir uma imagem clara, desempenha também um

---

*when we look at the future of video game spaces, we have to look at the player. The cultural significance of a game space is instantiated by localized player activity. An event is not happening 'on the web' but is localized in a game world. This has become obvious in multiplayer online titles, but also rings true in single-player worlds. Game spaces have become part of our cultural spheres. Virtual societies can have a 'home' in a video game space [...]."*



papel social. Pode fornecer a matéria-prima para os símbolos e memórias coletivas da comunicação entre grupos."

A instância da cidade procedural diz respeito à cidade mostrada pelo jogo em si, sem quaisquer intermediários. O acesso às observações contidas na proceduralidade do sistema não pode se dar de outra forma a não ser jogando. As observações de segunda ordem da cidade procedural são observadas pelo pesquisador na qualidade de *roamer*, ou seja, como praticante do *free roaming* pelo espaço em mundo aberto do jogo, correlata ao *flâneur* da cidade física.

Os espaços construídos na cidade procedural dão a ver informações visuais em paredes, cartazes, situações e contextos de interação, mas igualmente através de sons e textos (mensagens de SMS em *chats*) atualizáveis pelo jogador por meio dos NPCs espalhados no ambiente. Dado o recurso conceitual do *hacking*, pode-se ler mensagens de textos trocadas entre os celulares dos NPCs e escutar conversas públicas ou privadas ao andar pelas calçadas da cidade. Em função do extenso número de mensagens ouvidas, registradas e transcritas durante as observações do jogo, resolvemos apresentar algumas das inúmeras interlocuções faladas entre os NPCs, já que este recurso possui um melhor nível de captação pelo jogador quando em jogo do que as SMS escritas em *chats*. As conversas abrangem um leque variado de *scripts* com temas sobre a vida social, dos quais destacamos: a cidade, conversas em anúncios e propagandas, corrupção e impunidade, criminalidade, dinheiro e cultura material, eventos, família, justiciamento, medo e preconceito, mobilidade urbana, política, relações extraconjugais, serviços e iniciativa privada, trabalho, trivialidades e violência. Tais conversações ocorrem em qualquer área da cidade e são proferidas por quaisquer dos NPCs atualizados pela proceduralidade do jogo, por isso não nos pareceu relevante mencionar o local da conversa, nem as identidades dos NPCs que as iniciaram em dado momento.

*Watch\_Dogs* representa Chicago através de seis distritos. O distrito de *Brandon Docks*, baseado em Goose Island, representa o setor industrial da cidade procedural de Chicago. Além de várias empresas e fábricas instaladas no local, o distrito conta ainda com uma grande área portuária, navios atracados, apesar de possuir também muitos terrenos baldios. Os veículos vistos na área referem-se ao universo do trabalho, bem como os NPCs, a maioria vestindo indumentária de operários da construção civil.

*Mad Mile* é a região do centro financeiro do jogo, portanto mais abastada. É separada do distrito *O Loop* pelo rio Chicago e suas pontes de ligação. A arquitetura dos edifícios deste distrito é moderna, com carros caros e hotéis luxuosos. As residências são raras por aqui, possuindo *Mad Mile* muitos prédios históricos. As estações de trem em *Mad Mile* aparentam ser mais modernas e chegam a contornar todo o distrito. Trata-se da



parte rica da cidade. *Mad Mile* parodia o nome "*Mag Mile*", um apelido dado a uma conhecida seção da Avenida Michigan na Chicago física, a chamada *Magnificent Mile*, sendo o distrito de *Mad Mile* baseado em Gold Coast<sup>42</sup>, bairro da área da comunidade Near North Side.

O *Loop* é distrito do centro de Chicago. Caracteriza-se pela presença de diversos arranha-céus, com sua área trespassada pelo rio Chicago, linha de trem e carros esportivos. Possui um total de 37 pontos turísticos.

Distrito mais ao sul, *Os Wards* é uma das áreas geográficas de baixa renda da cidade, com moradia mais barata, lojas módicas, carros mais velhos e desgastados e alta taxa de criminalidade, com forte presença de gangues. A população aqui é de maioria hispânica e negra, ocorrendo também a recorrência de NPCs com indumentária de trabalho, tendo em vista que *Os Wards* faz divisa com *Brandon Docks*, o setor industrial do jogo. Os *Black Viceroy*s, gangue de negros da cidade, habitam neste distrito, precisamente em prédio abandonado, local de antigo projeto de habitação pública Rossi-Fremont. Pequenas casas, edificações projetadas e estações de trem sucateadas são traços característicos de *Os Wards*, sendo baseado no bairro Englewood de Chicago.

O distrito de *Parker Square* representa o subúrbio ocidental de Chicago, dada a grande quantidade de casas na área. Liga-se ao *Loop* por ponte que passa sobre o rio Chicago, localizando-se a oeste do *Loop*, ao sul de *Pawnee* e ao norte de *Os Wards*. Como dito, o bairro constitui-se praticamente de casas, apesar de possuir uma pequena área rural. Os locais de construção podem ser encontrados na parte sul. Ao norte, há uma igreja. O primeiro esconderijo do protagonista do jogo se localiza nesse distrito, onde, inclusive, a família de Pearce parece ter vivido desde que se mudaram para Chicago. Sua irmã Nicole e os filhos dela moram em residência de condomínio fechado, enquanto Aiden se apresenta no enredo como morador de quarto de motel, no *Owl Motel*. *Parker Square* se baseia no distrito real de Chicago Near West Side. As subdivisões do distrito são: *Battery Heights*, *Piper Village*, *High Grove* e *Park Hill*.

Localizado ao norte, acima de *Parker Square*, *Pawnee* é distrito peculiar ao jogo, habitado por moradores acostumados com a vida mais simples, como atestam a presença de ambientes naturais, a comunidade de pescadores e o pequeno comércio local. Montanhas, árvores, construções de madeira, pontes e construção inacabada financiada pela iniciativa privada da *Blume* caracterizam o lugar, o qual permite ao jogador uma distância apropriada dos distritos maiores, possibilitando a apreciação de visão panorâmica do horizonte de Chicago que é representado, sobretudo, por sua

---

<sup>42</sup> Consultado em: <[http://watchdogs.wikia.com/wiki/Mad\\_Mile](http://watchdogs.wikia.com/wiki/Mad_Mile)>. Acesso em: 30 ago. 2016.



malha de arranha-céus. O acesso a *Pawnee* só se dá por rodovia ou por via marítima, tendo em vista que o distrito não possui estações de trem. Por ser menor do que os demais distritos, em *Pawnee* não vemos uma grande quantidade de pedestres nas ruas, apresentando, por essa razão, um baixo índice de ocorrência de crimes e latrocínios. Apesar das estradas serem mais estreitas, as calçadas praticamente inexistem, o que não impede que algumas pessoas caminhem por ali e conversem entre si. No contexto ficcional do jogo, as sinalizações de trânsito na estrada demonstram a separação entre *Pawnee* e Chicago, o que é atestado pela realidade *off-game*: *Pawnee* é uma vila do Condado de Sangamon, localizada no estado americano de Illinois, do qual Chicago também faz parte. De acordo com o censo americano de 2006, a população de *Pawnee* era de aproximadamente 2550 pessoas<sup>43</sup>. No contexto narrativo, com a decisão da *Blume* de fundar sua sede em *Pawnee*, muitos moradores locais foram contratados para o trabalho de segurança da empresa. Fazemos um excursão por *Brandon Docks*. O distrito de *Brandon Docks* possui esgotos a céu aberto, depositando-se no mar, o que demonstra o descaso da cidade para com os seus detritos. Pequeno banheiro para empregados.

Nota-se o ambiente de trabalho que o distrito deseja representar. Homens conversam sobre emprego. Um dos homens diz que não teve aumento, demonstrando a insatisfação dos trabalhadores para com o mercado de trabalho, ao passo que o outro o aconselha a não largar o emprego agora em virtude da crise. Outros dois homens conversam sobre a mesma coisa, o que denota uma preocupação generalizada dos NPCs do distrito.

Os prédios abandonados no distrito industrial dizem respeito à falta de investimentos do poder público da cidade, vinculando-se à tendência de mudanças no planejamento urbano: o distrito está fora dos interesses da iniciativa privada em termos de investimento de capitais.

O lixo e os prédios fechados sugerem o abandono da cidade em relação àquele distrito. Um casal homossexual se beija atrás de um dos prédios. Há mendigos embaixo de um viaduto. Trabalhadores conversam sobre amor e sobre expectativas em falar algo para alguém. Acontece um protesto de trabalhadores contra o sistema de segurança da cidade, o ctOS, e a empresa responsável por tal serviço, a *Blume*. Frases de efeito são proferidas pelos NPCs:

[Homem]: Chega de espionagem. Chega de mentiras. Acordem, gente, a sua liberdade está sendo roubada.

---

<sup>43</sup> Consultado em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pawnee\\_\(Illinois\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pawnee_(Illinois))>. Acesso em: 22 set. 2015.



[Mulher]: Restaurem a 4ª Emenda!

[Homem]: Nós estamos em maior número, por isso eles estão nos vigiando.

[Homem]: Cuidado com um governo que te oferece de tudo, pois vão tomar tudo pra eles!

[Mulher]: Chega de espionagem em massa! Os direitos de privacidade afetam a todos nós! Ajudem a tomar uma providência hoje, porque amanhã pode ser tarde!

[Homem]: Ninguém elegeu a Blume. Como podemos acusar uma empresa?

[Mulher]: Chega de espionagem em massa!

[Homem]: A Blume adora estatísticas. Você agora está 100% mais [...] com o ctOS.

[Mulher]: Você! Chega de assistir e comece a agir!

[Homem]: Cadê a nossa privacidade? Cadê nossos direitos?

[Homem]: Nos deixem em paz! Não ao ctOS!

[Homem]: Comprar da Blume é vender a sua privacidade. Boicotem! Protestem com seus pagamentos!

[Homem]: O governo está perseguindo a gente!

[Homem]: Cidade sob vigia não é democracia!

Espionagem, perda de liberdades, críticas ao poder público e privado em relação à política. A ideia de crise de representação política na cidade aparece claramente no protesto como um imperativo à ação dos indivíduos, os quais vivem sob vigilância administrada por empresa privada e legitimada pelo poder público. A própria ideia de democracia é questionada em função de tal equação. O protesto é um evento isolado em todo o jogo, ocorrendo apenas nessa localidade de *Brandon Docks*, ou seja, na cidade há uma normatização de lugar autorizado aos NPCs para o ato de protestar, no caso a área industrial, longe dos centros econômicos e de maior visibilidade pública. Subimos à estação de metrô de superfície "*Parkfield*" para observar o local e identificamos os vidros dos guichês estilhaçados, trincados, sugerindo vandalismo. A estrutura da estação de madeira, com telhas de fibrocimento, mostra-se como inferior frente às outras estações da cidade, compostas por materiais metálicos de boa qualidade.

Nas conversações rotineiras dos NPCs, orbitam, ao redor de variados temas da vida social, assuntos tais como: interesses escusos; benesses de corruptelas cotidianas; preocupações de familiares com heranças; solicitações de empréstimos; materialismo; apatia e tédio; medo; insegurança; justiciamento; impunidade e injustiça; preconceitos racial, étnico, de gênero e de classe social; estereotipia; descrença e desesperança dos indivíduos para com as instituições políticas arruinadas; deficiências na prestação dos



serviços públicos e privados; cidadãos em estado de constante precaução contra ameaças no trabalho; competição e concorrência trabalhista; crise; estresse; violência; mobilidade urbana a dividir opiniões entre os NPCs — em dados momentos, tivemos acesso ao desagrado em relação ao transporte público coletivo e em outros, críticas à má educação, imperícia e imprudência dos motoristas da cidade e enaltecimento de outras formas de mobilidade urbana, tais como o pedestrianismo e o ciclismo.

### 3. Considerações finais

Guardadas as especificidades autorreferenciais de estereotipia, próprias ao senso comum dos desenvolvedores de *Watch\_Dogs*, a cidade procedural mostrou-se, portanto, como dotada de um forte caráter de desencanto permeado por considerações críticas acerca da vida social da metrópole. Contudo, essa visualização da cidade digital do jogo, fruto de sociabilidades homem-máquina, desdobra-se para além do espaço procedural, mantendo-se operante nas redes sociais do mundo cotidiano de fora do jogo.

O desdobramento dessas sociabilidades pós-humanas se manifesta, entre outras formas, a partir das redes sociais digitais, e aqui não estamos falando do conhecido *Facebook*, do *Twitter* ou do popular *Whatsapp*. Os jogos eletrônicos, assim como o universo fílmico, possuem hoje em dia suas próprias plataformas de conteúdo em forma de redes sociais, criadas para os usuários jogadores ao redor do mundo, mas também pelas grandes empresas do ramo, e dedicadas fundamentalmente ao compartilhamento de discussões sobre experiências de jogo, opiniões e pensamentos diversos a respeito de uma torrente de jogos entre indivíduos jogadores. As redes sociais de jogos eletrônicos podem ser externas, criadas em sua maioria por usuários jogadores, ou internas, as redes desenvolvidas pelas empresas responsáveis pelas plataformas de jogos eletrônicos, como *PSN*, *Steam* e *Xbox Live*, ou ainda de desenvolvedoras, a exemplo de sub-redes próprias da *Electronic Arts*, *Activision* ou da desenvolvedora do jogo em análise, a *Ubisoft*. Destacam-se, entre outras, a rede social americana *Raptr*, a rede britânica *Play Fire* e as redes brasileiras *Estou jogando* e *Alvanista*.

Como afirma Niklas Luhmann (2006), os sistemas, ao passo em que funcionam para reduzir a complexidade do mundo, incorrem contraditoriamente na produção de mais complexidade, porquanto adicionam aos processos sínteses dotadas de informação nova. A realidade sistêmica dos jogos eletrônicos, a exemplo de *Watch\_Dogs*, compreende, portanto, a construção sociotécnica de visualidades urbanas apresentadas por observações de observações de cidades físicas, enquanto realidade artificialmente construída. Dessa forma, percebemos que os jogos eletrônicos se





constituem enquanto mídias cuja função precípua de entretenimento comunga com os demais meios a missão de informar, conformando, por isso mesmo, ideias, imaginários, pontos de vista, dentre tantas outras questões a respeito da cidade, dando continuidade ao construtivismo sociotécnico iniciado pelas linguagens audiovisuais antecessoras historicamente, como a fotografia e o cinema, com a diferença de que agora estamos lá, nas ruas das cidades virtuais de dentro de casa. Por tudo isso somos cômicos de que a (re)construção das cidades pela visada tecnológica está em curso, tendo os jogos eletrônicos ocupado posição ativa nessa contínua remodelagem que transborda entre as inúmeras instâncias da chamada realidade.

## Referências bibliográficas

- Amaral, L. (2012). Arqueologia da R.U.A: narrativas em Realidade. Urbana. Aumentada. Quando o encontro se transforma em um território artístico, coletivo e expandido. *Visualidades*, Vol. 10 N° 2. Consultado em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/26549/15143>.
- Becker, H. (1996). A escola de Chicago. *Maná*, Vol. 2 N° 2, 177-188.
- Benjamin, W. (1987). *Rua de mão única: obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Brandão, C. A. L. (2006). As cidades da cidade, in Brandão (org.). *As cidades da cidade* (pp. 9-20). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Braudel, F. (1984) Las ciudades, in Braudel. *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII. Tomo I: Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible* (pp. 418-489). Madrid: Alianza Editorial.
- Calvino, I. (1990). *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Canevacci, M. (2004). Metrópole comunicacional. *Revista USP*, N° 63, 110-125.
- Carlos, A. F. A. (2007). *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Labur Edições.
- Castells, M. (2004). *A galáxia internet: reflexões sobre internet, negócios e sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Certeau, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Di Felice, M. (2009). *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume.
- Domènech, J. M. C. (2013) Enquanto a cidade dorme, in Costa & Buitoni (orgs.). *A cidade e a imagem* (pp. 51-110). São Paulo: Editora In House.



Hentschke, R. R. (2012). *Caminhante: Espaço urbano, espaço digital e suas relações*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Jacobs, J. (2003). *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.

Jenkins, H. (2004). Game design as narrative architecture, in Wardrip-Fruin & Harrigan (eds.). *First person: new media as story, performance and game* (pp.118-130). Cambridge: The MIT Press.

Juul, J. (2005). *Half-real: video games between real rules and fictional worlds*. Cambridge: MIT Press.

Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.

Lopes, T. R. C. (2014). Algoritmos performativos de deriva: o caminhar como prática estética em aplicações para dispositivos móveis, in *Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação*, Foz do Iguaçu. Anais... Foz do Iguaçu.

Luhmann, N. (2006). *La sociedad de la sociedad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Lynch, K. (1960). *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.

Meia, A. (1999). *A sociologia das cidades*. Lisboa: Editorial Estampa.

Nitsche, M. (2008). *Video game spaces: image, play and structure in 3D worlds*. Cambridge: MIT Press.

Nogueira, L. (2008). *Narrativas filmicas e videojogos*. Covilhã: Labcom.

Paula, J. A. de. (2006). As cidades, in Brandão (org.). *As cidades da cidade* (pp. 21-34). Belo Horizonte: Editora UFMG.

Poole, S. (2014). The truth about smart cities: 'in the end, they will destroy democracy'. 2014. Consultado em: <https://www.theguardian.com/cities/2014/dec/17/truth-smart-city-destroy-democracy-urban-thinkers-buzzphrase>.

Reynolds, M. (2013). 'Watch Dogs' will be "pushed further" on PS4, "easier" to develop for. Consultado em: <http://www.digitalspy.com/gaming/ps4/news/a461011/watch-dogs-will-be-pushed-further-on-ps4-easier-to-develop-for/>.

Rosa, G. C. da. (2013). A cidade através da imagem: a fronteira entre experiência do vivido e experiência midiática nos espaços urbanos. *Orson: Revista dos Cursos de Cinema do Cearte, Vol. 1*, 57-73.

Sant'anna, M. J. G. (2003). A concepção de cidade em diferentes matrizes teóricas das Ciências Sociais. *Revista Rio de Janeiro, N° 9*, 91-99.

Simmel, G. (2005). As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana: estudos de antropologia social, Vol. 11 N° 2*, 577-591.



**Daniel Abath** é Doutor em Sociologia (UFPB), tendo pesquisado sobre construtivismo sociotécnico em games. Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas (UFPB) e graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição, desenvolve pesquisas no âmbito da sociologia da comunicação, com ênfase na cultura e sociabilidade dos jogos eletrônicos em modo singleplayer.

✉ [dnabath@gmail.com](mailto:dnabath@gmail.com)

REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

## Berlin<>Rio: trajetos e memórias

Andreas Valentin

### Resumo:

*Berlin<>Rio: trajetos e memórias* é um projeto de pesquisa e artístico que, partindo da história de cinco gerações da família do autor. Aborda a coesão e sobrevivência em diferentes sistemas políticos e culturais, a saber: a Prússia no início do século XIX; o período após a unificação da Alemanha no final daquele século; a República de Weimar; os anos do Nazismo antes da Segunda Guerra Mundial; o Brasil, a partir do final dos anos 1930; e, finalmente, a volta à Alemanha nos anos 1960. O projeto trata, ainda, de migração, de chegadas e de retornos.

Materiais visuais são utilizados como fontes históricas para tornar os traços autobiográficos do passado visíveis no presente. Uma narrativa é criada através do diálogo entre imagens e documentos, em sua maioria oriundas do arquivo da família, bem como com reencenações na forma de fotografias contemporâneas. Juntamente com suas qualidades estéticas, as imagens também podem ser interpretadas como testemunhas de práticas sociais além de tematizar a maneira pela qual a própria fotografia é usada.

**Palavras-chave:** História Familiar; Fotografia; Exílio; Migração; Viagem; Alemanha; Brasil.

### Abstract:

*Berlin<>Rio: Routes and Memories* is a research and artistic project which addresses the lifeline of the author's family, its cohesiveness, and its survival across five generations throughout different political and cultural systems, namely: Prussia at the beginning of the 19th century; the period after the unification of Germany at the end of that century; the Weimar Republic; the years of Nazism before WW2; Brazil, from the end of the 1930s; and finally the return to Germany in the 1960s. It deals also with migration, arrivals and returns.

Visual materials are employed as historical sources to make the autobiographical traces of the past visible in the present. A narrative is created through the dialogue between pictures and documents, which primarily stem from the family's archive, as well as films and re-enactments in



the form of contemporary photographs. Alongside their aesthetic qualities, the images can also be interpreted as witnesses of social practices and thematize the manner in which photography itself is used.

**Keywords:** Family History; Photography: Exile; Migration; Travel; Germany; Brazil.

*Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo.*

Walter Benjamin, *Escavando e Recordando*

## 1. A história familiar escavada e reencenada

O projeto de investigação e produção artística “Berlin<>Rio: trajetos e memórias” iniciou-se em 2014, quando fui para Berlin realizar pesquisa de pós-doutorado no Instituto de História da Arte da *Freie Universität*. Antes de viajar, encontrei um pacote de 10 diapositivos (*slides* em cores no formato 35 mm) identificados com a palavra “Berlin”, escrita com a letra do meu pai, Gerhard Valentin. Levei-o fechado comigo e resolvi abri-lo somente alguns meses depois, quando encontraria com meu irmão na Europa. Juntos, descobrimos que Gerhard viajou para Berlin com sua mãe, minha avó Martha Valentin. As fotos revelaram que passearam de ônibus turístico e a pé pela cidade; há registros do muro de Berlin e de outros locais. Não sabíamos, no entanto, quando haviam sido realizadas e por que viajaram juntos para lá.

Procurei, inicialmente, decifrar aquelas fotografias e percorrer os mesmos caminhos, fotografando com filme preto e branco os lugares por onde meu pai e minha avó haviam passado. À medida em que fui revisitando aquelas imagens, aprofundei-me nesse trajeto, ampliando a busca por pistas, vestígios e camadas de memórias que, direta ou indiretamente, dialogassem com minha ancestralidade.



**Figura 1:** Abrindo o pacote de diapositivos de Gerhard Valentin. Fotografia, impressão jato de tinta, 36 x 135 cm, Andreas Valentin, 2014.

No final da década de 1930, meus pais e avós de origem judaica foram forçados pelo nazismo a deixar a Alemanha e se exilar no Rio de Janeiro. Meu avô, Bruno Valentin (médico, pesquisador e professor universitário), colecionou ao longo de sua vida



fotografias, relatórios, atestados, boletins e certidões relacionados à história familiar, documentação a partir da qual ele relatou, no exílio, a saga de nossa família (Valentin, 1963). A esse acervo somaram-se as fotografias, cartas e relatos de viagens de meu pai na Alemanha e no Brasil nas décadas de 1930-1950. Mantido hoje por mim e por meu irmão, esse arquivo foi minha principal fonte de pesquisa. A partir de episódios pontuais vividos por cinco gerações em diferentes sistemas políticos e culturais na Alemanha e no Brasil, busquei criar novos sentidos para esses documentos. A “geografia familiar” (Waal, 2011: 250) aqui proposta atravessa a Prússia no início do século XIX, quando meu tataravô Valentin Manheimer fundou o primeiro negócio de moda na Alemanha; passa pela afirmação social e a formação de meus avós e bisavós no período após a unificação da Alemanha em 1871; retrata o engajamento de meu avô na Primeira Guerra Mundial e seu crescimento profissional durante a República de Weimar; enfatiza o crescente medo nos anos do Nazismo antes da Segunda Guerra Mundial e o conseqüente exílio para Brasil no final dos anos 1930; relata a reconstrução da vida de meus familiares no Rio de Janeiro; fecha-se o círculo com o retorno de meus avós paternos à Alemanha nos anos 1960 e, a partir de 2014, minha própria reaproximação com o país.

Para construir essa narrativa, utilizei principalmente a fotografia. Sobrepondo-se ao documental e à escrita, ela se manifesta de diversas maneiras: como registro, expressão artística, construção de memória e de significados. Pois, se uma fotografia pode ser “tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência”, propus-me a materializar algumas lacunas com imagens e com textos. Com seus usos talismânicos, fotografias evocam o sentido do inatingível, provocam emoções, testemunham a “dissolução implacável do tempo” (Sontag, 2004: 26). Procurei recompor poeticamente esse tempo, trabalhei com fotografias históricas e realizei séries contemporâneas.

Por outro lado, para identificar os lugares visitados e fotografados por meu pai, Gerhard Valentin, foi necessário pesquisar a história e a geografia recentes de Berlin, cidade que aparenta estar em constante estado de incompletude, sempre por se fazer: “um lugar de trânsito, uma cidade de um passado e um futuro, mais do que um presente” (Schneider, 2014:18). Quatro dos seus diapositivos, por exemplo, mostram aspectos diversos do Muro de Berlin. Morando ali 25 anos depois da reunificação da cidade e do país, procurei entender o que significava uma cidade dividida e, mais, sua inusitada história recente de derrocadas, destruições, reconstruções e reconfigurações.

Através da fotografia, percorri os trajetos de meus ancestrais. Trabalhei com o conceito de *reenactment*, em seu sentido mais amplo, apropriando-me tanto do passado real, como daquele imaginado. Conforme Vanessa Agnew, “o gesto emancipatório do *reenactment* é permitir que os participantes possam selecionar seu próprio passado



como reação a um presente em conflito; paradoxalmente, a própria a-historicidade do *reenactment* é a pré-condição para o seu engajamento com assunto históricos” (Agnew, 2004: 328).<sup>1</sup> Assim, além das dez imagens refotografadas, procurei por espaços que não necessariamente monumentalizassem a cidade, mas que reinterpretassem a Berlin que, nos meus percursos, passei a compreender melhor e que, de formas diversas pudessem dialogar com minha história familiar. A pé ou de bicicleta, as estratégias apontaram não para o lugar em si, mas para o “espaço como lugar praticado”, buscando “o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam” (Certeau, 1994: 202).

Contrariando o convencional de que cidades são feitas por gente e não por pedras, optei por fotografar uma Berlin sem pessoas. Vemos, por exemplo: o *Alexanderplatz* no silêncio do amanhecer de um domingo de inverno; o aeroporto de *Tempelhof*, desativado desde 2006, sem o movimento de aviões e passageiros; uma solitária mesa de pingue-pongue no parque de *Treptow*; e, no parque central *Tiergarten*, apenas pedras e bancos vazios testemunhando a história. A rara presença humana é apenas sugerida ou implicada. A escolha técnica da utilização da película em preto e branco deu-se, não por uma nostalgia do grão que se contrapõe ao pixel digital, mas pela vontade da materialidade e da química da prata. Estabeleço, assim, também uma conexão com os objetos fotográficos de meu pai: os álbuns, as fotografias em preto e branco e os diapositivos, ao mesmo tempo ponto de partida e de chegada, reconfiguram-se no trabalho autoral realizado em Berlin.

### Reencenações.



**Figura 2:** Portão de Brandenburg, Berlin. Fotografia, original diapositivo 35 mm, projeção em vídeo, Gerhard Valentin, 1975.

<sup>1</sup> Tradução do autor. No original: “Reenactment’s emancipatory gesture is to allow participants to select their own past in reaction to a conflicted present; paradoxically, it is the very ahistoricity of reenactment that is the precondition for its engagement with historical subject matter” (Agnew, 2004: 328).



**Figura 3:** Portão de Brandenburg, Berlin. Fotografia, impressão em gelatina de prata, 19 x 29 cm, Andreas Valentin, 2016.



**Figura 4:** À beira do rio Spree, Berlin. Fotografia, original diapositivo 35 mm, projeção em vídeo, Gerhard Valentin, 1975.



**Figura 5:** À beira do rio Spree, Berlin. Fotografia, impressão em jato de tinta, 19 x 29 cm, Andreas Valentin, 2018.



**Figura 6:** Aeroporto de Tempelhof, Berlin. Fotografia, impressão em jato de tinta, 44 x 64 cm, Andreas Valentin, 2015.





**Figura 7:** Circulando por Berlin. Fotografia, impressão em jato de tinta, 44 x 64 cm, Andreas Valentin, 2017.



**Figura 8:** Alexanderplatz, Berlin. Fotografia, impressão em jato de tinta, 44 x 64 cm, Andreas Valentin, 2016.



**Figura 9:** Treptowerpark . Fotografia, impressão em jato de tinta, 44 x 64 cm, Andreas Valentin, 2015.



**Figura 10:** Parque central Tiergarten, Berlin. Fotografia, impressão em jato de tinta, 64 x 94 cm, Andreas Valentin, 2014.



**Figura 11:** Parque central Tiergarten, Berlin. Fotografia, impressão em jato de tinta, 64 x 94 cm, Andreas Valentin, 2014.

Esse trabalho aponta também para viagens e deslocamentos. Ainda nos anos 1930, meu pai viajou com a família de carro e com a namorada de motocicleta por grande parte da Alemanha. Fotografou, editou as imagens e montou álbuns; produziu relatórios, escreveu cartas e construiu narrativas. Em 1937, numa viagem supostamente sem retorno, exilou-se no Rio de Janeiro.<sup>2</sup> Dois anos depois, seus pais também deixaram sua terra natal. No Brasil, Gerhard Valentin viajou a trabalho por grande parte do Rio Grande do Sul; morou dois anos em São Paulo; esteve em Belém, Itatiaia, Teresópolis, Petrópolis, entre muitos outros destinos. Em 1951, meus avós, Bruno e Martha Valentin, retornaram pela primeira vez à Alemanha. Três anos depois, meus pais fizeram também essa viagem. E, em 1967, Bruno e Martha decidiram retornar definitivamente para lá. Meu avô morreu dois anos depois; minha avó, em 1976. Nesses movimentos e nos encontros e experiências deles advindos, é possível identificar tanto o que James Clifford pensou como “viagem positiva - exploração, pesquisa, fuga”, como “negativa - transitoriedade, superficialidade, turismo, exílio e desarraigamento”. As viagens da família, com sua vasta documentação escrita e visual denota, ainda, uma “gama de

<sup>2</sup> Um conjunto de fotografias realizadas por meu pai antes de viajar para o Brasil foi por ele identificado “Vor der Ausreise, Ostern + Mai 1937” (“Antes da emigração, páscoa + maio 1937”). *Ausreise*, literalmente “viagem para fora”, refere-se a uma partida ou viagem sem retorno.



práticas materiais e espaciais, que produzem conhecimento, histórias, tradições, comportamentos, músicas, livros, diários e outras expressões culturais” (Clifford, 1997: 31-35).

## 2. Construção e exibição da narrativa familiar.

Em maio de 2018, foi inaugurada no *Haus am Kleistpark*, Berlin, a exposição “Berlin<>Rio: *Spuren und Erinnerungen*”.<sup>3</sup> Nas cinco salas do centro cultural, fotografias originais, reproduções, documentos e objetos do acervo familiar se contrapõem a impressões digitais em grande formato de fotografias que realizei em Berlin e no Brasil entre 2014 e 2018.

Ao entrar na galeria, vemos a reprodução de um quadro, pintado em 1887 por Anton von Werner e hoje abrigado no Museu Histórico da Alemanha em Berlin. Ali estão retratados meu tataravô Valentin Manheimer, suas cinco filhas e vários netos celebrando seu 70º aniversário. Empreendedor judeu, um dos fundadores da indústria da confecção em Berlin, inaugurou em 1841 a primeira loja de moda feminina da cidade. A partir do diapositivo original no formato 5 x 7 polegadas realizado na década de 1990, foi feita uma nova digitalização e impressão medindo 300 x 420 cm, cerca de três vezes o tamanho da pintura. A imagem mostra todo o conteúdo do diapositivo, inclusive o fundo cinza, a escala de cores e marca “Kodak” estampada na película. Posicionada no início da exposição, introduz o conteúdo histórico da exposição e referência as diversas camadas de imagens e da própria fotografia utilizadas na narrativa ali apresentada.

A história da família é mostrada em fotografias originais, reproduções e desenhos, que acompanham uma linha do tempo. Informações históricas complementam o conteúdo e são oferecidas para o visitante num panfleto, uma espécie de guia da exposição. As imagens de meu pai Gerhard Valentin realizadas em Berlin são apresentadas em projeção de vídeo na mesma sala onde estão os *reenactements* – impressões em gelatina de prata, preto e branco, no formato 30 x 40 cm. Em outra sala, destacam-se as fotografias por ele realizadas no Rio de Janeiro e, em especial, aquelas nas montanhas no Parque Nacional de Itatiaia. Ali, nos anos 1940, ele conheceu minha mãe, Judy Valentin, cuja família também havia sido forçada ao exílio no Brasil. Itatiaia ocupa, portanto, uma parede de dez metros de comprimento, a maior do espaço expositivo. Vitruvianas com documentos e objetos de nosso acervo, tais como cartas, relatórios, diários,

<sup>3</sup> Em 2015, “Berlin<>Rio: trajetos e memórias” foi contemplado com o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE; em 2016 foi realizada uma exposição no Centro Cultural Justiça Federal, Rio de Janeiro, acompanhada de um catálogo; e, em 2017, houve uma exposição na Sociedade Fluminense de Fotografia, Niterói.



livros, álbuns, medalhas e canetas, completam e a exposição e possibilitam diferentes experiências e fruições.



**Figura 12:** Os dez irmãos e irmãs Valentin em Berlin; meu avô Bruno está sentado à frente. Reprodução de fotografia, impressão jato de tinta, 20 x 28 cm, fotógrafo desconhecido, 1896.



**Figura 13:** Meus avós Martha e Bruno Valentin durante a Primeira Guerra Mundial. Fotografia, impressão gelatina de prata, 13 x 18 cm, fotógrafo desconhecido, 1917.



**Figura 14:** Viajando com a família pela Alemanha. Fotografia, impressão gelatina de prata, 11 x 15 cm, Gerhard Valentin, 1936.



**Figura 15:** No navio, a caminho do Brasil, meu avô Bruno Valentin olha com binóculos para a costa de Portugal. Reprodução de fotografia, impressão jato de tinta, 70 x 100 cm, Gerhard Valentin, 1936.



**Figura 16:** Gerhard e Bruno Valentin recém-chegados no Rio de Janeiro. Desenho, nanquim sobre papel, Georg Hoeltje, 1937.



**Figura 17:** Praça Paris, Rio de Janeiro. Fotografia, impressão gelatina de prata, 7 x 9 cm, Gerhard Valentin, 1937.



**Figura 18:** Praça Paris, Rio de Janeiro. Fotografia, impressão jato de tinta, 64 x 94 cm, Andreas Valentin, 2017.



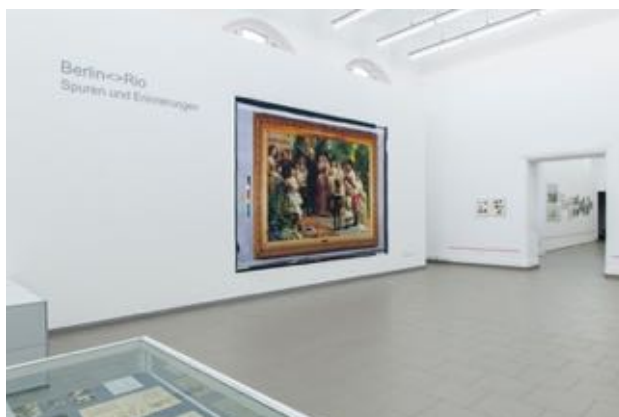
**Figura 19:** Judy Valentin no Parque Nacional de Itatiaia. Reprodução de fotografia, impressão jato de tinta, 30 x 40 cm, Gerhard Valentin, 1944.



**Figura 20:** Reenactment da fotografia acima. Fotografia, impressão jato de tinta, 44 x 64 cm, Andreas Valentin, 2017.



**Aspectos da exposição.**



**Figura 21:** Entrada (foto Gerhard Haug, maio 2018).



**Figura 22:** Sala “Brasilien”: à direita, parte da parede “Itatiaia”; à esquerda, fotografias originais e a linha do tempo; ao centro, na parede, fotografias contemporâneas do Rio de Janeiro e, no meio, uma vitrine com objetos, livros e documentos (foto Gerhard Haug, maio 2018).



**Figura 23:** Vista parcial da Sala “Berlin” (foto Gerhard Haug, maio 2018).



Um catálogo com textos em alemão e em inglês acompanha a exposição, que permaneceu em cartaz até 12/8/2018.

## Referências bibliográficas

- Agnew, V. (2004), What is Reenactment?, in *Criticism*, vol. 46, n. 3, 327-339.
- Certeau, M. de (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Clifford, J. (1997). *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sneider, P. (2014). *Berlin now: the rise of the city and the fall of the wall*. Londres: Penguin Books.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras.
- Valentin, B. (1963) *Die Geschichte der Familien Valentin-Loewen und Manheimer-Behrend. Manuscrito*, Rio de Janeiro. Consultado em: <http://www.archive.org/stream/valentinfamily00reel01#page/n34/mode/1up>.
- Waal, E. de (2011) *The hare with amber eyes: a hidden inheritance*. Londres: Random House.

**Andreas Valentin** é fotógrafo, pesquisador e curador. Doutor em História Social (UFRJ), com uma pesquisa sobre a fotografia amazônica do alemão George Huebner (1862-1935). Mestre em Ciência da Arte (UFF) e graduado em História da Arte e Cinema (Swarthmore College, Pennsylvania, EUA). É professor-adjunto de Fotografia e História da Arte (UERJ). Em 2018 exibiu no Haus am Kleistpark, Berlin a exposição de fotografias *Berlin<>Rio: Spuren und Erinnerungen*, projeto contemplado em 2016 com o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE.

✉ [andreasvalentinrio@gmail.com](mailto:andreasvalentinrio@gmail.com)





## **Antropologia no campo expandido: uma articulação entre espaço, paisagem e as artes no estudo da experiência urbana**

**Lindolfo Sancho**

### **Resumo:**

Fora dos museus e em interação com o espaço público, as artes se tornam objeto privilegiado de mediação da experiência urbana. Tendo essa experiência em mente, este artigo apresenta uma reflexão sobre duas intervenções realizadas por Gordon Matta-Clark nos píeres de Nova Iorque durante a década de 1970.

Considerando as categorias de espaço e paisagem como ferramentas teóricas, a mobilização do espaço urbano pelas artes será considerada a partir da ideia de “campo expandido”, tal como proposto por Rosalind Krauss referindo-se a um momento histórico no qual as fronteiras entre as práticas artísticas foram flexibilizadas em uma série de práticas espaciais híbridas.

**Palavras-chave:** espaço, Paisagem, experiência urbana, Gordon Matta-Clark, campo expandido

### **Abstract:**

Outside the museums and interacting with public space, the fine arts become a preferential subject to mediate the urban experience. Taking this experience into consideration, this paper presents an analysis of two art interventions carried out by Gordon Matta-Clark at the piers of New York City in the 1970's.

Setting the categories of space and landscape as theoretical tools. The mobilization of urban space by the fine arts will be considered up from the idea of “expanded field”, as proposed by Rosalind Krauss when referring to a historical moment in which the borders within the fine arts had been blurred in a series of new hybrid spatial acts.

**Keywords:** space, landscape, urban experience, Gordon Matta-Clark, expanded field.



## Introdução

Em artigo publicado na revista *Artforum* em 1966, o escultor Tony Smith diz ao seu interlocutor (Samuel Wagstaff Jr.) que a “arquitetura tem a ver com espaço e luz, não com a forma – isso é escultura” (Wagstaff, 1968: 384). Ainda assim, Smith reconhece que as fronteiras entre estas duas áreas não são tão claras. Diz ele que “habilidades práticas e arte estão muito mais próximas do que artistas estão dispostos a admitir, mas a questão é, onde esta distinção acontece?” (*idem*)<sup>1</sup>.

A dificuldade em apontar onde esta distinção acontece é uma das muitas questões levantadas por Tony Smith a respeito da relação entre arte e espaço. Segundo Francesco Careri (2013), essas questões sinalizaram “[...] uma tomada de consciência que levaria a arte a [...] reconquistar a experiência do espaço vivido e as grandes dimensões da paisagem” (2013: 112). E a origem da inquietação de Tony Smith com essa relação entre arte e espaço aparece no seguinte relato, também feito durante a entrevista:

Quando eu lecionava na Cooper Union no começo dos anos cinquenta, alguém me disse como eu poderia entrar na ainda inacabada New Jersey Turnpike. Eu levei três estudantes e dirigi de algum lugar em Meadows até New Brunswick. Era uma noite escura e não havia iluminação ou acostamento, nem faixas de rolamento ou qualquer coisa além de pavimento seguindo entre a paisagem da planície rodeada por colinas à distância, pontuadas por chaminés, torres, fumaça, e luzes coloridas. Este passeio foi uma experiência reveladora. A estrada e muito da paisagem era artificial, mas ainda assim aquilo não poderia ser chamado uma obra de arte. A princípio, eu não sabia o que era aquilo, mas seus efeitos me liberaram de muitas das minhas opiniões sobre a arte. Parecia que havia ali uma realidade que nunca encontrou expressão na arte. (Wagstaff, 1968: 386)<sup>2</sup>

Dentre as muitas perguntas levantadas na sequência dessa experiência, a que mais

---

<sup>1</sup> Tradução do autor. No original: “Architecture has to do with space and light, not with form; that’s sculpture. Craftsmanship and art are much closer than artists seem to be willing to admit, but the question is, where does the distinction seem to take place.” (Wagstaff, 1968: 384)

<sup>2</sup> Tradução do autor. No original: “When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial and yet it couldn’t be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, i didn’t know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.” (Wagstaff, 1968: 386)



apareceu nas artes nos anos seguintes foi a que questionava se a expressão artística, neste caso e em outros, repousaria sobre a estrada enquanto objeto/escultura ou sobre a experiência do ato de atravessar aquele espaço.

A possibilidade de tomar a estrada como objeto mediador de uma experiência artística fazia parte de um contexto maior no campo das artes onde as definições de escultura foram continuamente alargadas de maneira a manter dentro das definições tradicionais das artes uma série de ações no espaço que manipulavam, a partir de experiências estéticas, a arquitetura e a paisagem. E como resposta a esse momento histórico, Rosalind Krauss (1979) construiu um quadro teórico em que os termos arquitetura e paisagem, e seus negativos, são relacionados em diferentes práticas espaciais que dão origem tanto a diferentes objetos artísticos quanto a diferentes relações simbólicas com o espaço.

Este quadro é chamado “campo expandido” (1979: 37), e apesar de ser uma construção teórica feita para interpretar um momento específico da história da arte, continua a ser um instrumento eficaz para interpretar as diversas relações travadas entre homem e espaço. O acompanhamento das diversas manifestações artísticas que se desenrolam nos espaços da cidade a partir deste quadro teórico fornece à antropologia um novo instrumento para lidar com o dinamismo da experiência urbana.

Trazendo como estudo de caso duas intervenções feitas por Gordon Matta-Clark na área portuária de Manhattan nos anos 1970, este artigo procura defender essa posição em que a antropologia expande seu campo a partir dessa referência teórica para lidar com as questões urbanas.

Antes de apresentar o caso estudado, porém, é necessário tornar mais claro o que é o “campo expandido” apresentado aqui como chave teórica.

De acordo com Krauss, a crítica de arte procurou reduzir o estranhamento causado pelas obras minimalistas surgidas nos anos 1960 definindo-as como escultura (1979: 32). Considerando a diversidade de materiais e lugares que os artistas minimalistas mobilizaram em suas construções, o termo escultura foi ampliado ao ponto de dificultar sua definição. Para Krauss, isto aconteceu por causa de um processo histórico em que a escultura vinha perdendo sua lógica monumental (1979: 34). Isso significa que se em um primeiro momento o termo escultura estava estreitamente ligado ao monumento, sendo um lugar específico em que um objeto, tal como uma estátua, teria a função de amarrar o passado e o presente àquele lugar específico - ou seja, profundamente enraizada no espaço, o traduzindo e o dotando de significados que atravessam o tempo - escultura e monumento, no entanto, se separaram gradualmente durante as mudanças nas artes, sendo que Krauss toma dois casos como paradigmas deste processo:



Isto aconteceu gradualmente. Mas dois exemplos me vêm à mente, ambos carregando as marcas de seu *status* de transição. Tanto “as portas do inferno”, quanto à estátua de Balzac, de Rodin, foram concebidas como monumentos. A primeira foi encomendada em 1880 para servir como portas para um museu de artes decorativas em projeto; a segunda foi encomendada em 1891 como um memorial a um gênio literário a ser colocado em um lugar específico em Paris. O fracasso de ambos como monumento é sinalizado não só pelo fato de que múltiplas versões desses trabalhos são encontradas em uma série de museus em vários países, enquanto nenhuma versão se encontra em seus lugares de origem – as encomendas não se concretizaram. Seu fracasso também é codificado sobre as próprias superfícies destas obras: as portas por terem sido arrancadas e anti-estruturalmente incrustadas ao ponto de estampar sua condição inoperante em sua face; e a estátua de Balzac produzida com tamanha subjetividade que até mesmo Rodin acreditava (como atestado por ele em correspondências) que a obra nunca seria aceita (Krauss, 1979:34).<sup>3</sup>

Estes dois exemplos caracterizam uma perda de lugar da escultura enquanto monumento, na medida em que poderia ocupar qualquer espaço referenciando-se a si mesma, independente de um lugar e sua história.

A escultura desprovida de lugar e auto referenciada caracteriza, então, o que Krauss identifica como período modernista da escultura (idem). Onde, liberta do monumento e de sua função de representação espaço/temporal, poderia tomar qualquer forma, por mais abstrata que fosse, tornando-se cada vez mais difícil defini-la pelo que era. A escultura se tornou “aquilo que se encontrava dentro ou em frente a um prédio que não fosse o próprio prédio, ou que se encontrava na paisagem sem que fosse paisagem” (Krauss, 1979: 36)<sup>4</sup>.

Não-paisagem e não-arquitetura. Estes são os dois termos que passaram a definir escultura. Assim, se a escultura era produto destes dois termos negativos, o que se produz do lado oposto? Haveria algo na arte que poderia ser simultaneamente paisagem e arquitetura?

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original: “It happened rather gradually. But two cases come to mind, both bearing the marks of their own transitional status. Rodin’s *Gates of Hell* and his statue of *Balzac* were both conceived as monuments. The first were commissioned in 1880 as the doors to a projected museum of decorative arts; the second was commissioned in 1891 as a memorial to literary genius to be set up at a specific site in Paris. The failure of these two works as monuments is signaled not only by the fact that multiple versions can be found in a variety of museums in various countries, while no version exists on the original sites-both commissions having eventually collapsed. Their failure is also encoded onto the very surfaces of these works: the doors having been gouged away and anti-structurally encrusted to the point where they bear their inoperative condition on their face; the *Balzac* executed with such a degree of subjectivity that not even Rodin believed (as letters by him attest) that the work would ever be accepted.” (Krauss, 1979:3).

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original: “[...] it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.” (Krauss, 1979: 36)



Mantendo a oposição entre natureza e cultura, Krauss conectou os termos negativos e positivos em sua construção teórica. Não-arquitetura era uma forma de expressar o termo paisagem, e não-paisagem uma forma de expressar o termo arquitetura (1979: 37). Resumidamente, uma oposição entre o construído e o não construído; entre o natural e o cultural.

Desta forma, com os termos positivos e negativos relacionados, Krauss construiu o que chama de “campo expandido”, onde a escultura é posta como produto dos termos negativos, enquanto o produto dos termos positivos foi chamado por ela “complexo” (1979: 38), sendo as construções que podem ser tanto arquitetura quanto paisagem, tal como os labirintos – espaços construídos que implicam uma determinada maneira de ser percorrido e visto (*idem*).

Com a passagem da arte minimalista para a *land art* nos anos 1970, as práticas espaciais nas artes se ampliaram da escultura para explorar as relações entre os termos que a definem, transitando, então, pelo “campo expandido”, esse quadro teórico que permite mapear as lógicas espaciais que orientam as práticas artísticas.

## 1. Explorando o campo

Em 1975, Gordon Matta-Clark - artista de Nova Iorque conhecido por suas intervenções em estruturas arquitetônicas, realizou uma série de cortes nas paredes e coberturas do galpão do Pier 52, parte da área portuária de Manhattan que, naquela época, encontrava-se desligada do resto da cidade após a perda de relevância do transporte marítimo de cargas e passageiros na cidade. *Day's End* deveria se tornar um parque onde o interior do Pier 52, escuro e tomado por entulho, seria iluminado pela passagem da luz através de uma abertura na parede que, tal como em uma catedral, operaria como uma rosácea. Além da luz, a água do Rio Hudson, ao ser incorporada ao interior por uma abertura no chão, transformaria o galpão abandonado em um “parque interno” em que “a água e a luz estariam em constante movimento através do dia” (Matta-Clark, 1977: 11)<sup>5</sup>.

A intervenção de Matta-Clark, ao ser notada pela imprensa local, chamou a atenção das autoridades que não só fecharam o acesso ao pier, como também chegaram a emitir uma ordem de prisão ao artista. E como resposta às ações das autoridades, Matta-Clark escreveu uma declaração que, segundo Jessamyn Fiore (2014)<sup>6</sup>, chamava atenção para a dimensão política da obra. Havia na declaração a ideia de que “enquanto artista

<sup>5</sup> Tradução do autor: No original: “The water and sun move constantly in the pier throughout the day in what I see as an indoor park.” (Matta-Clark, 1977: 11)

<sup>6</sup> Jessamyn Fiore é co-diretora do acervo de Gordon Matta-Clark.



está reclamando uma área rejeitada e a transformando para criar um espaço público feito da própria história da cidade” (Fiore, 2014: 66)<sup>7</sup>.

Um píer, pelo próprio nome, remete a uma estrutura arquitetônica específica com uma função específica. Um corpo sólido que se estende sobre a água a partir da terra firme permitindo que pessoas e mercadorias se aproximem da água e de outros objetos que nela estão, como barcos, navios cargueiros ou de passageiros.

Sendo que por séculos as áreas portuárias foram o principal ponto de chegada e partida de pessoas e mercadorias nas cidades, todo um conjunto de equipamentos urbanos também foi construído para atender esta área vital para a economia. Em Nova Iorque durante a época de apogeu do transporte marítimo não foi diferente. Todo o contorno do lado sul e oeste de Manhattan foi adaptado para receber pessoas e mercadorias. Dezenas de píeres foram construídos com galpões ou terminais de passageiros. Neste período que se estende do fim do século XIX até depois da Segunda Guerra, a cidade tinha como parte de seu sistema urbano “uma vibrante área que caracterizava o porto mais movimentado do mundo” (Weinberg, 2014: 25)<sup>8</sup>. Entretanto, este sistema de píeres se tornou obsoleto com o surgimento do transporte aéreo e do transporte marítimo de contêineres - que demandava grandes áreas livres não mais disponíveis em Manhattan (idem). Uma parte dos píeres, então, foi abandonada e sua estrutura, sem uso para a cidade, entrou em colapso.

Sem uso pelas décadas seguintes, no fim dos anos 60 Nova Iorque tinha em sua área portuária uma série de estruturas arquitetônicas que, pelo próprio *design*, deveria atender a uma demanda de um sistema de produção que já não existia<sup>9</sup>. O píer era a materialização de um espaço planejado para atender uma função e abrigar uma série de *performances* e competências de seus usuários. E sem a prática espacial que deveria abrigar, seus códigos - no sentido em que a arquitetura também é comunicação visual, deixaram de circular no sistema urbano da cidade.

Os píeres, assim, perderam sua função original, deixando de abrigar o que sua estrutura arquitetônica permitia “ler”. E assim, com uma arquitetura abrigando o vazio, e sem dinheiro para demolir a estrutura e construir um outro tipo de espaço para incorporar a área à cidade, a prefeitura abandonou os píeres, colocando placas de não ultrapasse

<sup>7</sup> Tradução do autor. No original: “[...] as an artist he is reclaiming a discarded urban structure and transforming it to create a public space made from the city's own history.” (Fiore, 2014: 66)

<sup>8</sup> Tradução do autor. No original: “From the late-nineteenth century to World War II, the piers were part of a vibrant trade and transportation system that constituted the busiest port in the world.” (Weinberg, 2014: 25)

<sup>9</sup> Vale ressaltar que esta situação, quando pensada a partir de Henri Lefebvre - que tinha o espaço social e suas transformações como resultado de um modo de produção específico (Lefebvre, 1991: 34), levanta uma questão importante: De que maneira uma mudança no sistema de produção da cidade e nas práticas espaciais relacionadas a este sistema contribuem para a produção de um outro espaço social?



para que ninguém ocupasse as ruínas (Weinberg, 2014: 26). Ou seja, do ponto de vista do poder público, a presença física daquela estrutura arquitetônica e a memória das práticas que abrigava fizeram do vazio uma possibilidade mais real do que a de outros usos que poderiam ser imaginados.

Do ponto de vista da “cidade planejada e visível” (Certeau, 1996: 172), portanto, a área portuária foi desligada da cidade. Mas nas palavras de Weinberg: “[...] em uma cidade onde espaço é raro, os píeres não ficaram vazios, particularmente em meio a uma recessão econômica. Muitas pessoas sem moradia acamparam nos prédios dos píeres durante os anos 70 e 80” (Weinberg, 2014: 27)<sup>10</sup>. E não apenas pessoas sem moradia. Ao falar sobre suas intenções ao criar o parque, Matta-Clark descreve a área como uma “vereda de assaltantes de uma comunidade sexual clandestina” (1977: 11).<sup>11</sup> Com essa descrição, ele reconhece na ocupação do píer uma organização moral além de econômica (Park, 1979), mas não a considera como parte da cidade e da experiência urbana, pois ainda que houvesse essa presença de desabrigados e de uma comunidade LGBT majoritariamente negra e latina nos píeres (Reid-Pharr, 2014:49), Matta-Clark considerava que o desinteresse das autoridades públicas em relação à área “removeu a propriedade da esfera da sociedade” (Matta-Clark, 1977: 11)<sup>12</sup>.

No Píer 52, portanto, Matta-Clark estava interessado em manipular os códigos arquitetônicos, transformando fisicamente o galpão para propor uma maneira de ocupar seu espaço sem que fosse necessário destruí-lo. A construção de um parque não demandava a destruição da pré-existência para seguir os códigos consolidados na imaginação arquitetônica de criação de um espaço reconhecido como parque.

Mas seu interesse pelos píeres não começou em 1975. Antes da criação de *Day's End*, além de desabrigados e da população LGBT, a área dos píeres havia se tornado uma extensão do East Village, sendo ocupada por artistas que viam no espaço decaído uma oportunidade para criação (Weinberg, 2014: 27).

Weinberg aponta que inicialmente estes artistas que ocuparam os píeres realizavam obras que poderiam ser feitas em qualquer outro lugar (idem). Uma intervenção artística em diálogo com o espaço não foi realizada até 1971, quando Willoughby Sharp<sup>13</sup> reuniu

<sup>10</sup> Tradução do autor. No original: “And yet in a city where space is always at premium, the piers did not stay empty, particularly in the midst of an economic recession. Many homeless people camped out in the pier buildings throughout the 1970's and 80's.” (Weinberg, 2014: 27),

<sup>11</sup> Tradução do autor. No original: “[...] this pier has turned into a mugger's lane for the sexual underground community.” (1977: 11).

<sup>12</sup> Tradução do autor. No original: “[...] their level of disinterested abandonment virtually removed the property from the realm of society.” (Matta-Clark, 1977: 11).

<sup>13</sup> “Este empresário *avant-garde* e editor da revista AVALANCHE cedo reconheceu o potencial dos píeres abandonados como um veículo para um novo tipo de artista performático ou conceptual que queria romper com o estúdio e o sistema tradicional da arte” (Weinberg, 2014: 8). Tradução do Conselho Editorial. No original: “This avant-garde impresario and editor of the magazine AVALANCHE first recognize the potential of the abandoned piers as a vehicle for a new kind of conceptual/or performance artist who wanted to break out of the studio and the traditional art system”. (Weinberg, 2014: 8).



27 artistas para um projeto de arte coletivo naquela área (Weinberg, 2014: 08).

Foi com este grupo em 1971 que Gordon Matta-Clark fez sua primeira *performance* no píer 18. Colocou uma árvore sobre uma pilha de entulho e pendurou-se de cabeça para baixo em direção à árvore, amarrado a uma corda na cobertura do galpão em uma posição que fazia referência ao “homem enforcado” das cartas de tarô (Fusi, 2014: 29). A transformação do espaço por meio da presença de seu corpo pendurado a partir da cobertura é coerente com os princípios do coletivo artístico fundado por ele. O grupo *Anarchitecture* reagia ao espaço construído segundo a lógica funcionalista da arquitetura modernista propondo outras formas de ocupação que não colocasse em risco as arquiteturas pré-existentes. O “forma segue a função” de Louis Sullivan se tornou em um diário de Matta-Clark “forma alqueiva a função” (Attlee, 2007: 03)<sup>14</sup>, ou seja, coloca a função em descanso, como se estivesse improdutiva.

Segundo Fusi, “[...] ele estava mais interessado em transformação do que em construção” (2014: 08). Em uma entrevista sua visão é resumida quando lança a pergunta: “Por que eu deveria construir algo novo quando há tantos prédios que simplesmente não podem ser acessados e que repousam inertes em estado de abandono e dilapidação?” (Fusi, 2014: 09).<sup>15</sup>

Com este princípio em mente, Matta-Clark levou seu corpo para o coração da cidade e chamou atenção para a organização do sistema urbano, procurando reelaborar a relação entre a cidade e suas áreas abandonadas.

Os limites físicos dos museus e das galerias são superados para que seja possível propor ao público um outro olhar sobre a cidade. Este relato de Guilherme Wisnik elucida bem esta relação:

Em 1976, Matta-Clark foi convidado a participar de uma exposição coletiva no edifício do Institute for Architecture and Urban Studies (IaUS), dirigido por Peter Eisenman, considerado o templo da arquitetura nova-iorquina de então. Expondo fotos de prédios com vidros estilhaçados em áreas violentas do Bronx, o artista quebrou inadvertidamente todas as janelas do Instituto durante a noite que antecedia a inauguração do evento, numa ação extremamente polêmica, que chamou de *Window blow-out*. Trata-se de uma das obras pioneiras de crítica institucional, em que o artista coloca em xeque o conteúdo simbólico da própria organização que o suporta. Através dessa metáfora é como se a arte, ao ter definitivamente invadido o espaço do mundo comum, antes “território” da arquitetura, quisesse incutir nela a sua crise, tentando arrastá-la para uma

<sup>14</sup> Tradução do autor. No original: “form follows function” e “form follows function” (Attlee, 2007: 3)

<sup>15</sup> Tradução do autor. No original: “Why should I build anything new? When there are so many buildings that simply cannot be accessed and lie inert in a state of abandonment and dilapidation?” (Fusi, 2014: 9).





"morte" a dois. Morte que, no entanto, nada mais é do que um renascimento. Nem arte, nem arquitetura *stricto sensu*, a partir de então. Mas sim, aquilo que Rosalind Krauss chamou de "campo ampliado": Ações críticas no espaço que já não se encerram em campos disciplinares puros e autônomos. Atividades contaminadas pela heterogeneidade imperfeita do mundo real, da qual elas são ao mesmo tempo parte e contraponto. (Wisnik, 2010).

Sendo arquiteto por formação, Matta-Clark exibiu em entrevistas e textos escritos ideias próprias sobre o espaço, a arquitetura e a cidade. Nesse sentido, as ideias orientando suas ações não convergem totalmente com a construção do "campo expandido" de Rosalind Krauss. A separação entre escultura, arquitetura e paisagem é menos clara se em comparação com a teoria de Krauss. Quando ele diz: "uma das minhas definições favoritas sobre a diferença entre arquitetura e escultura é se há encanamento" (Attlee, 20017: 13)<sup>16</sup>, arquitetura e escultura são unificadas. Suas estruturas são modeladas de acordo com uma ideia de como deve ser interpretada e usada. O Píer 52, nesse sentido, é uma arquitetura que abriga determinadas formas de habitar, e é por meio da manipulação escultórica dessa arquitetura que novas lógicas de ocupação do espaço, outras formas de habitar, são propostas pelo artista.

Ainda que a análise a partir da ideia de "campo expandido" seja feita aqui através do contraste entre as definições de termos como escultura e arquitetura, o quadro teórico de Rosalind Krauss ainda pode ser mobilizado para uma análise mais ampla em que a obra de Matta-Clark é vista no conjunto urbano.

Como já dito, Krauss segue a lógica que opõe natureza e cultura na construção do "campo expandido", fazendo da não-arquitetura, paisagem e da não-paisagem, arquitetura (1979: 37), e esta oposição torna *Day's End* ainda mais interessante. Pois, apesar das diferenças nas definições de paisagem feitas por diversos autores, ainda que seja vista como um pedaço da natureza que vem a existir a partir de uma unidade criada pelo homem (Simmel, 1996: 15), como uma representação da natureza que não é universal, mas nascida na sociedade europeia (Cauquelin, 2007: 07), ou como uma relação mais complexa onde além de existir apesar do homem, se torna objeto de seu pensamento e de sua forma de pensar (Berque, 2013: 03), uma constante nas construções teóricas sobre a paisagem é sua associação com a natureza. Assim, se não estiver categorizada como paisagem urbana, o conceito de paisagem em oposição ao de arquitetura semelhante a uma oposição entre natureza e cultura permite interpretar o Píer 52 como o eixo chamado "complexo" no campo expandido. Ou seja, como algo que é simultaneamente arquitetura e paisagem.

<sup>16</sup> Tradução do autor. No original: "one of my favourite definitions of the difference between architecture and sculpture is whether there is plumbing." (Attlee, 20017: 13)



O píer 52 como “complexo” é possível por se encontrar, justamente, na cidade cuja construção durante a história é paradigmática de uma oposição à natureza. Tão paradigmática que Rem Koolhaas pôde cunhar o termo *Manhattanism* para definir a cidade como fruto de um experimento em que “[...] toda a cidade se tornou uma fábrica de experiência artificial, onde o real e o natural deixaram de existir” (1994:10)<sup>17</sup>.

Este experimento foi tão intenso que mesmo o remanescente da natureza que se encontra no coração da cidade, o *Central Park*, está confinado em um retângulo perfeito em harmonia geométrica com o restante da cidade. “Seus lagos são artificiais, suas árvores são (trans)plantadas, seus acidentes geográficos são projetados [...]” (Koolhaas, 1994: 23)<sup>18</sup>.

É como se a paisagem, no sentido que a liga à natureza, não existisse na cidade. Ou ainda, como se o parque no centro da cidade fosse o ápice de uma “teoria da paisagem” na medida em que é um objeto de contemplação distante da relação dos cidadãos com o espaço (Berque, 2013).

Para Augustin Berque (2013), tanto a natureza quanto à paisagem são criações no sentido em que a natureza associada à paisagem não passava, na verdade, de uma “natureza” cultivada por outros. A natureza, então, só era natureza pelo olhar de quem se limitava a contemplá-la, sem nunca depender do próprio esforço para fazê-la produzir:

Foi assim que as cidades nasceram, e foi a partir das cidades que um olhar desinteressado poderia ser direcionado ao ambiente, gerando representações da “natureza” como tal, tornando-a objeto do conhecimento (a origem de nossa ciência) ou de nossa pura contemplação (a origem da teoria da paisagem). (Berque, 2013: 18)<sup>19</sup>

Se a “teoria da paisagem” é essa forma específica de concebê-la como fruto de um olhar distanciado e contemplativo vindo da cidade, a paisagem que existe na “realidade das coisas” (Berque, 2013, 30), na relação estabelecida entre homem e ambiente (idem)<sup>20</sup>, e que se opõe a arquitetura no quadro do campo expandido não poderia ser encontrada

<sup>17</sup> Tradução do autor. No original: “[...] the entire city became a factory of man-made experience, where the real and the natural ceased to exist.” (1994:10)

<sup>18</sup> Tradução do autor. No original: “Its lakes are artificial, its trees are (trans)planted, its accidents are engineered [...]” (Koolhaas, 1994: 23)

<sup>19</sup> Tradução do autor. No original: “This is how cities were born, and it was from the cities that a disinterested gaze could be directed at the environment, generating representations of “nature” as such, making it into an object of knowledge (the origin of our science) or pure contemplation (the origin of landscape theory).” (Berque, 2013: 18)

<sup>20</sup> Tradução do autor. No original: “The landscape is not in the gaze on the object: it is in the reality of things; in other words, in the relationship we have with our environment.” (Berque, 2013: 30)



no espaço urbano. A não ser que ações específicas no espaço indicassem para essa possibilidade, tal como a construção do parque no píer 52.

Quando o sol irrompe no espaço interior do galpão, e as águas do Hudson podem ser vistas correndo por baixo do píer, a paisagem é integrada ao espaço urbano. Ao criar aberturas na estrutura do píer, Matta-Clark estabeleceu uma relação entre natureza e cultura ao criar um espaço que, no campo expandido, é paisagem e arquitetura ao mesmo tempo - o eixo “complexo” do campo expandido.

Quanto ao Píer 18, uma interpretação deve ser feita em termos diferentes. Matta-Clark explorou as potencialidades do espaço ao se pendurar a partir do teto sobre os escombros no galpão. A *performance* potencializou uma reorganização simbólica daquele espaço em resposta a sua composição material/arquitetônica. Sem uma intervenção física na estrutura, o corpo do artista pendurado, flutuando em um galpão - vazio de gente e uso - possui uma potência de transformação equivalente ao que Francesco Careri (2013) destaca nos movimentos artísticos baseados no ato de caminhar em ambientes e espaços específicos. Para ele, lugares e paisagens nascem no percurso, são construídos pelas referências que os homens tomam para reconhecer o território enquanto o habitam. Uma vez que não estão lá, não há mais espaço, lugar ou paisagem (2013: 51).

Segundo este autor, o assentamento permanente da população humana em espaços delimitados levou a uma nova forma de habitar o mundo e conceber o espaço. O território foi submetido ao uso humano, que nele construiu arquitetura e paisagens (pensar esse assentamento permanente como o nascimento da cidade aproxima a ideia de paisagem de Careri com a de Berque) cujo valor simbólico repousava em intervenções permanentes (2013: 40). Careri não aponta isso especificamente, mas é possível pensar que é justamente com o nascimento desta arquitetura permanente que tenha nascido o espaço “objetivo” – a cidade visível de que fala Certeau<sup>21</sup>. Um espaço cujas referências, primariamente visuais, são “permanentes”, compartilhadas por todos. Mas se essas referências pautam os usos da cidade por seus usuários, elas também, na medida em que são reconhecidas, se tornam sujeitas a manipulações e questionamentos. Um corpo em movimento “flutuando” no espaço abrigado pelo galpão abandonado reativa o potencial daquela estrutura desligada da cidade, ao mesmo tempo em que potencializa a sensação de disjunção causada pelo contraste entre a

---

<sup>21</sup> Em sua proposta para estudar os fazeres no cotidiano, Certeau diz: [...] eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (maneiras de fazer), a ‘outra espacialidade’ (uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (Certeau, 1996: 172).



cidade em uso constante e a arquitetura de seus portos abrigoando o vazio.

Nesses termos que é possível pensar na *performance* de Matta-Clark no Pier 18, a partir deste conjunto que destaca as potencialidades do corpo em movimento em transformar o território, reorganizar o espaço simbolicamente, construir lugares.

## 2. O espaço

A teoria do campo expandido lida com alguns conceitos importantes para estudar a relação entre sociedade e espaço, mas não trata do espaço em si. Assim, como o espaço é pensado neste artigo no decorrer da análise? Considerando que o exemplo apresentado é um ponto de partida para identificar as potencialidades de usos do espaço, formas de ocupá-lo e transformá-lo, alguns conceitos de Henri Lefebvre formam instrumentos teóricos eficazes.

Em um de seus trabalhos mais teóricos, Lefebvre (1991) apresenta o espaço como um conjunto de relações de percepção, concepção e vivência entre os indivíduos que compõem a sociedade e seu ambiente. Há uma tríade conceitual que as expõem: a prática espacial; as representações do espaço; e os espaços de representação.

A prática espacial está associada com a relação de percepção entre o indivíduo e o espaço físico onde é esperada uma coesão entre a *performance* de um indivíduo em um espaço com uma competência específica que este mesmo espaço enseja (Lefebvre, 1991: 38). Resumidamente, diz respeito à forma como os membros da sociedade conseguem perceber o espaço sem necessidade de códigos abstratos. O que nos leva às representações do espaço, que são produto de construções sobre o que este é ou deve ser. Lefebvre identifica estas representações com cientistas, planejadores urbanos e tecnocratas que submetem a experiência vivida e percebida do espaço a construções intelectuais que tendem a ser dominantes na tradução do espaço físico. As representações do espaço são basicamente o que o usuário consegue entender sobre o espaço a partir de construções textuais, signos e a comunicação visual em geral. Os espaços de representação, por outro lado, são os que mais se aproximam do espaço da vida cotidiana, pois estão ligados a forma como a sociedade o “vive”. É o espaço usado e, no caso de pensadores e artistas, descritos sem comprometimentos com explicações sobre o que é ou deve ser. É o “espaço que a imaginação busca mudar e apropriar” (Lefebvre, 1991: 39).

De forma a ilustrar esta relação, suponha-se que um urbanista projete uma grande praça quadrada com vasto gramado separando duas avenidas importantes. Para passar de uma avenida a outra a pé é necessário atravessar esta praça e, devido à escolhas baseadas em “eficiência” e estética, o planejador desenhou dois caminhos de concreto



perpendiculares que permitem aos pedestres atravessar a praça de norte à sul e leste à oeste, além de postar placas sinalizando ser proibido pisar no gramado. Desta forma, para ir de um lugar ao sul da praça a outro ao norte é possível atravessá-la pelo caminho de concreto que corta a praça ao meio. Entretanto, suponha-se que um pedestre decida ir a um ponto localizado na ponta da praça, entre os caminhos norte e leste. De acordo com o que foi planejado, ele pode atravessar a praça inteira até seu lado norte e então virar a direita, ou pode seguir pelo caminho sul-norte até sua metade, virar à direita seguindo pelo caminho oeste-leste em direção ao lado leste da praça para seguir até a ponta no vértice.

Ao pensar em uma praça, o planejador então recorreu a uma representação tradicional (*square*), e esta representação foi materializada no espaço com sinais claros que dizem aos usuários como atravessá-la, além de caminhos em concreto que os permitem perceber como o espaço deve ser usado. Vê-se uma relação entre uma representação do espaço e um espaço físico cuja competência e *performance* esperada dos indivíduos é visualmente comunicada.

Agora se suponha que ao atravessar a praça em direção a este mesmo vértice, um usuário decida cortar caminho pelo gramado, em uma linha diagonal, simplesmente por ser mais prático. Sua percepção do espaço, construída ao ver sua configuração, o permite entender tanto o caminho que deve seguir quanto às opções que têm a seguir, e por questão de praticidade opta por atravessar fora do caminho previsto pelo planejador. Este exemplo ilustra que experiências no espaço permitem que, no dia a dia, os códigos e objetos que traduzem o espaço físico sejam manipulados e transformados. A cada momento que um usuário corta caminho pelo gramado, aquele espaço abre uma passagem para um espaço de representação em que as representações dominantes são, mesmo quando não propositalmente, questionadas e transformadas. Tal como uma *performance* artística em um espaço público com uma função específica que não aquela.

Lefebvre tem como ponto de partida uma concepção do espaço que o toma como produto de um modo de produção específico. Apesar deste foco, sua ideia de espaço abre caminhos que vão além da investigação da produção. Sob uma perspectiva antropológica, é possível realizar uma análise que procura identificar estas relações em ação na vida cotidiana. Tal como no exemplo, transferir o foco do produtor do espaço para o usuário do espaço. Investigar a relação do homem com o espaço em seu dia a dia de forma a relacionar sua percepção do espaço, seu entendimento do espaço, e sua vivência prática do espaço.

Lefebvre diz que a distinção entre “espaços de representação” e “representação do espaço” seria mais útil se considerássemos que teóricos e usuários trabalham para uma



ou outra dessas categorias. Ou seja, alguns podem desenvolver espaços de representação, enquanto outros podem desenvolver representações do espaço (Lefebvre, 1991: 44).

Esta oposição é semelhante aos conceitos que Lefebvre mobiliza para identificar o que David Harvey chama de “senteia para os movimentos revolucionários” (2014: 23). Essas senteias são as heterotopias, “[...](práticas urbanas) em estado de tensão (e não como alternativa) com a isotopia (a ordem espacial consumada e racionalizada do capitalismo e do Estado)” (*idem*).

Ainda que ele afirme que os espaços heterotópicos acabam sendo retomados pela *práxis* dominante (*ibidem*), e a interdição dos píeres e sua demolição nas décadas seguintes confirmam isso, as intervenções artísticas como as de Matta-Clark, dentre muitas outras feitas nos espaços das cidades, dialogam diretamente com os códigos que orientam as lógicas consolidadas de uso do espaço. No píer, por exemplo, Matta-Clark explorou uma heterotopia que já havia nascido na crise econômica que levou diversos grupos marginalizados a ocupar os espaços abandonados. Seu parque é uma utopia apresentada para iluminar essa tensão entre “espaços de representação” e “representações do espaço”; entre “heterotopia” e “isotopia”.

O artista-arquiteto conectou *performance*, paisagem, arquitetura e escultura, explorou o campo expandido questionando sobre a própria arte, sobre aquele espaço específico, sobre a arquitetura industrial e sua relação com a organização da cidade, mas acima de tudo, iluminou o potencial de usos que podem ser feitos do espaço. De maneira geral, articulou os principais elementos constituintes da experiência urbana.

## Considerações finais

Em uma fotografia em preto e branco, as águas escuras do rio Hudson contrastam contra uma imensa parede banhada pelo sol. A quantidade de luz refletida pela parede do galpão faz com que o rio, mesmo sendo banhado pela mesma luz, pareça escuro e unido ao obscuro interior do galpão, visível pelo corte feito do centro da parede ao chão. Ao observar a foto sem nenhum contexto, não é possível saber se as águas estão invadindo o galpão através da abertura na parede, ou se é dessa mesma abertura que elas surgem, inundando o entorno.

O parque de Matta-Clark é visto à distância. Apenas seu exterior é visível com a luz refletida obscurecendo o que a abertura na parede promete conectar. Ainda assim, além do prédio e do rio, é possível ver alguns homens sentados em um espaço estreito entre a parede do galpão e o avanço do piso do píer. No pequeno espaço entre o rio e a



parede os homens conversam enquanto tomam banho de sol<sup>22</sup>.

O uso despretenhoso daquela pequena porção de espaço faz pensar que o parque que Matta-Clark planejou para o píer funcionou. Entretanto, aqueles homens são justamente parte de um dos grupos marginalizados que já ocupavam o píer e que, na visão de Matta-Clark, faziam parte daquela paisagem de abandono que ele procurava transformar e reintegrar à cidade.

O “parque”, entretanto, já existia no olhar de Alvin Baltrop, que fotografou o píer transformado por Matta-Clark colocando no centro do enquadramento os homens sentados sob o sol.

A obra de Matta-Clark e as fotografias de Baltrop se encontram nos píeres, e as visões da cidade presentes nessas obras são tensionadas em diferentes lógicas de ocupação daquele espaço. Foi em uma exposição na *Open Eye Gallery* de Liverpool que, em 2014, as obras desses dois artistas foram combinadas em um espaço expositivo tendo como lógica organizadora a decadência arquitetônica e o dinamismo urbano dos píeres. É revelador que esta exposição tenha sido organizada em Liverpool, uma cidade portuária que, com a desindustrialização de fins do século XX, passou pelo mesmo processo de transformação que os píeres de Manhattan. Cidades portuárias, aliás, possuem uma tradição histórica de organização moral do espaço urbano em que os portos, vitais para a economia, são as áreas que fogem ao controle do poder oficial. Temidas como violentas, sujas, marco zero de doenças contagiosas e práticas morais e sexuais marginais, a experiência urbana nos grandes portos constituem-se em tensão com o resto da cidade<sup>23</sup>. É esclarecedor dessa tensão, inclusive, que a prefeitura de Nova Iorque tenha colocado abaixo os galpões dos píeres apenas em 1985, quando a área foi mapeada como ponto de contágio de HIV, reconhecendo oficialmente, apenas por conta da epidemia, a presença de uma população marginalizada habitando a área abandonada.

Se na primeira fotografia o interior do galpão é obscurecido pela luz, em uma outra foto feita em seu interior a área interna do galpão aparece iluminada pela fresta de luz vinda da abertura feita na cobertura por Matta-Clark.

A câmera está na altura do teto do galpão, sobre as treliças de sustentação. De cima, se vê um canto do galpão jogado na sombra. O entulho amontoado aparece indistinguível no escuro, enquanto do lado oposto a luz aparece mais forte, iluminando

---

<sup>22</sup> Descrição de Baltrop, A. (fotógrafo). *The Piers (exterior view of Day's End)*, 1975-1986. Disponível em *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark* (2014: 87).

<sup>23</sup> Um bom exemplo é Marselha descrita por Walter Benjamin, que é caracterizada nos termos compartilhados por outras cidades portuárias. Os cheiros fortes, a presença de prostitutas e até uma metáfora vulgar - a cidade como dentadura de foga amarelada e cariada - são colocados em um conjunto de primeiras impressões da cidade (Benjamin, 2017: 61).



o chão gradativamente até o centro do galpão onde um círculo de luz estoura. Sobre o círculo dessa rosácea feita por Matta-Clark, um homem se mantém em pé, parado sob o sol enquanto o vazio no entorno do galpão volta às sombras conforme a distância da abertura de luz aumenta<sup>24</sup>.

Baltrop fotografou os píeres por quase uma década. Em preto e branco, as imagens sempre apresentam uma tensão entre uma luz que quase cega o que ilumina, e uma sombra que quase cega o que consome (Oliver, 2012:13)<sup>25</sup>. Ainda que esta tensão seja fruto de um estilo pessoal que desenvolveu durante sua prática com a fotografia (idem), este contraste potencializa a visão da cidade que ele documentava. Corpos retirados do rio pela polícia com um galpão ao fundo, homens tomando sol com o rio ao fundo, um homem desabrigado envolto em uma manta bebendo algo quente com as paredes escuras do galpão ao fundo, bombeiros em movimento durante a noite iluminados pelas chamas de um incêndio em um galpão, em todas essas fotografias a tensão do que era retratado é potencializada pelo jogo de sombra e luz. E a obra de Matta-Clark, ora sob a luz, ora sob as sombras, é uma presença constante na experiência daquele pedaço da cidade retratado nas fotografias.

O contraste entre Alvin Baltrop e Gordon Matta-Clark compõe uma experiência urbana dinâmica onde os usos do espaço são manipulados por diversos atores. Há os cortes feitos no prédio que atestam uma tentativa de transformação nos usos do espaço por meio da transformação de sua própria arquitetura, há os usuários que ignoram os usos que a arquitetura original enseja e a transforma com a presença de seus próprios corpos, há o poder público que, pela própria ausência e interdição do espaço, também concorre com uma visão diferente, e também há o fotógrafo que procura registrar a materialidade de todas essas ações e visões em uma fotografia, compondo assim sua própria visão da cidade que transita de um voyeurismo distante a uma documentação mais íntima daquela realidade.

A articulação dos elementos espaciais que dão forma e sentido à paisagem e à arquitetura, como visto, são frutos de uma experiência social em que a memória coletiva e as subjetividades dos indivíduos se articulam no tempo e no espaço. Práticas espaciais – com suas respectivas competências e *performances*, representações do espaço, e espaços de representação reforçam, contestam e transformam a experiência social espacializada cotidianamente.

---

<sup>24</sup> Descrição de Baltrop, A. (fotógrafo). *Pier 52 (Gordon Matta-Clark's Day's End building cuts with man in sunlight)*, 1975-1986. Disponível em Perspectives 179: Alvin Baltrop: Dreams into glass.

<sup>25</sup> "Baltrop recorreria a esta composição e à sua tensão entre luz que ilumina e sombra que consome para criar a sua mais reconhecida obra" (Olivier, 2012:13). Tradução do Conselho Editorial. No original: "Baltrop would draw upon this composition and its tension between cast light and consuming shadow to create his most recognized body of work [...]" (Olivier, 2012:13).





Essas transformações não se originam apenas de tensões entre o poder planejador e o cotidiano dos usuários, elas também ocorrem nas tensões nesse próprio cotidiano, como o exemplo de Alvin Baltrop fotografando o píer de Matta-Clark demonstra.

Frente a multiplicidade de usos e transformações físicas e simbólicas operadas nos espaços da cidade, as manifestações artísticas podem ser vistas como momentos potencializadores em que as relações desses processos constituintes da experiência urbana, da vida nas grandes cidades, é tornado explícito.

Ao mobilizar construções teóricas muito específicas para analisar essas manifestações, como foi feito aqui com o campo expandido de Rosalind Krauss e o espaço de Lefebvre, é preciso reconhecer que os conceitos orientadores foram desenvolvidos em contextos históricos e sociais também muito específicos. Mesmo em um mundo globalizado, há limites em universalizar essas construções para analisar a experiência urbana nas grandes cidades. Por outro lado, ao reconhecer as limitações que podem aparecer em diferentes contextos, suas causas podem também oferecer um caminho para identificar o que é mais geral e o que é mais específico dos contextos estudados. Deixando de analisar a *performance* do píer 18 sob os termos do campo expandido, um desses limites é apresentado e um outro conjunto de conceitos é mobilizado.

Quando um antropólogo vai à campo em uma grande cidade, há tantos critérios para selecionar grupos e realizar recortes para pesquisa que não é insensato induzir que a cidade é uma fonte inesgotável de perspectivas e questões sobre como as pessoas relacionam suas vidas, sonhos, pensamentos e emoções com o ambiente em que vivem.

O campo das artes, então, oferece mais uma fonte para prosseguir a formulação dessas questões. Há uma série práticas artísticas, do presente e do passado, que jogam luz sobre as dinâmicas da experiência urbana<sup>26</sup>. E o campo expandido, tal como feito neste artigo, oferece uma armação teórica que organiza alguns dos conceitos fundamentais que dão sentido ao ambiente, como paisagem e arquitetura, auxiliando na interpretação de ações artísticas relacionadas com o espaço urbano.

A experiência urbana nos píeres de Manhattan nos anos 1970 é um pequeno exemplo dos instrumentos que temos disponíveis para a pesquisa de questões atreladas à experiência urbana.

---

<sup>26</sup> Dois grandes exemplos da articulação entre artes e antropologia no estudo da experiência urbana são a Buenos Aires de Beatriz Sarlo apresentada em *La Ciudad Vista* (2013), onde suas jornadas etnográficas pela cidade são postas junto às cidades imaginadas por Borges e Cortázar, e na São Paulo de Antônio Augusto Arantes (2000), onde o espaço público da cidade é revisitado por meio de suas memórias de infância, artigos de imprensa e ações teatrais que fizeram do espaço da cidade um território para uma ocupação lúdica.



## Referências bibliográficas

Attlee, J. (2007). *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, Tate Papers, no.7. Consultado em

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>.

Arantes Neto, A. (2000). *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial.

Benjamin, W. (2017). *Imagens do pensamento/Sobre haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Berque, A. (2013). *Thinking through landscape*. Abingdon: Routledge.

Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili.

Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.

Certeau, M. (1996). *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Fiore, J. & Fusi, L. (2014). Remembering Gordon Matta-Clark. In Open Eye Gallery (ed.). *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark*. (pp. 58-94) Liverpool: Open Eye Gallery. (catálogo de exposição).

Harvey, D. (2014). *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins fontes.

Koolhaas, R. (1994). *Delirious New York*. Nova Iorque: The Monacelli Press.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, vol. 8, 32-44. Consultado em <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Maiden: Blackwell Publishing.

Museum of Contemporary Art Antwerp (1977). *Interview with Gordon Matta-Clark*. Consultado em <http://ensembles.mhka.be/events/gordon-matta-clark/assets/6304>.

Oliver, V. (2012). Alvin Baltrop: dreams into glass. In *Perspectives 179 – Alvin Baltrop: dreams into glass* (pp. 13-15). Houston: Contemporary Arts Museum Houston.

Park, R. (1979). A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In Velho, O (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Reid-Pharr, R. (2014). Alvin Baltrop. In Open Eye Gallery (ed.). *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark*. (pp. 44-57) Liverpool: Open Eye Gallery. (catálogo de exposição).

Sarlo, B. (2010). *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Simmel, G. (1996). A filosofia da paisagem. *Revista Política e Trabalho* nº12, 15-24.



Wagstaff Jr, S. (1968). Talking with Tony Smith. In Battcock, G. *Minimal art: a critical anthology*. Boston: Dutton & Co.

Weinberg, J. (2014). City-Condoned anarchy. In *The piers from here: Alvin Baltrop and Gordon Matta-Clark*. (pp. 20-43) Liverpool: Open Eye Gallery.

Wisnik, G. (2010). Arquitetura arruinada. *Novos estudos - CEBRAP. n. 87*. Consultado em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000200012#nt08](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000200012#nt08).

**Lindolfo Sancho** é mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP), e bacharel em Ciências Sociais pela mesma universidade. É membro do Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico, Documental, Artístico e Cultural de Diadema (CONDEPAD), e do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (VISURB/UNIFESP).

✉ [lindolfocampos@gmail.com](mailto:lindolfocampos@gmail.com)



REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

## Quem sujou as mãos de tinta? Estética, gesto e matéria em intervenções artísticas urbanas

José Luís Abalos Júnior

### Resumo:

Este trabalho apresenta alguns elementos da pesquisa que venho realizando no meu doutoramento que terá como tema as intervenções artísticas urbanas. Primeiramente reflito sobre questões metodológicas do que denomino de “etnografia das gestualidades”. Em que sentido uma abordagem que leve em conta a imaginação e o gesto pode contribuir para os estudos sobre cidade, imagem e arte urbana? A etnografia tem muito a contribuir para tais estudos quando demonstra uma versão particular e cotidiana de como as intervenções urbanas estão sendo imaginadas e operacionalizadas no dia a dia de artistas urbanos. Refletindo sobre duas trajetórias de artistas urbanos formados na cidade de Porto Alegre, sul do Brasil, relaciono-as com ideias advindas de uma fenomenologia da experiência e da teoria imaginário. Concluo que a ideia de construção de um “trajeto antropológico do imaginário”, suscitada por Gilbert Durand, é uma boa ferramenta para pesquisas sobre o tema da arte urbana que busquem dialogar com conceitos como estética, gesto e matéria.

**Palavras-chave:** Cidade, Etnografia de Rua, Imaginário, Arte Urbana, Narrativas Visuais

### Abstract:

This work presents some elements of the research that I have been doing in my PhD that will have as its theme the urban artistic interventions. First I figure out methodological questions of what I call "gestural ethnography". What are the contributions to the city, image and urban art studies of an approach that takes into account the imagination and the gesture? Ethnography has much to contribute to such studies when it demonstrates a particular and everyday version of how urban interventions are being imagined and operationalized in the daily lives of urban artists. Thinking over two trajectories of urban artists formed in the city of Porto Alegre, southern Brazil, I relate them to ideas derived from a phenomenology of experience and imaginary theory. I conclude that Gilbert Durand's idea of constructing an "anthropological path of the imaginary" is a good tool for research on the subject of urban art that seeks to dialogue with concepts such as aesthetics, gesture and matter.

**Keywords:** City, Street Ethnography, Imaginary, Urban Art, Visual Narratives



*Quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e  
sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da  
imaginação*

Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*

Pixações. *Graffitis*. *Stickers*. *Stencils*. Instalações. Seja qual for a modalidade contemporânea de manifestação, intervenções artísticas urbanas têm ocupado cada vez mais a atenção de pesquisadores que se debruçam sobre o tema da cidade e da imagem. Quando nós pesquisadores interessados no tema do urbano e da visualidade adentramos no mundo das expressões urbanas como um objeto de reflexão, corremos o risco de um não-olhar para o que vai além dos muros e paredes pelas quais estas expressões se manifestam visualmente. Se há uma tendência em nos atermos unicamente no que é visível, como seguir, através de uma proposta de baseada em uma perspectiva etnográfica, as invisibilidades das expressões urbanas? Esse artigo parte da ideia que o gesto e o perseguir de uma imaginação criadora (Bachelard, 1989) de artistas urbanos são eixos fundamentais na pesquisa com intervenções artísticas urbanas.

É em Rancière (2005) que encontramos o tema da escrita conceituado enquanto “partilha do sensível”. Talvez esta seja uma primeira pista ao pensarmos as dimensões de uma “virada gestual” nas pesquisas sobre intervenções artísticas urbanas: a partilha de uma *tag*, de um personagem urbano, de um cartaz a base de cola é também uma partilha de afetos e sensibilidades. A experiência do ato de intervir na urbe é portadora de variados sentidos que vão do desapego à paternidade. Como certa vez disse-me um grafiteiro “o grafite é um bebê que eu vejo nascer, mas eu crio para o mundo”. Através de narrativas como esta entende-se a riqueza de um acompanhamento etnográfico mais contínuo, que leve em conta as particularidades da ação imaginante de artistas urbanos.

## **1. Percursos metodológicos para uma etnografia das gestualidades**

O que apresento é uma forma de organização do conhecimento sobre intervenções artísticas urbanas que leva em conta a subjetividade do artista, buscando não cair em reducionismos estéticos e intuitivos<sup>1</sup>. Esse trabalho se realiza na cidade de Porto

---

<sup>1</sup> Um reducionismo estético é operado quando as cores que marcam muros, paredes, postes, são nossas únicas referências para pesquisas que refletem sobre arte urbana, porém este reducionismo não denota determinadamente um problema. Um exemplo é a experiência de etnografia de rua proposta por Eckert & Rocha (2013) pois aqui percebemos determinada proposta de pesquisa e de entendimento do processo de intervenções urbanas rica nas suas intenções e resultados.



Alegre<sup>2</sup>, região sul do Brasil, e se encontra em desenvolvimento desde o ano de 2017 quando iniciei o doutoramento em antropologia social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Encaro Porto Alegre dentro do que Gilberto Velho chamou de “cidade moderno-contemporânea” no qual uma “coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo é uma das características marcantes das sociedades complexas” (Velho, 2013: 112). Neste sentido procuro entender a relação que artistas urbanos estabelecem historicamente com a capital gaúcha e quais são as diferentes gerações presentes neste campo cultural.

Os procedimentos metodológicos dizem respeito a ferramentas de pesquisa qualitativa que já venho utilizando na minha pesquisa de doutoramento dentro da linhagem intelectual proposta nos grupos de pesquisa do NAVISUAL<sup>3</sup> e no BIEV<sup>4</sup>. Logo, esclareço que baseio-me em três procedimentos metodológicos gerais para dar conta do denomino de etnografia das gestualidades, tendo em consideração três vertentes. Em primeiro lugar, a observação participante nas ações de pintura de grafiteiros formados na cidade de Porto Alegre, utilizando-me da etnografia de rua (Eckert & Rocha, 2013). Em segundo lugar, a realização de entrevistas não-diretivas e em profundidade com artistas urbanos buscando indagações em torno do seu processo de produção artística na cidade. Aqui procuro atentar para o sentido de suas vidas e das suas práticas culturais nas grandes metrópoles contemporâneas. por último, o uso de elementos da Antropologia Visual, som, vídeo e, fotografia, visando a construção de coleções etnográficas que contenham uma multiplicidade de imagens, tanto dos processos de produção dos grafites, quanto de trabalhos finalizados.

A etnografia de rua (Eckert & Rocha, 2013) é uma ferramenta importante especialmente quando falo no acompanhamento dos “processos” das intervenções artísticas urbanas nas cidades modernas. Acompanhar grafiteiros em seus itinerários urbanos pela cidade de Porto Alegre e não só realizar uma análise estética de seus trabalhos finalizados é um objeto neste projeto. Encaro a etnografia das gestualidades como algo que visa

---

<sup>2</sup> Para um conhecimento histórico desse importante centro urbano brasileiro busquei referencias em historiadores urbanos que refletiram sobre o processo urbanização de Porto Alegre como Sandra Pesavento (1999) e Charles Monteiro (2006).

<sup>3</sup> O Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS), coordenado por Cornelia Eckert, tem por objetivo desenvolver estudos em antropologia fazendo recurso de instrumentos audiovisuais. Tem por meta dar suporte teórico e metodológico aos projetos e linhas de pesquisa temáticas dos professores, de pesquisadores e dos discentes de mestrado e doutorado interessados em antropologia visual

<sup>4</sup> O Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS), coordenado por Ana Luiza Carvalho da Rocha, é um centro de pesquisas antropológicas sobre a memória coletiva e estética urbana nas cidades contemporâneas, no Brasil e no estrangeiro. Desenvolve a linha de pesquisa de antropologia urbana na interface com a antropologia da imagem e propõe o uso de tecnologias mais integrativas e interativas no tratamento, resgate e recuperação das imagens visuais e sonoras nas cidades, dados disponibilizados na base web. Site: <https://www.ufrgs.br/biev/>



entender, através do contato consentido com artistas urbanos, o que vai além do estágio final de uma intervenção na urbe.

O recorte deste universo diz respeito aos artistas urbanos de segunda geração<sup>5</sup> na cidade que foram formados em um período de incentivo por parte do poder público para tais práticas de expressão urbana<sup>6</sup>. Uma premissa importante nesta opção metodológica é a de que, ao acompanhar nossos sujeitos de pesquisa nos seus circuitos pela cidade, “a cidade que nós conhecemos é a cidade da alteridade da pesquisa” (Eckert & Rocha, 2013: 24). Logo a Porto Alegre que acesso através da experiência de cidade destes sujeitos é, por um lado, a cidade que é programada e estrategicamente planejada pelos organismos públicos, mas é também a Porto Alegre dos artistas de rua. São nas brechas entre a “cidade planejada” e a “cidade praticada”, importante distinção feita por Michel De Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (1980), que se desenvolvem os processos criativos, a imaginação que fomenta a estética da intervenção e os gestos de quem suja a mão de tinta nas metrópoles contemporâneas.

Outra ferramenta de recolha de informação crucial que trago aqui são as de entrevistas semi-diretivas nas quais há um roteiro flexível preliminar que procura acessar temas como os dos primeiros passos do processo criativo de artistas urbanos na sua infância, a relação de tais com a cidade, os espaços significativos de intervenção, assim como a relação com os órgãos privados e públicos e suas “práticas de legalização” (Abalos Junior & Cabreira, 2018: 14). Procuo realizar estas entrevistas em um primeiro momento em um espaço fechado, com gravador e, através de um convite prévio, continuá-la no acompanhamento do artista urbano pelas ruas da cidade. Logo, persigo os gestos desses sujeitos dialogando sobre como tais intervenções foram imaginadas antes do seu acabamento. Recorro a esta ferramenta pois as memórias trazidas durante narrativa dos artistas urbanos são muito significativas no entendimento dos gestos, trajetórias biográficas e projetos de vida (Velho, 1999).

---

<sup>5</sup> Se o tempo é uma unidade de interpretação para uma pesquisa etnográfica que busque entender a dimensão cultural do graffiti em um centro urbano, aqui sinto a necessidade de conceituar este tempo, categorizá-lo em gerações demonstrando os processos políticos diferenciados que cada uma delas passou. Realizando tal processo busco acessar aos pontos de conexão intergeracionais que fizeram durar, que causaram a permanência no tempo de elementos da cultura do graffiti. Não penso em termos de “rupturas” entre a primeira, a segunda e a terceira geração do graffiti em Porto Alegre, mas sim em continuidades e descontinuidades narradas pelos próprios sujeitos que intervêm na cidade.

<sup>6</sup> A segunda geração, foco do meu interesse empírico até então, nasceu nos finais dos anos oitenta cresceu em uma cidade que passava por uma experiência de gestão pública do chamado “orçamento participativo”. Apesar de dificuldades no que diz respeito a criminalização de suas práticas, viu ser construído um diálogo com o poder público. As políticas de “descentralização da cultura” materializadas em instituições como a do “Atelier Livre” foram de grande importância para formação de muitos escritores urbanos em Porto Alegre.



Uma terceira dimensão metodológica é a etnografia audiovisual que envolve construção de coleções etnográficas. A antropologia visual, associada a etnografia da e na cidade (Eckert & Rocha, 2013), diz respeito a técnicas e ferramentas de percepção antropológica que muito podem contribuir para a questão da visualidade em uma etnografia que priorize os gestos. A construção de um acervo de imagens multimídias que vá além de um simples acúmulo de imagens de uma “versão final” de grafites, murais, e outras formas de intervenção urbana, é aqui um elemento importante. A divisão de um banco de conhecimento com categorias e núcleos de semânticos, que passem por processos de analogias simbólicas, que caracteriza o método da convergência<sup>7</sup> proposto pro Gilbert Durand é base arquivística e visual para a proposta de uma etnografia das gestualidades.



**Figuras 1 e 2:** Configuração de um banco de conhecimento denominado “projeto matriz” proposto pelo Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS) baseado no método da convergência entre imagens.

<sup>7</sup> O método da convergência é a base para o processo de classificação estrutural dos símbolos que consiste em “um método tanto pragmático quanto relativista de observar a convergência de vastas constelações de imagens, mais ou menos estáveis e regulares, estruturadas por certo isomorfismo de símbolos” (DURAND, 2001, p. 33).





Amaro.ProcessoCriativo (1)



Amaro.ProcessoCriativo (2)

**Figura 3:** Parte do conteúdo da pasta “Gestualidades” dentro do acervo fotográfico das coleções etnográficas sobre Intervenções Artísticas Urbanas na cidade de Porto Alegre/RS. O trabalho em questão diz respeito ao acompanhamento etnográfico do artista Amaro Abreu realizado em Setembro de 2017. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.

Por intermédios destes apontamentos busquei referências teóricas ligadas à uma fenomenologia da experiência e uma antropologia do imaginário no qual autores como Leroi-Gourhan (2002), Gaston Bachelard (1989) e Gilbert Durand (1992) foram centrais. Não busco expressar o papel da imagem e da imaginação em contraposição a uma perspectiva estética, porém demonstrar mais uma alternativa possível para os estudos de intervenções artísticas urbanas. A antropologia tem muito a contribuir com os estudos de imagem e cidade quando expressa versões particulares de como os habitantes de metrópoles contemporâneas vivenciam seus cotidianos.

## 2. A vida contida no gesto e os gestos contidos na vida

O dia a dia de um artista urbano pode ser rodeado de materialidades com uma estética funcional (Leroi-Gouran, 2002: 105) como o caderno (*black book*<sup>8</sup>), canetão, spray, cola e outros utensílios para realização de alguma intervenção na cidade. Associa-se a estas ferramentas à imaginação como um “processo de figuração em sociedade modernas” (Durand, 1992) que é “indissociável das manifestações sociais” e denota uma proeminência do comportamento figurativo.

A imaginação pode ser traduzida como uma “vontade de ser mais” (Bachelard, 1989: 22) nos quais artistas urbanos imaginam uma intervenção na matéria da cidade. A estética de uma intervenção urbana finalizada é algo imaginado ricamente por estes sujeitos que tem este momento do processo de produção artística como algo

<sup>8</sup> *Black Book* é o caderno de rascunhos de desenhos de artistas urbanos. Em uma olhada rápida nos cadernos de alguns achei muito interessante como podemos perceber as diversas fases pela qual a imaginação do artista passa, as diversas técnicas que reproduz no papel primeiramente para depois deixar marcada na cidade.



sacralizado. Nesse sentido a busca de um consentimento para realização de um trabalho etnográfico reflete um encontro intersubjetivo entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados construído nas “tensões entre identidade/alteridade de ambos” (Eckert & Rocha, 2013: 24). O momento íntimo do artista urbano com seu espaço de intervenção retrata a uma velha máxima comentada por estes artistas de que “o grafite sempre vai além do muro”. Como é narrado este “além-muro”? Esta narrativa está inserida na memória individual de muitos artistas urbanos. Seus espaços de formação inicial transparecem no ato de sua produção artística.

Trago aqui dois exemplos de trajetórias sociais de escritores urbanos de segunda geração em Porto Alegre para deixar claro esse ponto. O primeiro “Jota Pê”, nascido em Porto Alegre no bairro Cidade Baixa. Segundo o artista, seus passos iniciais na sua prática de intervenção na cidade, primeiramente a pixação, depois o grafite, estiveram relacionados a seus espaços de leituras e aprendizado do ato de desenhar. Décadas depois de ter tido os primeiros contatos com o spray o comunicativo artista urbano havia de recordar o quanto desenhos animados e *gibis*<sup>9</sup> influenciaram seu estilo. Essa lembrança surge como uma arqueologia dos gestos de grafiteiros. Uma espécie de mito fundacional que origina e se faz presente em imaginações criadoras de quem intervém na cidade.

Me lembro que desde pequeno já assistia desenho e gostava como toda a criança, na verdade. Eu tentava reproduzir isso, eu lia muito Turma da Mônica e gibis. Assistia “Cavaleiros do Zodíaco”, “Thundercats”... A minha mãe, sem querer, começou a me dar bastante gibi. Eu aprendi a ler lendo gibi. Aí com o tempo fui crescendo e comecei a me interessar por super-heróis, então os quadrinhos foram o que me influenciou a ser curioso e me instigou a começar a desenhar. Então, minha trajetória tem no início a questão dos quadrinhos, desenho animado, RPG que é uma questão mais dinâmica que tem uma história, me interessei por personagens, comecei a viajar a criar coisas tipo bichinhos e ícones. A mosquinha, o robô, depois veio o cachorro, até chegar nos meus personagens de hoje.

---

<sup>9</sup> Gibis são pequenas revistas de histórias em quadrinhos que fazem muito sucesso no Brasil desde as a década de 80. Trata-se de um gênero literário que historicamente tem sido muito popular entre os jovens brasileiros. Os Gibis mais conhecidos são os de super-heróis, personagens com poderes extraordinários, aventureiros, detetives, crianças travessas, jogadores de futebol, entre outros.



Uma imaginação fomentada por elementos como gibi, desenhos animados e jogos de ação levou Jota Pê a pensar no desenho enquanto prática artística na cidade. Contudo, como coloca Bachelard citando Sartre, “é preciso inventar o amago das coisas se quisermos um dia descobri-las” (Bachelard, 1989: 22). Nesse sentido, no acompanhamento da narrativa e do gesto, podemos reconhecer o quanto os desenhos de artistas na cidade transcendem a forma desenhada. A etnografia tem muito a colaborar para os estudos das intervenções urbanas quando mostra uma ação íntima da imaginação, das narrativas e dos gestos de artistas urbanos localizados em distintos contextos culturais.



**Figuras 4 e 5:** Referências iniciais que o artista urbano Jota Pê teve para criação de suas primeiras intervenções na cidade. A turma da Mônica, personagens criados pelo cartunista Maurício de Souza e desenhos de egípcios fizeram e fazem parte da imaginação do artista. Fontes: Infosfera. Consultado em: <http://atl.clicrbs.com.br/infosfera/2015/03/12/gibis-digitais-quadrinhos-da-turma-da-monica-sao-disponibilizados-em-aplicativo/>; Colorir.com. Consultado em: <http://culturas.colorir.com/egito/os-reis-egipcios.html>

Quando Jota Pê chegou aos doze anos já não queria mais presentes convencionais. Abdicou de pedir bolas e jogos e começou a solicitar “kits de tinta, com bandeja, pincel e rolinho” nos natais em família. Sua mãe ficava indignada com camisetas, calças e tênis sujos de tinta que se via obrigada a dar conta de lavar. Morador do bairro Cidade Baixa na década de noventa o menino crescia em um contexto marcado pela prática da pixação. Fez amigos nessa cena. Gremista, começou a participar de torcidas organizadas do time de futebol gaúcho como a “Torcida Jovem”. Nessa época as torcidas organizadas eram marcadas pelo conflito com outras do time rival, o Internacional. Conta Jota Pê que a prática da pixação o acompanhou neste início de trajetória como alguém que deixava marcas na cidade.

Morava na Cidade Baixa. Aí quando eu fiz quinze fui lá pra Santo Antônio, na Oscar Pereira, sempre morando com minha mãe. Mas eu me criei na Cidade Baixa e nessa época já tinha muita gang de pichador, muito ligado a torcidas organizadas. A Cidade Baixa era um bairro que era central, mas tinha muita gurizada na rua. A “Sorveteria Joia” era onde a galera de gangs se encontrava. Lembro que eram os “DCB”, que significava “Demônios da Cidade Baixa” ... E aí



eu comecei a pichar e pichava “cabelo” na época. Em 1997 por aí eu tinha cabelo comprido começando, bem roots. E aí foi em 1999 que eu disse “bah é isso! Eu gosto disso! ”. As pessoas já me conheciam e pediam pra fazer capa de trabalho, fachada da lavagem, etc. Eu comecei a aceitar e pedia umas latas. Aí eu comecei a ver que eu poderia não gastar pra fazer esse tipo de trabalho. Sempre sobrava um dinheiro para mim nessas funções, eu comprava três latas e sobrava dinheiro de outras três latas. Foi na época que, meio sem querer, comecei a administrar isso.

O que a narrativa de Jota Pê nos incentiva a pensar é como a dimensão do gesto na pesquisa sobre intervenções artísticas urbanas incluem o ato de projetar. Há muitos projetos de vida no plano das gestualidades do graffiti. Pensar o gesto é pensar projetos. Projetos estéticos, econômicos, comunicacionais, políticos, etc. Se a pixação pode representar uma fase inicial de grafiteiro percebemos aqui como ela representa também projetos estéticos diferenciados.

Eu deixava “T. Jovem” quando eu tinha essa identidade. Mas aí quando eu conheci o lance do graffiti eu meio que troquei de identidade. Aí não era mais “Cabelo” ou “T. Jovem”, aí era “JP STA” por exemplo. Fui criando novas tags conforme o momento. Antes era umas tags de característica bem marginal, depois comecei a botar o primeiro nome e a crew era “DLP”. Mas tipo isso é meu sobrenome De Leon Peres (risos). O negócio era se identificar, quem quiser fazer comigo faça, se não quiser faço sozinho.

Como aquilo que imaginamos rege o que percebemos? Ao trazer esta questão Bachelard entende que há uma primazia da imagem frente as percepções. Aqui a percepção aparece como algo relacionado ao “bem ver”, uma função do real ligada aos sentidos. Já a imaginação se correlaciona com o “bem sonhar”, uma imagem “criada” em contraposição a “percebida”, representada por uma funcionalidade do irreal. Se uma intervenção urbana, antes de sua materialização visual no espaço da cidade, é sonhada pela imaginação criadora de quem a produziu, temos aqui uma área de profícuo interesse: o campo da imaginação e da gestualidade de artistas urbanos.



**Figura 6:** O artista urbano Jota Pê divulga uma fotografia do seu processo criativo em redes sociais. Fonte: Acervo Pessoal do artista.

A cidade é pintada todos os dias por pequenos gestos. Diminutos, quase invisíveis. Um ato anônimo que deixa evidências. Monstros dentuços pintados de amarelo são parte desses fragmentos visíveis. Qual imaginação criadora, portadora de admirável técnica teria dado forma àqueles seres que compunham a cidade? Através dessa pergunta cheguei a Marcelo, o Celo Pax. Celo para os mais íntimos, intimidade que minha curiosidade etnográfica permitiu estabelecer. Pax por que vem dá “Pax Romana” aprendida nas aulas de história do colégio Júlio de Castilhos em Porto Alegre.

Em épocas de escassez de material quem queria fazer graffiti o reinventava. Era e é preciso dinheiro para colorir paredes. Celo Pax contou-me como fazia os próprios canetões e como fazer o “fundo” do futuro desenho almejado era algo custoso. Além de não ter acesso ao spray, quando o tinha era caro demais. Para grafitar era preciso socializar, criar parcerias e conseguir pequenos financiadores. O desejo de ter tinta marca a memória dos meninos que pintam. O debate sobre os primeiros contatos com o grafite passa pelo acesso as tecnologias de época, mas também sempre vem associado a outras questões como a geração, itinerários urbanos, formas de trabalho, etc. No caso de Celo Pax, um dos artistas urbanos mais reconhecidos atualmente em Porto Alegre, a dimensão da tecnologia é narrada pelo acesso à televisão e desenhos



animados, e a posterior entrada no mercado de trabalho, que lhe deu acesso aos computadores.

Quando pequeno eu já copiava os desenhos de TV e comecei a copiar o que eu via na rua. Olhava os pixos, achava legal e copiava. Dava uma mudada nos que eu não achava legal. Então esse foi o meu primeiro contato. Acho que tudo começou com um gosto pelo desenho animado que veio a ser incrementado pelo que eu via na rua, cartaz, pichação, os poucos grafites... e daí eu fiquei bem intrigado com isso, de onde vem os desenhos na cidade? ... Hoje eu viajo que, por ter personagem e muito elemento de desenho animado, eu acho que isso veio lá do começo de eu gostar desse lance lúdico do desenho... Naquela época era tudo mais difícil. Não tinha internet, não tinha nada, nem telefone pra ti ter ideia. Não haviam facilidades. O que tinha era o parque pra encontrar alguém...Então foi num trabalho em uma gráfica que tive o primeiro acesso à internet. Quando comecei no computador eu tinha despilhado do grafite. Eu curtia e acompanhava, mas já não tava no tesão pelo bagulho.

Celo Pax traz uma associação rotineira no diálogo com grafiteiros: a de como a inserção no mercado de trabalho e na internet podem afastar os artistas das ruas. Se encararmos intervenções urbanas como operações técnicas/figurativas veremos que elas acarretam em gestos que possuem repetição e intervalos regulares. Uma diferenciação interessante é a que Leroi-Gouran (2002) faz entre o ritmo técnico e o figurativo. O primeiro é associado as técnicas de fabricação, uma ação no espaço/tempo desumanizada, representante de uma crise do figuratismo. Já ritmo figurativo é mais próximo do que podemos relacionar com as práticas de intervenção urbana, pois aqui há uma preponderância da figuração sobre a técnica, no qual artistas urbanos se desafiam a reinventar estilos, *tags*, instalações, etc. Segundo o autor o ritmo figurativo “cria e destrói desuses” (Leroi-Gouran. 2002: 114).

Intervenções artísticas urbanas podem se tornar mais incríveis quando tentamos, através de um processo que vise alteridade, entender o olhar de quem a produz. No caso de Celo Pax o nascimento dos monstros urbanos foi acompanhado de uma euforia de quem produz um filho. Porém os monstros dentuços não têm data de nascimento e correm iminentemente um risco de serem atropelados<sup>10</sup> ou apagados. Consciente das condições que geram duração e efemeridade do graffiti no meio urbano é taxativo: “nunca atoplei grafite e nem picho de ninguém. Pode ter umas letrinhas que eu não

<sup>10</sup> No linguajar popular das intervenções urbanas “atropelar” significa “passar tinta por cima”. Celo Pax relatou-me que já teve muitos trabalhos seus “atropelados”, principalmente por pixadores.



chego nem perto”. O respeito a intervenção do outro pode representar uma manutenção do seu personagem.



**Figuras 7 e 8:** Do lado esquerdo, uma imagem do desenho “Adventure Time” criado por Pendleton Wrd para o canal Cartoon Network. Do lado direito, um dos painéis pintados por Marcelo Pax no ArtTattooBar no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. (Fonte: <httpsbr.pinterest.compin> e acervo pessoal JLAJ)

Em outro momento do acompanhamento etnográfico que realizei com Celo Pax em momentos em que entrevi na cidade o artista falou-me de como muitos grafiteiros só foram reconhecidos depois de mortos. Se quisermos perseguir a lógica criadora de uma pesquisa que leve em conta o imaginário de artistas urbanos precisamos pensar no muro, na parede, nos postes, e outros espaços de intervenções como matérias terrestres que desafiam e intimidam a imaginação criadora de quem intervém na cidade. Celo Pax imaginou o adesivo no qual pudesse espalhar pela cidade dizendo que ele próprio estaria morto. Segue um pequeno trecho do diário de campo no qual reflito sobre essa questão na companhia do artista urbano

Aproveitei um momento de descanso na sua pintura para perguntar a Celo Pax do sobre o adesivo “Celo Pax está morto” espalhado pela cidade nos últimos tempos. Semanas atrás eu mesmo caminhava pela cidade e fiquei surpreso com a quantidade destes adesivos presentes na rua Venâncio Aires que liga a Oswaldo Aranha ao bairro Cidade Baixa. Seria algum adversário dos grafiteiros na ruas? Seria alguém que não gosta do trabalho deste grafiteiro e gostaria de gerar uma situação de conflito pelos espaços pintados na cidade? Se analisarmos bem o adesivo podemos perceber que ele foi feito com o mesmo modelo de letras que Celo produz em seus grafites. Quando fiz estas questões ao grafiteiro, o mesmo, entre risos, me disse que ele mesmo produzia e colocava os adesivos pela cidade. Segundo Celo “Só te elogiam quando está morto”. Logo estes adesivos seriam uma estratégia de reconhecimento do artista frente ao público admirador de arte urbana em Porto Alegre. A inspiração para este tipo



de expressão visual na cidade, segundo Celo veio do filme que versa sobre a trajetória de vida de Basquiat. (Diário de Campo, 7 de Outubro de 2017)



**Figura 9:** O adesivo (sticker art) que o artista Celo Pax cola pela cidade. Imagem captada em setembro de 2017 na Avenida João Pessoa por Jose Luis Abalos Junior.

### **3. As gestualidades do instante a e recusa do reducionismo estético**

Bachelard expõe muito bem que a matéria terrestre é provocadora de devaneios da “vontade” e do “repouso”. Resumidamente os primeiros estariam ligados aos movimentos de extroversão que nos “obrigam a agir sobre a matéria” e os segundos ao movimento de introversão no qual há uma “valorização da intimidade material”. Estes gestos, estruturados em uma dialética do trabalho da imaginação da matéria, podem dizer muito sobre as práticas de grafiteiros nas cidades, desde que percebamos os sinais de suas imaginações criadores através de uma aventura etnográfica pela cidade por vezes sintetizada aqui na etnografia de rua (Eckert & Rocha, 2013).

Neste sentido Jota Pê e Celo Pax partilham a ideia de que o grafite, enquanto modalidade de intervenção urbana representa uma técnica, um saber fazer adquirido e ensinado que deixa suas marcas na cidade. Há um enfrentamento por parte dos grafiteiros que travam uma luta, o que Bachelard denomina de “vontade do contra” (Bachelard, 1989: 16), com a matéria terrestre. Interesse perceber que o advento de





novas formas de intervenção advindas de “práticas de legalização”<sup>11</sup> (Abalos Junior & Cabreira, 2018) dizem respeito a outros desafios contra a matéria. Por exemplo, no Muralismo, enquanto tendência de produção de grandes painéis nas metrópoles, há uma relação diferente com a matéria terrestre aqui ampliada, transpassando o que é normalmente feito em muros de média escala no grafite. Javier Abarca, em interessante artigo publicado na revista *Street Art and Urban Creativity* intitulado *From street art to murals: what have we lost?* reflete sobre essa “dimensão emocional” presente nas gestualidades do grafite

A preparação de uma peça de *street art* requer uma abordagem prática do seu contexto. O artista pode precisar de encontrar maneiras seguras de entrar e sair do local e de chegar a soluções para trazer as ferramentas e materiais apropriados para lá. Noutros casos, o artista pode decidir improvisar depois de examinar brevemente o contexto. A execução de uma peça envolve, em ambos os casos, um confronto com o ambiente. A situação é frequentemente precária e tensa, precisando o artista de trabalhar e de estar alerta em simultâneo. Pode ser um momento estimulante, particularmente quando é o fim de um longo e complicado processo de preparação. Tanto a preparação quanto a execução têm de realizar-se no local, geralmente durante a noite. Isto pode ocasionar situações incomuns e a encontros imprevisíveis com personagens bizarras mas genuínas. Todo o processo faz muitas vezes com que o artista mergulhe totalmente no ambiente e pode ser experimentado como uma aventura emocionante. (Abarca, 2006: 64)<sup>12</sup>

A relação com o contexto de produção da obra, o improvisado, o trabalho alerta e a referência noturna dizem muito sobre o contexto de relação de artista urbano com a matéria terrestre. Já no que se refere ao muralismo o autor reflete sobre uma modalidade de gestualidades por parte de artistas urbanos, que agora não necessariamente se denominam mais como grafiteiros. Essa transformação nas formas técnica e matérias urbanas que servem de espaços para intervenção produzem outras “dimensões afetivas” na inserção de símbolos na cidade.

<sup>11</sup> No artigo *Grafite e práticas de legalização: artificação e mediação em expressões artísticas urbanas em Porto Alegre/RS*, reflito como as instituições públicas, o mercado de trabalho e os museus vem atribuindo valor estético, simbólico e econômico para o grafite.

<sup>12</sup> Tradução do Conselho Editorial. No original: “The preparation of a piece of street art requires a hands on approach to its context. The artist may need to find safe ways in and out of the location, and to come out with solutions for bringing the appropriate tools and materials there. In other instances the artist may decide to improvise after briefly surveying the context. The execution of a piece involves, in both cases, a friction with the environment. The situation is often precarious and tense, with the artist needing to work and be alert at the same time. It can be an exhilarating moment, particularly when it is the end of a long and complicated preparation process. Both preparation and execution need to take place in situ, usually during the night. This can lead to unusual situations and to unpredictable encounters with bizarre but genuine characters. The whole process often makes the artist delve fully into the environment, and can be experienced as an exciting adventure.” (Abarca, 2006: 64).



A preparação de um mural é muito diferente. Tende a acontecer longe do contexto da peça, muitas vezes através de conversas por e-mail com administradores de corporações e instituições de arte, com agendas políticas e comerciais. O processo de execução raramente deixa grande espaço para o improvisado, e os artistas geralmente têm de se sujeitar a calendários apertados. Tende a ser um tipo de processo previsível durante o qual artistas ficam empoleirados em enormes guindastes por vários dias, em grande parte isolados do ambiente ao seu redor. (Abarca, 2006, p. 65)<sup>13</sup>

O gesto do grafiteiro de vencer a luta travada contra o muro pode ser invisibilizado por uma abordagem unicamente estética das intervenções urbanas. Partindo da linguagem dos gestos (Leroi-Gourhan, 2002) podemos entender o grafite como uma “desabrochar da forma” na qual a estética final desta intervenção é somente, e nem por isso menos importante, uma parte do processo das artes urbanas. Para Leroi-Gourhan a perspectiva do trabalho criativo é sempre significar. Assim estamos encarando um comportamento figurativo que tem como instrumento os sentidos e a “capacidade de extrair da realidade elementos que permitam reconstruir uma imagem simbólica da mesma” (Leroi-Gourhan, 2006: 180). O autor nos coloca que o gesto gera um processo de figuração estética e diz respeito a uma “inserção afetiva na sociedade” (Leroi-Gourhan, 2006: 73)

Já para Bachelard o gesto pode ser visto como um “esforço criador dos dedos sobre a matéria” (Bachelard, 1989: 17). O processo de figuração de uma *tag*, pelo pixador, de um personagem pelo grafiteiro, de um stencil e um cartaz para o artista que se utiliza de intervenções que envolvem técnicas com cola, podem dizer respeito a um devaneio da vontade, um sonho de ação precisa, pois “só gostamos daquilo de imaginamos” (Bachelard, 1989: 18). O cuidado aqui é para que a imaginação não seja desvalorizada e vista como uma desorganização imaginária, pelo contrário, ela diz respeito a uma “projeção de tarefas organizadas” (Bachelard, 1989: 22). E assim o grafiteiro vence o muro trabalhando, pois o trabalho na matéria é uma “beleza prometida” (Bachelard, 1989: 33).

O trabalho na matéria terrestre é algo intrínseco a quem intervém na cidade. Os ritmos destas intervenções são outro ponto importante a se colocar, pois as diferentes técnicas e modalidades de expressões urbanas dizem respeito a ritmos variados de relação com o espaço-tempo (Diogenes, 2017). A pixação e a adesivagem (Sticker Art), por exemplo, se associam ao espaço-tempo curto, diminuído pela dinâmica do fazer artístico de quem

---

<sup>13</sup> Tradução do Conselho Editorial. No original: “The preparation of a mural is very different. It tends to take place far from the context of the piece, often through email conversations with arts administrators, corporations and institutions with political and business agendas. The execution process rarely leaves much space for improvisation, and artists usually need to conform to tight schedules. It tends to be a predictable kind of process during which artists are perched on huge cranes for several days, largely isolated from the environment around them.” (Abarca, 2006: 65)



se propõe a intervir. Já operações como a do grafite na qual a criação de personagens pode ser algo inerente, a relação com o espaço-tempo é diferenciada. Assim podemos perceber o ritmo como algo criador de formas na cidade, pois as marcas no mundo material “Só existem como vividos na medida em que tenham materializado num invólucro rítmico”.(Leroi-Gourhan, 2002: 115).

Leroi-Gourhan aponta a sob-humanização do espaço-tempo como algo histórico na trajetória do homem no mundo (Leroi-Gourhan, 2006: 175). O calendário e a arquitetura seriam exemplos dos processos de domesticação do mundo como é percebido. Aqui podemos associar esta domesticação no caso das intervenções artísticas urbanas no sentido do perseguir de gestos, da apropriação do espaço-tempo através de símbolos e da condução a uma criação que visa tornar o espaço-tempo controláveis. Essa domesticação também tem a ver com a produção de um sistema de referências para assegurar o conflito e a agregação de grupos sociais. O autor coloca que “o fato humano por excelência não é tanto a criação do utensílio, mas talvez a domesticação do espaço-tempo, ou seja, a criação de um tempo e de um espaço humanos” (Leroi-Gourhan, 2002: 121)

Tendo em consideração as dinâmicas da gestualidade o espaço aqui é visto dentro de uma dualidade possível entre a itinerância e a irradiância. O espaço itinerante é aquele dinâmico no qual a ideia é percorrê-lo para tomada de consciência de tal. O autor aponta que é na ideia de itinerância “que o herói combate os monstros, dá nome aos seres, enfim, transforma o universo em uma imagem simbolicamente orientada, acessível e confortável” (Leroi-Gourhan, 2002: 135). A imagem do mundo é formada a partir de um itinerário, é distinta da perspectiva de um espaço irradiante que, para Leroi-Gourhan, tem a ver a uma questão estática na qual o conhecimento do mundo se dá pela "imobilidade". Através do céu e da terra como imagens opostas há um desenvolvimento da visão que nos faz reconhecer o ambiente que, estaticamente, observamos. O autor reconhece que há uma coexistência, uma complementariedade, dessas formas de conhecer o mundo quando reflete que “no caso do homem os dois modos coexistem, estando essencialmente relacionados com a visão, tendo originado uma dupla representação do mundo com modalidades simultâneas” (Leroi-Gourhan, 2002: 135)

Pesquisas sobre as intervenções artísticas urbanas têm investido na ideia de itinerância como um elemento de análise. Buscas de como estas manifestações se espalham pela cidade e o acompanhamento de artistas urbanos em deslocamento fazem parte de um arsenal de possibilidades e maneiras de pesquisar grafite, por exemplo. Há uma espécie de invisibilização da irradiância enquanto modelo analítico. O acompanhamento etnográfico de uma "gestualidade do instante" de quem intervém cidade pode representar uma alternativa interessante aos estudos de arte, política e cidade. O



desafio aqui é pensar no que há de imobilidade nas itinerâncias, nos repousos contidos nos fluxos e nos instantes presentes nas durações (Eckert & Rocha, 2013).

A reflexão sobre os gestos que acarretam uma perspectiva irradiante de conhecer a cidade é rica por demonstrar uma faceta mais microscópica do artista urbano. As formas de olhar paredes, muros, postes. As maneiras pelas quais o trabalho das mãos intervém na matéria terrestre da urbe. Enfim, a performatividade cotidiana que é a base de toda produção estética de arte urbana visualizada na cidade. Logo, a imagem e a "câmera na mão" (Eckert & Rocha, 2013) como ferramenta metodológica de pesquisa nas metrópoles, é essencial para captação visual dessa gestualidade do instante que leva artistas urbanos a terem a cidade como um desafio.

Para demonstrar as possibilidades de acompanhar etnograficamente os gestos de quem intervém na cidade, trago um ensaio visual que realizei junto ao grafiteiro Marcus Gorga na cidade de Porto Alegre. Como pensar na gestualidade inscrita no saber-fazer, na técnica adquirida por artistas urbanos, através de imagens? A obra final aqui é um elemento importante desse trajeto de produção artística na cidade, mas o entendimento imagético do seu processo é o que busco trazer.

Uma das motivações em apresentar este ensaio visual é que nas pesquisas sobre os gestos as imagens são muito importantes para dar uma dimensão do que se quer dizer. Talvez mais do que a modalidade das palavras, do texto escrito, possa acrescentar. O perseguir das gestualidades de pixadores(as), grafiteiros(as) e outros artistas do meio urbano nos inspiram pensar em como a antropologia contemporânea necessita de novas formas para escrita etnográfica.







**Figuras 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19:** Coleção “Gestualidades do Instante” que parte da provocação de como contar uma história sobre intervenções artísticas urbanas com imagens. Autor: Jose Luis Abalos Junior



## Conclusão

Iniciei o artigo apontando que atualmente temos percebido um relativo aumento tanto das múltiplas possibilidades de formas de expressão visual na cidade, quanto em pesquisas acadêmicas que buscam refletir sobre elas. Ao refletir sobre a presença da imaginação como uma forma de conhecer o mundo encarei o gesto e a performatividade de artistas urbanos como experiência da existência destes na relação com a cidade. Chamei atenção para o “além-muro” ou o “não-figurado” (Leroi-Gourhan, 2002: 214) no sentido que a estética final de uma obra de arte urbana representa apenas uma forma concreta daquilo que realmente contém.

Ao trazer algumas trajetórias pessoais de dois escritores urbanos percebemos que não existe conceito, criação de modelos de intervenção na cidade, que não passem por um processo de simbolização. A busca aqui foi de um entendimento dos gestos pulsionais de artistas urbanos como algo desejado que tem um caminho organizado pela imaginação. Objetivei entender o fenômeno da arte urbana a partir da formação humana, mas também, de forma coletiva, a partir das inscrições na cidade. Faz-se estabelecida uma dialética entre pesquisas “de dentro” e “de fora” na qual a cidade é a matéria terrestre que suscita movimento de extroversão e introversão (Bachelard, 1989) Um caminho instigante para pensar as intervenções artísticas contemporâneas é o que Gilbert Durand (2001) chamou de “trajeto antropológico do imaginário”: a gênese recíproca entre os gestos pulsionais e a matéria terrestre que se caracteriza de forma dialética. O gesto, a estética e a matéria vinculados num esforço de reflexão sobre um caminho etnográfico. Se entendermos a cidade como uma obra podemos vê-la dentro de um trajeto. Quem sabe assim entendemos tanto a beleza das intervenções, quanto a riqueza de quem tem as mãos sujas de tinta.

## Referências bibliográficas

Abalos Junior, J. L. (2018) De onde vem os desenhos na cidade? Eu, o Fotolog e os monstros dentuços. *PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, v. 2, 36-49. Consultado em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/13048>.

Abalos Junior & Cabreira. (2018) Grafite e práticas de legalização: artificação e mediação em expressões artísticas urbanas em Porto Alegre/RS. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, 12-24. Consultado em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2927>.

Abalos Junior & Cabreira. (2018). Patrimônios do efêmero: a arte pública do graffiti ao muralismo. *Revista Rasante*, v. 03, 78-97. Consultado em: [https://issuu.com/revistarasante/docs/rasante\\_n3\\_v1\\_digital](https://issuu.com/revistarasante/docs/rasante_n3_v1_digital)





- Abarca, J. (2016) "From street art to murals, what have we lost?". *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal Vol 2, Nº2*. 60-67. Consultado em: [http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/javier\\_sauc\\_vol2\\_n2\\_r3.pdf](http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/javier_sauc_vol2_n2_r3.pdf)
- Achutti, Luiz Eduardo Robinson. (1997) *Fotoetnografia, um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial.
- Bachelard, G.(1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G.(1989). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- Bachelard, G.(1989). *La terre et les rêveries de la volante*. Paris: José Corti.
- Baudelaire, C. (1949). *Curiosités Esthétiques*. Lausanne: La Guilde Du Livre.
- Campos, R. (2013). A arte urbana enquanto "Outro". *VÍRUS*, revista do nomads.usp, São Carlos no. 9. Consultado em: [http://www.nomads.usp.br/virus/carpet\\_data/44/44br.pdf](http://www.nomads.usp.br/virus/carpet_data/44/44br.pdf).
- Campos, R. (2010). *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do grafite urbano*. Lisboa: Edições Fim de Século.
- Campos, R. (2009). Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no *graffiti*. *Etnográfica*, 13(1): 145-170. Consultado em: <https://journals.openedition.org/etnografica/1292>.
- De Certeau, M. (2003). *A invenção do cotidiano; 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Diógenes, G. (2015). A arte urbana entre ambientes: "dobras" entre a cidade "material" e o ciberespaço. *Etnográfica*, v. 19, 537-556. Consultado em: <https://journals.openedition.org/etnografica/4105>
- Diógenes, G. (2017). Arte, Pixo e Política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. *Vazantes*. vol. 1, n. 2, 115-134. Consultado em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20500>
- Diogenes, G. & Chagas, J. (2016). O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design (UFJF)*. v. 1: n.2, 304-330 . Consultado em: [http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/10\\_NAVAV1-N2\\_CAP%C3%8DTULO-5.pdf](http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/10_NAVAV1-N2_CAP%C3%8DTULO-5.pdf)
- Durand. G. (1992). *L'imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Durand, G. (2001). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Editora: Martins Fontes.
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (2008). "Etnografia: saberes e práticas". In Pinto & Guazzelli (2008). *Ciências Humanas: pesquisa e método* (pp.9-24). Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (2013). *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (1998). A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica. *Revista de Antropologia*, São



- Paulo, v. 41, n. 2, 107-135. Consultado em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77011998000200004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011998000200004)
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (2013). Etnografia na rua e câmera na mão. *Revista Studium Instituto de Artes da Unicamp, nº8*. Consultado em:  
<http://www.studium.iar.unicamp.br/oito/2.htm>
- Lassala, G. (2010). *Pichação não é Pixação*. São Paulo: Altamira.
- Leroi-Gourhan, A. (2002). *O Gesto e a Palavra - Vol. II - Memória e Ritmos*. Lisboa: Edições 70.
- Maffesolli, M. (1985). Le paradigme esthétique. La sociologie comme art. *Sociologie et Sociétés, vol.17, n 2, 33 - 40*. Consultado em:  
<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/1985-v17-n2-socsoc102/001461ar/>.
- Mittmann, D. (2013). *O Sujeito-pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- Monteiro, C. (2006). *Porto Alegre e suas escritas: Histórias e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Pesavento, S. J. (1999). *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Rancière, J. (2005). *Estética e política: a partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental e Editora 34.
- Velho, G. (1987). *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Velho, G.. (2013). *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Vital da Cunha, C. (2017). Grafites do amor, da paz e da alegria na cidade Olímpica: interfaces entre política, arte e religião no Rio 2016. *Revista Ciências Sociais Unisinos, v. 53, n.3, 499-507*. Consultado em:  
[http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/article/view/csu.2017.53.3.10](http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2017.53.3.10).

**Apoio/Financiamento:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**José Luís Abalos Júnior** é doutorando em Antropologia Social (UFRGS) e compõe a equipe técnica e de pesquisa do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS) assim como do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS) coordenados por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert. Atualmente tem como tema de pesquisa as políticas públicas urbanas,



refletindo sobre as associações entre política, cidade, arte e imagem. Se insere no projeto Etnografia da duração, coleções etnográficas e novas tecnologias: os lugares da memória que envolve pratica da etnografia da duração, formas de sociabilidade, estudos de narrativas biográficas e patrimônio histórico para a expansão de acervos digitais na web através de documentos hipermídia.

✉ [abalosjunior@gmail.com](mailto:abalosjunior@gmail.com)



## Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo

Rafael Acácio de Freitas

### Resumo:

Este artigo analisa a produção social do espaço público da cidade de São Paulo a partir da leitura das intervenções gráficas, como graffiti e pixação. Através de uma abordagem antropológica urbana e visual buscamos os vínculos e relações entre as intervenções gráficas e a constituição e organização do espaço público urbano. Com o foco nas intervenções gráficas, em seus suportes por excelência, os aparelhos arquitetônicos urbanos, nos colocamos à disposição dos encontros e desencontros cotidianos pela cidade, para revelar alguns traços das relações entre autor, obra, público e a própria cidade. A argumentação segue no sentido de que as relações cotidianas em torno das intervenções gráficas, marcadas pela tensão entre transgressão e controle, revelam a sobreposição de versões distintas da cidade, da São Paulo vista e da São Paulo imaginada, em que o edificado da paisagem urbana é atravessado por construções simbólicas efêmeras conferindo outra textura e sentido social à cidade de São Paulo.

**Palavras-chave:** Intervenção gráfica; Graffiti; Pixação; Antropologia urbana; Antropologia visual.

### Abstract:

This article analyzes the social production of the public space of São Paulo city from the reading of graphic interventions such as graffiti and pixação. Through an urban and visual anthropological approach, we seek the links and relations between graphic interventions and the constitution and organization of urban public space. With the focus on the graphic interventions and its canvas, urban architectural devices, we put ourselves at the disposal of the daily matches and mismatches, to reveal some traces of author relations, work, public and the city itself. The argumentation follows that the daily relations around the graphic interventions, marked by the tension between transgression and control, reveal the overlapping of distinct versions of the city, São Paulo seen and São Paulo imagined, in which the edification of the urban landscape is



crossed by ephemeral symbolic constructions giving another texture and social sense to the city of São Paulo.

**Keywords:** Graphic intervention; Graffiti; Pixação; Urban anthropology; Visual anthropology.

## Introdução



**Figura 1:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Há um vínculo estreito, uma forte relação entre as intervenções gráficas, como os *graffiti*<sup>1</sup> e as *pixações*<sup>2</sup>, e o espaço público urbano de São Paulo. As tintas combinadas com seu suporte por excelência, os aparelhos arquitetônicos urbanos, fundem-se numa expressão social única que poderia ser formulada como *graffiti-cidade* ou *cidade-pixação*. Afirmando sua unidade, as intervenções gráficas tornam-se uma dimensão constituinte da cidade de São Paulo, uma dimensão social do espaço público urbano, a própria São Paulo.

Constatada e assumida tal relação nossa investigação carrega uma ambivalência desde o momento inicial, desde a definição e estabelecimento do objeto pesquisado. Nosso objeto são as intervenções gráficas paulistanas encontradas nos aparelhos

<sup>1</sup> Termo grafado conforme sua origem italiana e apropriação feita pela língua inglesa, que preserva referência direta as ideias de desenho, gravura e inscrição, e principalmente à prática social a qual nos referimos durante o artigo, a ação de inscrever-se sobre as cidades, marcada pelo contexto histórico de surgimento pelas práticas norte-americanas de 1960 e 1970.

<sup>2</sup> Termo grafado com “x”, apesar da grafia oficial do português ser com “ch”, para indicar referência e significação de seus praticantes que em geral a empregam com “x” e facilitar a diferenciação entre pichação e pixação similares do ponto de vista da técnica e do traço em tinta spray, mas completamente diferentes do ponto de vista da elaboração, significado e vínculo com o espaço urbano.



arquitetônicos da cidade ao mesmo tempo que é a própria cidade de São Paulo. Toda vez que afirmamos algo sobre os *graffiti* e *pixações* estamos afirmando o mesmo sobre São Paulo. A sua separação, entre espaço público urbano e intervenções gráficas, serve apenas a didática do exercício de pesquisa e a apresentação do argumento.

Temos, portanto, estabelecido o limite da análise das intervenções gráficas paulistanas, ou seja, até a sua não separação de seu suporte, caso contrário estaríamos observando e refletindo apenas sobre elementos químicos combinados para o efeito visual de coloridas tintas, sem textura e nem significado social.

### ***Aproximações imagéticas***



**Figura 2:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Uma intervenção gráfica na lateral de um baixo prédio, ainda assim se distanciando dez metros do chão, a tinta preta, caligrafia reta, ligeiramente angulosa nas letras maiores, provavelmente realizada com rolos de espuma para pintura. Não é composta com estímulos sensoriais como variações de cores ou sombra, sem plano de fundo ou qualquer técnica de profundidade. Apesar da preocupação com a forma, elaboração e produção, dado o alinhamento, equidistância e composição dos caracteres, além da precisão dos traços, seu significado não é imediato, aparentemente uma expressão sem



referências, com a exceção da data, ano de 2013, que ganha reconhecimento e significado imediatos somente quando destacada dos outros signos.

Uma inscrição sem conteúdo político explícito, uma mensagem imediatamente inacessível aos olhares que a encontram, mas que definitivamente os provoca. Provocação inscrita do concreto, no limite entre o público e privado da rua, nas superfícies expostas por uma arquitetura vertical e desigual. Um jogo de caracteres somente reconhecidos separadamente, insinuando um movimento comunicacional, uma mensagem emitida a ser recebida, mas que quando alinhados, captados sob a mesma perspectiva que compôs o plano do registro fotográfico – integrando o conteúdo total da suposta mensagem –, torna-se um impulso comunicacional interrompido. Pelo menos parcialmente interrompido, seja por não compreendermos toda mensagem, apesar de sermos capazes de perceber seu ímpeto de ousadia e transgressão pela sua relação com o suporte, tensionando e subvertendo os signos reconhecidos na orientação do deslocamento e trânsito urbano. Seja por não pertencermos ao grupo a qual a mensagem foi destinada em seus minuciosos detalhes, pressupondo que compartilhando certo repertório de códigos e linguagem, seria possível ler essa intervenção gráfica de maneira completa, ler essa cidade de São Paulo.



**Figura 3:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.



Outras intervenções gráficas estampadas nos provisórios tapumes, suportes que sinalizam obras, a construção e reconstrução de uma paisagem urbana em constante mutação. Uma composição com três grandes inscrições, aparentemente independentes e sem uma hierarquia entre elas, quando observamos o local ocupado por cada uma na superfície única. Todas realizadas a duas cores, uma para os traços que marcam nítidos contornos, dando formas arredondadas às inscrições, outra para o preenchimento rajado das formas, resultado de “sprayadas” horizontais, criando um efeito visual pela composição com os espaços em brancos do próprio tapume, ou resultado possível de uma tentativa de preenchimento homogêneo e sólido limitada pela necessidade de uma ação rápida.

Três inscrições com estéticas próprias, originais e exclusivas, mas que compartilham processo criativo e de execução, provavelmente realizadas simultaneamente por diferentes sujeitos, signos que hesitam entre a palavra e a figura, estatuto intermediário resultante de uma recepção precária da expressão. Marcam o suporte com o nome ou codinome de quem o estampou, mas sem uma preocupação com sua legibilidade imediata, ampla e irrestrita a todos e todas que a observam.

Mesmo sem sua completa compreensão, sem a decifração total dos códigos sociais ali presentes, sua observação e leitura revelam a íntima relação entre tais inscrições e a paisagem urbana paulistana. O provisório tapume indica a ausência de um prédio há pouco lá presente, mas não o abandono do espaço vazio, signo do movimento de construção o tapume é o recomeço das obras, o primeiro passo indicando que a ocupação do espaço já está planejada e em andamento, muito provavelmente um novo prédio. Sua escolha como suporte para as intervenções revela a incorporação da efemeridade como elemento constituinte da expressão e principalmente sua intensa e constante presença na paisagem urbana paulistana, mesmo quando o suporte por excelência, as fachadas e superfícies dos prédios não estão mais disponíveis, as inscrições estão lá, gritando “estivemos no prédio que aqui foi demolido, e estaremos naquele que aqui será construído!”.

Após essa breve aproximação imagética que permite alguns contornos ao objeto da presente pesquisa, assim como alguns procedimentos metodológicos escolhidos para seu tratamento e apresentação – registros fotográficos e análise da dimensão visual –, formulamos a pergunta matriz que orientou toda a investigação: qual o vínculo, a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano?

A partir dessa questão estabelecemos nossa hipótese: as intervenções gráficas são expressões artísticas, potencialmente políticas<sup>3</sup>, que reconfiguram por signos impressos

---

3 O significado da dimensão política das intervenções foi assumido como tudo aquilo que é urbano, público e social, meios que orientam uma relação de poder entre indivíduos (Bobbio, 2003); dimensão que permite





seu suporte e envolvem todos os equipamentos urbanísticos e arquitetônicos. E que dialeticamente também são reconfiguradas pelo meio em que intervêm. Interferindo e reconfigurando as múltiplas relações entre autor, obra, público e espaço público urbano.

### **Expressão e análise**

As inscrições nos muros e aparelhos urbanísticos da cidade, estes grafismos, ora com conteúdos explícitos, ora implícitos, que remontam às décadas de 1960 e 1970, encontrados na maioria das cidades do mundo, parecem expressar algo em comum. Parecem refletir uma relação entre os cidadãos e o espaço público urbano que é suporte por excelência de tais expressões. Buscamos uma categoria ampla o suficiente para que esta relação entre prática, ator, público e cidade aparecesse, emergisse.

Nos EUA, exemplo de local onde tais inscrições começam a ganhar forma e corpo, mais especificamente em Filadélfia em 1960 e em Nova York durante a década de 1970, o objeto a que nos referimos como intervenções gráficas, possui um único nome: *graffiti* (Castleman, 1982; Snyder, 2009). Sua expressão surge em meio a um contexto bastante singular, ligado a uma série de outras práticas que envolveram grande parte dos mesmos atores sociais, tendo os jovens negros e latinos como maioria. Esse *graffiti*, já na década de 1970, começa a fazer parte de um outro conjunto de relações sociais e práticas culturais ligadas à cidade, chamado *hip-hop*, que envolvia um estilo de dança e um gênero musical. O *breakdance* e o *rap* compunham junto ao *graffiti* uma expressão conjunta.

Entretanto, o nosso objetivo de pesquisa, a principal questão aqui formulada buscou algo no *graffiti* que o movimento dos jovens de Nova York de 1970 explica apenas parcialmente, assim a sua referência é necessária mais insuficiente. O vínculo, as relações sociais entre as inscrições nas paredes e a percepção e organização do espaço público urbano estão também nas inscrições de maio de 1968 em Paris e nas inscrições de 2012 e 2013 de São Paulo. Há algo nessa prática de escrever nos muros da cidade, de pintá-los, que está presente no *graffiti*, mas não exclusivamente na cultura *hip-hop*. Este conjunto de práticas historicamente marcado não é o denominador comum entre esta pesquisa e outras que tratam do *graffiti*. Nosso foco analítico e fio condutor é o vínculo com a cidade, com o espaço público urbano, na sua constituição, organização e percepção individual e coletiva.

No Brasil o desdobramento da prática estadunidense de 1960 e 1970, do *graffiti* do *hip-hop*, ganha uma série de diferenciações, tanto entre seus praticantes, quanto para as

---

uma reconfiguração simbólica das relações nos espaços públicos urbanos ou pelo menos um combate de significados conferidos à cidade (Dagnino, 2002).



autoridades ou para a constituição legal que as classifica. Aqui o correlato grafite não é o termo que descreve todas as transgressões que envolvem tinta *spray* como matéria-prima e os aparelhos arquitetônicos da cidade como suporte, há uma clara diferenciação entre as inscrições denominadas grafite e as denominadas pichações ou *pixações*.

É uma diferenciação existente em, pelo menos, duas dimensões: constitucional, legal, de certa forma externa a própria prática e aos praticantes já que é uma dignidade jurídica conferida pelas autoridades públicas e também uma diferenciação interna, entre os praticantes, que se denominam, se reconhecem e se diferenciam entre grafiteiros e pixadores.

A percepção coletiva, a partir dignidade jurídica, confere às expressões e intervenções contempladas pelas normas jurídicas, a qualidade de crime ambiental desde 1998, como descrito na Lei nº 9605, alterada em 2011, vigente sob a nomenclatura Lei nº 12408 (Brasil, 2011). A nova lei que versa sobre as condutas e atividades lesivas ao meio ambiente já diferencia e classifica as intervenções gráficas: a pichação ou *pixação* como violação e crime, e o grafite como manifestação artística, desde que consentido pelo proprietário, quando suporte for privado ou autorizado pelo órgão responsável pelo bem, quando público.

Assim a escolha do termo intervenções gráficas também se justifica na medida em que buscando compreender os elementos que dão contorno às percepções coletivas e individuais dessas expressões no espaço público urbano e as múltiplas relações entre os atores sociais envolvidos neste espaço, podemos investigar pelo menos as duas dimensões de diferenciação, interna e externa as próprias práticas.

E a escolha específica pelo termo *intervenção* já aponta para a hipótese analítica. É pelo caráter de intervenção que as relações entre os atores, práticas e espaço podem ser alteradas, colocando em evidência seu potencial de ressignificação e reconfiguração das relações entre os diversos atores sociais envolvidos – autor, público e autoridades – e também do espaço público urbano, e a possibilidade de sua expressão estabelecer o combate de significados conferidos à cidade. Esboçando a reivindicação de um espaço político nas cidades, reconfigurando a percepção do espaço público urbano e garantindo a possibilidade da construção de narrativas urbanas a partir da qualidade ativa de seus moradores no processo de urbanização.

### ***A necessidade e oportunidade do uso da imagem***

As intervenções gráficas são constitutivamente imagens, expressões visuais. Para um mergulho em sua constituição e relação com os espaços públicos urbanos de São Paulo e assim traduzi-los num exercício de escrita, o elemento textual mostrou-se insuficiente.



Nesse sentido a linguagem fotográfica foi convocada. Como mais um elemento de pesquisa, que de maneira complementar, ampliou e complexificou o exercício antropológico de tradução – as descrições, análises e interpretações.

Nos apoiando na vertente visual da antropologia, a escolha foi aproveitar de suas distintas possibilidades metodológicas, especificamente a produção e análise de imagens fotográficas para a composição de uma reflexão antropológica, pensando a partir da questão “qual é o lugar da imagem na pesquisa antropológica?”. Nesse sentido consideramos as diversas funções: “Imagem como método ou técnica adotados na pesquisa de campo, dado bruto de pesquisa ou registro, expressão de um processo de pesquisa e ainda a imagem, ou narrativas visuais e audiovisuais, como objeto de análise para antropologia são alguns dos caminhos abertos nesse sentido (Barbosa & Cunha, 2006: 49)”.

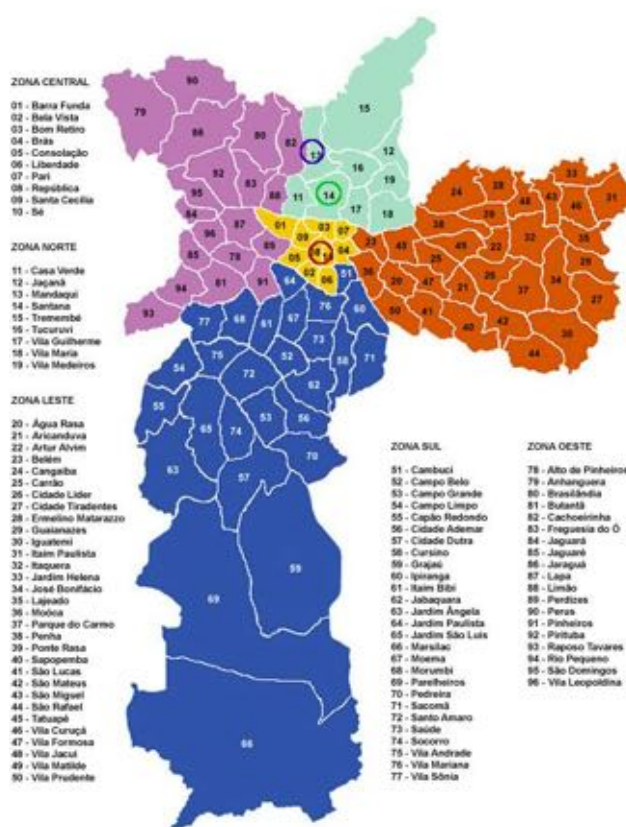
Problematizamos o uso da imagem na análise antropológica, extrapolando sua produção e uso documental, como registro do trabalho de campo. Tornando as imagens captadas no processo de pesquisa, elas mesmas, objetos de reflexão e análise. Todas as fotografias que compõem as narrativas visuais ao lado do texto foram realizadas em campo, durante o período de 2012 e 2013, exclusivamente para essa investigação e a manipulação dos elementos da linguagem fotográfica, como por exemplo, os planos e enquadramentos, foi pensada e realizada em estreita relação ao problema socioantropológico da pesquisa. Os registros aqui elaborados são argumentos visuais que afirmam algo sobre a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano. E não há subordinação das imagens fotográficas ao texto, elas não são meras ilustrações do argumento escrito, por isso optamos por não colocar legendas, não ancorá-las do texto, não localizá-las explicitamente (Samain, 1998). Os vínculos entre fotografia e texto não são dados de saída, por vezes antecedem os argumentos escritos colocando mais elementos à análise, por outras sucedem revelando outra dimensão do que já foi escrito, ligações que tem que ser descobertas pelo leitor/espectador, um convite à leitura das imagens.

## **1. Ajustando o foco: diretrizes metodológicas**

Certos de que o “jogo de relações” entre os espaços públicos e as intervenções gráficas não poderia ser percebido de maneira imediata, nem a partir de dados estatísticos de grande escala, já que se desenvolve a partir de vínculos complexos entre os autores, as próprias intervenções, seu suporte e o público transeunte que as observa, nos perguntávamos: como estudar as intervenções gráficas que estão presentes por toda a cidade de São Paulo e buscar assim seus vínculos com o espaço público urbano? Não



parece possível percorrer e registrar as intervenções por toda a cidade de São Paulo, então como dividi-la? Como observá-la parcialmente e ainda assim falar dela generalizadamente? É possível afirmar a cidade como uma totalidade fragmentável? Nesse sentido, o primeiro movimento em direção à proposta metodológica etnográfica foi mapear o campo escolhido, identificando os pontos de referência conhecidos do espaço urbano da cidade de São Paulo por sua relação e constituição com as intervenções gráficas, realizando caminhadas de reconhecimento pelas áreas delimitadas por esses elementos e características. E por fim elaboramos os roteiros internos, fronteiras e pontos de ligação com outras áreas através de registros fotográficos e anotações (Magnani, 1996; 2002; Pais, 2009; Nadel, 2010)<sup>4</sup>.



**Figura 4:** Mapa em perspectiva ampliada – São Paulo e os recortes espaciais. Elaboração própria a partir de mapa da Secretaria Municipal do Desenvolvimento Urbano de São Paulo (área circunscrita em vermelho – zona central; verde – zona norte I e azul – zona norte II); Nota: O circuito circunscrito em vermelho no mapa em perspectiva ampliada denominado “Zona Central”, percorrido, observado, registrado e analisado durante a pesquisa não terá seus resultados apresentados neste artigo.

<sup>4</sup> Todas as etapas de pesquisa que envolvem estudo de campo e trabalho etnográfico foram realizadas dentro do marco temporal 2012 e 2013.

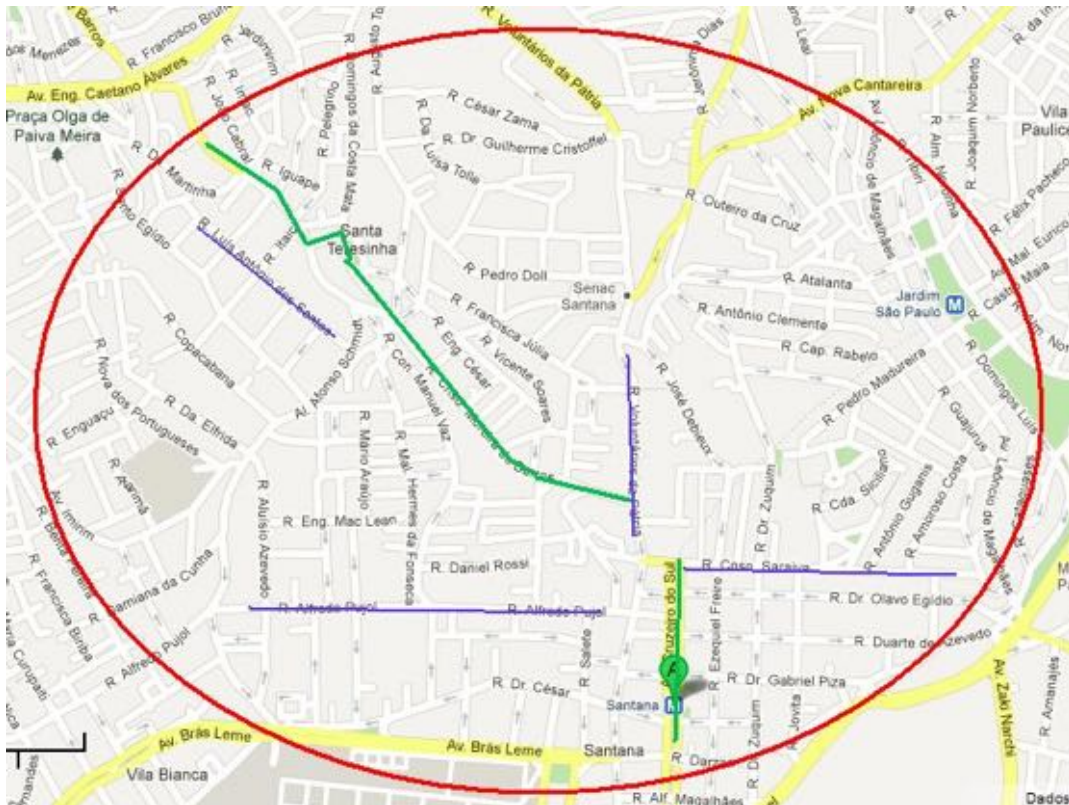


Figura 5: Mapa da Zona Norte I. Elaboração própria a partir de imagem retirada de maps.google.com.br.



Figura 6: Mapa da Zona Norte II. elaboração própria a partir de imagem retirada de maps.google.com.br]



As zonas delimitadas foram, repetidas vezes, percorridas durante o período de pesquisa, com frequência mínima semanal. Nesse intervalo de tempo foram realizados registros fotográficos das intervenções gráficas ali presentes. Levando em consideração a importância da imagem nesse processo e refletindo sobre como a imagem fotográfica pode oferecer a mediação entre pesquisador, campo e atores sociais, a análise do próprio processo fotográfico revelou-se um fértil caminho. A princípio foi possível estabelecer uma relação entre o exercício metodológico de delimitação do campo de observação etnográfica e as escolhas pelos planos e enquadramentos no momento do registro fotográfico. Uma comparação e uso metafórico do léxico dos elementos fotográficos com o léxico da antropologia para o trabalho de campo. Refletir sobre como compor a fotografia em campo nos dava a medida do que estávamos observando e os critérios se formavam de maneira complementar.

A grande quantidade de fotografias realizadas indicava a potencialidade da área para sua escolha como território etnográfico, dada a intensidade e multiplicidade de intervenções gráficas. Os planos que determinam o distanciamento da câmera em relação ao objeto fotografado, levando-se em conta a organização dos elementos dentro do enquadramento realizado, insinuava a necessidade de alternar entre um plano geral e um plano médio. A composição dos registros fotográficos indicava que o olhar deveria estar atento não exclusivamente as intervenções gráficas, mas num ponto possível de relacioná-las com as pessoas que ali transitam, nos direcionando para o recorte analítico estabelecido nos objetivos da pesquisa. E um exercício, o da reiteração da observação, só possível pelo registro de imagens, permitiu desvendar alguns aspectos que passaram despercebidos no tempo-espaço da presença em campo.

O trabalho de campo realizado teve, portanto, como foco os aparelhos arquitetônicos da cidade, buscamos perceber e analisar os vínculos entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano lendo a paisagem urbana. Uma etnografia que perguntou, inicialmente, aos muros sobre a relação buscada, e que gradualmente pelo movimento cotidiano e sistemático nos espaços urbanos foi possível ampliar o repertório para sua leitura, desvendando algumas dimensões das relações sociais entre seus produtores, receptores e a própria cidade<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Apesar do destaque à dimensão visual das intervenções, a escolha não exclui o contexto social de seus produtores, pelo contrário, trata-se de uma abordagem que coloca as dimensões em relação pelo destaque da imagem: o quanto do contexto social pode ser lido pela dimensão visual das intervenções gráficas no espaço público urbano de São Paulo?



## **2. A escrita sobre a cidade: trajetos e insinuações sociais de Vila Nova Cachoeirinha à Santana**

As grandes avenidas percorridas em Santana e em Vila Nova Cachoeirinha são próprias de uma metrópole como São Paulo, largas, extensas e com um fluxo intensivo de automóveis e pessoas. Seja durante o dia, seja durante a noite. Seja de segunda a sexta-feira, seja de sábado a domingo, o fluxo é ininterrupto. Para além desse espaço público, que é a rua, a avenida, calçada, espaços de trânsito, as propriedades privadas também seguem um arranjo que acompanha toda essa movimentação de cidadãos. As propriedades nas grandes vias compõem em grande maioria o comércio local, restaurantes, lojas de calçados, estacionamentos, etc. As residências térreas, casas, são poucas, “espremidas” entre tais estabelecimentos, quando não sobre eles. Muitos são os prédios, de todos os tamanhos e épocas. A arquitetura dos edifícios torna-se um indicador do tempo em que foram construídos, muitos antes das avenidas ganharem tal intenso fluxo de pessoas.

É neste cenário que observamos e registramos as intervenções gráficas. Elas espalham-se e multiplicam-se nas “fronteiras” entre as propriedades privadas, comerciais ou residenciais, e os espaços públicos de trânsito, inscritas nos aparelhos arquitetônicos entre eles. As intervenções assumem diversas formas e cores, traços e técnicas, por vezes bastante elaboradas e complexas, por outras bem simples, algumas passando uma sensação de incompletude. Seus conteúdos são ora explícitos, ora implícitos, signos e códigos que parecem compor um léxico próprio em alguns tipos de intervenção. Essa imensa e intensa profusão de signos pelas superfícies da paisagem urbana aponta para a exigência de sua leitura, de sua compreensão, uma cidade a ser revelada, pelo menos uma de suas imagens (Campos, 2010; Pereira, 2005; Costa 1994).

Neste momento da investigação os espaços urbanos delimitados como regiões distintas, Santana e Vila Nova Cachoeirinha, respectivamente zona norte I e zona norte II não apresentaram diferenças significativas, nem na composição do espaço, avenidas, aparelhos públicos, arquitetura e propriedades, nem quanto às intervenções gráficas ali presentes, muitas intervenções se repetem ao longo das duas regiões. A linha férrea que atravessa parte do bairro de Santana configurou-se como o único elemento a ser destacado pois compôs junto às intervenções e à paisagem um suporte distinto dos encontrados na direção do bairro da Cachoeirinha.

Já ao considerar as vias de menor porte e trânsito, as regiões passam a se distinguir consideravelmente. As vias de menor porte em Santana acompanham a constituição das de maior porte, muitos estabelecimentos comerciais, poucas residências e muitas



intervenções gráficas pelos muros, portas, paredes e aparelhos arquitetônicos. As vias de menor porte em Vila Nova Cachoeirinha são bastante distintas, tanto quanto às propriedades privadas, que passam a ser em sua grande maioria residências, quanto às intervenções gráficas que diminuem significativamente.

Nessa área, os moradores e a constituição de suas propriedades não ofereceram elementos de análise suficientes para identificar esse espaço como resultado do modelo de territorialização centro-periferia, em que a mancha urbana de São Paulo crescia em círculos concêntricos e a população de baixa renda era obrigada a estabelecer sua moradia nas áreas periféricas por pressão do mercado imobiliário ou mesmo por instrumentos legais ligados ao trabalho (Marques & Torre, 2005; Telles, 1992). A sua constituição, ao contrário, se mostra bastante heterogênea, indica a proximidade entre grupos sociais diversos, um entrincheiramento espacial, por vezes evidentes pelos aparatos de isolamento e distanciamento – grades extensas e grandes muros como entrada das residências (Caldeira, 2011).

Depois dos primeiros meses de campo, ainda sob uma observação cujo critério único era apenas mapear e registrar qualquer intervenção gráfica no espaço urbano delimitado, foi possível identificar alguns padrões visuais e algumas dificuldades. Levando em consideração alguns padrões gráficos, tipográficos e técnicas de pintura utilizadas, foi possível ampliar a tipologia dessas intervenções gráficas para além da utilizada pelo senso comum e registrada na constituição por sua dignidade jurídica como arte ou crime, expressas pelos termos *graffiti* e *pixação*.

Colocando as duas categorias como polos extremos, exclusivamente do ponto de vista do resultado imagético visual para quem as observa, foi possível identificar uma série de intervenções gráficas que não se encaixavam em nenhuma das duas categorias ou mesmo que possuíam diferenças consideráveis, indicando que precisavam ser melhor observadas, e por fim, tratadas de maneira diferente. Com as caminhadas e observações se tornando mais frequentes e com o apoio e revisão das referências bibliográficas sobre o tema (Lassala, 2009; Pereira, 2005; Costa, 2000) estabelecemos uma tipologia provisória das intervenções gráficas:

- 1) ***graffiti***, composições coloridas, extensas, por vezes imagens complexas e abstratas, por outras igualmente complexas, mas figurativas e/ou textuais, que do ponto de vista das técnicas de pintura tem recorrente as noções de movimento, volume e perspectiva de profundidade, também ilusões de brilho e sombra. Estes podem ser diferenciados pela concessão, autorização ou não para sua realização. Aqueles mais elaborados, utilizando mais do que a tinta *spray*, como por exemplo a tinta *latex*, cobrindo uma superfície ampla,





com plano de fundo são, em geral, **graffiti autorizados** pelo proprietário do suporte, característica que acaba influenciando diretamente no resultado visual da expressão, já que o produtor tem mais tempo para elaborá-la. E os não autorizados, **graffiti-intervenção**, geralmente ocupam uma superfície menor e com composições distintas, como por exemplo, a ausência de planos de fundo ou detalhes de acabamento como o brilho e sombra, indicando que teve que ser elaborado em menor tempo, já que a dignidade jurídica conferida a essa expressão é a de crime ambiental, criando uma tensão entre os seus produtores e as autoridades;

- II) **bomb**, uma variação do **graffiti-intervenção**, possui uma técnica de pintura e estilo de letras bastante singular, possível de ser identificado um padrão – letras arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume, fazendo uso de apenas duas ou três cores. Os traços de preenchimento variam do sólido ao rajado, utilizando sempre *fatcaps* – bicos específicos da lata *spray* que permitem traços largos e preenchimento rápido;
- III) **estêncil** ou **stencil**, técnica de reprodução de imagens por meio de uma matriz de impressão ou “máscara” em que a tinta *spray* é usada sobre ela deixando a impressão, desenho somente pela camada que a atravessa – técnica permite a reprodução em série;
- IV) **grapixo**, uma intervenção intermediária ao *graffiti* e *pixação*, do ponto de vista da técnica de pintura e formato das letras, esta segue o padrão do pixo, letras retas e compridas, normalmente feitas com rolinhos de espuma, mas acabam recebendo contornos e sombreados;
- V) **pichação protesto**, provocações, jogos de palavras com múltiplos sentidos, caligrafia comum, em geral legível, nenhuma técnica de profundidade empregada e pouca preocupação com a elaboração, além da ampla legibilidade da mensagem;
- VI) **pixação** ou **pixo**, intervenções gráficas com diversos signos, compondo códigos que fazem referências a grupos específicos, assim como ao lugar em que moram os integrantes presentes no momento da intervenção, a data de realização e por vezes mensagens genéricas como agradecimentos ou dedicatórias – inscrições bastante singulares, pois cada intervenção possui uma fonte, um formato de letra, mas que segue um padrão comum de simbologias e traçados simples, caligrafia com letras alongadas na vertical, por vezes angulosas e aguçadas, sempre com uma única cor, na maioria das vezes preta realizadas à tinta *spray*, óleo ou *latex*;



- VII) **tag**, assinaturas individuais realizadas a partir de uma série de materiais, desde a tinta *spray*, canetas e até giz de cera. Em sua maioria seguem um padrão arqueado com uma técnica de traço único, ou seja, quando realizado à *spray*, aperta-se o bico e somente o solta quando termina sua produção. São encontrados junto a outros tipos de intervenções como os *graffiti* e suas variações com a função de assinar a obra, mas em sua maioria se espalham pelas superfícies trocando símbolos de leitura com as *pixações*, mas fazendo referência a apenas um indivíduo ao invés do grupo.<sup>6</sup>

Após essa breve e provisória organização tipológica, estritamente visual, das intervenções observadas é possível afirmar que aquela que tem maior intensidade e frequência nas áreas observadas é o *pixo* ou *pixação*. Essas intervenções gráficas possuem características exclusivas, como diferentes signos, que compõem códigos aparentemente indecifráveis, recorrência e circulação da mesma intervenção, dos mesmos padrões gráficos pelos espaços públicos urbanos delimitados.

Nesse momento, a pergunta matriz: quais as possíveis relações entre as intervenções gráficas e os espaços públicos urbanos? Passou a ser buscada por vezes exclusivamente nas *pixações* – quais as relações entre as *pixações* e os espaços públicos? –, por outras nos *graffiti*, até analisarmos, separadamente, os distintos tipos de intervenções gráficas elencadas anteriormente, evidenciando os elementos que as aproximam e as distanciam. No caso das *pixações*, essas intervenções deixaram de se mostrar como inscrições pontuais, como ações isoladas e assumiram contornos descritivos como rastros de trajetos urbanos (Pereira, 2005).

Em 2012, “DESTROYS”<sup>7</sup> foi a intervenção gráfica que acompanhamos com mais proximidade e por um período mais longo de tempo, percorrendo os espaços a partir de sua apropriação. De saída foi possível afirmar que se trata de uma intervenção de grupo, já que alguns signos nas inscrições se repetiam formando um padrão reconhecível nas diversas intervenções encontradas pelas regiões percorridas, expressão de uma referência comum e invariável. Já outros signos mudam a cada intervenção encontrada indicando, por exemplo, quais membros do grupo participaram naquela intervenção específica e também que o grupo divide-se para atuação, mas que toda intervenção mantém tal referência comum.

<sup>6</sup> Como uma exceção à proposta que orientou a apresentação dos resultados da pesquisa em articular as narrativas verbais e visuais sem subordinação das imagens fotográficas ao texto, compomos um guia visual para complementar a tipologia apresentada. Ver ANEXO 1.

<sup>7</sup> Nesta etapa da pesquisa não havia o encontro com produtores, apenas com suas marcas visuais pela cidade, e portanto, não foi apresentado o perfil dos grupos cujas inscrições foram observadas de maneira sistemática. Foi uma abordagem estritamente visual, com a comunicação urbana mediada pelos códigos das intervenções (com raros encontros não planejados e conversas informais). As características dos grupos foram apenas consideradas quando reconhecidas visualmente.



**Figura 7:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

“DESTROYS” é a inscrição regular, essa é a referência comum, o *pixo*, nome exclusivo do grupo que segue invariavelmente o mesmo padrão tipográfico, apenas altera-se o tamanho e a extensão das letras e da própria inscrição, ajustando-a à superfície em que são feitas. Há, portanto, uma composição com o suporte, a intervenção gráfica é pensada e realizada junto a ele. É possível afirmar também, considerando a atuação em grupo e a inscrição como representação deste, que compartilham o processo criativo de elaboração do *pixo*. Em algum momento há uma sociabilidade tecida para sua criação e produção, para que sua reprodução em série seja possível e respeitada, que o mesmo *pixo* seja feito por todos os membros do grupo assim como imediatamente reconhecido por outros grupos como sua exclusiva marca.



**Figura 8:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

No caso dos “DESTROYS”, muitas dessas intervenções gráficas foram encontradas junto a outras, e esse signo regular de referência ao grupo junto a outros signos de outros grupos, “DESTROYS → BRUTAIS”, “DESTROYS \* PANO”, “DESTROYS : KOP” e um grupo bastante recorrente, indicando que a parceria para prática foi realizada mais de uma vez, numa relação menos fugaz que um único encontro: “DESTROYS → NIN JA”. Mesmo sem o signo da grife<sup>8</sup> é possível afirmar que estas pixações foram realizadas conjuntamente e o indicador são esses caracteres que as conectam – tanto a seta, quanto os dois pontos, por vezes também encontramos o asterisco como conector –, signos que pedem ao observador para continuar a ler as inscrições, como parte de uma única frase.

Acontece com muita frequência depois de algum tempo em que uma superfície foi pixada pela primeira vez outros grupos pixarem ao lado, em cima, em baixo, até que toda a superfície fique preenchida, a ponto de num primeiro olhar não sabermos por onde começar a lê-las. Nesses casos os signos conectores nos guiam, indicando quando uma inscrição termina e outra começa. Também é possível afirmá-las uma só intervenção ou intervenções distintas pela qualidade e estado de conservação das

<sup>8</sup> Símbolo que antecede o pixo, indicando uma aliança entre grupos de pixadores (Pereira, 2005).



tintas, pela harmonia dos traços, tipografia e tamanhos das letras, já que os materiais são compartilhados durante a prática num grupo de pixações realizadas conjuntamente. Dificilmente encontraremos uma pixação à *spray* e outra à rolo de tinta ligadas pelos elementos conectores, o processo criativo conjunto respeita essa harmonia dos signos e respectivos códigos preservando alguns elementos comuns para que os receptores as identifiquem e as leiam conjuntamente como uma única pixação, mas com múltiplos significados e referências.



**Figura 9:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Durante os meses de observação focada na pixação, os “DESTROY” dominavam o espaço público, poucas ruas da grande área circunscrita pelos dois mapas ainda não possuíam tal intervenção. Após inscrição principal que indica o nome do grupo, o pixo, seguem as iniciais, siglas e até nomes completos dos participantes daquela intervenção gráfica em particular e a data registrando apenas o ano em que a intervenção foi realizada. Desde Vila Nova Cachoeirinha até Santana foram várias iniciais, siglas e nomes encontrados: “A”, “ROSA”, “Z”, “ZÉ”, “BRD”, “A+Z” (o símbolo de “soma” indica a atuação em dupla, fazendo referência a um termo nativo usado neste caso quando dois pixadores realizam juntos a inscrição de um só grupo, estão “somando” a disposição para prática) e o mais recorrente: “AJE”.

Sabemos, portanto, que muitas dessas pixações, apesar de referências ao mesmo grupo, são realizadas individualmente e que quando junto a outro pixo, sem a referência



a alianças da grife, provavelmente são realizadas em duplas. Duas pessoas, compartilhando um processo de composição da expressão com os espaços públicos urbanos, fazendo referência a dois grupos distintos. Seguindo essa lógica encontramos “AJE” dos “DESTROYERS” e “B” dos “NIN JA” com muito mais frequência, provavelmente são dois pixadores com um vínculo de amizade ao ponto de saírem para prática juntos, mas que pertencem a grupos distintos e esses grupos não chegam a formar uma aliança.

Ainda com relação ao pixo dos “DESTROYERS” os símbolos marcando a data, o ano de realização, estão presentes em todas as intervenções analisadas. As localizam numa precária linha do tempo que não retrocede mais do que 2009 e, em sua maioria, as intervenções encontradas estavam datadas como 2011 e 2012. Dados que mesmo sem precisão podem indicar que o grupo criou sua inscrição e começou suas intervenções em torno desses anos ou que somente essas intervenções ainda estão vivas e presentes nos suportes, as demais já foram apagadas e não fazem parte mais da paisagem urbana observada.

Os locais de intervenção variam muito, acompanham todas as superfícies disponíveis, ora baixas ora bastante altas, nas frentes e laterais de prédios e casas. Propriedades residenciais, comerciais, públicas ou privadas, não há uma distinção entre as superfícies escolhidas, se não pela máxima visibilidade, todas em grandes vias de acesso bairro-centro. Apenas um suporte se sobressai: as propriedades abandonadas, estas são completamente cobertas pelas marcas dos grupos, definitivamente uma aposta em sua maior durabilidade, uma vez que o abandono, menos do que uma metáfora estética, significa a ausência do proprietário e sua fúria de limpeza das fachadas.



**Figura 10:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Os caminhos percorridos em diversos sentidos, indo e voltando, revelam outras intervenções gráficas, a surpresa de encontrá-las numa superfície que sabíamos que estava lá, pois uma outra lateral do mesmo prédio já repetidas vezes observado por outro ângulo, ou mesmo nas paredes e muros das ruas e vielas transversais observadas apenas num sentido, vem acompanhada de uma suspeita, um sutil movimento percebido, uma insinuação de um trajeto, uma intenção social. As intervenções gráficas, neste caso o pixo dos “DESTROYS”, expostas por outro caminho percorrido, por outro ângulo observado, revelam a direção e sentido do trajeto para sua realização. Quando pressupomos uma intencionalidade comunicativa, uma escolha do suporte pela visibilidade da inscrição, também se insinua o sentido dos trajetos cotidianos para quem é direcionada a intervenção, a expectativa dos olhares ao seu encontro (Campos, 2010; Costa, 1994).

Algumas intervenções foram realizadas num sentido específico de Vila Nova Cachoeirinha a Santana, esperando este mesmo trajeto de seus observadores, inscritas lá para serem encontradas por quem faz este específico caminho, seja a pé, de carro ou transporte público. Começam a se desenhar alguns trajetos, ou melhor, parece ser possível reconstituí-los pela observação e acompanhamento das intervenções.



**Figura 11:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

É evidente que a cidade ganha outros trajetos possíveis quando percorrida para ser pixada. A intensidade das inscrições em um determinado espaço, como dos “DESTROYS” em Vila Nova Cachoeirinha, inicialmente, indica que seus produtores são moradores da região. Mas ao encontrarmos suas inscrições até Santana, a tese que começa ganhar contorno é que a cidade foi percorrida, pelo menos para essa prática. Bairros inteiros atravessados pelos seus traços. E nesse sentido tem seus espaços reorganizados. Esses produtores, que supostamente deveriam circular por determinados locais, pelos trajetos em torno da moradia, trabalho, etc., ocupam outros espaços públicos, fora dessa lógica pré-determinada da organização oficial e racional do espaço urbano. E ainda imprimem aí sua marca, coletiva, reivindicando o direito sobre eles.

Alternando a atenção e ajustando o foco para as intervenções gráficas dos tipos *graffiti* temos sua presença percebida em menor quantidade quando comparado aos demais tipos, principalmente com relação à *pixação*. Encontramos pouquíssimos *graffiti-intervenção* pelos mapas da zona norte e os autorizados estão concentrados no espaço circunscrito como zona norte I, em sua maioria nos entornos da Av. Cruzeiro do Sul. A princípio o *graffiti* pela autorização de uso do suporte parecia perder sua qualidade de





intervenção, perder em alguma medida seu potencial político de reivindicação pela apropriação do espaço, por sua reorganização ou pelo acesso e direito à cidade, mesmo que simbolicamente, pois fruto de um acordo e não de uma transgressão. Enquanto os *graffiti-intervenção* tinha tal dimensão preservada. Entretanto, essa se mostrou uma relação mais complexa e a proibição ou concessão tornaram-se critérios precários para indicar a potência da intervenção na percepção e constituição do espaço público.

Temos na Av. Cruzeiro do Sul dois grandes projetos de *graffiti* autorizados, o *MAAU – Museu de Arte urbana a Céu Aberto*<sup>9</sup> e o *Grafiterritorios*<sup>10</sup>, que acabamos acompanhando com mais atenção e foco, pensando na relação mais ampla entre produtor, *graffiti*, espaço e cidadãos procuramos mais elementos para analisar e interpretar a tensão entre autorização e potencial de intervenção. São projetos que se aproximam, a princípio, pelo resultado plástico e visual, grandes painéis com planos de fundo, muitas cores, figuras, efeitos de profundidade, sombras, muitas técnicas utilizadas além do *spray*, mas que acabaram revelando as sutilezas de suas distintas constituições como práticas sociais.

A malha férrea do metropolitano de São Paulo estende-se pela zona norte até o Tucuruvi, não mais do que isso, os vagões de metrô sobem a superfície na estação Armênia e seguem assim como parte da paisagem urbana até Santana. As pilastras que sustentam sua elevação, do Tietê a Santana tornaram-se superfícies desejadas pelos grafiteiros para abrigar e expor suas intervenções gráficas. Imponentes painéis de concreto em meio a extensa e larga Av. Cruzeiro do Sul, intenso trânsito de cidadãos nas diversas modalidades de deslocamento, muita visibilidade. Até 2011 foram completamente e constantemente grafitados de maneira transgressora, chegando a um registro de 11 produtores presos<sup>11</sup>. Não por coincidência neste mesmo ano a Secretaria de Cultura toma uma iniciativa de transformar esses painéis, as pilastras em superfícies oficiais, autorizando sua pintura. Ano em que a lei versadora da dignidade jurídica sobre as intervenções gráficas começa diferenciar explicitamente *graffiti* como arte, desde que consentido pelo proprietário do suporte, e *pixação* como crime, surgem alguns projetos modelo, reprodutores nessa dignidade, e as pilastras do metropolitano da zona norte tornaram-se um deles.

<sup>9</sup> O Museu Aberto de Arte Urbana é um projeto organizado pelos grafiteiros Binho e Chivitz junto ao coletivo PHA, apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo que cobre as pilastras do metropolitano na Av. Cruzeiro do Sul, zona norte da cidade.

<sup>10</sup> Grafiterritórios é outro projeto de *graffiti* autorizado na zona norte da cidade de iniciativa do Serviço Social do Comércio do Estado de SP (SESC), unidade Santana, identificado como ação cultural e arte visual como afirmação da identidade do bairro.

<sup>11</sup> Um exemplo da ação policial assim como a dignidade jornalística conferida ao tema em nota que ressalta a classificação como crime ambiental disponíveis em:

<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/04/897750-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental.shtml>. Consultado em setembro de 2018.



Com a autorização o espaço público ganha o nome de Museu Aberto de Arte Urbana, oficialmente as pilastras transformam-se em telas, os grafiteiros em artistas, as transgressões em arte. Muitos dos grafiteiros convidados para realização do projeto foram os mesmos que meses antes eram enquadrados como criminosos respondendo por crime ambiental e danos ao patrimônio público. No sentido visual o resultado acaba sendo distinto após sua autorização, os *graffiti* ganham fundos mais complexos, mais camadas de cores, a expressão ganha outro tempo já que não há o imperativo da fuga das autoridades.



**Figura 12:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

As pilastras agora como painéis refletem essa dignidade artística que ficou explícita na lei e também no projeto da prefeitura, entretanto alguns aspectos do *graffiti*, seja ele autorizado ou não já indicam uma outra sociabilidade e processo criativo por conta de sua entrada no universo artístico. Desde seu deslocamento para fora do conjunto de práticas reconhecidas como *hip-hop*, que remonta à década de 1970 na cidade de Nova York e também em São Paulo já em 1980, quando começa a ser considerado arte contemporânea, o *graffiti* assume uma dimensão muito mais individual e privada. Mesmo sem sair do espaço público, da rua, sem ser autorizado, essa expressão traz as consequências de sua transição para uma prática artística de pintura autoral e individual.



Nas pilastras da Av. Cruzeiro do Sul um desdobramento dessa perda torna-se evidente, cada face da mesma pilastra reservada a um artista, sem compartilhamento temático tornam-se expressões singulares, pouco dialogam, não interagem e ganham cada uma a assinatura de seu realizador. Expressões completamente individualizadas.



**Figura 13:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Essa expressão individual assumida pelo *graffiti*, sentida visualmente no MAAU, ainda é tencionada pelos elementos originários de uma prática coletiva urbana. Quando pesquisamos sobre a autoria das imagens das pilastras na zona norte, sobre o processo criativo de execução, as relações tecidas entre grafiteiros e Secretaria de Cultura do Estado, encontramos nomes conhecidos pelo meio das artes plásticas paulistano como Binho Ribeiro, Chivitz e Minau, assinando o projeto aprovado pela instituição cultural, mas também encontramos referência a duas organizações coletivas, coletivo PHA e Znlovers. Dividem projetos, mas não compartilham do processo criativo, uma contradição explícita no resultado visual. Cada pilastra, um grafiteiro, um tema, um traço, um conjunto de cores, uma assinatura.

Apenas uma pilastra se destaca pela expressão coletiva e não faz referência ao PHA mas sim ao coletivo Znlovers. Esta é uma referência explícita aos grafiteiros locais, cuja



inscrição se repete por toda a região norte fora das oficiais pilastras do museu, indicando o reconhecimento e respeito ao código dos artistas interventores. São cruzamentos complexos de grupos de grafiteiros que expressam a tensão entre individualidade e coletividade no processo artístico, intimamente relacionado com o percurso histórico do *graffiti*, da rua às galerias de arte. Outra tensão, a do potencial da intervenção entre a transgressão e a autorização fica embaralhada nessa recepção dos *graffiti* na zona norte de São Paulo, as pilastras ganham outra cor social mesmo sendo parte da mesma política urbana controladora e não acessível. Caminhamos pela Av. Cruzeiro do Sul envoltos por mundos mágicos e personagens fantásticos que chegam a cinco metros de altura, não há como não imaginar outra cidade, mesmo sendo resultado de um acordo social e institucional.

O outro projeto institucional também fica na Av. Cruzeiro do Sul, saindo da estação Santana um muro acompanha a via por quase todo um bloco. É o muro de fundo da Paróquia Sant'Anna, que abriga uma iniciativa cultural do SESC – unidade Santana chamada “Graffitertitórios”, em que um painel é feito e refeito a cada três meses de duas maneiras: ou por um único grafiteiro ou por coletivos de grafiteiros. Quando a proposta é coletiva, o processo e o resultado são bastante distintos das pilastras do MAAU, os grafiteiros discutem e dividem um tema comum, este tema dá cor e forma a um plano de fundo comum, por toda extensão da superfície e também faz com que os grafiteiros usem tons específicos e harmoniosos de cores. O processo criativo assim como o resultado visual da expressão são completamente compartilhados. E um detalhe nos chama a atenção, o painel não é assinado individualmente. A tensão entre individualidade e coletividade na expressão do *graffiti* contemporâneo paulistano ganha outra expressão, para além de pinturas, dois grandes projetos apresentam possibilidades distintas para o *graffiti*. E nos colocam elementos múltiplos desafiando sua simples classificação como um único tipo de intervenção gráfica.



**Figura 14:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Esses *graffiti*, grandes painéis na Av. Cruzeiro dos sul, não insinuam ou desenham trajetos pela cidade, são expressões e práticas pontuais, acompanhá-los não revelou percursos urbanos e nesse aspecto se diferenciam completamente das *pixações*. Os projetos institucionais de *graffiti* autorizados ficam restritos àquela zona da cidade, a circulação pela cidade só é observada quando desmembramos a obra, identificando e reconhecendo um traço, uma específica cor ou uma figura presente em outras partes da cidade, marca de um mesmo grafiteiro, mas de maneira ainda tímida para ser considerada um trajeto urbano. Quando isso acontece, quando passamos a acompanhar um traço ou figura específica sob o tipo *graffiti-intervenção* os trajetos voltam a aparecer. Muito diferente a sensação de acompanhar uma *pixação*, esta se estende pela cidade, dobra as ruas, atravessa os bairros e regiões, enquanto traços e traçados urbanos. Já os *graffiti autorizados*, estão mais para pontos, duas cartografias<sup>12</sup> imaginadas muito distintas.

<sup>12</sup> O termo cartografia não está sendo empregado como um conceito, apenas como sinônimo de mapa. Apesar do reconhecimento dos trabalhos e propostas metodológicas de cartografia sentimental ou do desejo de Felix Guattari e Sueli Rolnik, trata-se apenas de uma coincidência terminológica (Guattari & Rolnik, 2000).



## Considerações finais



**Figura 15:** Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

A busca pelo retrato real e verdadeiro de uma grande cidade está condenada ao fracasso. A concretude de seus edifícios, de seus muros e viadutos são miragens que sustentam esse ímpeto em afirmar sua existência una, verdadeira e pura. É somente abandonando a expectativa da descoberta de sua verdade que abrem-se possibilidades de ir ao seu encontro. A quantificação e mensuração urbana a partir de seus números, sistematizados e determinados pelos dispositivos estatísticos alimentam, em certa medida, a disposição para seguir por esse caminho condenado. O encontro cotidiano, cuidadosamente desregrado, por outro lado, revela a ingenuidade daquela busca. A cidade única, real e verdadeira deixa de existir. Formulação que não questiona sua materialidade ou existência, mas sim a consideração exclusiva de uma unidade genuína. Há várias cidades reais, sob o mesmo nome. São versões da cidade, leituras do espaço urbano, imagens da cidade, todas, ao mesmo tempo, imaginadas e reais. São várias São Paulo.

Qual o vínculo, a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano? O vínculo estreito entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano de São Paulo, as tintas combinadas com seu suporte, fundidas numa expressão social única foi interpretada como sobreposição da São Paulo vista e imaginada, construções físicas e simbólicas, vislumbradas pelas tensões cotidianas analisadas anteriormente. As tintas



saltam dos muros, respingam nas ruas e pintam a paisagem urbana. Um espaço público marcado por uma camada simbólica adensada pelas práticas e sentidos sociais que conferem sua forma-conteúdo, podendo ser renomeado como *graffiti-cidade* ou então *cidade-pixação*.

Uma cidade que convoca os cidadãos pelo olhar, com a atenção voltada a paisagem urbana foi possível lê-la a partir das intervenções gráficas estampadas em seus aparelhos arquitetônicos, leitura que garantiu acesso a uma dimensão da organização do espaço público urbano. Lemos São Paulo a partir das intervenções gráficas em seus muros, acessamos certa percepção e apropriação do espaço público, revelando parte de sua organização. Sua constituição simbólica, edificada por relações sociais expressas por signos variados em uma relação tensionada entre o controle e a transgressão. Os aparelhos arquitetônicos como os muros, barreiras concretas em uma paisagem formada por divisórias, signos de relações sociais e espaciais voltadas para separação e controle, contra o acesso e deslocamento mostraram-se desafiados pelas intervenções gráficas, marcas da transgressão dessa separação, rastros de um deslocamento e sociabilidade construído num espaço a princípio percebido como inacessível.

Revelaram-se trajetos percorridos pela cidade, uma apropriação social do espaço público distinta, formou-se uma cartografia urbana inusitada, não imediata, considerando os exaustivos e corriqueiros caminhos de casa para o trabalho ou então pelo uso dos espaços de entretenimento semipúblicos – públicos mas sob administração privada. Trajetos urbanos que valorizam a rua como espaço de sociabilidade e acabaram redefinindo a circulação entre os bairros considerados periféricos e os centrais na cidade de São Paulo. Relações sociais e espaciais urbanas que sobrepujaram práticas como *pixação* e *graffiti*, cada qual com suas especificidades mas que encontraram-se nessa mesma relação urbana, dimensão em que a provocação estética, a alteração sensível da percepção da paisagem deve ser entendida como um ato político em relação a organização espacial da cidade de São Paulo, já que pelo menos, a partir das intervenções gráficas, conseguimos refletir sobre o processo de organização social e espacial da cidade. Percebemos uma insinuação de movimento contrário ao seu próprio padrão para o fechamento, uma imagem que oferece a nós, cidadãos paulistanos, a possibilidade de reconhecer suas contradições, nos identificarmos com elas e imaginarmos outras possibilidades.



## ANEXO 1 – Guia Visual para tipologia das intervenções gráficas

### i. Tipo Graffiti Autorizado



### ii. Tipo Graffiti-Intervenção







iii. **Tipo Pixação**



iv. **Tipo Pichação**



v. **Tipo Grapixo**



vi. **Tipo Bomb**



**vii. Tipo Estêncil**



**viii. Tipo Tag**



**Referências bibliográficas**

Barbosa, A. & Cunha, E. T. (2006). *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Brasil. Lei nº 12408 (2011). *Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente*. Diário Oficial: Brasília.

Caldeira, T. (2011). *A cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34.



Campos, R. (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de século Editora.

Castleman, C. (1982). *Getting up: Subway graffiti in New York*. Massachusetts e Londres: MIT Press.

Costa, R. (1994). *Graffiti no contexto histórico-social, como uma obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Costa, R. (2000). *A recepção estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Freitas, R. A. (2014) *Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Guattari, F. & Rolnik, S. (2000). *Micropolítica. Cartografia do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes.

Lassala, Gustavo. (2010). *Pichação não é Pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial.

Magnani, J. G. (1996). *Quando o campo é a cidade; fazendo antropologia na metrópole*. In: Magnani & Torres (Eds), *Na metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: Fapesp.

Magnani, J. G. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, nº 49, 11-29.

Marques, E. e Torres, H. (org.). (2005). *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo: Editora SENAC.

Nadel, S. F. (2010). Compreendendo os povos primitivos. In: Bela Feldman-Bianco (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos* (pp.49-76). São Paulo: Editora UNESP.

Pais, J. M. (2009). *Sociologia da vida quotidiana: teorias, métodos e estudos de caso*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pereira, A. B. (2005) *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Samain, E. (1998). Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: Feldman-Bianco & Leite (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. (pp.51-62). Campinas: Edições Papirus.

Snyder, G. J. (2009). *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. Nova York: NYU Press.

Telles, V. da S. (1992). *A cidadania inexistente: incivilidade e pobreza*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



**Rafael Acácio de Freitas** é Mestre em Ciências Sociais pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH - UNIFESP). Bacharel em Economia e Relações Internacionais pela Faculdade de Campinas (FACAMP). Pesquisa a percepção e constituição dos espaços públicos urbanos a partir do cruzamento das vertentes urbanas e visuais da Antropologia.

✉ [rafael.freitasde@gmail.com](mailto:rafael.freitasde@gmail.com)

**projetos**

REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

## Escenas de Cambuci

Vivian Castro

### Resumen:

Este ensayo fotográfico es parte de un proyecto personal en curso sobre el barrio de Cambuci, São Paulo. Conocido por ser un barrio histórico de la ciudad, presento un relato libre a partir de mi propia experiencia como moradora. Escenas cotidianas son observadas y registradas con anotaciones textuales y fotografías realizadas con una cámara análoga.

**Palabras-clave:** Fotografía, Documental, Cambuci, Cotidiano.

### Resumo:

Este ensaio fotográfico é parte de um projeto pessoal em curso sobre o bairro de Cambuci, São Paulo. Conhecido por ser um bairro histórico da cidade, apresento uma narrativa livre a partir da minha própria experiência como moradora. Cenas cotidianas são observadas e registradas por meio de anotações textuais e fotografias realizadas com uma câmera análoga.

**Palavras-chave:** Fotografia, Documental, Cambuci, Cotidiano.

### Abstract:

This photo essay is part of a personal project which is still in progress about the neighborhood of Cambuci, São Paulo. Known for being a historical part of the city, I have presented free narratives from my own experience as a resident. Everyday scenes are observed and recorded with textual annotations and photographs taken with an analog camera.

**Keywords:** Photography, Documentary, Cambuci, Daily.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 1*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 2*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 3*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 4*, 2018.





Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 5*, 2018.

“É a cara do Cambuci”, me dijo, cuando vimos un viejo Volkswagen quemado, a plena luz del día, camino a almorzar. Pena no tener una cámara, pensé enseguida, pero ya había decidido que haría el trabajo apenas con película. No era solamente un fetiche personal, sino que la materialidad de la película remite, así como el barrio, al siglo pasado: 1910, 1913 es posible leer en algunas fachadas de las casas.

Escribo antes de revelar el primer rollo. Tal vez eso sea algo bueno de trabajar con película, calma la ansiedad de la buena foto. En general, en un ensayo fotográfico el texto viene después, para complementar aquello que se encuentra en las imágenes. Por el contrario, estoy imaginando las fotografías antes de registrarlas. Imaginándolas a partir de lo que ya vi, de lo que veo siempre. De hecho, hay varias que tengo pensadas y otras que me perdí el “instante decisivo”, popularizado por el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, y solo puedo describirlas. Hoy, por ejemplo, varias escenas cotidianas en la Rua do Lavapes, entrando al barrio Cambuci. “Aqui é onde os tropeiros lavavam seus pés, no Córrego do Lavapés” le dijo, a un distraído motorista de Uber. Tal vez no llegue a fotografiar hasta allá, en realidad me gusta ese registro visual fugaz, en movimiento. Un paisaje hecho solo de palabras escritas: *Eleições gerais já!*; *Sou brasil*; *Aluga se quarto*; *Paraíso das essencias*; *Las Vegas*; *Vândalo da mamãe*; *Hello! Welcome*; *Não contra o aumento*; *Nasci para vencer*; *Funilaria*; *Te amo pai*; *Mania brasileira*; *Oficina dois amigos*; *Olhai por nois*; *Haiti*; *Mais amor por favor*.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 6*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 7*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 8*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 9*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 10*, 2018.

Primero cerro el bar de la esquina, por segunda vez, en menos de tres años. Luego una y otra casa vecina que se vende. Solo en una manzana del barrio, por lo menos unas 10 casas. De pronto, la especulación inmobiliaria llega cerca. Contamos: uno, dos, tres terrenos baldíos a la espera de construcción de edificios. Fantaseamos plazas con juegos para niños. Lo bueno es que, con la crisis, hay un terreno que lleva más de 2 años sin poder conseguir comenzar a construir. Curiosamente se llama “Wonderful - Aclimação”.

De pronto la casa blanca que desentona. Nueva: sin manchas, sin historia, sin recuerdos. 1.250.000 mil reales dicen que vale, nunca van a venderla, dicen otros. Por lo menos es una casa, pienso yo. Pareada al lado derecho, otra casa que parece un hogar de ancianos. Cuando sale el sol, en silla de ruedas, un viejito observa la calle. Él y la casa blanca forman un contraste de lo viejo y lo nuevo, tan común en las fotografías de comienzos del siglo XX, transmitiendo la idea que la ciudad precisaba transformarse para ser moderna.

Cambuci mantiene todavía ciertas dinámicas de barrio. Vecinos que se saludan de lejos, gente haciendo asados, personas ocupando la calle. Otros paseando perros. El bar a la vuelta de la esquina, pedir lo mismo de siempre: martes bife a parmegiana, miércoles carne con berenjena, jueves tallarines con salsa, viernes bacalao, y así se van los días. Mirar las tardes los bares llenos de un grupo de señores de avanzada edad que de a poco conversan a los gritos junto a las botellas que se acumulan en las mesas. La ropa



tendida, Dona Jura en la puerta, los techos torcidos de Alfredo Volpi.



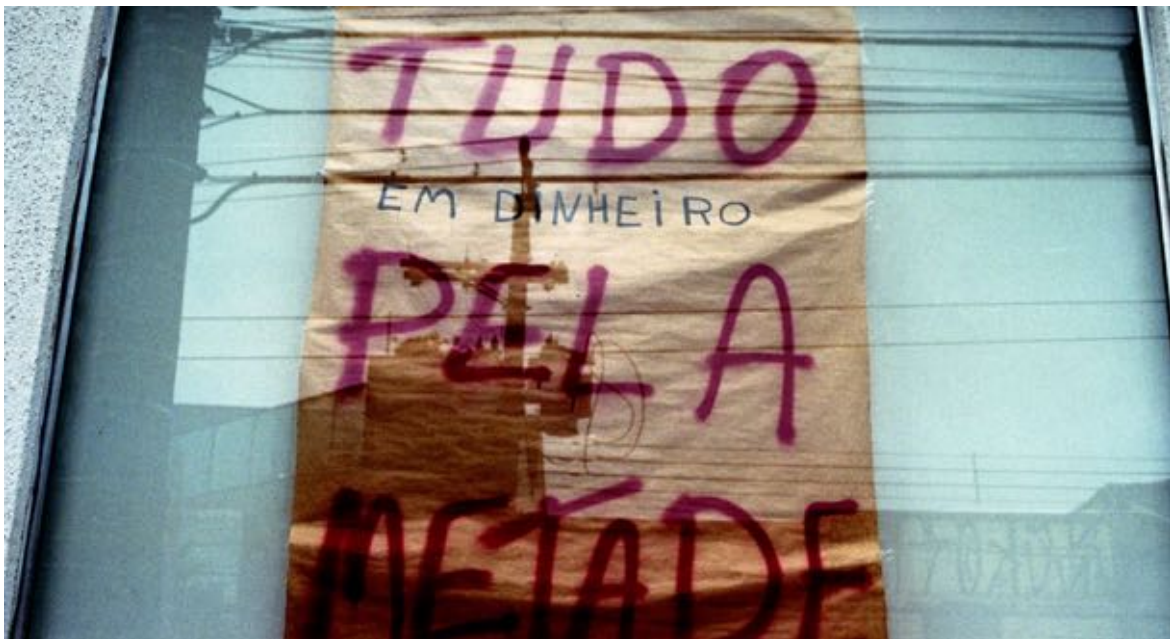
Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 11*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 12*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 13*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 14*, 2018.



Vivian Castro, *Escenas de Cambuci 15*, 2018.

¿Quién manda a arreglar una televisión en estos días? Me gustan las tiendas donde se arreglan cosas, el barrio tiene varias y variadas: zapatos, televisores, ropa, autos, muebles, computadores. Nada nuevo, todo usado.

“Estou por retirarme já” me dice Abenaldo, debo haber hecho su retrato imaginariamente por lo menos unas 5 veces. Cada vez que pase por el frente de su tienda. Un día me animé y le comenté que hacía un reportaje fotográfico sobre el barrio. No pareció muy convencido. Le comenté que me interesaba la cotidianidad del barrio que está por desaparecer, y mencioné la cantidad de casas a la venta y edificios en construcción. Ahí logre su atención. El día que fui a visitarlo hice de improviso la fotografía, quería capturar exactamente el rostro que tenía en mi mente: una suerte de melancolía y pasividad. Esa sensación también me da el barrio, por lo menos ahora, no sé si por la cantidad de viejitos que aquí viven, por la antigüedad que muestran sus fachadas, por el silencio nocturno, o porque soy yo la melancólica.

Del retrato de Abenaldo sobre sólo su gato que conseguí rescatar luego de que mi cámara se rompiera. El gato junto a uno de los varios televisores que componían la escena y la silueta perdida de Abenaldo en el fondo. Perdí también varios recorridos por el barrio: la notaría, la peluquería, el señor que arregla zapatos, el que arregla muebles, mis vecinos cercanos. Pienso que esa es una dimensión que me interesa para el trabajo: un retrato del barrio donde conviven lo público y lo privado.

Memorizo las escenas que veo en la calle, de pronto todo me parece interesante para fotografiar. La lluvia de la tarde, mensajes anónimos dejados en la puerta, el gris azulado



del cielo, los arreglos del pavimento en año de elecciones, la viejita que da comida a las palomas todos los días a la misma hora, una sombra, una pequeña luz, un aire decadente, mi propia mirada que lo busca. Tal vez debería hacer otros recorridos. Quedarme quieta, esperar. Aunque me interesa este tiempo cotidiano en que “nada está sucediendo”. Fotografía de los tiempos banales, dice André Rouillé.

Una última imagen: hombres sentados en la vereda a la hora de almuerzo, descansando, en el suelo. Es una imagen que me gusta, de la ciudad que no para.

### Referências bibliográficas

Cartier-Bresson, H. (1971) O instante decisivo, in Bacellar (org.). *Fotografia e Jornalismo* (pp.19-26). São Paulo: Editora USP, ECA.

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC.

**Vivian Castro**, artista visual chilena, vive e trabalha em São Paulo desde 2014. Possui graduação em Artes Visuais, com especialidade em Fotografia, pela Universidad de Chile (2007). É mestre (2016) e doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Seu trabalho tem sido exposto em diversos museus, centros culturais e espaço público do Chile, Uruguai e Brasil. Em Montevideú, foi professora de Fotografia na Universidad Católica del Uruguay e na Universidad de la República.

✉ [vivian.javiera@gmail.com](mailto:vivian.javiera@gmail.com)





REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL

## **Etnografia de rua e arte urbana em Porto Alegre (RS, Brasil)**

**Camila Braz da Silva, Cornelia Eckert, Diogo Dubiela,  
Fabrício Barreto, Felipe da Silva Rodrigues, Guillermo  
Gómez, Javier Calixto, José Luís Abalos Junior, Marielen  
Baldissera, Marina Bordin, Nicole Rigon, Roberta Simon,  
Rumi Kubo, Yuri Schönardie Rapkiewicz, Débora Wobeto,  
Leonardo Palhano, Luísa Dantas, Thayanne Tavares Freitas**

### **Resumo:**

A prática da etnografia de rua implica um processo de pesquisa de campo em contextos urbanos para a captação de imagens fotográficas, videográficas e sonoras. Estas práticas etnográficas são desenvolvidas no âmbito de oficinas de antropologia visual com duração de um semestre ou um ano. Apresentamos o resultado da Oficina desenvolvida em 2017 pelos pesquisadores do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Esta experiência de pesquisa foi finalizada com a montagem de uma exposição fotográfica no hall da Reitoria da UFRGS de novembro 2017 a janeiro 2018 e um filme intitulado *Crônica com Tridente*, artista urbano de Porto Alegre.

**Palavras-chave:** etnografia de rua, cidade, arte urbana, narrativa visual, imagem

### **Abstract:**

The practice of street ethnography implies a process of field research in urban contexts to capture photographic, videographic and sound images. These ethnographic practices are developed within the framework of visual anthropology workshops lasting a semester or a year. We present the results of the Workshop developed in 2017 by the researchers of the Visual Anthropology Nucleus (NAVISUAL) of the Graduate Program in Social Anthropology of the Federal University



of Rio Grande do Sul. This research experience was finalized with the assembly of a photographic exhibition in the hall of the Rectory of UFRGS from November 2017 to January 2018 and a movie entitled Chronicle with Tridente, street artist in Porto Alegre.

**Keywords:** street ethnography, city, urban art, visual narrative, image

## Introdução

Esta narrativa visual resulta da pesquisa em antropologia visual desenvolvida em 2017 pela equipe de alunos e professores do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A narrativa é uma síntese da exposição que teve por espaço o Saguão da Reitoria da UFRGS de novembro 2017 a janeiro 2018. Esta exposição intitulada *Cartas aos Narradores Urbanos: etnografia de rua na Porto Alegre das intervenções artísticas* foi organizada pela equipe do NAVISUAL e financiada pelo Departamento de Difusão Cultural da UFRGS, com a curadoria do técnico administrativo e antropólogo Rafael Derois Santos.

O NAVISUAL é um projeto de formação e de pesquisa em antropologia visual que completa 29 anos. A cada ano um novo desafio de estudo etnográfico com instrumentos audiovisuais e com formação teórico-conceitual no campo antropológico. A equipe reúne estudantes de graduação em Ciências Sociais, de mestrado e doutorado em Antropologia Social, pesquisadores e professores, em processos colaborativos e de partilha de conhecimentos. Os temas são variados com uma predominância na linha de pesquisa de antropologia urbana. Este foi o caso desta experiência contextualizada na cidade de Porto Alegre (RS, Brasil).

## Pesquisar com imagens na cidade

Um projeto etnográfico se inicia pela escolha do tema e pela definição do campo conceitual, processos fundantes para o projeto de pesquisa de campo. A cada ano a escolha do tema é definida coletivamente. Com frequência, a coordenação do NAVISUAL propõe o desafio de um trabalho de campo coletivo na forma de etnografia de rua. Esta prática implica em estudo de autores em torno de um tema a ser abordado para a elaboração de uma narrativa com imagens em diferentes suportes (fotográfico, videográfico, sonoro e textual) com predomínio da captação fotográfica.

Na experiência vivida em 2017, nosso estudo teórico teve autores que refletem sobre o fenômeno urbano e a modernidade, por meio de experiências de deslocamento na



cidade contemporânea. São autores que apostam na ação imaginante em seus escritos sobre a vida urbana e que reconhecem os habitantes da e na cidade como atores de uma história viva partilhada. No mundo urbano, do planejamento racional, reconhecemos as formas sensíveis que expressam artes de fazer e de saber e que fazem vibrar a memória coletiva do trajeto humano. Em 2017, o Navisual pode contar também com dois cursos de formação em antropologia visual com Ricardo Campos da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, em abril 2017 e com Marian Moya da Universidad Nacional de San Martin, Argentina, em maio 2017.

As etnografias de rua são também precedidas de elaboração de roteiros para definir os territórios a serem percorridos, os equipamentos a serem utilizados e o guia de palavras-chave e conceitos que orientam os pontos de observação da equipe. Uma pergunta nos orientou neste processo: que imagens nos habitam no cotidiano citadino, em nossas observações, nas nossas escutas, nos múltiplos processos de interação sejam estes para reconhecer identidades ou diferenças, semelhanças ou diversidades? Buscamos estas interpretações estudando nove intelectuais que para nós são colecionadores de imagens em suas obras na e da cidade contemporânea. Entendemos estes autores assim como nós, em nossa experiência etnográfica, como narradores urbanos. Estes autores adotam o processo de deslocamento na cidade como método de pesquisa e narram as cidades com a força das imagens, das alegorias e estéticas sensíveis. Walter Benjamin (1989), William Foote-Whyte (2005), Michel De Certeau (1996), Colette Pétonnet (2006), Ricardo Campos (2010), Hélio R. Silva (1993), Jose G. C. Magnani (1996), Cornelia Eckert & Ana Luiza Rocha (2013) são os narradores. Fomos orientados pelas categorias de interpretação aludidas por estes autores nos textos lidos como um roteiro-guia de produção imagética.

A oficina de formação teve início em março de 2017 com a escolha de textos da obra destes autores que nos permitissem evocar a flânerie, a observação participante, a caminhada a passos perdidos, a etnografia de rua, a observação flutuante e as interlocuções com os habitués das ruas. Estas práticas de reconhecer e narrar as complexidades da vida cotidiana na cidade figuram os tipos urbanos, as multiplicidades das paisagens citadinas, em especial aquela marcada por gestos e rastros de habitantes que expressam seus afetos ou seus medos, seus protestos ou suas resistências às lógicas normativas e determinantes institucionais que atravessam as subjetividades e sufocam as liberdades criativas da pessoa moderna.

Estas formas de narrar inspiram a equipe à experiência do deslocamento em diversos percursos e circuitos realizados coletivamente em diferentes territorialidades, quatro para sermos mais precisos. Em todo o processo a elaboração das constelações de imagens considera a reflexão do campo conceitual estudado.



A aventura nos bairros da cidade e as etnografias nas ruas, ocorreram na companhia de artistas especializados em arte urbana ou curadores de arte na cidade a partir da promoção de políticas públicas que analisamos como formas de democratização ao direito a cidade. Suas narrativas ao longo das caminhadas misturam experiências biográficas, reconhecimento de redes de artistas, grupos de luta e solidariedade, equipes rivais e disputas de lugares, políticas públicas ou denúncias da inoperância do Estado em face da promoção de vida pública, falam das margens, das resistências, dos projetos e frustrações.

### **Saída de campo no bairro Cidade Baixa: muros, esquinas e moradias**

A primeira saída a campo em abril de 2017, foi realizada no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, e teve o acompanhamento de Ricardo Campos (Cicsnova, FCSH Univ. Nova de Lisboa). Contamos com a presença de treze pesquisadores, devidamente equipados com câmeras de fotografia, vídeo e gravadores de som. Uma artista também nos acompanhou neste percurso, Adauany Zimovsky, estudante de história da arte e pesquisadora do tema da pichação. Nosso principal mediador foi o artista visual Tridente, que propôs o itinerário da saída junto com a equipe. Tridente foi um interlocutor importante em todo o percurso, relatando processos, contextos e contando histórias dos grafites e seus autores. A equipe se movimentava em torno de Tridente para escutar suas orientações e narrativas, captadas em vídeo e gravador.

A caminhada da equipe pelo bairro registrou diversos momentos do cotidiano. Os pesquisadores focaram seu ponto de observação nas intervenções artísticas urbanas. As paredes deste lugar estão marcadas por stencil, pichações e grafites.

O muro do Colégio La Salle Pão dos Pobres é um exemplo da convivência de manifestações legais e ilegais que marcam a paisagem visual do bairro Cidade Baixa. Andando pelo “Beco do Agachados”, rua que se localiza atrás de uma das principais passagens do bairro boêmio, encontramos várias edificações completamente marcadas pelas intervenções de pichadores. Durante nossas caminhadas pela cidade, foram várias as indagações de habitantes sobre nosso interesse. Não raro, nestas ocasiões, os moradores demonstram a tensão cotidiana do convívio com as práticas de intervenção na cidade. Captamos imagens de alguns destes interlocutores explicitando nossa motivação e anotando sua direção de modo a manter contato para posteriores convites e consentimentos.



## **Saída a campo no bairro Floresta: centros culturais, ateliês e grafites legalizados**

No percurso pensado para o Quarto Distrito/ bairro Floresta, buscamos seguir os caminhos de um projeto de grafite legalizado, já existente no bairro: o ZIS Grafite. Realizamos um circuito visitando os grandes murais orientados por um aplicativo que baixamos em um celular. Esta orientação foi dada para nós pela arquiteta Clara Freund, curadora do projeto ZIS Grafite, projeto este que contou com financiamento municipal para elaboração de um percurso turístico a cargo do grafite”. Através de uma mensagem no Whatsapp, Clara informou-nos: “Amigos, vocês podem fazer a caminhada sozinhos; a ideia é que todos assim o façam. Em cada intervenção há uma placa de identificação com um chip ligado a um QR Code, que se pode acompanhar no celular caminhando pelo bairro”.

A tecnologia que chegou aos percursos da arte urbana em Porto Alegre foi compartilhada por nós, caminhantes conectados, orientados por um *open access* nas esquinas do chamado Distrito Criativo. Durante este percurso, percebemos a vinculação do projeto com a instauração de centros culturais e de economia criativa. A pintura dos murais do ZIS Grafite havia ocorrido no mês anterior ao da nossa caminhada e os próprios habitantes do bairro estavam reconhecendo as intervenções. Um dos pontos do ZIS Grafite é um centro cultural nominado de Vila Flores, antiga moradia de operários do bairro industrial, que hoje funciona como um centro cultural. Caminhando pelas ruas Cândio Gomes e São Carlos, visitamos ateliês de artistas e pontos de cultura como o hostel da rua São Carlos que tem suas paredes grafitadas por artistas e um piano à disposição para os conhecedores da arte de tocar.

## **Saída a campo na Avenida Voluntários da Pátria, bairro Navegantes: ruínas, escolas e periferias**

A caminhada realizada na Avenida Voluntários da Pátria, que atravessa diversos bairros, foi marcada pela observação de muitas ruínas provenientes de um processo de desindustrialização. O bairro Navegantes, por onde nos deslocamos, tem uma paisagem urbana distinta do bairro Floresta. Realizamos muitas imagens desta estética de degradação e com a presença de muitas intervenções ilegais nos antigos prédios industriais, alguns abandonados outros em funcionamento. Nesta saída, fomos acompanhados pelo artista André Venzon que, além de ajudar a programar os percursos



possíveis das caminhadas na cidade em um momento inicial, esteve presente neste trajeto.

André é um artista engajado no movimento cultural da cidade, em prol de artistas urbanos. Nos guiou tanto por territórios com as características de crise e abandono quanto em zonas marcadas por projetos de revitalização, uma das características marcantes do Quarto Distrito, mais recentemente conhecido por Distrito Criativo, dado os inúmeros investimentos de economia criativa no local. Por ali convivem empreendimentos comerciais, centros culturais e muitos ateliês de artistas. Nas ruas também encontramos catadores de lixo, moradores sem teto, prostitutas, carroceiros, entre outros personagens da vida ordinária. Durante nosso percurso, visitamos a escola Camila de Furtado, que se localiza nas imediações do Centro Cultural Vila Flores e da Vila Santa Teresinha. Fomos recebidos pela diretora que permitiu que fotografássemos os trabalhos de alunos expostos por ocasião das comemorações do dia das mães. Filmamos seu relato a respeito dos esforços da escola para atender a população de alunos carentes da região.

Assim, tivemos acesso a outra visão do que é o cotidiano de uma região marcada pela resiliência dos habitantes, em especial dos professores da escola que entrevistamos. Estes enfrentam a falta de segurança e o medo pela vulnerabilidade das crianças em face da violência na cidade. No fim deste trajeto, Venzon abriu-nos a porta do seu ateliê; ali conversamos sobre o fenômeno da vinda de vários artistas, inclusive daqueles que têm na cidade espaços de intervenção, como o Quarto Distrito.

### **Saída a campo no Centro Histórico: rastros de projetos artísticos e a política de revitalização do centro**

Em nosso último percurso, produzimos imagens do centro histórico da cidade. Partimos do Mercado Público e percorremos a Avenida Mauá, região do Cais do Porto caracterizada pela presença de um muro construído nos anos 60 para proteção contra enchentes. O muro é colorido por inúmeros grafites, o que o torna uma galeria a céu aberto de artistas de Porto Alegre. Percorrer as ruas centrais é testemunhar a presença marcante das intervenções do artista urbano Xadalu e sua vinculação com a temática indígena. Outros artistas, como Toniolo, também se fazem notar.

Seguimos para um território conhecido por reunir prédios de funções políticas do Estado Rio Grande do Sul. O local é conhecido como “Alto da Bronze”, próximo a uma escadaria que divide a parte alta da parte baixa da cidade (centro). Testemunhamos o projeto “Arte



Urbana a Céu Aberto” da artista Ana Paula Monjeló, que nos acompanhou nessa caminhada pela velha região da cidade. Esta galeria é abrigada em uma casa em ruínas com riscos de desabamento. Entrar neste espaço implicou em um consentimento tanto pela artista que nos acompanhou como pela líder da associação de horta comunitária situada no local.

































## Referências bibliográficas

Benjamin, W. (1989). O flâneur. In Walter Benjamin: Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

Campos, R. (2010). Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século.

De Certeau, M. (1996). A invenção do cotidiano. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.

Eckert, C. & Rocha, A. L. C. (2013). Etnografia de rua. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Magnani, J. G. C. (1996). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP/FAPESP.

Pétonnet, C. (2008). A observação flutuante: exemplo de um cemitério parisiense. *Antropolítica*, n. 25, 99-111.

Silva, H. R. S. (1993). *Travesti, a Invenção do Feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

Whyte, W. F. (2005). *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.





**USTA**  
REVISTA  
DE  
CULTURA  
VISUAL



**SOPCOM**  
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO