



Jorge Langone

Os souvenirs do percurso:
a identidade singular do Circuito Casas-Tela

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Rio de Janeiro
Abril de 2018.



Jorge Langone

Os suvenires do percurso:
a identidade singular do Circuito Casas-Tela

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Design do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof.. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Orientador

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profª Solange Jobim e Souza

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Profª Jackeline Lima Farbiarz

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Marcus Vinicius de Paula

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Profª Rita de Cassia Monteiro Afonso

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Profª Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências
Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de Abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Jorge Langone

Mestre em Design PUC-Rio. Bacharel em Artes Plásticas UERJ. Atualmente é professor do quadro complementar do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio no curso de Design.

Ficha Catalográfica

Langone, Jorge

Os suvenires do percurso: a identidade singular do Circuito Casas-Tela / Jorge Langone; orientador: Nilton Gonçalves Gamba Junior. – 2018.

184 f. : il. (color.); 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2018.

Inclui bibliografia

1. Artes e design – Teses. 2. Percurso. 3. Suvenires. 4. Identidade. 5. Singularidade. 6. Cotidiano. I. Gamba Junior, Nilton Gonçalves. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes & Design. III. Título.

CDD: 700

Dedico ao Aylton Pessanha (em memória)

Agradecimentos

À Vice-Reitoria Acadêmica PUC-Rio pela bolsa concedida no curso de Doutorado;

Ao meu orientador Gamba Junior pela percepção sagaz, pela confiança, pelo respeito às diferenças e pelo afeto que hoje nos une como amigos;

Ao Museu de Favela e os sujeitos que o compõem pelo respeito e pela parceria na construção do conhecimento;

Aos colegas do NIMESC pela colaboração e pelo aprendizado nessa empreitada, especialmente à coordenadora Solange Jobim e Souza, à Cíntia Carvalho, ao Davison Coutinho e ao Alexandre Martins;

À Vice-Reitoria Comunitária PUC-Rio pelo apoio financeiro concedido ao NIMESC, em especial ao vice-reitor Augusto Sampaio e à Andrea Silva;

Aos professores do DAD/PUC-Rio pelo apoio durante a minha trajetória, assim como aos funcionários do corpo administrativo;

Aos colegas do grupo de pesquisa Dhis pelas excelentes companhias;

Aos colegas do curso de Doutorado pelas trocas durante o percurso;

Aos alunos e colegas do grupo DASEIN.Dhis pelo companheirismo e pela aposta em estarmos juntos construindo possibilidades;

À minha família pela compreensão do desenvolvimento desta tese e das minhas ausências nos diversos encontros comemorativos;

Aos meus amigos e minhas amigas, em especial: Andreia Ayres, Isabel Mendonça, Marta Lima, Igor Resina, Juliana Lins, João Andrada, Manoel de Xoroque e Eliane Garcia.

Resumo

Langone, Jorge; Gamba Junior, Nilton Gonçalves; **Os suvenires do percurso: a identidade singular do Circuito Casas-Tela**. Rio de Janeiro, 2018, 184p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa-intervenção teve como objetivo compreender como os agentes e as artesãs do Museu de Favela conceberam a conceituação e a criação em parceria de suvenires do Circuito Casas-Tela por intermédio da ativação de um procedimento para registrar os signos das favelas do Cantagalo, Pavão-Pavãozinho com a equipe do NIMESC/PUC-Rio. Partindo do diálogo de autores que se afiliam a uma perspectiva teórica da semiologia translinguística, da filosofia crítica da cultura e da sociologia crítica, foi realizado um trabalho de design participativo com os agentes do Museu de Favela. Os dados foram coletados em uma pesquisa de campo nessas comunidades por intermédio de oficinas de conceituação e de criação com os agentes do Museu e as artesãs. Os dados revelaram que a participação da atuação do designer em uma comunidade necessita de uma parceria científica próxima, que observa os dispositivos que captam os processos que se singularizam, fazendo-os parte integrante da formulação de uma identidade local potente, expressa na linguagem dos suvenires com as técnicas artesanais.

Palavras-chave

Percurso; Design; Identidade; Singularidade.

Abstract

Langone, Jorge; Gamba Junior, Nilton Junior; (Advisor) **The Souvenirs Of The Route: The Unique Identity of the Circuit of the Houses-Art.** Rio de Janeiro, 184p. 2018. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This intervention research aimed at understanding how agents and the craftspeople of the Favela Museum designed the conception and creation in partnership of souvenirs of Circuit of Houses-Art (Casas-Tela) through the activation of a procedure to record the signs of favelas of Cantagalo, Pavão-Pavãozinho, in Rio de Janeiro, with the team of NIMESC/PUC-Rio. From the authors dialog that are affiliated with a theoretical perspective of translinguistic semiotic, from critical philosophy of culture and critical sociology, a participatory design work has been performed with the agents of Favela Museum. Data have collected in field research in these communities through conceptualization and creation workshops with agents of the Museum and craftspeople. Data revealed that the participation of the designer's role in a community requires a close scientific partnership, which observes the devices that capture the processes that are significant. They make themselves an integral part of the formulation of a powerful local identity, expressed in the language of souvenirs with handcrafted techniques.

Keywords

Route; Design; Identity; Singularity.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	17
2. OS PLATÔS	22
3. ARANDO O CAMPO	34
3.1. Um diálogo no agora	35
3.2. Caminhando no território	39
3.3. O lugar Museu de Favela dentro do espaço PUC-Rio	44
3.4. A territorialidade nos morros	47
3.5. O Circuito das Casas-tela	49
4. OS AGENCIAMENTOS	70
4.1. Um procedimento delinquente que desterritorializa	71
4.2. O afeto na escuta e na formação de escutadoras de memória	75
4.3. O signo e os sentidos da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras	80
5. NO CAMPO AMPLIADO	87
5.1. A aplicação do procedimento	89
5.1.1. O registro da experiência no percurso	89
5.1.2. As iconografias do Circuito das Casas-tela pela repetição	99
5.2. A conceituação em parceria	113
5.2.1. A identidade e a singularidade na primeira oficina	114
5.2.2. O discurso indireto na segunda oficina	131
5.3. A criação em parceria	139
5.3.1. A criação antes dos eixos conceituais	139
5.3.2. A criação depois dos eixos conceituais	142
5.3.3. O refinamento da criação	147
5.3.4. A paleta de cor e os decalques	151
5.3.5. Ajustes finais	153
5.4. Os suvenires do percurso	156
5.4.1. As iconografias do Circuito nos suvenires	157

5.4.2. A apropriação da linguagem pelas artesãs	161
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173
8. ANEXOS	176
8.1. Termo de parceria entre o MUF e a PUC-Rio	176
8.2. Termos de autorização do uso das imagens e relatos	161

Lista de figuras

Figura 01- Circuito das Casas-tela. Autoria: MUF	53
Figura 02 – Portal 1 - Ipanema – Cantagalo. Acervo: MUF	53
Figura 03 – Portal 2 - Copacabana – Pavãozinho. Autoria: MUF	54
Figura 04 – Casa-tela 1. Autoria: MUF	55
Figura 05 – Casa-tela 2. Autoria: MUF	55
Figura 06 – Casa-tela 3. Autoria: MUF	56
Figura 07 – Casa-tela 4. Autoria: MUF	56
Figura 08 – Casa-tela 5. Autoria: MUF	57
Figura 09 – Casa-tela 6. Autoria: MUF	57
Figura 10 – Casa-tela 7. Autoria: MUF	58
Figura 11 – Casa-tela 7A. Autoria: MUF	59
Figura 12 – Casa-tela 7B. Autoria: MUF	59
Figura 13 – Casa-tela 8. Autoria: MUF	60
Figura 14 – Casa-tela 9. Autoria: MUF	60
Figura 15 – Casa-tela 10. Autoria: MUF	61
Figura 16 – Casa-tela 11. Autoria: MUF	61
Figura 17 – Casa-tela 11A. Autoria: MUF	62
Figura 18 – Casa-tela 12. Autoria: MUF	62
Figura 19 – Casa-tela 13. Autoria: MUF	63
Figura 20 – Casa-tela 14. Autoria: MUF	64
Figura 21 – Casa-tela 15. Autoria: MUF	64
Figura 22 – Casa-tela 16. Autoria: MUF	65
Figura 23 – Casa-tela 17. Autoria: MUF	66
Figura 24 – Casa-tela 18. Autoria: MUF	66
Figura 25 – Casa-tela 18A. Autoria: MUF	67
Figura 26 – Casa-tela 18B. Autoria: MUF	67
Figura 27 – Casa-tela 19. Autoria: MUF	68
Figura 28 – Casa-tela 20. Autoria: MUF	68

Figura 29 – Proxemia 2012-2. Autoria: Gisele Capucci	73
Diagrama 01 – As funções de cada departamento. Autoria: NIMESC	81
Figura 30 – Valquiria (de vermelho), Sidney (de branco). Fotógrafa: Isabela	95
Figura 31 – Jorge com o Ipad. Fotógrafa: Valquiria	95
Figura 32 – Isabela registra com a câmera. Fotógrafa: Valquiria	96
Figura 33 – Sofá. Autoria: NIMESC/MUF	103
Figura 34 – Garrafas empilhadas. Autoria: NIMESC/MUF	103
Figura 35 – Galões para armazenamento de água. Autoria: NIMESC/MUF	103
Figura 36 – Bicicletas. Autoria: NIMESC/MUF	103
Figura 37 – Mesa e caixotes de bebidas. Autoria: NIMESC/MUF	104
Figura 38 – Colchão. Autoria: NIMESC/MUF	104
Figura 39 – Cesto de máquina de lavar. Autoria: NIMESC/MUF	104
Figura 40 – Galões com madeira. Autoria: NIMESC/MUF	104
Figura 41 – Caixa d'água de amianto. Autoria: NIMESC/MUF	105
Figura 42 – Caixas d'água de polietileno. Autoria: NIMESC/MUF	105
Figura 43 – Materiais para construção. Autoria: NIMESC/MUF	105
Figura 44 – Construções irregulares. Autoria: NIMESC/MUF	105
Figura 45 – Fios em primeiro plano. Autoria: NIMESC/MUF	106
Figura 46 – Fios em primeiro plano. Autoria: NIMESC/MUF	106
Figura 47 – Galo. Autoria: NIMESC/MUF	107
Figura 48 – Galos. Autoria: NIMESC/MUF	107
Figura 49 – Gambiarra de acesso. Autoria: NIMESC/MUF	107
Figura 50 – Gambiarra e velocípede no alto. Autoria: NIMESC/MUF	107
Figura 51 – Intempérie do clima e do uso. Autoria: NIMESC/MUF	108
Figura 52 – Intempérie do clima e do uso. Autoria: NIMESC/MUF	108
Figura 53 – Homem na laje. Autoria: NIMESC/MUF	108
Figura 54 – Laje e o visual. Autoria: NIMESC/MUF	108
Figura 55 – Lixo ensacado. Autoria: NIMESC/MUF	109
Figura 56 – Lixo solto pelas vielas. Autoria: NIMESC/MUF	109
Figura 57 – Um pé de mamão. Autoria: NIMESC/MUF	110
Figura 58 – Uma planta arbustiva. Autoria: NIMESC/MUF	110
Figura 59 – Pichação tipográfica. Autoria: NIMESC/MUF	110
Figura 60 – Pichações nas Casas-tela. Autoria: NIMESC/MUF	110

Figura 61 – Varais. Autoria: NIMESC/MUF	111
Figura 62 – Varais espalhados. Autoria: NIMESC/MUF	111
Figura 63 – Placa sinalizadora de direção. Autoria: NIMESC/MUF	111
Figura 64 – Caixa d'água como fachada de loja. Autoria: NIMESC/MUF	111
Figura 65 – Personagem <i>Peter Pan</i> . Autoria: NIMESC/MUF	112
Figura 66 – Arma de brinquedo de crianças. Autoria: NIMESC/MUF	112
Diagrama 02 – Primeiras categorias elencadas. Autoria: NIMESC	113
Figura 67 – Exemplo matriz dos registros fotográficos. Autoria: NIMESC	115
Figura 68 – Exemplo matriz dos suportes expositivos. Autoria: NIMESC	116
Figura 69 – Exemplo matriz dos signos do Circuito. Autoria: NIMESC	117
Figura 70 – Matrizes expostas na parede. Autoria: NIMESC	125
Figura 71 – Matrizes expostas e a artesã Helena. Autoria: NIMESC	126
Figura 72 – Marcação das categorias pelas artesãs. Autoria: NIMESC	127
Figura 73 – Registro do percurso do Circuito. Autor: Sidney	129
Figura 74 – Uma matriz marcada pelos moradores. Autoria: NIMESC	130
Figura 75 – A categoria Fios em cada matriz anterior. Autoria: NIMESC	132
Figura 76 – As categorias em conjunto na parede. Autoria: NIMESC	132
Figura 77 – Antonia percebe afinidades nas categorias. Autoria: NIMESC	133
Figura 78 – Helena e Sidney olhando os post-its. Autoria: NIMESC	133
Figura 79 – Exemplo do post-it da cor verde. Autoria: NIMESC	133
Figura 80 – Exemplo do post-it da cor azul. Autoria: NIMESC	134
Figura 81 – A artesã Helena construindo. Autoria: NIMESC	140
Figura 82 – Helena e um protótipo preliminar. Autoria: NIMESC	140
Figura 83 – Um velocípede. Autoria: NIMESC	141
Figura 84 – Escada, vassoura, triciclo. Autoria: NIMESC	141
Figura 85 – As matrizes em cima da mesa. Autoria: NIMESC	142
Figura 86 – Criações no eixo Construção na categoria 1. Autoria: NIMESC	143
Figura 87 – Criações no eixo Construção na categoria 9. Autoria: NIMESC	143
Figura 88 – As artesãs no início da 2ª etapa. Autoria: NIMESC	144
Figura 89 – Criações nos eixos Construção/Tipos locais. Autoria: NIMESC	144
Figura 90 – Alexandre desenhando. Autoria: NIMESC	145
Figura 91 – Ilustração primeira alternativa souvenir. Autoria: NIMESC	145
Figura 92 – Alexandre desenhando. Autoria: NIMESC	146

Figura 93 – Ilustração segunda alternativa souvenir. Autoria: NIMESC	146
Figura 94 – Alexandre desenhando. Autoria: NIMESC	147
Figura 95 – Ilustração da terceira alternativa souvenir. Autoria: NIMESC	147
Figura 96 – Primeira alternativa escala menor horizontal. Autoria: NIMESC	148
Figura 97 – Primeira alternativa escala menor vertical. Autoria: NIMESC	148
Figura 98 – A alternativa escala menor e a estabilidade. Autoria: NIMESC	148
Figura 99 – Alternativa de embalagem. Autoria: NIMESC	148
Figura 100 – Primeira alternativa escala maior. Autoria: NIMESC	149
Figura 101 – Segunda alternativa de objetos unitários. Autoria: NIMESC	149
Figura 102 – Segunda alternativa de objetos unitários. Autoria: NIMESC	149
Figura 103 – Terceira alternativa: camisa. Autoria: NIMESC	150
Figura 104 – Demonstração de um arranjo provável. Autoria: NIMESC	151
Figura 105 – Demonstração de aplicação do logo do MUF. Autoria: NIMESC	151
Figura 106 – Decalques, formatos e tamanhos distintos. Autoria: NIMESC	152
Figura 107 – Decalques, formatos e tamanhos distintos. Autoria: NIMESC	152
Figura 108 – Decalques formatos e tamanhos distintos. Autoria: NIMESC	152
Figura 109 – Decalques formatos e tamanhos distintos. Autoria: NIMESC	152
Figura 110 – Paleta de cor. Autoria: NIMESC	152
Figura 111 – Alternativa em escala grande. Autoria: NIMESC	153
Figura 112 – Fabiana manuseando a alternativa. Autoria: NIMESC	153
Figura 113 – Terceira alternativa souvenir (antes). Autoria: NIMESC	154
Figura 114 – Terceira alternativa souvenir (depois). Autoria: NIMESC	154
Figura 115 – Frente da etiqueta dobrável. Autoria: NIMESC	155
Figura 116 – Verso da etiqueta e aplicação do texto. Autoria: NIMESC	155
Figura 117 – Aplicações do logo MUF para impressão. Autoria: NIMESC	156
Figura 118 – Primeira alternativa em escala pequena. Autoria: NIMESC	158
Figura 119 – Primeira alternativa com a embalagem. Autoria: NIMESC	158
Figura 120 – Primeira alternativa em escala pequena. Autoria: NIMESC	158
Figura 121 – Primeira alternativa em escala média. Autoria: NIMESC	158
Figura 122 – Segunda alternativa com embalagem. Autoria: NIMESC	160
Figura 123 – Terceira alternativa. Autoria: NIMESC	160
Figura 124 – Terceira alternativa. Autoria: NIMESC	160
Figura 125 – Apropriação da linguagem da artesã Helena. Autoria: NIMESC	162

Figura 126 – Primeira alternativa em menor escala. Autoria: NIMESC	163
Figura 127 – Apropriação da linguagem da artesã Helena. Autoria: NIMESC	164
Figura 128 – Apropriação da linguagem da artesã Helena. Autoria: NIMESC	164

Repetir, repetir – até se tornar
diferente.

(Manoel de Barros)

INTRODUÇÃO

O significado da palavra francesa *souvenir* indica uma pequena lembrança e a versão brasileira *suvenir* mantém a acepção da origem gaulesa. Uma pequena lembrança de uma experiência realizada na visita a um lugar que se materializa em um objeto consumido por um estrangeiro para rememorar os momentos vividos em um passeio. O *suvenir* traz em si a materialização de uma memória que, muitas das vezes, são compartilhadas entre um visitante estrangeiro e um grupo de pessoas. A criação de um *suvenir* que remeta a uma experiência vivida requer o reconhecimento de um lugar e das características socioculturais, geográficas e econômicas que formam o contexto em que os sujeitos vivem. Além de representar uma pequena lembrança a um lugar visitado, o consumo de um *suvenir* possui a função de viabilidade econômica para as instituições e os grupos que o produz.

A demanda nesta pesquisa da criação de um *suvenir* surgiu por intermédio da parceria institucional¹ realizada entre o Museu de Favela (MUF)² e o Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura da PUC-Rio (NIMESC/PUC-Rio)³. O NIMESC tem como objetivo articular estudos e pesquisas em memória social e coletiva, fundando um espaço de apoio e de formação de recursos humanos para projetos sociais e culturais em comunidades e tem como integrantes os departamentos de Psicologia e de Artes&Design. O Museu de Favela é uma organização não governamental, privada e de caráter comunitário constituída por lideranças culturais que residem nas comunidades do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo (PPG)⁴, compreendendo os bairros de Ipanema e Copacabana na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de criar estratégias de valorização das memórias da história dos hábitos socioculturais dos moradores das favelas compreendidas nesse espaço.

¹ O acordo da parceria institucional encontra-se no anexo desta tese.

² Para mais informações sobre as ações do Museu de Favela, acessar o link: <<https://www.museudefavela.org/>>.

³ Para informações das ações do NIMESC/PUC-Rio, acessar o link: <<http://www.psi.puc-rio.br/site/index.php/2015-03-29-11-14-38/2015-02-03-14-27-18/nimesc>>.

⁴ Comunidades reconhecidas pela sigla PPG (Pavão-Pavãozinho e Galo). Em alguns momentos da tese, essa sigla será utilizada ao se referir às comunidades citadas.

O Museu de Favela apresenta diversas atividades, sendo que uma das principais é o Circuito das Casas-tela. Um projeto de visita a um percurso museológico a céu aberto por dentro das comunidades em que o acervo são algumas casas de moradores que doaram as fachadas para a pintura com a técnica do grafite, com o objetivo de narrar a história da formação das favelas, das memórias dos fazeres e saberes localizados, das origens culturais do samba, da cultura negra, dos migrantes nordestinos e da produção de artes visuais. A visita precisa ser agendada previamente com os agentes do MUF e é realizada com guias locais que mostram o acervo para o grupo que tem interesse pela história das favelas. Há um preço pelo trabalho de guiamento de cada grupo que visita em um horário programado, sendo isso uma fonte de renda para a viabilização da ONG. A necessidade da criação de suvenires para os visitantes estrangeiros do Circuito das Casas-tela é uma ideia antiga do Museu, posto que se apresenta como mais uma possibilidade de viabilidade econômica para a ONG com a aplicação dos saberes e os fazeres das artesãs locais.

A partir desse encontro institucional entre MUF e NIMESC/PUC-Rio criou-se o grupo de pesquisa com apoio do CNPq Museu de Favela: compartilhando saberes e fazeres na escavação da memória coletiva. Como o título informa, o compartilhamento de saberes e fazeres é o cerne da parceria entre as instituições. Uma linha de atuação do design requer a troca dos saberes e fazeres do designer com as habilidades inerentes à sua formação e de um parceiro com as práticas e as experiências no contexto em que vive: o design participativo. O desenvolvimento de um projeto com a cooperação do designer nesse estilo de atuação tem o intuito de construir por meio da partilha, da troca com o outro, o preenchimento de lacunas no conhecimento de ambos os agentes da parceria.

Neste sentido, o curso de graduação em design da PUC-Rio tem um papel pioneiro na abordagem do ensino do design participativo praticado há mais de 20 anos pela instituição como uma maneira de trabalhar *com* o parceiro e não *para* um parceiro, introduzidos no currículo de graduação pelos professores José Luiz Mendes Ripper e Ana Branco. O principal mote do design participativo é fazer com que os profissionais apliquem o design pensando no contexto social e focado no indivíduo, visando à criação de produtos e soluções adequadas às necessidades dos usuários, mas integrando de maneira efetiva a sua visão sobre

esse diagnóstico. O comprometimento e contato direto do designer com o usuário e o contexto que o projeto se apresenta são os pontos fulcrais da prática do design participativo.

Nesta pesquisa, valorizamos tanto a sistematização dos processos que permitem que tais relações participativas sejam constituídas, como também uma análise crítica da metodologia aplicada por meio do diálogo com noções de áreas complementares – redimensionando o design participativo com uma abordagem conceitual e interdisciplinar. Por conta dessas duas perspectivas (visibilidade e análise da metodologia aplicada), a pesquisa aprofunda todas as etapas até os primeiros protótipos com foco no desenvolvimento de releituras de olhares pré-estabelecidos e pré-concebidos, mas não objetiva, como mencionado anteriormente, incluir neste escopo a avaliação de processos produtivos relacionados à custo, seriação e análise de recepção.

Nesse cenário apresentado da criação do souvenir, o tema principal do presente trabalho se refere à desnaturalização de signos da comunidade pelos agentes do MUF desde as lideranças locais que fundaram a ONG até as artesãs que suprem a loja REDE MUF na base do Museu com produtos feitos à mão para que o visitante possa comprar um souvenir desenvolvido pelos seus próprios moradores e artesãs. Entretanto, os souvenirs atuais na base da loja do Museu não apresentam os signos particulares do lugar, visto que a produção possui o estilo e as técnicas de cada artesã. O problema da pesquisa apresenta-se no momento em que não temos a certeza se a incipiência dos processos artesanais das comunidades com os estilos demarcados das artesãs prejudica ou auxilia no aparecimento de uma identidade singular na criação em parceria dos souvenirs do Circuito.

O tema da pesquisa apresenta uma relevância para o campo do design, uma vez que dá visibilidade aos setores oprimidos pela sociedade por meio da percepção da materialidade de objetos e os seus significados na criação de um projeto participativo com as comunidades em questão. O valor da relevância se refere à discussão de uma linguagem local na conceituação e na criação do souvenir com técnicas do artesanato e fornece subsídios para o enfrentamento das relações culturais marginais e hegemônicas.

No que tange à fundamentação teórica, os autores que utilizamos comungam com a ideia de que há um sistema hegemônico que homogeneiza os padrões dos gostos, naturalizando os sinais visuais pela via do consumo. Posto isso, a utilização dos autores que dão suporte a essa investigação se apresenta durante os capítulos desta tese. A fundamentação teórica tem um recorte epistemológico na semiologia translinguística, na filosofia crítica da cultura e na sociologia contemporânea, dado que o campo do design se insere na área das ciências sociais aplicadas. A narrativa da tese é apresentada como um diário de viagem da pesquisa de campo em que os autores são apontados durante as etapas práticas do projeto de design participativo.

Duas questões norteiam esta pesquisa. Como capturar os relampejos das reminiscências de uma memória objetivamente, visto que o apagamento de seus rastros pela história é uma missão do progresso positivista e os colocam em constante perigo de existência? Haverá uma conscientização dos moradores partícipes e das artesãs do Museu de Favela após a imersão no território na recuperação dos signos locais por meio de um procedimento metodológico nas oficinas de conceituação e de criação dos suvenires? O pressuposto principal desta pesquisa trata do resgate dos signos locais durante a experimentação do percurso do Circuito das Casas-tela pelos pesquisadores e pelos agentes do MUF por intermédio de um procedimento de registro fotográfico que contribuiu para a conceituação e a criação dos suvenires. O recorte desta pesquisa se apresenta nas etapas da conceituação e da criação, não contemplando as etapas da produção e da distribuição dos suvenires.

O objetivo geral desta pesquisa gira em torno da criação de um repertório de signos locais do território para a conceituação e o desenvolvimento de alternativas de suvenires com a participação ativa dos agentes do MUF e da equipe de Artes do NIMESC. Os objetivos específicos abrangem: a aplicação do procedimento de registros de objetos delinquentes⁵ encontrados pelo percurso do Circuito das Casas-tela; a descoberta dos agenciamentos que interferiram positivamente na condução desta pesquisa; e a conceituação e a criação em

⁵ Esse procedimento será elucidado no capítulo 4.

parceria com a participação dos agentes do Museu de Favela, assim como a apropriação pelas artesãs dos signos locais.

A presente pesquisa-intervenção é aplicada e exploratória com a realização de um procedimento de registros de objetos delinquentes dentro do percurso do Circuito das Casas-tela do Museu de Favela. Tem como técnicas de pesquisa a revisão bibliográfica e a pesquisa em fontes primárias; a metodologia do construir em parceria em uma pesquisa-intervenção no campo do Design; a experimentação do percurso das Casas-tela no momento presente por ambos os membros dos grupos institucionais supracitados; a análise dos registros em conjunto com os agentes do MUF; as oficinas de conceituação com as artesãs e os diretores do MUF; e, por último, as oficinas de criação dos suvenires com as artesãs.

No capítulo 2 – *Os Platôs*, é apresentado 24 conceitos que nortearam a condução deste diário de viagem. Os conceitos elencados são como sínteses que este autor realizou que se assemelham a verbetes e, na maior parte das vezes, não há a referência dos autores teóricos que formaram os platôs. Este formato adotado é uma decisão para a construção de sínteses que facilitem uma primeira imersão em uma diversidade grande de questões conceituais e em uma miríade de autores e áreas. Os conceitos serão aplicados, aprofundados e relacionados finalmente às suas referências autorais nos capítulos seguintes.

Um outro modelo de tese poderia, também, optar por uma redução do referencial para permitir sua apresentação de forma mais convencional no início com um limite mais severo da quantidade de fontes. No entanto, tanto o roteiro inicial em platôs livres como o excesso de cruzamentos cumprem uma função particular desta tese de apresentar uma listagem de conceitos que, embora sejam mais acessíveis em outras áreas de produção de conhecimento, ainda representam um desafio para o uso potencial na pesquisa em design – justificando uma apresentação quase enciclopédica e introdutória de conceitos complexos com o objetivo de fomentar essa apropriação interdisciplinar pelos estudos de design.

Então, convidamos os leitores a tratarem os platôs como roteiro do estudo, uma cartografia dos percursos da leitura da pesquisa e, por isso, não esperar deles a finalização de questões, pois serão todos retomados e desdobrados em cada etapa da pesquisa.

No capítulo 3 – *Arando o campo*, é apresentada a preparação do campo enquanto este pesquisador não havia se constituído como doutorando, entretanto, era membro do NIMESC/PUC-Rio e o reconhecimento do campo se fazia necessário. É o embrião desta pesquisa e a preparação do território para as futuras investidas para que as sementes possam brotar. Nesse capítulo, oito dos platôs planejados entram em contato com a realidade e nela se veem aplicados.

No capítulo 4 – *Os agenciamentos*, expomos a atuação de um procedimento de pesquisa do mestrado deste pesquisador para a implementação no Circuito das Casas-tela, assim como os projetos do NIMESC/PUC-Rio que influíram para que se chegasse ao resultado das alternativas de suvenires na conceituação e na criação em parceria com os moradores-fundadores e as artesãs do MUF. Nesse capítulo, seis dos platôs se veem aplicados.

No capítulo 5 – *No campo ampliado*, apresentamos a aplicação do procedimento de registros de objetos delinquentes com a equipe de Artes do NIMESC e os agentes do MUF, as oficinas de conceituação com os registros do repertório visual dos signos locais e, afinal, as oficinas de criação e de prototipação de uma linha de suvenires com uma identidade singular. Nesse capítulo, dez dos platôs atuam no campo de pesquisa.

Por fim, nas considerações finais desta tese, apontamos os platôs utilizados durante o texto como breves aparições pontuais do diário de viagem que nos propusemos a percorrer. Os percursos experimentados no momento presente podem nos trazer gratas surpresas e oportunidades de ganhos quando estamos em pleno voo.

2 OS PLATÔS

O nome platô se inspira na obra homônima de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Cada platô representa um tópus teórico sem a localização dos autores e foi criado por este pesquisador como um agenciamento para atuar com outros platôs. Consideramos que a atuação do conceito descrito em cada plataforma se modifica enquanto aplicado a cada capítulo seguinte a esse. Portanto, os platôs funcionam como uma espécie de mínimas partes constituídas em sínteses que vão permear a tessitura do texto. Entretanto, mais do que agenciar ou exemplificar os conceitos na prática, os platôs servem como um tecnema (BAUDRILLARD, 1993) similar a um fonema – a menor unidade fonética significativa para uma língua, com função distintiva, não suscetível de segmentação e definida por seus caracteres pertinentes.

Apesar da composição em palavras dos conteúdos que regerão a costura desta tese, o intuito dos platôs é a sua inserção na realidade construída em conjunto com os agentes do campo de pesquisa. Não atuam de maneira rígida ou estanque, ao contrário, podem ser utilizados em diversos momentos. A escolha de alguns platôs descritos em determinado capítulo ou subcapítulo não segue a ordem expressa a seguir, ao contrário, funciona como uma multiplicidade em contato com a realidade utilizando de alguns ao mesmo tempo em que, dependendo do leitor e do seu grau de conhecimento, pode ser alocado em pontos distintos. Essa possibilidade de arranjo é possível e depende da lógica do leitor que participa do jogo enquanto realiza a leitura.

I – A caminhada

Uma caminhada funciona como um relato porque transforma o sujeito que se utiliza do próprio corpo nos roteiros que a cidade oferta em um suporte de uma história quando experimentada no momento da prática. Há duas formas principais de práticas da caminhada: uma que delineia um roteiro pela cidade com passos pré-estabelecidos e uma sensação de imutabilidade por intermédio da utilização de

um mapa e outro tipo que vivencia a cidade como áreas sem contorno definido que são percorridas estabelecendo com ela uma experiência na qual a trajetória se modifica pelas indicações que os sentidos humanos oferecem. Isso significa concordar com o artista da *landart* Robert Smithson: “o caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver.” (SMITHSON, *apud* CARERI, p.110). A partir do momento em que o caminhar se transforma em um sinal, dando aos pés o sentido da visão, Robert Smithson mostra que a experiência visual abarca outros sentidos, porque os pés podem enxergar: o ver pode ser o tatear, o tatear pode ser o ver, assim como as mesclas entre os sentidos humanos que, na totalidade do tempo de vivência em um espaço, geram possibilidades diversas de significados. Consideramos que a caminhada se utiliza de uma fusão entre os tipos de trajetórias: as do tipo mapa e as do tipo percurso. Independentemente das tipologias, o ato de caminhar nos comunica um relato.

II – O cotidiano

Comumente associamos o cotidiano ao que é rotineiro. Entretanto, a rotina se relaciona com uma ideia de enfadonho ou maçante. O cotidiano se relaciona com o presente, com a noção de instante. Como cada instante na vida de um sujeito é diferente, a noção associada de estimulante e de surpreendente envolve a noção de cotidiano que muitas das vezes é deixada em segundo plano, em termos do seu significado, quando não suprimido e confundido com a noção de rotineiro. Enxergar o cotidiano é uma arte de enxergar a si mesmo, ao outro e ao território que envolve essas duas entidades.

III – O território

O território é composto de diversos elementos que atuam em conjunto. Geralmente associado ao campo da geografia, não se restringe a ele porque os conceitos podem ser aplicados em diversos campos, como da física, da química, da economia, da arte, do design, da filosofia, entre outros. Isso porque, para que exista um território, há que se ter espaços e populações em um determinado

tempo. Um território também pode ser compreendido além da tríade o eu/a alteridade/o território. Os prolongamentos criados pelo homem que habita um território como, por exemplo, as sinalizações em uma cidade, compõem uma linguagem sistêmica que um sujeito apreende no mundo que o circunda. Todo e qualquer território é habitado por prolongamentos físicos e materiais, como no caso das sinalizações e, também, como uma extensão sinestésica física e imaterial, como o cheiro de um determinado trecho de um espaço. A materialidade e a imaterialidade são extensões do território, uma vez que surgem da relação dos indivíduos com o meio ambiente em um determinado tempo histórico.

IV – A territorialidade

No caso de um determinado cheiro que sentimos em uma passagem por um território nos remeter a outro espaço e tempo, como uma lembrança de outrora bem localizada na memória – como, por exemplo, o cheiro de uma mata na cidade quando a chuva cai nos remeter a uma vida rural ou a experiências que tivemos nos campos enquanto distantes da urbe –, é um sinal de que a territorialidade refere-se a uma impressão topográfica de um lugar em que a memória é ativada pela experiência vivida. A territorialidade se equivale ao que pode ser compreendido como pertencimento. Somos de um determinado lugar e a maior parte do tempo nos transportamos para sentimentos de territorialidade, mesmo que não percebamos conscientemente.

V – A desterritorialização e a reterritorialização

A territorialização acontece quando nos encontramos sobre um território, tanto físico como simbólico, em um sistema engendrado dentro do que as classificações modernas estabelecem: caixinhas estanques, mesmo que instantâneas, de categorias unívocas. A desterritorialização consiste em uma linha de fuga que se desgarra do sistema engendrado e, por isso, é potente e preñe de possibilidades de criação. Contudo, a linha de fuga que se desterritorializa possui duas características principais: pode cometer o suicídio ao sair do sistema por não se compreender como parte do mesmo ou retornar ao sistema engendrado

transformada materialmente aplicada a uma topografia. Esse último fenômeno é considerado a reterritorialização que traz novidades ao sistema engendrado e o compõe, todavia, como uma nova possibilidade de atuação interagindo com as outras linhas que o compõem.

VI – O espaço

O espaço não se associa necessariamente a um lugar. O espaço se assemelha a um território. Nele não há marcações prévias: o entendemos como uma experiência em constante mutação. Não há nele fixidez, na realidade, há um intercruzamento de variáveis em devires. A experiência de um espaço não necessariamente pressupõe um conhecimento das trajetórias existentes: podem ser realizadas no momento presente sem necessidade de apreender todas as informações dos lugares pelos quais passamos. A noção de espaço pode ser exemplificada pelo Sistema Solar. Na construção do conhecimento sobre a astronomia, Galileu Galilei observou que o Sol era o centro do sistema e não mais a Terra. Além do fato de a Terra girar em torno do Sol, também existem estrelas e outros planetas. Dessa maneira, o que está em estado de potência nas forças desse Sistema é um conjunto de fatores visíveis e invisíveis que compõe o espaço, compreendendo-o como uma ideia maior do que simplesmente uma marcação de lugar que remete a uma fixidez. O espaço é móvel, sofre alterações diante dos fenômenos e das experiências, mantém uma relação de fluidez entre o sujeito – ou grupos de sujeitos –, o território e o tempo. Pode assumir identidades variáveis ou fluxos identitários distintos justamente porque o seu modo de atuação é fluido que passa por transformações diversas em milésimos de segundos.

VII – O lugar

Ao contrário do espaço, o lugar é fixo e possui uma identidade clara. Tende, assim, para uma estabilidade de posições em que nomear é parte integrante da sua formação. Uma loja de mercadorias para fazer chás, por exemplo, está situada em um lugar específico de uma rua. Esse lugar específico torna-se parte da sua identidade e possibilita ao outro o reconhecimento da mesma. O lugar assume um

papel estanque na sua percepção e na sua leitura por um segundo elemento. Uma loja de mercadorias para fazer chás está inscrita e instalada em um lugar fixo que denota, inclusive, outro lugar, que pode ser o da memória. Sugere uma localização mais certa que, pela memória, nos leva para países que os consomem com temperatura mais fria e para os hábitos do lugar, como, por exemplo, a Argentina. É por meio dos lugares que nos guiamos para entendermos o espaço.

VIII – O mapa

O mapa é uma das formas de fixação das identidades em um território, uma malha quadriculada que norteia os transeuntes com o efeito de direcioná-los no meio urbano, assim como no meio rural. Além da função de demarcação dos lugares nos espaços, possui o papel de determinar como um indivíduo pode fazer determinada rota, independentemente dos meios – seja a pé, seja de automóvel, seja por meio de transportes coletivos. É por meio do mapa que conseguimos ler determinado lugar, contudo, há no mapa uma função principal: determinar as posições hierárquicas em um local, fazendo com que o sujeito entenda onde é e onde não é o seu território. A função de um mapa é a de controle: seja geográfico, seja social, seja demográfico, entre outros. É com esse tipo de instrumento que as cidades ou lugares são enxergados pelos indivíduos, como se todos os elementos em um espaço pudessem ser contidos em um mapa.

IX – A cartografia

Cartografar não é o mesmo que mapear. A cartografia agrimensa, ou seja, mede. Contudo, essa medida varia – tanto a medida por mapas como a medida por percursos. Envolve as medidas padrões, as não padrões e as que estão no interstício. O campo de atuação da cartografia é determinado pela percepção das potências de uma determinada região. Para identificar as potências é preciso ter dispositivos capazes de registrar, mesmo com certa imprecisão, o que está no interstício. Cercar não é um bom movimento quando se quer agrimensar, isso porque o que escapa também é importante de ser lido, de ser registrado, mesmo que momentaneamente. A cartografia é fluida e depende sobremaneira dos dispositivos de captura. Como os dispositivos de captura são delineados pelos

métodos científicos que, por mais que se cerquem de categorias e de subcategorias para proceder com uma metodologia apropriada, podem falhar, visto que construídos pelo conhecimento humano que, por natureza, falha. A cartografia da qual tratamos é aquela processual, fluida e com mecanismos e dispositivos mais empáticos para ser possível agrimensar.

X – O circuito

O circuito é um conjunto de direções que se delimita em diferentes formatos. Há tipos de circuitos que teimam em ficar se retroalimentando com a mesma configuração para que outros grupos de indivíduos ou elementos materiais não façam parte, sendo que a vida é orgânica, fluida, muda o tempo todo. O circuito é assim composto de muitos elementos, contudo, há os que são mais orgânicos e fluidos, como os que são fechados e que impedem atravessamentos, existindo a interpenetração dessas duas tipologias, formando mais uma camada de leitura possível de um circuito.

XI – A delinquência

A desterritorialização é um desvio, um ruído, uma delinquência em um determinado sistema. O conceito de desvio não é novo, assim como o de ruído, contudo, a noção de delinquência vista como um desvio parece pacificadora quando, na realidade, há uma potência em ambos os termos: a de atrair novos sentidos que antes não eram observados no sistema maquínico. Mesmo que se configure novamente como linha de contiguidade depois de sair do sistema, a delinquência denota a potência de um existir possível e que proporciona leituras antes não realizadas. Acontece que a rapidez da reterritorialização é imensa, ou seja, a apropriação pelo sistema de controle. Vemos que não há outra salvação para uma delinquência a não ser assumir seu papel em ser efêmera, de se apresentar no campo da prática, que é de difícil captura porque se passa no momento presente. Mesmo que a linha de contiguidade a enlace, a delinquência será considerada um ruído ou um desvio. Dessa forma, há nela a potência de

mostrar novas categorias, mesmo que difusas para os diversos campos do saber. A questão é observar modos possíveis de captura.

XII – O registro

O registro pode ser realizado de muitas maneiras. Em um primeiro momento, é necessário delimitar o que pode ser registrado – o recorte das intenções a ser transmitido para um provável leitor. O registro cumpre o papel de comunicar algo para um sujeito ou um grupo de sujeitos: pode ser escrito, desenhado, fotografado, dentre outras maneiras. Em um segundo momento, há a leitura desse registro. Pode acontecer como uma leitura em primeiro grau: o que aparece nos planos existentes são elementos simbólicos facilmente identificáveis.

Em uma leitura de segundo grau, o registro apresenta elementos semióticos em que se pode perceber o significado, o significante e o referente, contudo, há ainda uma leitura em terceiro grau, que Barthes chama de terceiro sentido ou sentido obtuso, que são os ziguezagues de um determinado registro e os elementos que podem fugir da classificação entre significado/significante/referente. Denota-se, assim, uma nova área de atuação do registro em que não se codifica todo o seu sentido, todavia, há nele indicações de leitura de um nível psicológico e/ou social, sendo esse último campo – o social – apontado com uma natureza que demarca as diferenças ou semelhanças entre o registro e um sentido que pode ser desvelado e, por isso, percebido.

XIII – O signo e o sentido

O signo é um sinal. Denota e conota. Diz respeito às diferenças e às semelhanças nos registros. O que se capta de padrão em um registro é considerado um signo legível e eficiente – o sentido que se revela é de um nível básico que é o reconhecimento de padrões. Busca-se, assim, a semelhança. A diferença é o que se enxerga nas comparações dos padrões e das suas não repetições, um interstício que se encontra em um nível mais avançado do sentido: perceber no intervalo amorfo entre os padrões a diferença estabelecida no sistema geral do funcionamento maquínico. Nesse caso, o sentido observado é o obtuso. O

importante a ser destacado é a leitura dos intervalos gerados pelas diferenças e pelos padrões que, quando se repetem, revelam diferenças. Tendo em vista que a repetição indica um sentido, a diferença entre tipos de repetição estabelece um sentido outro a ser decifrado. O signo é um sinal que denota ideias com diversos sentidos que dependem da ótica adotada pelo tipo de leitor do signo, podendo conotar outros sentidos.

XIV – A experiência

A noção de experiência nos remete ao que Walter Benjamin disserta em *O Narrador*: a oralidade foi substituída por instrumentos técnicos que a reproduz em maior escala como informação e em série. Os instrumentos técnicos substituem, assim, a oralidade e as histórias arcaicas que passavam de uma geração a outra por intermédio da fala que serão agora repassadas pela escrita acompanhada da imagem – contudo, não pelo fato em si, no entanto pela noção de uma outra experiência, diferente da oral realizada frente a frente, de um indivíduo que participa de um grupo e que o representa mesmo que em pequena escala. A experiência será outra, diferente, não mais a noção da experiência direta, física, como outrora era, gerando, para Benjamin, um empobrecimento da experiência. A experiência acontece no momento presente em um tempo específico e em um determinado espaço.

XV – O afeto

Um sentimento que não pode ser medido, mensurado. Por mais que o afeto possa eleger maneiras de se manifestar materialmente falando, seja presenteando os queridos com a presença física como também por intermédio de códigos convencionados por datas comerciais para dizer que se demonstra a afeição, sabemos que esses últimos são códigos manipulados por grandes interesses mercantis. O tipo de afeto do qual construímos é composto por potências enquanto momento presente. As ações corporais estão mais próximas em demonstrar as afeições e, por isso, as materializam. É uma percepção que se tem previamente, no entanto, é algo que perdura ou não, caso seja alimentado pelos elementos que constituem essas potências. As potências possuem um arsenal de

afetos a serem explorados porque estão mais próximas de uma animalidade ancestral, que se manifesta a todo o momento entre os humanos. Contudo, com os códigos que convencionam como devem ser as relações de afeto, há choques diversos de apreensão.

XVI – O agora

Walter Benjamin percebe o agora como uma utopia libertária. Parece contraditório: o agora, que é tão impreciso em se determinar, torna-se uma utopia ligada a uma noção de futuro e não de presente, de instante. Contudo, quando a potência do cotidiano está na experiência em se viver o atual, entende-se o que Benjamin afirma: apontados para o futuro, os potentes “agoras”, liberam possíveis estados que antes não se percebiam. O agora é entendido como uma potência que liberta, porque nela reside a possibilidade de outro amanhã diferente de hoje, cooptado pelo sistema maquínico e as suas linhas de controle. O agora liberta o sujeito dos limites que lhes são impostos por uma sociedade. Por isso, há a possibilidade de se fazer novas histórias que remetam a um passado, não como nostalgia, mas para que o agora seja vivido como a potência de uma utopia que salta aos olhos, quando devidamente experimentada, formando um futuro em que se pode viver apesar das barbáries cotidianas.

XVII – A inovação

Diferentemente de uma invenção, a inovação traz resultados plausíveis e é pautada por anterioridades históricas de evolução técnica, de produção e de materiais. Há muita confusão em considerar a inovação como algo totalmente novo, quando na realidade aponta para algum aspecto que traz uma atualização dentro de uma anterioridade histórica em relação a um objeto, entendendo-se o objeto não como um produto industrial, mas sim como um tema. A inovação é importante para o avanço dos campos do conhecimento e da prática, de uma produção progressista e positivista. A noção de avanço que a inovação traz não necessariamente é apaziguadora, mas também pode ser avassaladora, dependendo dos grupos sociais envolvidos em determinado contexto. Dessa maneira, a inovação precisa existir dentro do sistema em que vivemos, embora não seja a

única pedra de salvação de determinados campos do conhecimento, como comumente é considerada.

XVIII- A identidade

O sujeito neste mundo é construído pela linguagem. O seu código individual vai sendo moldado desde o nascimento até a morte por intermédio de construções realizadas em lugares físicos que demarcam a composição de um indivíduo no mundo. A identidade dá contorno ao sujeito. Pressupõem-se que os lugares que marcam a constituição do indivíduo os tornam mais ou menos propício a ler o mundo, a decodificá-lo pelo acesso que teve a uma educação mais ampla. Contudo, o que mais reconhecemos são indivíduos serializados, como códigos de barra ou como carteiras de identidade. A identidade, assim, congela os dados de um sujeito. A identidade carrega em si o estar parado, mesmo que por segundos, para que o outro o reconheça como no registro da carteira de identidade. A identidade gera um reconhecimento rápido e irrefutável – um signo de fácil leitura e importante para outro nos ler.

XIX-A singularidade

Um processo, seja de qualquer natureza, é singular. Isso posto, o estar no mundo no momento presente permite que o singular se destaque em determinados processos. O momento de se estar presente no mundo em contato com outros gera processos de identificação e de singularização. Os de identificação se dão basicamente por oposição. Os de singularização entram em contato com a essência do sujeito que difere dos outros no momento presente e se afastam das oposições: as rejeitam porque atuam como um processo amorfo no qual é impossível nomear de imediato – o tempo precisa atuar. É assim quando um artista cria. No momento da realização de uma obra, um pintor se impõe a tarefa de com a sua identidade colocar em um suporte a expressão do que o motiva no mundo. Nesse momento em que o pintor está diante da sua obra, no seu processo diário, está diferenciando-se, tornando-se singular, em estado pleno de potência. Os sujeitos são compostos de identidades e de singularidades. As suas histórias vividas coletivamente são singulares. O estar em contato, seja diante da obra de

um pintor, seja de outra pessoa, seja de outros espaços, é que torna os processos singulares.

XX – A repetição

Repete-se porque existe o idêntico, um composto de características comuns que são possíveis de serem distinguidas. A compulsão pela repetição no comportamento humano é de uma potência própria semelhante à da linguagem, a da arte e a do inconsciente. A repetição acontece pela necessidade pulsional – uma potencialização eficaz em verificar padrões e melhorá-los por meio das semelhanças. Os padrões percebidos em imagens ou registros imagéticos servem para facilitar o entendimento de um determinado contexto e período histórico. Dessa maneira, o dessemelhante, o que não se aparenta ao idêntico, é uma diferença.

XXI – A iconografia

A iconografia é o estudo formal de uma imagem, de uma estória e de uma alegoria por meio de uma análise. Esse estudo se materializa como uma repetição dos tipos convencionais que mais aparecerem em uma configuração. A iconografia é uma tipificação das formas para melhorar o acesso ao seu significado em tempos e espaços distintos de um registro imagético, deixando claros os temas ou conceitos que são tratados porque pressupõe familiaridade. Há na iconografia a relação direta com o fenômeno em se perceber os padrões estabelecidos em registros. Não há nessa percepção um estudo mental esquematizado para o aprendizado pela razão humana, o que significa dizer que a iconografia revela o campo formal da imagem no momento da sua análise.

XXII – A iconologia

A iconologia é a faculdade mental, portanto, do mundo da razão, em que se interpreta a história dos sintomas culturais. É, portanto, um estudo que leva ao entendimento dos significados intrínsecos, dos conteúdos que estão por trás da iconografia. Sistematiza a compreensão dos significados simbólicos de uma

imagem e a estuda, relacionando-a com períodos históricos distintos, assim como métodos de análise diversos. Atua então como um campo maior no caso afastado do fenômeno e imerso na sua decodificação como sistema cultural. A iconologia representa uma síntese de um determinado momento histórico pelo estudo comparativo de sintomas de estilos e de tipo. É considerada uma iconografia interpretativa.

XXIII- O neoconcretismo

O movimento neoconcreto no universo do campo das Artes Plásticas no Brasil tentou unir o que havia de melhor no movimento concreto que era o Abstracionismo com a experimentação no espaço, cunhada por Helio Oiticica como arte ambiental. No campo do design, a experimentação é considerada como uma etapa de um projeto e não a sua finalização. No design dizemos que há interação nos aplicativos e nos sites em diversos suportes, entre outras maneiras, entretanto, a interação física acontece dentro de um espaço fabricado para aquele fim – de fazer com que o consumidor avance na escalada da compreensão de um fluxograma programado que pressupõe uma habilidade em decifrá-lo. Ao fazer o público pensante avançar em um caminho que extrapole o sentido da visão, que seja olfativo, que seja tátil, o neoconcretismo dá um passo adiante na experimentação como fim e não como meio – como no design, que o assume como etapa e não como fim.

XXIV – O discurso indireto livre

O discurso indireto livre se apresenta enquanto vivemos a realidade em contato com o outro. A ação de uma pessoa em contato com outra pode demonstrar intenções que não são verbalizadas e que o discurso indireto livre está em atuação. Há também uma constituição do discurso indireto livre que denuncia o campo sociológico ao qual o sujeito se encontra.

3 ARANDO O CAMPO

Arar o campo é uma forma de reconhecimento de um lugar. É lavrar a terra de um território em que se procura desbravar para o plantio e a germinação de espécies em um solo. É perceber se o solo tem maior ou menor acidez para abarcar as sementes que, em um dia qualquer, poderão brotar. E, enquanto se lavra o território, podem-se descobrir as afinidades e os embates que farão com que uma semente brote. No caso desta pesquisa, é uma maneira de indicarmos que, nesse momento, a equipe de Artes do NIMESC não estava germinando ideias (ou sementes): procurávamos reconhecer o território futuro de pesquisa.

Diante de um terreno a ser lavrado, a sua preparação é o passo mais importante. Acostumamo-nos a enxergar as espécies vegetais no seu formato final quando compramos uma hortaliça, como, por exemplo, um ramo de manjerição, esquecendo-nos muitas das vezes que, para estar ali na nossa frente, em um balcão de supermercado ou em uma feira, teve acesso a uma terra fertilizada para receber as sementes. Consumimos o resultado: a forma final do manjerição. Contudo, não há possibilidade de uma pesquisa acadêmica não comunicar os princípios que a regeram e de como foi arado o terreno para as possibilidades de um projeto dessa envergadura.

Nesse momento, afirmamos a força do platô *o cotidiano*. Michel de Certeau (1994), no livro *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, nos conta como que o *cotidiano* tem uma potência que se baseia na tática em vez da estratégia. Esta é um “cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ambiente.” (p. 46). Aquela é “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto, com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro.” (p. 46).

O terreno da tática é o do *cotidiano*, porque, ao contrário do senso comum, que liga a rotina como se fosse o dia a dia enfadonho, vemos no plano tático os atos que se modificam perante as relações com os outros, porque a tática depende

do tempo, como se “vigando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho.” (p. 47). Pelo contrário, o terreno da estratégia se coloca no plano das ideias porque tem uma relação de poder que o sustenta, guardando os lugares próprios ou institucionais, preservando a sua existência. Diante da dicotomia entre estratégia e tática, presentificamos esta pesquisa com as táticas utilizadas no *cotidiano* e que nos deram ganhos enquanto estávamos em pleno voo.

O capítulo a seguir apresenta a aplicação dos platôs enquanto se ara o campo. Trata da pesquisa enquanto embrião, que influenciará a nossa relação com o campo de pesquisa porque, decerto, uma favela é o exemplo maior do campo tático-cotidiano, onde o presente, os tipos de trajetória, as analogias que transformam espaços em lugares, a sensação de pertencimento a um território e os circuitos que o Circuito das Casas-tela apresenta, são originários no campo.

3.1. Um diálogo no agora

No início do semestre letivo de 2013, após a defesa do Mestrado, houve uma conversa entre este pesquisador e o orientador da dissertação Nilton Gamba Junior sobre a possibilidade de uma pesquisa no doutorado. Até aquele momento, tínhamos um vago entendimento de prováveis temas para investigação sobre algumas práticas socioculturais que vão se extinguindo por conta das novas tecnologias que afastam os jovens dos fazeres locais e, por conta disso, os distanciam da preservação da memória dos bens culturais imateriais como, por exemplo, a total extinção da maior festa junina de Alagoas, na beira do Rio São Francisco, no povoado Barra do Ipanema, perto da reconhecida foz do Rio Ipanema, que havia estarecido este pesquisador no relato oral e espontâneo que obteve quando lá estava como professor na primeira equipe da retomada do projeto Rondon pela PUC-Rio⁶.

A questão principal que poderia nortear uma pesquisa de doutorado é como o desaparecimento de uma grande festa pelo desinteresse dos jovens de um povoado que não enxergam a riqueza da cultura local poderia advir do

⁶ Para saber mais sobre a retomada do projeto Rondon pela PUC-Rio, acesse o link: <http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3185&sid=24>

apagamento dos rastros que uma barbárie pode suscitar como a realizada pela visão progressista do capitalismo e o consequente consumo desenfreado de aparelhos celulares ou outros programas transmitidos pela televisão que são poderosos instrumentos nos rincões do Brasil com a capacidade de apagar vestígios locais fortes e potentes.

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Segundo essa afirmação de Walter Benjamin em seu ensaio *Sobre o conceito de História*, como podemos capturar os relampejos com as reminiscências posto que o passado histórico está sempre em estado de perigo por conta dos avanços do progresso? Como poderíamos entender a questão de uma identidade local que vai constantemente se construindo por intermédio das novas tecnologias a ponto de ser motivo para se extinguir as histórias populares e coletivas por não ter possibilidade de retorno de como era antes? Havia ainda outras perguntas, contudo, a fundamental era: como fazer com que as memórias não ficassem apenas na mente de antigos moradores que comunicam a história oralmente para quem pergunta ou se interessa por um vilarejo e pelos seus hábitos culturais?

Há uma relação com que Walter Benjamin conta ao expor a sua versão do anjo representado no quadro de Paul Klee chamado *Angelus Novus*: não olha para o passado para reunir os fragmentos porque há uma tempestade que faz com que suas asas fiquem abertas para o futuro. Em relação ao passado, o anjo “vira as costas.” (ibid, p. 226). O passado fica para trás, em ruínas, amontoando-se até o céu enquanto a tempestade faz com que o anjo não feche as asas que, segundo o autor, estão apontadas para o progresso: o futuro que não deixa com que se registre o passado de maneira a superá-lo ou fazer-se entender perante o presente.

Nesse momento da conversa, o orientador explicou sobre um projeto de pesquisa e de extensão em que o Laboratório de Design de Histórias (Dhis) da PUC-Rio sob a sua coordenação começaria associado ao departamento de Psicologia. O parceiro do projeto é o Museu de Favela, que possui o Circuito das Casas-tela onde é preciso caminhar nos labirintos das vielas e dos becos das favelas nos morros do Cantagalo, Pavão e Pavãozinho para entender um pouco

mais sobre a história da formação do complexo de morros. O projeto das Casas-tela foi realizado por um conjunto de moradores locais como maneira de resgate da memória das histórias daquele território para que as novas gerações tenham contato com as mesmas e que desperte nos moradores um interesse pelo seu próprio passado com a finalidade de mantê-lo vivo no presente.

A partir de então, com esse aparte do orientador, o projeto de pesquisa se desenha por intermédio do platô *o agora*. Na realidade, o que aconteceu foi uma excelente percepção pelo orientador no momento presente do que se contava como uma possibilidade de pesquisa que poderia ser aplicada no Rio de Janeiro e não no exemplo de um lugar distante como em Alagoas, no povoado de Barão do Ipanema. *O agora* determinando uma possibilidade futura de pesquisa com muitos grupos envolvidos: os moradores fundadores do MUF, os moradores que trabalham na ONG, os diretores executivos externos, os pesquisadores de níveis variados desde a graduação até a pós-graduação e de diversas universidades, entre outros.

O difícil é delimitar o entendimento sobre *o agora*. É um breve momento. Remete a um instante, ao presente, às práticas enquanto ato no momento do seu acontecimento. Contudo, por exemplo, após lida, qualquer palavra aqui se torna passado. *O agora* parece que requer de nós uma meditação profunda em exercício enquanto momento presente. Um instante que contém fagulhas de forças que atuam sem cessar e que não notamos enquanto vivemos o presente porque é indefinida a percepção do *agora*. Para delimitar uma possibilidade de enxergar *o agora*, é necessário recortar, a partir da alta modernidade, dois pensadores alemães com perspectivas distintas, no caso Walter Benjamin e Martin Heidegger, que se detiveram sobre o tema.

Heidegger (1993) iniciou sua missiva do livro *Ser e Tempo*, publicado em 1927, com duzentas páginas dedicadas ao ser-no-mundo de forma a atrelá-lo a um determinado contexto, ou seja, o ser existe diante de um determinado ambiente. Apesar da oposição que traçará com a metafísica, que propõe uma leitura universal do ser em detrimento de uma especificidade de estudo sobre o mesmo, Heidegger traz o momento presente modificando o sujeito enquanto ato. Grosso modo, Heidegger demarca um novo funcionamento do sujeito na alta

modernidade como se, para compreendê-lo, os separássemos em duas figuras: o *ser histórico* que existe em um ambiente e é identificado perante o outro do qual os fatos da sua vida são lidos como uma biografia, e, ao mesmo tempo, o *ente*, melhor identificado no conceito heideggeriano de *ser-aí*, mais reconhecido como *dasein*.

O sujeito histórico não é estanque, preso em sua própria biografia. Ao contrário, está em constante mutação, especificamente porque a sua existência se opera no momento presente. Isso significa que o sujeito se transforma enquanto vive. Heidegger aponta para uma possibilidade conceitual distinta do ser e continua a investigação potencializando o *agora*, que está cheio de linhas de forças que se entrecruzam e que geram potências diante do devir, em um estado de coisas que não cessam de se interpenetrar em planos, sejam atravessados, sejam paralelos, mas que estão atuando em conjunto e, por isso, o *ente* se modifica perante o presente. O *ser-aí* está em contato com o devir, que é conceituado como um processo que se preocupa com a experiência de se viver o momento em detrimento do resultado ou da performance do instante.

Walter Benjamin (1994) não aponta especificamente para um ser que se modifica no presente como Heidegger, contudo, dá pistas sobre o mesmo perante o seu conceito de história. Como Benjamin cita o anjo de Paul Klee: o ser na sua abordagem está preso pelas asas que o alçam para o futuro, que é o progresso que, para o autor, tudo esmaga e que não dá chances de olhar para o passado e entender a sua construção como sujeito histórico, visto que o progresso avança na tentativa de não deixar vestígios. Em seu novo conceito de história, Benjamin acredita que o ser humano poderá avançar somente se olhar para o passado e perceber o que de fato se realizou, mesmo que o passado esteja em fragmentos esparsos. Contudo, o progresso que paralisa as asas do anjo na obra de Paul Klee é considerado pelo autor uma barbárie que deixa os rastros espalhados porque não interessa ao futuro progressista a consciência sobre os contextos e os fatos gerados no passado. *Angelus Novus* de Klee tem o olhar para o novo voraz e não para o passado.

Entendemos a aplicação de um recorte epistêmico do *agora* como o acontecido na percepção do orientador deste trabalho no momento no qual conversamos sobre as reminiscências de um lugar distante no Nordeste e da

aplicação de um procedimento aplicado no mestrado para o Museu de Favela na cidade do Rio de Janeiro. O exemplo da potencialidade *do agora* se explicitou em uma conversa que representa o lugar do diálogo e do debate francos entre um orientando e um orientador. Isso porque o orientador apreendeu a questão que ainda era embrionária, assim como as possibilidades e potencialidades de um lugar para aplicá-la. Neste caso, um lugar cheio de passado que, se não for notado, pode desaparecer, ao mesmo tempo em que há uma necessidade de fortalecer um território historicamente visto como fora da sociedade, à mercê da Grande História.

Ao final da nossa conversa, marcamos uma primeira visita informal ao campo de pesquisa para nos aproximarmos do trabalho desenvolvido pelo Departamento de Psicologia na Formação das Escutadoras de Memória para que elas pudessem reforçar a incessante batalha do não apagamento de rastros. Para isso, fomos ao campo de pesquisa no Museu de Favela caminhando pelo morro do Cantagalo.

3.2. Caminhando no território

A primeira visita ao Museu de Favela é difícil de ser esquecida e ao rememorar-la pode acontecer que a história lida seja diferente da experimentada. Como na época o Departamento de Psicologia trabalhava com o MUF, visitamos a ONG com a equipe do NIMESC/PUC-Rio que estava no local e alguns que chegariam juntamente conosco, como a coordenadora do grupo de pesquisa Solange Jobim e Souza.

Existem diversas entradas e caminhos para chegar ao MUF sem a necessidade de se passar pelo Circuito das Casas-tela, isso porque era uma reunião inicial em que o trajeto desse museu a céu aberto não seria ainda o mais importante na nossa apresentação aos diretores e aos funcionários. Marcamos um ponto de encontro para subir o morro pela entrada da comunidade do Pavãozinho, pois, pela memória de Solange Jobim, era mais fácil de chegar até a base do

museu, como se fosse em direção ao reconhecido Brizolão⁷ que fica no alto do Cantagalo.

A experiência em subir o morro será descrita a partir de dois platôs: *a caminhada* e *o território*. Nesse primeiro momento, *a caminhada* é um aspecto a ser abordado, tendo como autores que se entrecruzam em relação ao olhar a cidade como reflexo do cotidiano, seja como relatos, seja como uma experiência estética, respectivamente, Michel de Certeau e Francesco Careri.

As caminhadas dos pedestres apresentam uma série de percursos variáveis assimiláveis a “torneios” ou “figuras de estilo”. Existe uma retórica da caminhada. A arte de “moldar” frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos. O estilo especifica “uma estrutura linguística que manifesta no plano simbólico (...) a maneira de ser no mundo fundamental de um homem.” Conota um singular. O uso define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e o uso visam, ambos, uma “maneira de fazer” (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento singular simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo de uso, maneira de ser e maneira de fazer. (CERTEAU, 1994, p. 179-180)

Michel de Certeau (1994) chama de retórica ambulante as caminhadas dos pedestres em uma cidade. O autor se aproveita do termo “linguagem ordinária”, de Wittgenstein – que apareceu com maior clareza em seu livro póstumo *Investigações Filosóficas*, lançado em 1953 –, apesar de cercá-lo desde o início das suas investigações sobre linguagem no livro *Tratados Lógico-Filosóficos* de 1921. “A tese básica das *Investigações Filosóficas*, no que diz respeito à questão do significado, consiste em afirmar que conhecer o significado de uma expressão (...) está em saber usá-la em um amplo domínio de sentenças.” (ALCOFORADO, 1986, p. 42). Isso posto, Certeau cria o termo *estilo de uso*, que é a fusão de uma maneira de ser com uma maneira de fazer.

O *estilo de uso* dessa primeira visita ao MUF foi realizado com uma guia que não morava no morro e que sabia chegar à base do Museu por conta do projeto com a ONG. Chegamos até lá caminhando pelas subidas e vielas labirínticas características de uma favela. No caminhar residem muitas maneiras de uso e de estilo, como nos indica Certeau. O estilo de Solange foi o da rememoração pelo código de fácil reconhecimento na comunidade – o Brizolão. O

⁷ O Brizolão é um prédio para o ensino de nível básico e médio, reconhecido quando foi implementado em todo o Rio de Janeiro na década de 1980 no primeiro mandato de governo do estado de Leonel Brizola. Nos dias atuais, não é mais um colégio, e passou a assumir diversos nomes, sendo o último Espaço Criança Esperança. Contudo, no imaginário do povo do estado do Rio de Janeiro, continua sendo chamado de Brizolão.

uso, que é um tratamento singular simbólico, era experimentado pela primeira vez por mim e pelo orientador. Enquanto subíamos, íamos pelo estilo da coordenadora do NIMESC e, por mais que quiséssemos propor caminhos diferentes, seria uma informação inútil porque não sabíamos onde ficava a base do Museu. Dessa maneira, nos encontramos embaixo da comunidade e a subimos. Apesar do estilo de uso ser de uma única pessoa que nos conduzia até o ponto de encontro, não há como, individualmente, termos usos e estilos iguais, dado que cada um teve formações diversas de vida e de educação.

Enquanto ato no presente, essa primeira *caminhada* foi determinante para entendermos onde está inserido o Museu de Favela. Apesar do olhar virgem em relação àquela comunidade, há em nós um sistema de códigos preestabelecidos: estar em perigo ao subir uma favela é insidiosamente colocado no ar pela mídia hegemônica brasileira, em particular a do Rio de Janeiro, por conta da instalação do mercado negro das drogas nos morros cariocas. Isso, de certa maneira, fez com que o estilo de uso de todos, apesar de sermos sujeitos únicos, fosse de cuidado e de atenção.

Chegamos à base do Museu, que fica na favela do Cantagalo e que é uma Casa-tela. Passamos por algumas Casas-tela enquanto caminhávamos, todavia, como tínhamos consciência de que não era um método aplicado da pesquisa, não nos detivemos nas histórias rememoradas por cada uma. Contudo, entrar na base do Museu de Favela e perceber que a mesma fazia parte do Circuito das Casas-tela foi oferecido pela *caminhada* que fizemos. Uma *caminhada* da tipologia-percurso mais que do que da tipologia-mapa, como definido por Certeau, isso porque não há uma indicação clara nas ruas e vielas do Morro do Cantagalo sobre as localizações dos logradouros. O principal motivo se deve ao fato de as favelas da Zona Sul do Rio de Janeiro não possuírem ruas mapeadas por um sistema panóptico. Sabe-se dos endereços por uma tradição de oralidade entre os moradores que conhecem as histórias das famílias e do comércio locais. A empresa Correios sobe até determinado ponto, todavia, esse mapeamento não é regulado, o que faz com que nos deparemos com uma tipologia percurso. Apesar de as ruas e vielas não serem mapeadas como um sistema de malha ou de grade, características de um sistema panóptico, há uma fusão das tipologias na experiência do caminhar.

Na experiência relatada acima, havia no campo da memória de uma pesquisadora, a professora Solange Jobim, lugares pontuais que a remetiam ao ponto central que buscávamos – a base do Museu de Favela. Dessa maneira, mesmo sem a marcação dos lugares em mapas legíveis para um visitante, havia na memória de Solange o famoso Brizolão. Sendo assim, a experiência de ter visitado o morro por diversas ocasiões a remeteu ao lugar que a norteava no trajeto e que nos dava alguma luz sobre qual vereda seguir.

Essa vivência que se constitui na memória tem marcações ou demarcações de experiências vividas e, por esse motivo, se reconhecem na tipologia-mapa definida por Certeau. Em contrapartida, a experiência é realizada no morro por conta não somente do histórico de visitas anteriores da pesquisadora Solange, mas também do que a trajetória do morro oferta. Perguntar a alguém que transita quando estivemos perdidos onde era a base da ONG é ofertado quando estamos realizando a trajetória e, somada à informação de onde ficava o Brizolão, percebemos o entrelaçamento entre os tipos de experimentação de um trajeto, seja mapa, seja percurso. Assim se fez *a caminhada*.

Os sinais sinestésicos eram fortes e de presença marcante: o cheiro do esgoto que também descia pelas laterais em alguns pedaços do caminho; outros cheiros que vinham das casas construídas sem quaisquer padrões arquitetônicos; os sons diversos que saíam dos lugares enquanto subíamos as vielas e as ruas; os improvisos em muitas e distintas tipografias realizadas à mão; entre outros. Subir o morro pela primeira vez era uma necessidade de um futuro projeto como era também a fonte primária de uma expansão dos nossos sentidos em relação àquele complexo de favelas. No livro intitulado *Walkscapes: O Caminhar Como Prática Estética*, Francesco Careri (2013) se detém no estudo da prática do caminhar como ato estético desde a Grécia Antiga até os dias atuais.

Antes da transformação física da crosta terrestre iniciada com os menires, o território sofreu uma transformação cultural fundada no caminhar, uma ação que se desenvolveu sobre a superfície do planeta sem violar a sua matéria. Portanto, o percurso é um espaço anterior ao espaço arquitetônico, um espaço imaterial com significados simbólico-religiosos. Durante milhares de anos, quando ainda era impensável a construção física de um lugar simbólico, percorrer o espaço representou um meio estético através do qual era possível habitar o mundo. Associavam-se à errância a religião, a dança, a música e a narração nas suas formas de epopeia, de descrição geográfica e de iniciação de povos inteiros. O percurso/narração transformou-se num gênero literário ligado à viagem, à descrição e à representação do espaço. (CARERI, 2013, p. 63)

A partir do entendimento de que o campo da arquitetura se deu com base no nomadismo e não no sedentarismo, Careri avança no sentido de perceber as vanguardas artísticas do início do século XX como reformadoras da questão da *caminhada* como uma experiência estética. O mais difícil em perceber o *caminhar* como uma prática e ainda por cima no campo estético é gerada pela dificuldade na apreensão dos registros da ação do caminhar. Embora com enfoques distintos, os dadaístas, os surrealistas, os situacionistas e os artistas da *land-art* tinham algum modo de registro, seja alterando a paisagem, seja mantendo-a como era. A maneira de assinalar o momento da prática da caminhada era uma questão, assim como o é para o campo da arte performática que acontece e se esgota enquanto ação, no momento presente. Desse modo, enquanto prática, a *caminhada* nos proporciona experimentar um novo espaço em que os sinais sinestésicos o preenchem e o que ainda fica em aberto é como registrar para que de fato a ação oferecida possa nos trazer referências mais realistas sobre um território.

A descrição realizada acima com o platô a *caminhada* é, por analogia, uma exemplificação da aplicação do platô o *território*. Esse último é percebido com os sinais sinestésicos e os prolongamentos que o homem criou sobre o mesmo, como Flusser (2010) indica:

(...) Uma vez que as mãos humanas, assim como as mãos dos primatas, são órgãos (Organe) próprios para girar (Wenden) coisas (e entenda-se o ato de girar, virar, como uma informação herdada geneticamente), podemos considerar as ferramentas, as máquinas e os eletrônicos como imitações das mãos, como próteses que prolongam o alcance das mãos e em consequência ampliam as informações herdadas geneticamente graças às informações culturais, adquiridas. (FLUSSER, 2010, p. 36)

Como pensa Flusser, as mãos dos primeiros homens apreendiam as matérias da natureza e as transformavam em coisas, contudo, a partir do momento em que o homem começou a fazer ferramentas, ele expulsa a natureza da matéria para fazer parte de um novo código cultural da vida humana e, assim, subsequentemente, quando se faz máquinas e quando se faz aparatos eletrônicos que, segundo o autor, são revoluções que fazem com que o homem, o espaço em que habita e as relações dialéticas entre homem, ferramenta, máquina e aparatos eletrônicos norteiem e modifiquem a percepção de espaço e de tempo em uma sociedade.

Tendo como base a perspectiva de Flusser exposta anteriormente, ao visitar pela primeira vez o MUF, os sinais sinestésicos que percebíamos no trajeto

à ONG eram prolongamentos dos habitantes daquele território. Os cheiros, os sons, os trajetos irregulares, os sinais eram exemplos da saída da maneabilidade (BAUDRILLARD, 1993) para a capacidade de signos que fogem do contato direto com a mão. De determinada maneira, um território não se define com marcações visíveis em um mapa: é necessário experimentar um espaço ou um lugar para que saibamos como um território se comporta.

Ao chegarmos à base do museu e experienciarmos as suas trajetórias oferecidas pela *caminhada* e pelo *território*, conversamos rapidamente com a gestora do Circuito das Casas-tela Katia Loureiro, com os moradores-fundadores e os funcionários, porque a equipe de Psicologia do NIMESC, à qual Solange se juntou ao chegar à base, desenvolvia uma das oficinas do projeto de Formação das Escutadoras de Memória. A intenção inicial de nos apresentar para a ONG era para que soubessem o que faziam os pesquisadores da equipe de Artes/Design⁸ do NIMESC e no que poderiam ajudá-las para materializar algumas ideias de suvenires dentro das necessidades apresentadas em reuniões anteriores com Solange Jobim e a equipe de Psicologia do NIMESC. A recepção foi calorosa e simpática, nos colocamos à disposição para uma conversa mais detalhada, dessa vez na PUC-Rio, no Laboratório de Design de Histórias, para que a ONG pudesse nos revelar o que desejavam e como poderíamos ajudá-las nos projetos que pretendiam pôr em andamento.

3.3. O lugar Museu de Favela dentro do espaço da PUC-Rio

A reunião entre os grupos no laboratório dentro da universidade foi uma ideia de aproximação das equipes de lugares distintos e com interesses em comum no prosseguimento da relação iniciada com o Departamento de Psicologia. A aproximação dos lugares aconteceu para que os integrantes do MUF pudessem perceber nossa localização com mais proximidade do que afastamento entre os grupos. Apesar de ocuparmos lugares diferentes para a geração do conhecimento, precisamos estar atentos aos grupos com os quais trabalhamos para que a relação se estabeleça com clareza e com confiança, sobretudo em um trabalho de design

⁸ Como será citado muitas vezes, utilizaremos o nome *equipe Artes do NIMESC* ao nos referirmos à equipe Artes & Design do NIMESC no decorrer da leitura deste trabalho.

participativo, no qual o parceiro é um dos criadores do projeto e não um cliente passivo na espera de soluções de um designer contratado para apresentar uma proposta de solução para um problema.

Os platôs *o lugar* e *o espaço* nos guiam na leitura dessa visita e ilustra a relação entre ambos que geram dimensões tanto materiais como intangíveis. Para um lugar existir, o mais específico é dizer que o Museu de Favela está inserido no morro do Cantagalo, na Zona Sul carioca, no bairro de Ipanema. A universidade está situada no bairro da Gávea. Desse modo, os bairros denotam a ordem dos lugares. O oposto de *lugar* são os não lugares:

Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. (AUGÉ, 1994, p. 36)

Segundo Augé, perdemos nossa identidade individual e passamos a assumir a identidade coletiva das vias expressas, dos trevos rodoviários, dos aeroportos, dos meios de transporte, dos grandes centros comerciais porque são considerados não lugares os locais de trânsito, de circulação, inclusive no caso de lares temporários para refugiados, visto que a efemeridade é a essência dos não lugares. Ao contrário do *lugar*:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1994, p. 201)

O lugar é uma configuração instantânea de posições que rege a relação dele mesmo com a localidade e mantém com ela uma relação de intimidade e de afinidade. Naquele momento, nossa intenção era que os componentes do MUF conhecessem o *lugar* em que trabalhamos para que soubessem onde estávamos instalados, com quais recursos contávamos e para nos tornarmos mais próximos. Apresentamos os laboratórios no subsolo do prédio Kennedy até chegar à sala do Laboratório de Design de Histórias para começarmos a reunião.

Logo no início, foi destacada a parceria que havia sido iniciada pela equipe de Psicologia do NIMESC, que nos trazia duas demandas pontuais para o desenvolvimento da parceria com a equipe de Artes: o desenvolvimento de uma

edição da exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras do ano de 2013 e a criação de suvenires locais para serem vendidos em uma loja na base da ONG, como uma forma de materializar a rica experiência em se conhecer o Circuito das Casas-tela pelos visitantes externos aos morros. À época, a ideia dos dirigentes do MUF era produzirem camisetas ou canecas que identificassem *o lugar* Circuito das Casas-tela para venderem na base do museu.

Nesse momento, comunicamos nosso interesse em desenvolver ambos os projetos que demandariam o reconhecimento do Circuito, da experimentação do mesmo, contudo utilizando-se de um procedimento desenvolvido pelo laboratório que poderia trazer melhores resultados para os suvenires que não fossem as camisetas ou as canecas, porque do jeito que demandaram seria apenas uma aplicação da arte de um logotipo reduzido e não o desenvolvimento de uma linguagem própria com as artesãs que pudesse representar a identidade do lugar e a rica experiência que o visitante externo tem ao realizar o percurso do roteiro das Casas-tela.

Até esse momento, o que tínhamos da experiência do *lugar* Circuito das Casas-tela era uma visita à sua base na qual não chegamos a ver a loja chamada Rede MUF, que vende produtos das artesãs locais, assim como as técnicas desenvolvidas. Para que pudéssemos começar a trabalhar no projeto dos suvenires, era necessário que transformássemos a ideia que tínhamos do percurso em uma prática do mesmo para que compreendêssemos o que o visitante estrangeiro percebe e tem de experiência no trânsito entre as vielas e os becos dos morros dentro do perímetro do Circuito das Casas-tela. Tínhamos apenas uma ideia com a experimentação dos percursos das favelas na primeira visita à ONG, que não foi uma vivência completa do Circuito e precisávamos da sua prática porque somente “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis” (CERTEAU, 1994, p. 202)

Para Certeau, uma rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em *espaço* quando está em uso pelos pedestres, assim como “a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.” (ibid, p. 202). Dessa maneira, “o espaço é um lugar

praticado” (ibid, p. 202). Portanto, não havíamos praticado *o lugar* em sua totalidade para entender *o espaço* e os níveis de leitura que oferece com o seu complexo sistema de signos, principalmente nas favelas, que têm crescimento desordenado e o histórico de formação distinto porque possuem diversas comunidades dentro do próprio território.

No final da reunião, ficamos de marcar uma visita informal ao Circuito das Casas-tela do MUF para conhecer *o lugar*, assim como *o espaço* para que os projetos tanto da Exposição do Prêmio das Mulheres Guerreiras de 2013 quanto dos suvenires pudessem transmitir os saberes e os fazeres das artesãs.

3.4. A territorialidade nos morros

Foi inesquecível a primeira incursão ao Circuito das Casas-tela. Na época, havia um pequeno grupo de oito alunos da pós-graduação da PUC-Rio que eram doutorandos da Universidade Ibero-americana do México que foram conosco conhecer o conjunto de morros pelo seu principal atrativo: o maior museu a céu aberto em favelas do Brasil. Fomos recebidos no elevador que dá acesso ao morro do Cantagalo pela Rita de Cássia, radialista e uma das fundadoras do MUF, assim como pela Valquiria Cabral, funcionária da ONG, que seriam as nossas guias no percurso. Rita, acostumada a fazer o trajeto e, por ter sido criada no morro, começou o guiamento do grupo sem subirmos a comunidade, com um convite para continuarmos no elevador panorâmico até o último andar onde fica localizado um mirante.

A fala de Rita antes do início do percurso do Circuito foi de uma eloquência e de uma diferença ímpar no entendimento do grupo em relação ao que iria visitar. Um museu a céu aberto como o MUF se compõe não apenas das Casas-tela, mas, sobretudo, das pessoas que vivem nelas e ao seu redor, e foi assim que Rita expressou a diferença entre os visitantes e os moradores com um relato pessoal, não antes de pedir para que o grupo que chegava ao mirante, que tem uma vista singular da praia de Ipanema, virasse em conjunto para a visão do mar, para enxergar os diferentes tipos de construções, de poucas casas e muitos edifícios, até os olhares chegarem à beira da praia. Rita pediu para que o grupo virasse ao

mesmo tempo para o lado oposto do mar: o que o grupo agora via era o complexo de favelas nos morros do PPG.

O contraste de construções foi aproveitado no discurso de Rita, que apontou que não conseguiria viver em um prédio, que se sentiria como se estivesse presa porque, para onde nós olhávamos nos morros havia vizinhos próximos, que faziam parte da vida de todos. Os sons, as gritarias, os barulhos inerentes ao conjunto de morros eram para ela elementos fundadores de um ser humano que tem nos vizinhos uma parte integrante do seu cotidiano. Rita não se via morando em prédios nos quais não saberia sobre a vida dos vizinhos e nem se via sem o costume de dar bom-dia na parte de circulação comum a todos. Quando Rita citou que se sentiria presa dentro de um prédio, revelou a diferença da *territorialidade* do grupo que visitava naquele momento o museu e dos moradores locais.

O platô a *territorialidade* ilustra o que Rita quis nos anunciar. “Ela é o conjunto dos projetos das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.” (GUATTARI e ROLNIK, 2010, p. 388). A *territorialidade* é, assim, uma série de comportamentos em tempos e espaços sociais, como definido por Guattari e Rolnik (2010). Rita sentir-se mal em um território alheio ao seu e que fica do lado oposto ao que vive geograficamente foi um contraste importante para que o grupo que adentraria no *território* em que ela vive percebesse que o Circuito das Casas-tela era composto não somente das moradias que servem de telas, mas, sobretudo, dos moradores ali residentes que fazem parte constante da vida do vizinho. Vimos isso acontecendo enquanto Rita e Valquiria nos guiavam no percurso: os cumprimentos informais dos moradores e uma interrupção pontual para que conhecêssemos uma festa junina na quadra de esportes da comunidade são exemplos da *territorialidade* que estávamos percebendo por intermédio dos comportamentos ou investimentos durante o trajeto enquanto o estávamos praticando.

Durante o guiamento, passamos por um acesso de um morro ao outro, do Cantagalo para o Pavãozinho, onde fica localizado um elevador construído na época do governo de Brizola e havíamos percebido que ali havia uma mudança

nos tipos de construções das casas que ficavam mais perto das vias de acesso e, por esse motivo, mais escuros os trajetos do Circuito. Enquanto caminhávamos, a guia Valquiria havia contado que, no passado, havia naquela região muito crime e mortes com armas brancas. Ao passarmos em um lugar que nos transmitia investimentos estéticos distintos do resto do caminho e ao conhecermos a versão da guia informalmente sobre aquela passagem que fazíamos, *a territorialidade* se apresentou denotada a partir do campo estético. Isso ocorreu durante todo o trajeto.

Nessa primeira visita, pudemos conhecer o Circuito das Casas-tela em sua totalidade, no entanto, não estávamos preocupados em registrar em fotografias a nossa experiência, porque não queríamos ficar influenciados com o contato informal. Nossa preocupação era experimentar o Circuito de maneira que fosse estabelecida uma relação mais próxima com uma das distintas e mais reconhecidas ações do Museu de Favela.

3.5. O Circuito das Casas-tela

É com dificuldade que se apresenta aqui o que é o principal projeto do Museu de Favela, que se intitula Circuito das Casas-tela. Isso porque ele é composto por diferentes tipos de linhas e de velocidades: as dos seus sócios-fundadores idealizadores do projeto museológico experimental e único até então no país sem modelos de inspiração ou de gestão possíveis de serem consultados; as dos diferentes moradores-guardiães que cederam as suas casas como suporte para o projeto depois de muita conversa e de conciliações inclusive com a arte escolhida; as das parcerias que possibilitaram tanto o patrocínio para as instalações do projeto, tendo como proponente a Associação Brasileira de Museus, quanto a implementação do projeto museológico com a participação da captadora de recursos e gestora Katia Loureiro; as dos contratados pelo Museu de Favela para trabalharem no projeto, desde o Grupo do Braço que iniciava o processo de pôr argamassa, plainar a parede e deixar a fachada em estado inicial de tela branca para a realização das artes assim como dos ferreiros da comunidade para fazerem os dois portais de entrada e dos grafiteiros externos à comunidade

que se juntaram a ela em um grande mutirão na realização dos painéis de cada casa; as dos moradores do morro como um todo que interferiam com palpites desde a preocupação com os temas expostos quanto pela participação no momento em que os grafiteiros desenhavam e pintavam enquanto se realizavam as artes nas telas de cada casa escolhida.

Essa tessitura envolvida no projeto de construção do maior acervo de arte a céu aberto em favela no estado do Rio de Janeiro e do Brasil não se restringiu apenas aos agentes do seu território. Essas diferentes linhas e velocidades agiram em conjunto na construção do Circuito das Casas-tela desde a origem até a sua efetivação, como no treinamento dos guias da comunidade. O platô *o circuito* nos auxilia no entendimento do principal projeto do Museu de Favela.

Um *circuito* se define como uma linha que limita uma determinada área, isto é, um contorno ou um perímetro; a noção de que um *circuito* envolve uma área, ou seja, delimita um espaço. Acontece que os espaços são orgânicos. Dessa maneira, um *circuito* se aproxima da noção de limite nas operações de demarcações dos espaços definida por Certeau (1994) aproximando-se das noções de fronteira e de ponte.

Os limites são traçados pelos pontos de encontro entre as apropriações progressivas (a aquisição de predicados no curso do relato) e os deslocamentos sucessivos (movimentos internos ou externos) dos actantes.⁹ Devem-se esses limites a uma distribuição dinâmica dos bens e das funções possíveis, para constituir, sempre mais complexificada, uma rede de diferenciações, uma combinatória de espaços. Resultam de um trabalho da distinção a partir de encontros (...). Paradoxo da fronteira: criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos em comuns. (CERTEAU, 1994, p. 212- 213)

A relação paradoxal exposta por Certeau do papel da fronteira ou do limite é importante porque a linha que contorna um *circuito* não é somente de separação entre as regiões, mas também de ligação forte entre essas áreas. Isso posto, a linha que contorna um *circuito* o une a outros circuitos. Acima de tudo, o que teria um efeito de separação acontece porque há uma união indissociável entre as áreas. Esse paradoxo está presente no Circuito das Casas-tela. No percurso das Casas-tela, passamos por diversos atravessamentos: outras casas que não são telas; logradouros comerciais; os próprios moradores que circulam pelos becos, vielas e

⁹ Actantes significa agente da ação indicada pelo verbo, segundo o dicionário Michaelis.

passagens; os sinais sinestésicos do território; o próprio clima: se está sol, se está chuvoso; assim por diante. Nessa complexidade de circuitos, não é possível determinar uma linha de contorno preciso para a realização do Circuito nas favelas que o compreende.

Essa linha que contorna um *circuito*, que pode ser uma linha imaginária, não necessariamente delimitando o espaço com uma materialidade de uma tinta seca no chão, como a que é simbolizada na marcação de áreas de um carro em uma vaga de garagem, assume o papel de uma linha de articulação ou de linha de segmentaridade, noção que Deleuze e Guattari definem no primeiro tomo de *Mil Platôs*.

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.11-12)

Sendo assim, o Circuito das Casas-tela oferta diversos agenciamentos, porque, a partir do momento que o percorremos, percebemos as linhas que o articulam por conta do guiamento realizado pelos próprios moradores associados ao Museu de Favela. A partir do momento em que visitantes estrangeiros ao complexo de favelas o percorre, um agenciamento está se realizando. Este agenciamento geralmente é realizado por contato, mas também por separação. No momento em que a guia Rita, na visita relatada anteriormente, nos fez enxergar a diferença entre a ocupação no asfalto de edificações reguladas por demarcações no espaço da cidade, percebemos, ao olhar o lado oposto, o complexo de casas e construções da favela como um excesso. A partir desse momento, há uma inversão de percepção do nosso olhar. Enquanto sujeitos do “asfalto”, pensávamos que, onde morávamos, era onde havia excesso de elementos: os prédios, as casas, os logradouros, as pessoas, os animais, os nossos vínculos sociais, assim por diante. Ao olharmos para o complexo de favelas, o excesso era enxergado onde Rita nos apontava em relação às nossas experiências, porque nos pareceu vazio de elementos a cidade em que vivemos. As linhas e velocidades de um agenciamento acontecem a todo o momento, em um potente devir.

Pelo exposto acima, para termos uma narrativa mais precisa dos elementos do Circuito das Casas-tela e de suas diferentes velocidades e linhas, utilizamos uma referência que é um agenciamento em si: o livro *O Circuito das Casas-tela: Caminhos de Vida no Museu de Favela*, no qual se apresenta a distribuição espacial das Casas-tela, porque a experiência que vivemos anteriormente não seria suficiente pelas distintas linhas e velocidades que unem o território. A noção de limite compreendida como uma linha de agenciamento nos dá suporte para contar sobre o Circuito, para minimizar a dificuldade imposta por toda essa tessitura de um *circuito* literalmente aberto. O livro torna-se o ponto de partida para apresentação do projeto principal do MUF.

Em sua composição inicial, o Circuito original possuía vinte Casas-tela. Algumas delas, apresentadas a seguir, foram adicionadas ao roteiro enquanto se criava o livro. Segundo os organizadores:

as obras originais, datadas de 2009 e 2010, são numeradas com algarismos inteiros de 1 a 20. Ao longo dos anos novas obras de arte sobre memórias locais seguirão sendo introduzidas no circuito e são numeradas com algarismos seguidos de letra, para indicar que não são aquelas do tempo em que o circuito foi criado (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p. 65)

No total apresentado no livro são 25 Casas-tela, dois portais como entradas oficiais do Circuito – um no morro do Cantagalo, outro no morro do Pavão; dez placas sinalizadoras, chamadas de “placas de mãos hospitaleiras” (ibid, p. 64) distribuídas no caminho; e mais vinte placas acrílicas de identificação do acervo. As Casas-tela estão alocadas na comunidade da seguinte maneira: 12 no morro do Cantagalo, quatro no morro do Pavãozinho e nove no Morro do Pavão. O mapa a seguir mostra como estão distribuídas as Casas-tela, igualmente denominado de Circuito Baixo pelo MUF.

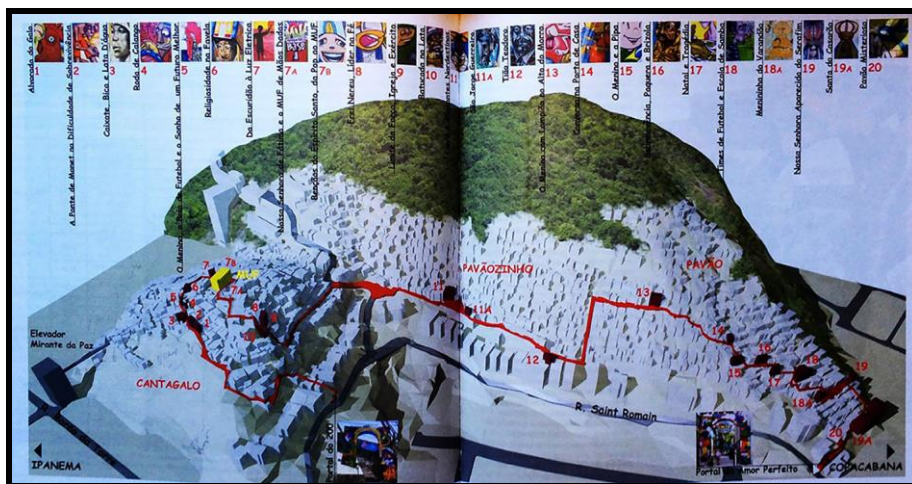


Figura 01- Circuito das Casas-tela. Autoria: MUF

O início do roteiro do trajeto tanto pode começar por Ipanema, pelo *Portal 200*, como pelo *Portal do Amor Perfeito*, em Copacabana, com uma contagem média de 2.050 passos. Os portais têm bastante importância, como revela o Acme, Carlos Esquivel Gomes da Silva, um dos fundadores do MUF, tendo sido o presidente da primeira gestão da ONG e um dos pioneiros do grafite na cidade. Com formação autodidata, foi o primeiro grafiteiro a expor em uma galeria na capital fluminense, além de ter nascido no morro de parto normal e residir na comunidade até o momento atual.

O portal representa a transição entre duas dimensões, na minha visão, ele institucionaliza (o museu de território) e provoca o pensamento de que, quando você passar por ele, vai ver algo extraordinário. A favela tem algo de “misterioso” e “surpreendente”, o visitante vem em busca do desconhecido e o portal tem esta função (de demarcar o início da visita de descobrimento de uma cultura territorial ignorada). (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p. 68)



Figura 02 – Portal 1 - Ipanema – Cantagalo. Acervo: MUF

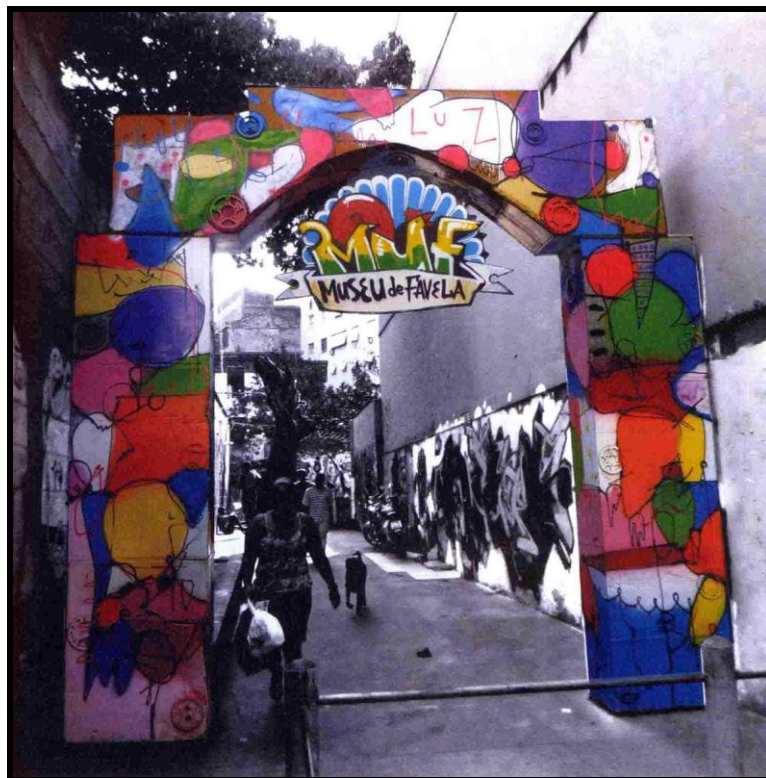


Figura 03 – Portal 2 - Copacabana – Pavãozinho. Autoria: MUF

É importante ressaltar que os portais são de restos de chapas metálicas e engrenagens de bicicletas, além disso, eles empregam saberes e fazeres domiciliados no próprio território, como o de ferreiros, de pedreiros e de artistas. O *Portal 200* é uma referência porque é um dos poucos endereços oficiais da favela, na planta cadastral da cidade do Rio de Janeiro: na Rua Saint Germain, 200. As imagens apresentadas a seguir são recortes dos registros fotográficos utilizados no livro.

As *Casas-tela 1 e 2* no início do percurso pelo morro do Cantagalo formam os maiores painéis de arte de todo o circuito. A *Casa-tela 1* se chama *Alvorada do Galo* e tem como tema “as memórias dos quilombos, dos escravos fugidos que se refugiavam nos morros, o morador da favela na construção civil dos bairros em volta, Copacabana, Ipanema, Lagoa e a chegada dos moradores que emigraram de Minas Gerais.” (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p. 72)

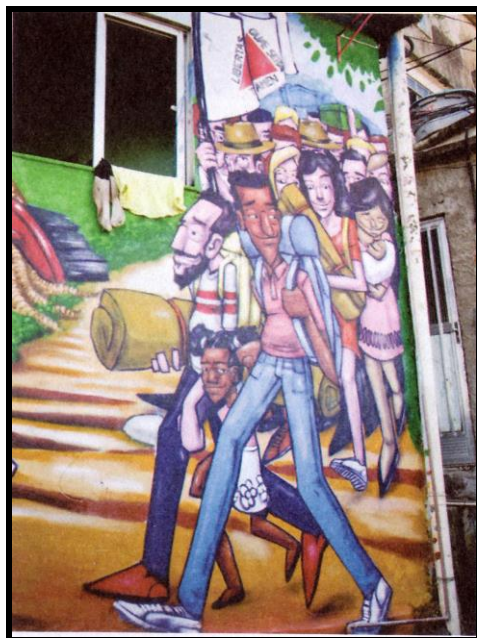


Figura 04 – Casa-tela 1. Autoria: MUF

A *Casa-tela 2* se chama *A ponte de Monet na dificuldade de sobrevivência*. Tem como tema os percalços que os moradores enfrentaram no passado, a falta de energia e de água, que foi um dos maiores desafios de sobrevivência na constituição da comunidade por não serem reconhecidas no mapa da cidade do Rio de Janeiro e, em sua grande maioria, até os dias de hoje.

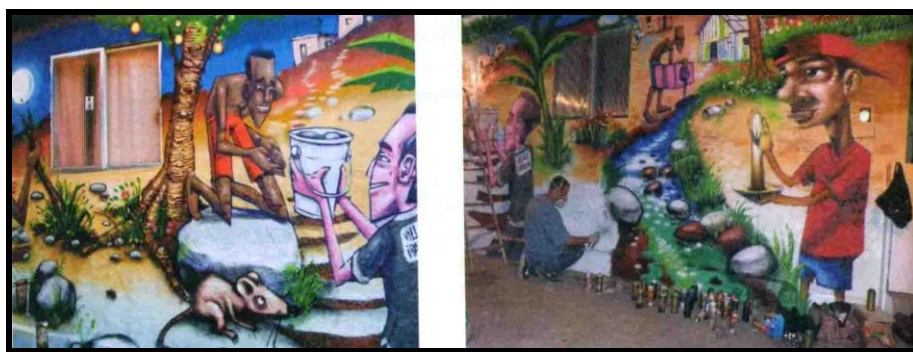


Figura 05 – Casa-tela 2. Autoria: MUF

A *Casa-tela 3*, nomeada de *Caixote, Bica e Lata D'água*, “retrata as memórias dos zés dos caixotes da vida, que vendiam madeira de caixotes de feira aos moradores para construírem seus barracos na favela.” (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p. 78). Relembra também a dificuldade de conseguir água até chegar uma bica situada em Ipanema que o governo de Carlos Lacerda, na década de 1960, colocou para a comunidade, resgatando uma personagem famosa no imaginário popular, a mulher com a lata d'água na cabeça.



Figura 06 – Casa-tela 3. Autoria: MUF

A *Casa-tela 4* é a *Roda de Calango*. O calango era muito dançado no arrasta-pé dos moradores nos finais de semana, principalmente os oriundos de Minas Gerais, e entrou para a história da comunidade porque uma festa que se prezava no morro tinha que tocar calango: um solista canta e a plateia repete em coro como em um grande baile festivo e contagiante.

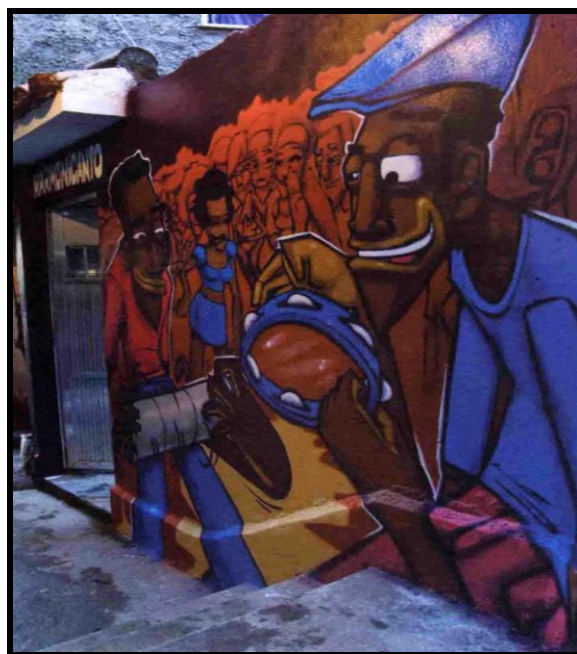


Figura 07 – Casa-tela 4. Autoria: MUF

A *Casa-tela 5*, chamada de *O Menino, a Bola de Futebol e o sonho de um futuro melhor*, retrata o sonho dos meninos da favela em jogarem futebol como

sendo uma forma de olhar o futuro e ter melhores perspectivas de vida externas às possibilidades do morro.



Figura 08 – Casa-tela 5. Autoria: MUF

A *Casa-tela 6* é chamada de *Religiosidade na Favela*, porque “é na religião que os moradores se apegam, recarregam suas energias, renovam suas esperanças e depositam sua fé.” (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p.84) Há a representação da Folia de Reis que “no passado tão aguardada, não mais acontece...” (ibid, p. 84). Também há a representação da religião católica, assim como das religiões de matriz africana.



Figura 09 – Casa-tela 6. Autoria: MUF

A *Casa-tela 7 – Da Escuridão à Luz Elétrica* – retrata a dificuldade de sobrevivência nos morros com a falta de energia e a chegada do progresso,

trazendo a iluminação elétrica para a maior parte dos moradores. Na falta da energia elétrica, a ausência de luz convidava à contemplação da lua, contudo, depois de instalado o serviço de eletricidade, a favela ganha um maior dinamismo. Vitorino é morador do morro e pintou essa Casa-tela com o grafiteiro Acme.



Figura 10 – Casa-tela 7. Autoria: MUF

A *Casa-tela 7A – Nossa Senhora de Fátima e o MUF de Mãos Dadas* – fica na entrada da base operacional do museu. Ela homenageia também quem cedeu a base da ONG em comodato: a Igreja Católica. O imóvel é da Mitra Arquiepiscopal do Rio de Janeiro. A *Casa-tela 7B – Bênçãos do Espírito Santo da POP ao MUF* – está na mureta da fachada externa do CineMUF e retrata as memórias das atividades anteriormente abrigadas no logradouro desde a chegada da Igreja Católica, passando pela Creche POP até a chegada do Museu de Favela.

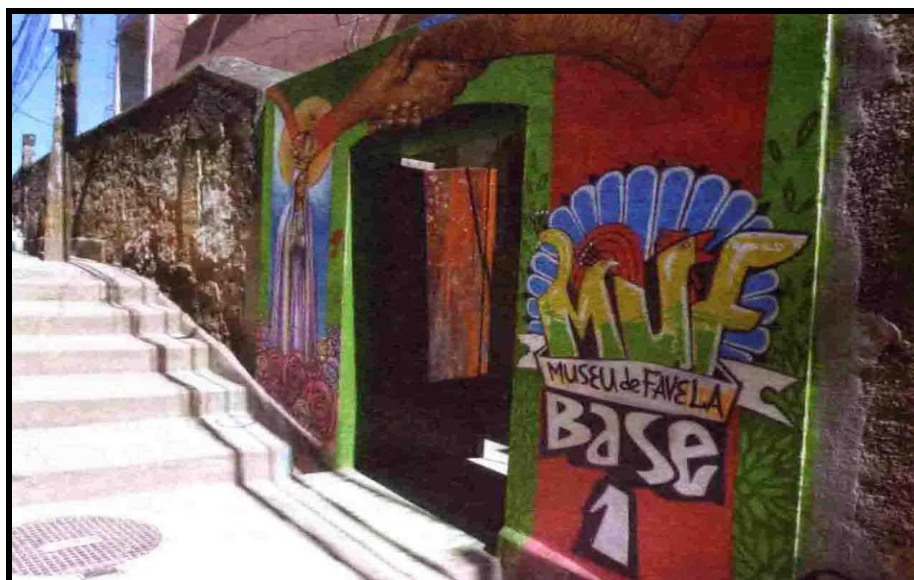


Figura 11 – Casa-tela 7A. Autoria: MUF



Figura 12 – Casa-tela 7B. Autoria: MUF

A Casa-tela 8 – Praça Frei Nereu “Líder da fé” – retrata a história do frei muito estimado pelos moradores, que os dava apoio durante sua estadia durante dezesseis anos no morro entre 1975 e 1991. Quando das guerras entre o tráfico, os habitantes o procuravam para negociar com os traficantes e dialogar em um campo minado e, por meio das suas palavras de fé, Frei Nereu conseguia em troca alguns benefícios para a comunidade.

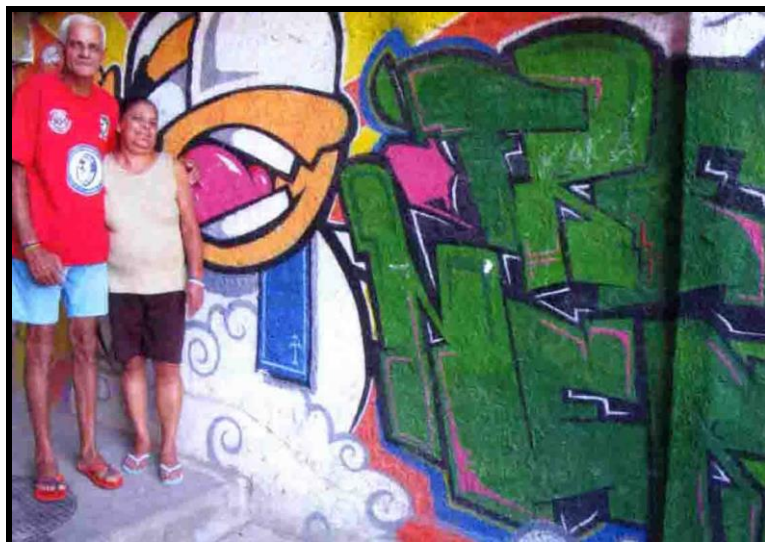


Figura 13 – Casa-tela 8. Autoria MUF

A *Casa-tela 9 – Limite da Força Igreja e Exército* – revela a ação do Exército no morro, pois no passado era proibido construir casas de alvenaria por um decreto de ex-governador Carlos Lacerda e quem vigiava era essa corporação. A arte da casa revela essa tensão frequente. Foi a Igreja Católica quem construiu a primeira casa em alvenaria na favela do Cantagalo, que hoje em dia é a base operacional do MUF.



Figura 14 – Casa-tela 9. Autoria: MUF

A *Casa-tela 10 – Batucada na Lata* – é a que termina o roteiro do trajeto do Circuito no Morro do Cantagalo. Tem como tema as latas que serviam para

pegar água, lavar roupa ou ainda fazer uma batucada na lata de 20, como era chamada. Na fila da bica, no pé do Morro, enquanto se esperava as latas encherem de água, a batucada corria solta entre os moradores.



Figura 15 – Casa-tela 10. Autoria: MUF

A *Casa-tela 11 – Forró e Migrantes Nordestinos* – tem como tema a migração nordestina, origem de grande parte dos moradores do morro Pavãozinho, “cuja cultura é alegre, rica em folguedos e tradições, com destaque para o ritmo da música do forró” (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p. 103). A Casa-tela 11A – *São Jorge Guerreiro* – é uma homenagem ao santo protetor de muitos moradores do morro.



Figura 16 – Casa-tela 11. Autoria: MUF



Figura 17 – Casa-tela 11A. Autoria: MUF

A *Casa-tela 12 – Tião Teodoro* – é uma homenagem a um grande morador do Pavãozinho que era líder comunitário e da Associação de Moradores. Muitas das vezes, pela ausência do Estado, Tião era acionado para resolver os problemas locais e orientava as direções do crescimento da favela. Essa casa-tela entrou para o roteiro do Museu porque, enquanto pintavam o circuito, Tião havia falecido em um terrível acidente de carro e foi uma maneira de homenageá-lo por tudo o que representou para a comunidade.



Figura 18 – Casa-tela 12. Autoria: MUF

A *Casa-tela 13 – Menino com Lampião no Alto do Morro* – teve como motivo de inspiração “a geografia do morro nesse lado de Pavão-Pavãozinho, que é mais alta e se caracteriza por escadarias longas, de muitos degraus. No passado, subir a favela no escuro era mais difícil do que é hoje.” (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p.111) É também a última casa que fica no roteiro do morro do Pavãozinho.



Figura 19 – Casa-tela 13. Autoria: MUF

A *Casa-tela 14 – Conversa na Porta da Casa* – representa um hábito muito comum no passado das favelas: a conversa entre os moradores do lado de fora de suas casas, porque não havia televisões como hoje. Originalmente, a arte da casa representava as baianas do candomblé, contudo, “a moradora não suportou a rejeição dos vizinhos e pediu a substituição da arte.” (ibid, p. 113). Acme relembra: “tudo por causa do preconceito religioso.” (ibid, p. 113).

Segundo os autores do livro, a discussão levantada pela representação da baiana foi importante para a compreensão de que deveriam aprofundar o entendimento da aversão a uma importante manifestação religiosa no morro e se apresentou como motivo para aumentar as pesquisas sobre o porquê da negação de alguns moradores em relação à sua própria história. Contudo, foi a própria guardiã da casa que pediu a retirada da representação das baianas, incomodada com as reclamações dos outros moradores que eram contra. O MUF respeitou o desejo da moradora e mudou a arte para o tema atual.



Figura 20 – Casa-tela 14. Autoria: MUF

A *Casa-tela 15 – O Menino e a Pipa* – recupera as brincadeiras de criança como a pipa, mas também as pequenas várzeas onde se jogava futebol, bolas de gude, entre outras brincadeiras de crianças.



Figura 21 – Casa-tela 15. Autoria: MUF

A Casa-tela 16 – Sobrevivência, Paquera e Brizola – recupera diversas memórias como: “as mais variadas maneiras de se ganhar dinheiro no morro, carregando água, botijão de gás, bolsas de compras, mudanças, tijolos, guardando lugar na fila da bica...” (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p.117)

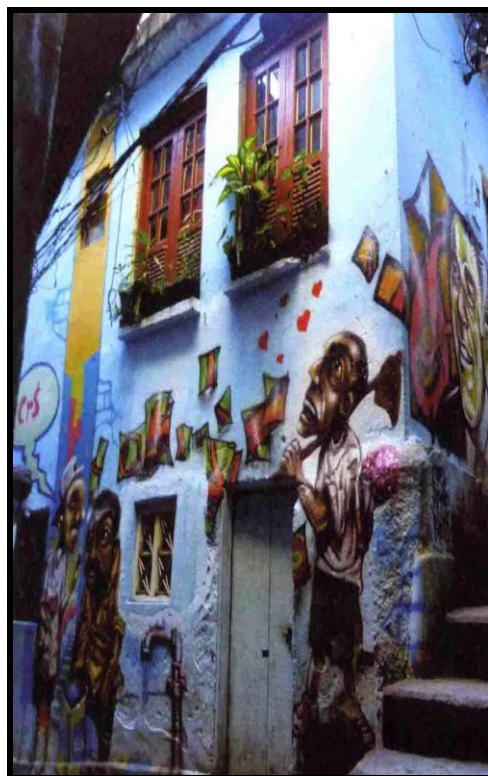


Figura 22 – Casa-tela 16. Autoria: MUF

A Casa-tela 17 – Natal e Tragédia – relata o drama de uma caixa d’água ter desabado na noite de Natal de 1983 do alto do morro, derrubando várias casas, causando mortes e muitos feridos. “A estratégia do autor da arte, Acme, foi interessante: (...) eu quis retratar uma noite feliz, com a ceia de Natal, as pessoas debruçadas na janela vendo o bonde passar...” (ibid, p. 118). O bonde é um sinal de felicidade para os moradores porque os leva até uma altura de oitenta metros acima do mar, facilitando o acesso às residências.



Figura 23 – Casa-tela 17. Autoria: MUF

A *Casa-tela 18 – Times de Futebol e Escola de Samba* – retrata as memórias do morro com o samba e o futebol, duas atividades inseparáveis das favelas. O Bloco Independente do Pavãozinho se liga ao time de futebol local e no Pavão havia dois blocos que se fundiram no atual *Alegria de Copacabana*.



Figura 24 – Casa-tela 18. Autoria: MUF

A *Casa-tela 18A – Menininha no varandão* – retrata um grande espaço de lazer do Pavão, onde há memórias de serestas aos domingos, de forrós e de rodas de samba. Essa obra foi incluída no roteiro porque existia desde 2007 e foi o primeiro grafite pintado por Iani Antunes, moradora do morro, com o tema tanto da infância como do sexo feminino e, por esses motivos, foi restaurada pela ONG.



Figura 25 – Casa-tela 18A. Autoria: MUF

A *Casa-Tela 18B – Nossa Senhora Aparecida do Serafim* – é uma homenagem à Santa que se ilumina com luzes de pisca-pisca e que tem na comunidade do Pavãozinho muitos seguidores.

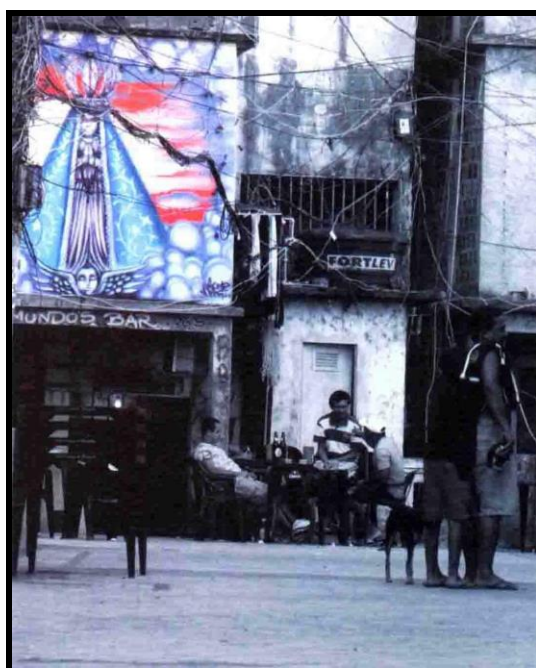


Figura 26 – Casa-tela 18B. Autoria: MUF

A *Casa-tela 19 – Santa do Casarão* – retrata a imagem de uma santa em um casarão que está há muito tempo no território e é reconhecida pelos moradores.



Figura 27 – Casa-tela 19. Autoria: MUF

A última *Casa-tela 20 – Pavão Misterioso* – é uma homenagem às diversas origens do nome Pavão para a comunidade. É a última do trajeto do circuito que fica no morro do Pavão e de todo o Circuito das Casas-tela, como nos revela Acme:

Me contaram que tinha um homem com o pé muito rachado, bebia muito, o pé era grande e os dedos eram um pouco afastados uns dos outros. Alguns moradores brincavam com ele e o apelidaram de Pé do Pavão. Já outros dizem que tinha um moço sergipano que tinha um quintal com uma criação de pavão, que deu origem ao nome, cada um diz uma coisa. (PINTO, SILVA e LOUREIRO [org.], 2012, p.131)



Figura 28 – Casa-tela 20. Autoria: MUF

Desse modo, as memórias do morro são contadas ao visitante, que ganha um banho de história local caminhando por um trajeto que relata as memórias do território e o reafirma para o público nacional ou internacional e para os próprios moradores que se veem diante das memórias. Um museu de percurso aberto e ao ar livre, no qual tanto as Casas-tela como a experiência do percurso geográfico requerem bastante atenção, porque não são somente o trajeto e as memórias contadas pelos moradores-guias que interessam. Importa também a experiência do espaço irregular dos morros, os sons locais que transbordam das vielas assimétricas, os próprios moradores que interagem com os visitantes, além da fabulosa vista panorâmica que somente a experiência do percurso pode oferecer ao público que entra na fruição de uma obra viva e que pulsa.

4 OS AGENCIAMENTOS

Os agenciamentos são linhas de força com velocidades variáveis e que atuam em determinado território. As linhas têm como características principais articular ou fugir e, em conjunto com as velocidades, desde que ambas mensuráveis, formam agenciamentos que multiplicam um plano de ação. Neste capítulo, o platô *a cartografia* nos auxilia em encontrar os agenciamentos que influem sobre esta pesquisa.

“Como qualquer cartografia, seja qual for o seu tempo e o seu lugar, é a invenção de estratégias para a constituição de novos territórios, outros espaços de vida e de afeto, uma busca de saídas para fora dos territórios sem saída.” (GUATTARI&ROLNIK, 1986, p. 19). Suely Rolnik, em co-autoria de Felix Guattari, na introdução do livro *Micropolíticas: cartografias do desejo*, discorre que *a cartografia* é uma invenção de estratégias para a configuração de novos territórios, sejam eles espaços materiais ou imateriais, onde ocorrem trocas múltiplas.

A etimologia da palavra cartografia é de origem grega e latina e significa carta escrita. É comumente associada à ideia de um mapa como se fosse um retrato momentâneo de forças. Acreditamos que um mapa, que tem a função de demarcar as regiões geográficas para a retirada de dúvidas a quem pertence determinada área, possui lacunas. *A cartografia* aqui expressa surge como maneira de revelar o lado processual desta pesquisa, na reconfiguração constante de posições, com um delineamento que vai acontecendo enquanto enuncia-se no momento presente.

Nesse desenho cartográfico, se destacam um encontro inicial no qual a equipe de Artes do NIMESC se apresenta com um resumo do conteúdo de um procedimento de pesquisa do laboratório defendido como dissertação de mestrado e a contribuição que trouxe para o campo da disciplina Proxemia, ministrada por este pesquisador. Apresentamos também os agenciamentos que a pesquisa de doutorado em Psicologia Social de Cíntia Carvalho, recheada de afeto e de

confiança entre os grupos envolvidos, importantes atributos que esta pesquisa pretendeu seguir, assim como o resultado de signos que apareceram na formação das artesãs para a Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013, que compõe um rico agenciamento da equipe de Artes do NIMESC em seu primeiro contato com o campo de pesquisa.

4.1. Um procedimento delinquente que desterritorializa

No primeiro encontro com o Museu de Favela, no qual a parceria se consolidou para os projetos de artes e design, foram reunidas as duas artesãs Helena Benedito e Antonia Ferreira, que costumam fornecer as suas produções para a loja REDE MUF que fica na base operacional da ONG, assim como a Rita e a Valquiria, as guias do Circuito das Casas-tela. O intuito dessa primeira reunião foi de expor uma linha de trabalho para o desenvolvimento dos projetos em parceria da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 e dos suvenires.

No que tange o projeto da criação dos suvenires, foi realizada uma apresentação com os principais conceitos da experiência aplicada em sala de aula na PUC-Rio no curso de Design da disciplina Proxemia, resultados da dissertação de Mestrado de Jorge Langone¹⁰, integrante do Laboratório de Design de Histórias. A apresentação foi realizada de maneira expositiva para que as artesãs e as guias do Museu de Favela entendessem o que seria realizado com um procedimento para se obter um repertório de signos do próprio território para a conceituação e a criação dos suvenires. Para isso acontecer, consideramos importante destacar os principais aspectos levantados nessa primeira oficina, com a utilização dos platôs *a delinquência e a desterritorialização e reterritorialização*.

A *delinquência* é um desvio de uma determinada regulação e liga-se ao conceito de heterotopia de Michel Foucault (1984), quando apresenta o primeiro princípio do seu funcionamento: a acumulação de tempo que tem como característica a crise e o desvio. O autor sugere que um museu faz parte de uma

¹⁰A dissertação pode ser integralmente acessada no link: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1113307_2013_Indice.html>.

heterotopia acumulativa de tempo, que tem como características serem bem distribuídas e marcadas em um espaço com a acumulação de memórias, assim como o Museu de Favela faz com o projeto do Circuito das Casas-tela, contudo, há uma diferença: uma característica desviante que inclui a questão da fugacidade e da transitoriedade que todo Circuito Baixo¹¹ apresenta. A questão de que um museu é geralmente preservado em um espaço fechado disponível não acontece com esse projeto, visto que os desgastes das obras ocorrem por estarem dispostas do lado externo aberto e não dentro de um espaço protegido. Assim, a questão do desvio é importante para o museu.

A *delinquência* se liga ao que nos está próximo. Percebemos uma diferença quando reconhecemos os padrões regulatórios concretos ou ocultos que são acessíveis por meio de uma leitura e que nos contornam a maior parte do tempo. A partir da proximidade entre os elementos de um espaço, a percepção do que desvia fica ainda mais clara – por isso, podemos dizer que é onde a proximidade mais atua, “por um ato que o pratica” (CERTEAU, 1984, p.202). É na estranheza do comportamento de padrões existentes que nos damos conta da diferença entre os grupos em um determinado espaço ou entre as pessoas de um mesmo grupo. Esse estado de potência do que difere é um ato de delinquência e, portanto, de desvio, como aponta uma parte do conceito de heterotopia de Foucault.

O ato da delinquência tem um “poder de enunciação” (CERTEAU, 1984, p.200). Dessa maneira, podemos entender a *delinquência* e o desvio como uma linha de fuga (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.11). A linha de fuga funciona em conjunto com a linha de articulação ou de segmentaridade no funcionamento de um agenciamento.

A linha de articulação foi observada nas guias do MUF enquanto subíamos o percurso do circuito. Paramos algumas vezes por conta dos cumprimentos dos vizinhos que reconheciam as guias. Somente essa forma anunciativa, os cumprimentos entre os vizinhos, podem ser considerados como uma linha de fuga ao roteiro da linha de agenciamento – ou seja, uma *desterritorialização* – assim como uma *delinquência* no percurso é uma forma enunciativa que pode revelar o

¹¹ A intenção do Museu de Favela é ter três Circuitos: o do alto – visita da mata do morro; o do meio – visita de esculturas com personagens históricas e típicas do lugar; e o de baixo – o Circuito das Casas-tela.

oculto enquanto realizamos uma trajetória. Escolhemos como uma linha de fuga a ser observada, os objetos tridimensionais espalhados pelo percurso como forma de revelar o comportamento dentro de um determinado território. A partir do momento em que uma característica desviante de um objeto é interpretada, deixa de ser oculta, *reterritorializando-se* a linha de fuga como linha de articulação.

Para o grupo do MUF entender sobre o funcionamento procedimento de registros de objetos delinquentes no percurso, como exemplo, utilizamos as experimentações em sala de aula da disciplina Proxemia. O exemplo do que é considerado por esta pesquisa como uso secundário, isto é, delinquente de um objeto, um uso para o qual o objeto não foi projetado, contendo uma utilização sociocultural que o transforma para diversos fins, nos utilizamos do registro em fotografia da ex-aluna da disciplina Giseli Capucci.



Figura 29 – Proxemia 2012-2. Autoria: Gisele Capucci

No primeiro plano da imagem anterior vemos uma árvore no centro de um canteiro de pedra, que a envolve e a protege. No plano de fundo, uma casa que nos parece ser um centro de serviços de estética. Vamos nos ater ao primeiro plano: no centro da imagem vemos um caule da árvore com cones de trânsito empilhados e

suspensos no ar, amarrados com uma corrente de ferro. A primeira função de um cone de trânsito pode ser: sinalizar que existe um determinado trajeto a ser realizado; áreas que devem ser evitadas; e algumas outras funções para o qual foi projetado. Na imagem anterior, os cones estão com um uso que foge das suas principais funções. Dessa maneira, o que a imagem demarca como sentido é diferente do significado para o qual foi projetado.

Por esse exemplo, podemos perceber que, em um determinado território, os objetos tridimensionais delinquentes no uso da sua função principal denotam sentidos. No caso da imagem em questão, a ex-aluna precisava aprofundar metodologicamente com os usuários da rua em que registrou os objetos empilhados para sabermos o porquê desse uso. Na época, o exercício com a turma do segundo semestre de 2012 da disciplina Proxemia era o de problematizar esses usos no sentido de que nos apontava modos de operar o nosso entorno de maneira distinta: os objetos desviados de sua função principal nos comunicavam como um sujeito ou grupo de sujeitos os utilizam, ofertando sentidos diferentes.

A apresentação para as artesãs e para as guias decorreu de maneira tranquila e foi compreendido pelo grupo do MUF o procedimento que realizaríamos no trajeto do Circuito das Casas-tela: registrar os usos delinquentes dos objetos tridimensionais para percebermos em conjunto os signos do território que compreendem o Circuito. Diante da proposta, o grupo entendeu essa parte do processo, que geraria uma possibilidade de construção de suvenires que pudessem ofertar a experiência do próprio percurso do território e não mais uma camiseta ou uma caneca com uma arte gráfica com o logotipo do museu ou com imagens aplicadas das artes das Casas-tela.

Naquele momento, a nossa aposta era de que, com a imersão dos próprios moradores no percurso que naturalizam os sinais visuais por residirem no território, pudesse ser desnaturalizado e codificado para o uso do próprio MUF na criação dos suvenires que os identificasse perante os que experimentaram o Circuito das Casas-tela. Dito de outra maneira: a *desterritorialização* e a *reterritorialização* em atuação juntamente com a *delinquência*, sendo essa última um tipo de *desterritorialização*. O grupo de guias e de artesãs entendeu a proposta

e, juntamente conosco, concordou em registrarmos os objetos tridimensionais com usos delinquentes.

Neste momento é importante destacarmos as partes importantes dos projetos que o NIMESC/PUC-Rio realizou enquanto o projeto dos suvenires se desenrolava. O projeto da Formação de Escutadoras de Memória, realizado pela equipe de Psicologia do NIMESC, e o projeto de criação de uma Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013, pela equipe de Artes do NIMESC, que juntos influenciaram no desenvolvimento do projeto dos suvenires.

4.2. O afeto na escuta e na formação das escutadoras de memórias

O projeto realizado pela parceria entre o Museu de Favela e a equipe de Psicologia do NIMESC teve um primeiro grande marco em abril de 2015, na defesa da tese da pesquisadora (agora doutora) Cíntia Carvalho, no Departamento de Psicologia, com o título “A escuta de memórias nos labirintos da favela: reflexões metodológicas sobre uma pesquisa-intervenção”¹².

Como o título evoca, a tese tem como elementos fundamentais as reflexões dos métodos adotados em uma pesquisa-intervenção sobre a escuta e a Formação de Escutadoras de Memória. As estratégias utilizadas durante a trajetória da pesquisa – o embate entre o papel de Cíntia como pesquisadora e como personagem, a “pesquisadora-sucateira-tapeteira” (CARVALHO, 2015 p. 93), uma vez que o trabalho da tese mostra como a pesquisadora teceu-se e formou-se enquanto atuava no campo e o seu olhar atento aos desvios da pesquisa – são o substrato que dão à tese um olhar generoso e próximo dos seus interlocutores.

Nosso intuito aqui não é resumir uma tese, mas obter dela o que tem de contribuição na preparação do terreno do Museu de Favela para as pesquisas da equipe de Artes do NIMESC e que não podemos desconsiderar porque funda um comportamento e um olhar sobre a pesquisa que deveria se alinhar com o campo

¹² A tese de Cíntia Carvalho pode ser apreciada no link: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26524/26524.PDF>>.

mitigado pela equipe de Psicologia do NIMESC. Uma das primeiras contribuições, e a mais latente, advém do viés adotado da pesquisa empreendida.

Entendemos que o método não deve se verter à lógica da produção industrial que leva o ser humano a estabelecer uma relação instrumental com seu fazer, cuja repetição mecânica o torna alienado de si mesmo e do que produz na cultura, fragmentado frente à cisão imposta por binarismos: mão e cabeça, técnica e ciência, arte e artesanato... (CARVALHO, 2015, p. 94)

Desse modo, a pesquisa empreendida por Cíntia não compactuava com os critérios performativos de grande parte das pesquisas acadêmicas em que se busca uma confirmação da hipótese dentro de categorias estanques anteriormente detectadas em quaisquer áreas do conhecimento, mesmo nas Ciências Humanas, em que os critérios se modificam enquanto a pesquisa se realiza. Pelo contrário, a tese de Cíntia contribui de modo a inventar um processo metodológico que, segundo a visão de Lyotard (2011), em seu livro *A condição Pós-Moderna*, nos aproxima do conceito de paralogia desenvolvido pelo autor em relação à pesquisa científica e que nos ajuda a compreender o mote do trabalho de Cíntia, em uma pesquisa mais fluida e ligada ao processo que vai gerar em si resultados possíveis.

É preciso distinguir o que é propriamente paralogia do que é inovação: esta é comandada ou pelo menos utilizada pelo sistema para melhorar a sua eficiência; aquela é um lance, de importância muitas vezes desconhecida de imediato, feito na pragmática dos saberes. (LYOTARD, 2011, ps. 111-112)

O autor separa a paralogia da *inovação*, que é um dos platôs aqui utilizados. Esta última requer o aumento da eficiência de um sistema, a saber: a performance e o desempenho do saber pragmático científico. A paralogia caminha em direção a um lance dentro de um jogo, um lance imprevisível mesmo com um roteiro pré-definido. O autor entende que há “vantagens” (ibid, p. 113) no saber científico voltado para o aumento da sua performance porque “coloca plena luz as funções pragmáticas do saber na medida em que elas pareçam se dispor sob o critério de eficiência.” (ibid, p. 113). Contudo, como as funções pragmáticas do saber podem trazer invenções dos nossos conhecimentos científicos além das *inovações*? A paralogia é a resposta. Isso porque, quando aproximada da ideia de um lance novo em um jogo que prevê regras enrijecidas, no momento da sua aparição potente, é comum recusar-lhe a ideia de consenso mínimo entre os grupos que participam do jogo se o lance mexeu com as estruturas das regras.

A aposta de Lyotard é na imprevisibilidade dos lances de uma pesquisa processual, sendo os mesmos potentes em inventar métodos enquanto pragmática do saber, fazendo-se invenções e não *inovações* no sistema do conhecimento científico somente para o aumento da sua eficácia. Nesse sentido, a tese da Cíntia é uma contribuição ao campo do saber pragmático, que inventaria as discussões de uma pesquisa-intervenção enquanto se reflete no campo em que se está imerso inteiramente: o Museu de Favela, tornando-se, depois de defendido como tese, em um saber científico.

A atenção do olhar de Cíntia nos desvios das intenções previamente agendadas é o que salta aos olhos na leitura da tese. Um exemplo marcante aconteceu quando Cíntia percebe que a guia Rita, que é a atual diretora de memórias do Museu, não agendava previamente as entrevistas para escutar as falas das mulheres para posterior seleção na homenagem do Prêmio Mulheres Guerreiras de 2012. Pelo ponto de vista da pesquisadora, seria mais conveniente marcar antecipadamente por telefone com as pretendentes a serem homenageadas, contudo, quando acompanhava Rita para ver se as possíveis entrevistadas estavam em casa em determinado horário, diferentemente de agendar ao telefone, percebe que a maneira de fazer da Rita, que lhe parecia improvisada, tinha mais êxito, porque Rita conhece a maior parte dos moradores da comunidade e as suas rotinas, o que chega a dar-lhe um conhecimento pragmático e tático do qual Cíntia não tinha como ter, por não ser moradora daquele complexo de favelas.

Diante do exposto, o campo de pesquisa estava impactado com esse primeiro trabalho realizado pelo NIMESC/PUC-Rio com o MUF. Apesar de um novo grupo de pessoas entrarem nesse campo com um conhecimento distinto do grupo até então, foi imperativo manter alguns preceitos e acertos realizados durante a trajetória do projeto. Alguns deles vão se desvelando de forma bastante clara, como: a negociação dos encontros e dos trabalhos de maneira compartilhada; a necessidade da troca de saber entre os grupos distintos gerar equipes especializadas nesse saber no próprio território para serem replicadores do conhecimento gerado pela troca entre as instituições; a remuneração das oficinas porque, afinal, o tempo dedicado de cada membro do MUF na participação das mesmas o retirava de outros projetos importantes; e, a estratégia de Cíntia em perceber os desvios e o quanto aprendia junto, fazia *com* os participantes na

construção das oficinas com as mulheres da Formação de Escutadoras de Memória para o Prêmio Mulheres Guerreiras de 2013.

Contudo, o maior destaque da tese reside na confiança conquistada entre os grupos da equipe de Psicologia do NIMESC e o Museu de Favela.

O senso de confiança é algo a ser cultivado a cada passo e não resultado de ações escolásticas ou jurídicas. Compartilhar e confiar são processos que não confundem o idealismo do encaixe, da igualdade e da ausência de conflito. Confiar é uma experiência que se comprime na dialética entre identificação e estranhamento, entre estabilidade e instabilidade, entre convergência e divergência. É compartilhar uma abertura subjetiva para o outro, mesmo na diferença (...). (CARVALHO, 2015, p. 103)

O senso de confiança foi conquistado durante o percurso do trabalho: nos embates das ideias, das práticas e nos objetivos em comum, bem como em objetivos dissonantes dos grupos envolvidos, nos quais surgiram fagulhas potentes para o replanejamento constante de todo o trabalho. Como afirma a autora, “ter a liberdade para recalcular o trajeto (...), eis o nosso rigor metodológico: adotar a potência do que enuncia um im-pre-visto (aquilo que não foi visto antes).” (ibid, p. 112). Essa liberdade para recalcular o trajeto oferta-se quando a confiança é compartilhada entre os grupos e a autora a alçou à categoria de rigor metodológico durante a trajetória da pesquisa. Liga-se diretamente a outro platô que converge nas relações durante o percurso do trabalho de tese da autora: *o afeto*.

Vladimir Safatle (2015) em seu livro *O Circuito dos Afetos*: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo, nos direciona a compreender que as estruturas sociais são postas por corpos (sociais, políticos, culturais) que se estruturam e legitimam dentro de hierarquias muito bem determinadas e que direcionam como os sujeitos agem tanto a favor do sistema implantado como para renegá-lo ou ainda viver no interstício dessas tipologias de comportamentos. Dito isto, o autor nos traz a noção de que as normatividades sociais “funcionam a partir de uma dinâmica de conflitos entre normas implícitas e explícitas, entre normas que são claramente anunciadas e aquelas que agem em silêncio, precisando continuar implícitas para poder funcionar.” (SAFATLE, p. 16).

É a partir das normas que agem em silêncio que Safatle defende um circuito que liga as relações entre os corpos hierárquicos e hegemônicos em uma sociedade capitalista: o circuito dos afetos, que dá uma corporeidade às relações dos indivíduos a alguns grupos que se filiam por alguma proximidade mesmo que

instantânea. De um determinado prisma, liga-se a uma noção de Michel Maffesoli (2005) no embate entre o que considera a cidade associada a uma formação hegemônica e as tribos específicas que se formam dentro das cidades por um “‘nós’ que permite a cada um olhar ‘para além da efêmera e extravagante vida individual’, sentir-se ‘como o espírito da casa, da linhagem, da cidade’.” (MAFFESOLI, 2005, p. 199). O “nós” a que o autor se refere conecta um indivíduo a um determinado lugar, perseverando-o com muitos, como laços visíveis ou invisíveis que unem as tribos dentro de uma cidade.

Neste sentido, ambos os autores comungam com o fim do individualismo. Enxergam nas relações de proximidade e de afeto como condutores invisíveis que dão corpos a algumas atuais estruturas sociais que vão se formando nas cidades. A mediação pelo *afeto* é reforçada na tese de Cíntia no momento quando afirma que existia “uma relação de codependência, no encontro que produziu uma espécie de fertilização mútua” (CARVALHO, 2015, p 217-218) entre os departamentos de Psicologia e de Artes do NIMESC/PUC-Rio com o MUF, contudo, sublinha também a relação que obteve durante toda a sua tese mediada pelo *afeto*: que liga os grupos a determinados processos que comungam com objetivos comuns, mesmo que não verbalizados ou escritos por normas que regem determinadas relações.

É importante salientar que o trabalho científico construído de maneira processual e que gera possibilidades de invenções de métodos enquanto lances que modificam ou que causam estranhamentos e, por isso, operam um caminhar do projeto em direção a objetivos que mudam constantemente em uma pesquisa-intervenção não é uma crítica de Lyotard (2011) aos produtos da ciência, mas sim sobre a pragmática do saber científico que visa, segundo a sua visão, o aumento da performance pela aplicação de métodos testados anteriormente como fórmulas replicáveis. A preocupação apontada pelo autor é que as pesquisas assim conduzidas aumentam a eficácia desse tipo de método replicável e não inventam métodos próprios o que causa pouca inventividade no meio acadêmico, visto que dependem deles para trazer à tona novos recursos para o campo científico.

Isso posto, uma parte significativa da tese de Cíntia, no que tange a Formação de Escutadoras de Memória para o Prêmio Mulheres Guerreiras de

2013, foi lançada como livro digital e impressa no final de 2016, *Museu de Favela: Histórias de Vida e Memória Social*¹³, com a autoria da pesquisadora, assim como da coordenadora do NIMESC Solange Jobim e Souza e da moradora e diretora do MUF Rita de Cássia Santos Pinto. Essa possibilidade apresentou-se pelo ganho de um edital¹⁴ e, como produto do saber conquistado por ambas as instituições que pode ser visto como uma contribuição na construção de novos modos de operar na formação da escuta de memórias e outras instituições podem replicá-lo, entendendo-se que essa demanda se transforma na aplicação porque os contextos, os sujeitos e os entornos mudam.

Diante do exposto, a maneira de pesquisar *com* o outro não é uma novidade para a área do design. Contudo, as relações outrora conquistadas pela equipe de Psicologia do NIMESC precisavam estar coadunadas nessa associação de codependência entre os departamentos de Psicologia e de Artes, porque havia o *afeto* conquistado e projetar *com* o outro, o que é apontado na dissertação de Mestrado de Davison Coutinho, pesquisador da equipe de Artes do NIMESC, revelado a seguir.

4.3. O signo e os sentidos da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras

No projeto de design participativo que a equipe de Artes do NIMESC desenvolveu com as artesãs que moram no território das favelas do PPG foram realizados “17 encontros” (COUTINHO, 2016). O objetivo foi o de materializar as memórias das mulheres homenageadas no Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 em uma exposição itinerante. A demanda surgiu durante uma primeira reunião entre os coordenadores NIMESC/PUC-Rio que antecedeu a abrangência temporal deste trabalho. As memórias foram recolhidas pela equipe de Psicologia do NIMESC com a ONG na formação das mulheres do território para a escuta das

¹³ O livro pode ser acessado na sua versão e-book gratuitamente no link: http://www.editora.vrc.puc-rio.br/media/ebook_historias_de_vida_e_memoria_social/.

¹⁴ Apoio financeiro da FAPERJ para publicação de material didático.

mesmas, como apontado no subcapítulo anterior. O diagrama a seguir mostra a relação entre o NIMESC/PUC-Rio e o Museu de Favela:

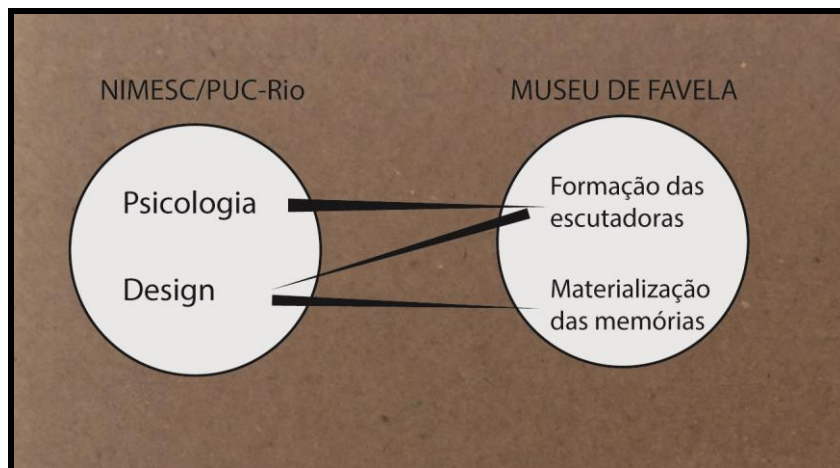


Diagrama 01 – As funções de cada departamento. Autoria: NIMESC

Enquanto a pesquisa-intervenção de Formação de Escutadoras com o MUF e a equipe de Psicologia do NIMESC acontecia desde 2011 e, com mais intensidade nos anos de 2012 e 2013, este último foi o ano de finalização do trabalho de campo, por outro lado, o nosso trabalho da equipe de Artes do NIMESC de materialização de memórias, teve início no mês de maio de 2013. A equipe de Psicologia do NIMESC contava com um maior número de pesquisadores, colaboradores e bolsistas PIBIC para o apoio técnico e/ou a colaboração como pesquisadores¹⁵, com um instrumental de trabalho de campo mais adequado para a dimensão do projeto da Formação de Escutadoras de Memória, enquanto nossa equipe de Artes se resumia a este pesquisador e ao coordenador do NIMESC e sem os recursos tanto de uma equipe de pesquisadores como de apoio técnico.

Uma parte das Oficinas do projeto da Exposição do Prêmio das Mulheres Guerreiras 2013 foi conduzida em conjunto com esta pesquisa, que visa a

¹⁵ Carvalho (2015) cita na tese *A escuta de memórias nos labirintos da favela: reflexões metodológicas sobre uma pesquisa-intervenção* a equipe construída pelo Departamento de Psicologia durante o percurso: o apoio técnico (p.66) de Daniel Godinho e Danilo Paes, colaboradores diretos da pesquisa (p.66). Na mesma página, cita a participação da pesquisadora Eliane Garcia do NIMESC/Artes no apoio técnico. Em outros momentos, são citados bolsistas PIBIC de apoio técnico durante o percurso da pesquisa de campo de Cíntia, como a Lis Ribeiro (p. 37), a Deborah Mandelblatt (p.105), Bruno Ribeiro (p.105). E no início da pesquisa de campo a contribuição valiosa de Denise Gusmão (p. 21), que apresentou o Museu de Favela à coordenadora do NIMESC/Psicologia, Solange Jobim e Souza, quando os contatos se iniciaram para pesquisas em comum entre as instituições NIMESC/PUC-Rio e MUF.

materialização dos suvenires, que até então era o campo onde provavelmente este pesquisador trabalharia no caso de ser selecionado para o curso de doutorado em Design no programa de 2014 da pós-graduação da PUC-Rio. O capítulo anterior, *Arando o campo*, se detém na parte de reconhecimento do parceiro MUF e da aposta de que seria o terreno desta pesquisa, apesar de a primeira experiência empírica no campo ter acontecido no período de 2013 em que este pesquisador não estava matriculado como aluno no curso de doutorado e que será relatado no capítulo a seguir.

Isso posto, as oficinas iniciais desenvolvidas pela equipe de Artes do NIMESC foram coordenadas por Gamba Junior e executadas por este pesquisador, responsável pelo contato com o parceiro. A partir do ano de 2014, um novo pesquisador foi designado para essa pesquisa de campo, tornando-se um colaborador para as pesquisas no Museu de Favela. No início do semestre letivo, Davison Coutinho iniciou o trabalho de campo na nossa equipe. Dessa maneira, dividimos a pesquisa de campo dos projetos de materialização de memórias: Davison ficou responsável pelo objeto de pesquisa da criação e produção em parceria da Exposição Mulheres Guerreiras 2013 e este pesquisador continuava com a sua pesquisa na conceituação e criação dos suvenires.

A divisão dos dois projetos não ocorreu para hierarquizar as posições de poder entre os pesquisadores envolvidos. O intuito foi de suavizar o caminho de pesquisa da materialização dos suvenires enquanto a condução do projeto da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 continuava em intensa produção. Apesar dessa tentativa em caminhar com as duas pesquisas em conjunto, optamos por paralisar a pesquisa de conceituação e de criação dos suvenires pelo volume apresentado de oficinas, dos planejamentos prévios e da produção da exposição com prazo determinado para a sua realização e execução. Desse modo, em 2015 houve a retomada desta pesquisa em sua totalidade. Nesse ínterim aconteceram algumas ações de uma primeira análise da empiria realizada em 2013, que serão apontadas no capítulo seguinte.

Considerando isso, o que será relatado a seguir tem como base a dissertação defendida no ano de 2016 pelo mestre Davison Coutinho, com o título *Design, Cultura Material, Artesanato e Memória no Museu de Favela do Rio de*

*Janeiro*¹⁶, que tem como apoio o relatório da pesquisa de campo da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 desenvolvido por nós enquanto as oficinas se desenrolaram. Como o critério anterior adotado na descrição da tese da pesquisadora da equipe de Psicologia do NIMESC Cíntia Carvalho não nos deteremos na perspectiva teórico-empírica adotada na dissertação de Davison.

O platô *o signo e os sentidos* apresenta os resultados da dissertação de Davison Coutinho como elementos de uma semiologia obtida pelas oficinas do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 e que precisa ser considerada como um agenciamento que influi na continuidade desta pesquisa. Para essa discussão, Umberto Eco (1976) e Roland Barthes (1992) definem o campo de investigação do signo.

O estudo da semiologia, preconizada por Ferdinand de Saussure em 1916 “postulava a existência de uma ciência geral dos signos, ou Semiologia, da qual a linguística não seria senão uma parte.” (BARTHES, 1992, p. 11). O livro *Elementos de Semiologia*, lançado em 1964 por Roland Barthes, instaurou um estudo inicial da estrutura dos componentes da semiologia com base nos conceitos da própria “Linguística” (p. 13), a saber, a separação entre elementos binários de classificação como língua/fala ou significado/significante. “Observaremos que a classificação binária dos conceitos parece frequente no pensamento estrutural.” (ibid. p. 14). Dessa maneira, Barthes põe em dúvida se não seria a linguística um campo maior, de onde a semiologia seria apenas mais um componente, visto que um código social, por exemplo, para ser decodificado precisa-se de um estatuto que o norteie, sendo o mesmo a própria linguagem – o objeto de estudo da linguística.

Apenas alguns anos à frente, há uma problematização realizada por Umberto Eco (1976) no livro *A Estrutura Ausente*, lançado em 1968. Para o autor, a pesquisa sobre semiologia “considera todos os fenômenos de cultura como fatos de comunicação para os quais as mensagens isoladas se organizam e se tornam compreensíveis em referência a códigos” (ECO, 1976, p. XVII). Eco apontou que a semiologia poderia ser redutora na leitura de códigos referenciais porque, quando se estuda uma mensagem como, por exemplo, uma sinalização de trânsito,

¹⁶ Para maiores informações, a dissertação de Coutinho pode ser encontrada no link: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28046/28046.PDF>>.

os seus códigos são estabelecidos por um sistema que a própria sociedade elaborou – as regras de trânsito. Por outro lado, nos sistemas culturais que precisam codificar os seus sinais em uma sociedade – perceptíveis ou imperceptíveis – é necessário realizar um novo estudo semiológico para se codificar e decodificar os sinais em comum ou não de um grupo, formando assim uma análise mais ampla dos fenômenos sociais, econômicos e geográficos, a fim de entender o comportamento destes sinais.

Por esse último motivo, Barthes (1992) classifica a semiologia de *translinguística* (p. 13), porque depende da compreensão de sinais externos ao seu próprio campo, como exemplo, o geográfico, por isso: “a semiologia é que é uma parte da linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das grandes unidades significantes de um discurso.” (p. 13). É a partir desse ponto que Eco (1976) aponta uma estrutura ausente dentro das divisões propostas pelo estruturalismo: “a destruição da própria noção de estrutura, que se resolve numa ontologia da própria noção da Ausência, do Vazio, daquela falta ao ser que constituiria cada um de nossos atos.” (p. 19). Caminha-se então para uma suspeita de que a Semiologia não conseguiria ler as grandes partes de um discurso, entendidas aqui como signos de um determinado campo, porque precisa de outras áreas para se tornar inteligível, ou seja, é *translinguística*, posto que cada campo possui o seu sistema de códigos e de sinais que lhes fogem, seja por estruturas ausentes, parafraseando Eco, seja porque existem sentidos que não foram apreendidos. Dessa maneira, a perspectiva adotada é que a semiologia estuda os signos como unidades significantes de um discurso: “A semiologia estuda os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos – partindo da hipótese de que na verdade todos os fenômenos de cultura são sistemas de signos, isto é, fenômenos de comunicação.” (ECO, 1976, p. 3).

Nesse momento nos deteremos em um dos importantes binômios de um signo, o significado-significante. “O signo é, pois, composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e dos significados, o *plano de conteúdo*.” (BARTHES, 1992, p. 43). Sendo assim, o plano do significado é a parte que se ocupa em estudar os sentidos que os signos apontam, ou “o significado dos significados” (ECO, 1976, p. 20). O significante é a parte expressiva de um signo ou, “a substância de um significante é sempre

material (sons, objetos, imagens).” (BARTHES, 1992, p. 50). Desse modo, o campo da semiologia sugere que qualquer objeto, imagem ou gestual, usado socialmente, tem um significante – uma forma expressiva – e um significado, ou seja, um conteúdo psíquico que se transmite e comunica algum tipo de mensagem, de pensamento, de valor. Podemos resumir que o significante trata da forma de expressão e o significado trata do conteúdo em diversos sistemas linguísticos.

Para as oficinas da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras de 2013, o que deu base ao início do trabalho surgiu de uma fala da guia Rita na nossa primeira visita, abordada no capítulo anterior: para ela, existir no morro tinha como premissa conhecer a vida dos vizinhos, que lhe dava assim uma sensação psíquica, a saber, um significado da territorialidade: de que a favela é cheia de elementos, tem excessos e esses excessos a compõe. Em relação a nossa experiência na vida urbana, no “asfalto”, para a guia era impensável que ela se inserisse nesse outro espaço, visto que era impossível não cumprimentar um vizinho que mora no mesmo andar, quicá não conversar com ele.

Em contraposição ao excesso, o vazio instaurou-se como uma comparação de modos de vida entre os dois mundos. Acontece que ao caminhar pelo Circuito das Casas-tela, enquanto praticávamos o percurso, percebemos no campo dos significados que existia vazios na composição da favela. Aquilo que de longe víamos como um excesso de sinais como, por exemplo, as construções uma em cima da outra, foi percebido porque existiam os vazios entre elas, o que nos fazia compreender que este binômio excesso/vazio seria importante de trabalharmos em conjunto com as artesãs como elementos conceituais que gerariam percepções de signos nos discursos coletados das mulheres homenageadas pelo Prêmio.¹⁷

No que tange a esta pesquisa, salientamos os signos que mais apareceram nos 15 suportes expositivos, sabendo-se que o objetivo da pesquisa de Davison não era o de perceber os signos locais, entretanto, ao trabalharmos com os “discursos provenientes” (COUTINHO, 2015, p.112) da Formação das Escutadoras de Memórias, do processo de pesquisa de Cíntia Carvalho da equipe

¹⁷ Para aprofundar sinteticamente sobre as oficinas do Prêmio Mulheres Guerreiras, recomendamos a leitura do artigo publicado em 2017 no *International Journal of Design in Society*, com autoria de Gamba Junior, Davison Coutinho, Alexandre Carvalho e Jorge Langone no link: <https://cgsscholar.com/bookstore/works/design-material-culture-handicrafts-and-memory-in-the-favela-museum-of-rio-de-janeiro?category_id=common-ground-publishing>.

de Psicologia do NIMESC, percebemos que algumas histórias se repetiam nos discursos das mulheres entrevistadas, como “a falta d’água, a conquista do primeiro barraco e da primeira casa, a dificuldade de pôr em prática o sustento e a educação dos filhos, entre outros.” (COUTINHO, 2015, p. 113). Essas histórias se tornaram os temas gerais que indicariam em cada história particular de uma mulher guerreira os elementos que seriam representados nos suportes expositivos. Entre os signos figurativos que se destacaram: um conjunto de casas, uma santa, crianças brincando, um telefone fixo com fio, lixos, faixa de um prêmio, um troféu, uma coroa, gotas e caixas d’água, mesas e cadeiras, tipografias, livros de papelão e, por fim, uma lata de água na cabeça de uma personagem do morro.

No capítulo a seguir, alguns dos signos elencados foram absorvidos por esta pesquisa e serão apresentados no momento adequado. Veremos ainda como a semiologia possui uma estrutura ausente (ECO, 1976) e como se manifestam os signos que não reconhecemos de imediato porque precisam de um sistema que processualmente é delineado para que surjam sentidos antes não percebidos pelo nosso campo psíquico.

5 NO CAMPO AMPLIADO

Um mapa é um meio de expressão linguístico. A partir do momento em que utilizamos um mapa para nos direcionarmos em um lugar que não conhecemos, acreditamos no desenho mapeado para nos regermos em um território. O platô *o mapa* nos auxilia na condução deste capítulo, posto que o desenho que possui permite a leitura do trabalho por terceiros e serve como um meio que conduz o leitor nesta narrativa.

Na Idade Média, nos países europeus, os mapas expressavam a maneira de um viajante em um local e, como não havia a descoberta da perspectiva, as histórias desenhadas pelos mapas “equivaliam a rotinas de vida cotidiana honradas e estabelecidas na infinidade e inapreensibilidade do tempo.” (HARVEY, 1989, p. 220). Após o advento da perspectiva no período renascentista, houve uma reconstrução radical. O saber geográfico, por conta das viagens de exploração de outros lugares fora da Europa, tinha importância salutar transformando o saber da demarcação de lugares em uma mercadoria. A história dos mapas renascentistas é caracterizada pela objetividade na representação espacial como atributo importante a ser valorizado para as navegações, assim como na demarcação da propriedade das terras. A marcação de mapas com grades auxilia na percepção de que o mundo pode ser detectável geograficamente e mostrado de maneira planar numa totalidade representada pelo *mapa*. Isso fica mais evidente quando a propriedade privada passa a ser uma das mercadorias mais valiosas no capitalismo, principalmente após a Revolução Francesa, na qual foi necessária a utilização dos *mapas* com grades para a visualização das áreas de urbanização.

Em um salto histórico para a contemporaneidade, Certeau afirma que *o mapa* é o que determina o terreno das identidades, porque as demarcam e as representam de maneira estanque, como uma homogeneização da experiência espaço-tempo. Apesar das considerações de Certeau, acreditamos que, ao demarcarmos uma identidade, existem fluxos que os mapas não conseguem

delinear. Na hora em que este capítulo é lido por um terceiro, apesar do mapeamento realizado pelo escriba, não há como saber como ele afetará o outro que lê. Nesse momento, o *mapa* passa ser um meio de condução que permite a participação do leitor em se conhecer o capítulo, assim como abre uma conexão com o pensamento de outro que exerce uma crítica, associa a outros autores com conceitos antagônicos ou semelhantes etc.

Esse fluxo contínuo de um vir a ser de um *mapa*, em constante mutação na sua relação com o outro, amplifica o alcance da estrutura desta tese. O termo campo ampliado é cunhado pela historiadora e crítica de arte estadunidense Rosalind Kraus no final dos anos 1970 e aponta para a expansão na área da escultura: primeiramente, saindo do historicismo da tipologia do monumento; em segundo lugar, quando há as esculturas como do movimento cubista que passa a expressar a abstração por meio da fragmentação da figuração; e, por fim, na passagem da escultura para a atuação com a paisagem e com a arquitetura de modo a fazer parte da obra e, por este motivo, o termo a escultura no campo ampliado.

Em uma relação análoga, o campo de pesquisa neste capítulo se expande e se amplia. De início, apresentamos a aplicação da experiência do procedimento de registros de objetos delinquentes no percurso do Circuito das Casas-tela e uma primeira análise de possíveis categorias de conceituação para os suvenires por meio da repetição formal de elementos nos registros. Em um segundo momento, mostramos a conceituação em parceria com os agentes do MUF, as artesãs e a complexa rede que se formou na construção da identidade dos suvenires, bem como a singularidade apresentada tendo como um dos dispositivos a observação dos discursos indiretos livres. A partir desse momento, todos os platôs planejados foram inseridos e, na terceira parte deste capítulo, contamos como ocorreram as oficinas de criação dos suvenires e suas necessidades que apareceram no decorrer do processo. Por fim, finalizando o capítulo, mostramos os protótipos finais dos suvenires escolhidos e a apropriação da linguagem construída por uma das artesãs na sua produção própria.

5.1. A aplicação do procedimento

Este subcapítulo mostra o início desta pesquisa em atuação no território do Museu de Favela enquanto fenômeno de experimentação empírica e da construção de conhecimento em parceria. Abrange a primeira oficina relacionada a experiência dos registros fotográficos de objetos delinquentes pelos moradores e pesquisadores no Circuito Casas-tela e uma primeira análise e categorização dos registros com a equipe do Museu de Favela.

5.1.1. O registro da experiência no percurso

A aplicação do procedimento de registros de objetos delinquentes no percurso do Circuito das Casas-tela com as artesãs e os moradores do MUF aconteceu no mês de outubro de 2013. Marcamos em um dia que não haveria outros visitantes externos à comunidade para realizar o percurso de visitação porque se tratava de uma observação participante sistemática. Antes de sairmos da PUC-Rio até o Circuito, a pesquisadora Isabela Matos¹⁸, do programa de pós-graduação em Design, nos requisitou um acompanhamento durante o trajeto pelo interesse e pelas semelhanças do seu objeto de estudo com esta pesquisa, o que foi aceito imediatamente porque este pesquisador iria sozinho para uma *caminhada* com os integrantes do MUF e ficaria mais atento aos registros da experiência pelo percurso.

Dirigimo-nos ao Complexo Rubem Braga¹⁹ para encontrar as artesãs e a guia Valquiria para a realização do percurso. Chegando ao andar do elevador que dá acesso ao Morro do Cantagalo, fomos recebidos pela Valquiria e pelo Sidney Silva, reconhecido pelo apelido de Tartaruga. Sidney é um dos moradores fundadores do Museu de Favela e professor de capoeira na comunidade, onde ministra aulas no reconhecido Brizolão. Para nossa surpresa, não havia nenhuma artesã no grupo do MUF, apenas a guia Valquiria e o morador-diretor do MUF

¹⁸ Isabela Matos participou dos registros fotográficos, auxiliando este pesquisador e participando desta pesquisa como colaboradora pontual nesse dia.

¹⁹ O complexo Rubem Braga é composto da estação de Metrô General Osório, um elevador panorâmico, o Mirante da Paz, entre outros serviços da Prefeitura e do Estado, como retirada de documentos de identidade etc. O nome Rubem Braga para o complexo foi uma homenagem realizada pelo governo do Estado Rio de Janeiro, apesar dos moradores preferirem “Complexo Bezerra da Silva” (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p. 40), que foi um famoso sambista e morador da favela Cantagalo.

Sidney, sendo que este último não havia participado da explanação do procedimento como relatado no capítulo anterior.

O platô *a experiência* explicita essa primeira Oficina para a criação dos suvenires na caminhada pelo Circuito das Casas-Tela. Walter Benjamin (2010) em seu ensaio *Experiência e Pobreza*, escrito no início dos anos 1930, aponta para o empobrecimento da experiência levando em consideração o “desenvolvimento da técnica” (p. 115). Para o autor, há uma relação de pauperização na transmissão dos saberes orais por meio do desenvolvimento técnico de instrumentos que replicam os fatos históricos que fica mais evidente em seu ensaio *O narrador*. A informação interposta por jornais ou revistas não são as histórias orais que se ouviam outrora e se passaram de geração para geração. Ao contrário, há a multiplicação de formatos técnicos na transmissibilidade das informações, o que faz com que tenhamos um enfraquecimento no recebimento das mensagens, interpoladas por outros agentes que as informam, causando uma nova barbárie diferentemente da Primeira Grande Guerra no início de século XX.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda. (BENJAMIM, 2010, p. 115-116)

A barbárie a qual Benjamin se refere é o progresso, o mesmo que nos impõe um tempo acelerado que não permite olhar a Grande História porque, analogamente, a materialidade dos novos elementos produzidos na indústria, como, por exemplo, “o vidro” (p.118), entra na vida cotidiana e é mais suscetível no apagamento dos rastros que ficam nele impresso quando tocamos, porque há um movimento progressista que impele para a higienização tanto dos espaços externos como dos espaços internos em uma relação dialética.

Em 1968, Jean Baudrillard (1993) lançou o livro *O Sistema dos Objetos*, em que primeiramente traça a mudança ocorrida na organização interna nas casas burguesas dos produtos diante da “dimensão moral moderna funcional” (p.31) que se difere da “dimensão moral patriarcal” (p. 22). Nessa última, os objetos nos lares designam a forte hierarquização entre os laços da família e a organização nos ambientes da casa, como, por exemplo, um grande retrato pintado à mão do patriarca no centro da sala denotando a sua posição perante a família em relação dialética com o pensamento e a ação dos papéis na sociedade de antes do século

XX nos países da Europa Central. Na mudança para a dimensão moral funcional moderna apresenta-se uma possibilidade maior de se utilizar materiais que demonstram a diferença social entre as classes:

O meio camponês tradicional ignora o vidro polido, talvez mesmo tenha medo dele: é um pouco mágico. O interior burguês, ao contrário, e o que dele resta no mobiliário atual de série, multiplica os espelhos nas paredes, nos armários, nos carrinhos, nos buffets, nos painéis. Como o foco luminoso, o vidro é um local privilegiado da peça. Nesta qualidade desempenha em toda parte dentro da domesticidade fácil seu papel ideológico de redundância, de superfluidez, de reflexo. (BAUDRILLARD, 1993, p. 28)

Os avanços das técnicas que influem nas práticas socioculturais demonstram as distinções entre as classes sociais. Nesse caso, o camponês resiste à utilização do vidro polido enquanto o burguês se utiliza dele como material para a criação de espelhos que são abundantemente empregados dentro do ambiente doméstico para refletir os bens da burguesia, enaltecendo-se a qual classe social pertence. Ao mesmo tempo, os espelhos que possuem a matéria-prima do vidro polido passam a ser menos utilizados a partir do momento que “a tendência atual de multiplicar as aberturas e as paredes transparentes” (p.29) é implementada, isso porque as paredes transparentes são os próprios vidros polidos que mediam a relação entre interior e exterior, com o intuito de integrar ao mesmo tempo em que simboliza a separação dos membros que estão dentro ou fora das áreas que possuem esse material aplicado. O fato da utilização em abundância do vidro pelos burgueses advém de uma tendência de forte higienização como modelo para uma identidade nacional que precisa se fixar com lares como “lugares da eficiência” (FORTY, 2007, p. 149). Dessa maneira, os rastros se apagam em uma alegoria com a própria história que passa a ofertar um empobrecimento da experiência narrativa: “não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso. O vidro é em geral o inimigo do mistério.” (BENJAMIN, 2010, p. 117)

Segundo Benjamin (2010), no ensaio *O Narrador*, a informação assume o papel da barbárie no empobrecimento da narrativa por intermédio da cultura de massa como, por exemplo, os jornais, as rádios e as propagandas. Em um salto epistêmico no tempo e no espaço, Vilém Flusser (2007) no ensaio intitulado *A não-coisa 1 e 2* no livro *O Mundo codificado*, dá continuidade à analogia de Benjamin no que tange a afirmação de que o mundo material das coisas revela sinais sociais de um empobrecimento da experiência narrativa, contudo, o autor

ressalta o papel da informação, participante do setor terciário da economia e o papel que exercerá na sociedade, chamando-a de não-coisa:

Todas as coisas perderão seu valor, e todos os valores serão transferidos para as informações. “Transvaloração de todos os valores.” Essa definição, aliás, é apropriada para o novo imperialismo: a humanidade é dominada por grupos que dispõem de informações privilegiadas, como por exemplo a construção de usinas hidrelétricas e armas atômicas, de automóveis e aeronaves, de engenharia genética e sistemas informáticos de gerenciamento. Esses grupos vendem informações por preços altíssimos a uma humanidade subjugada. (FLUSSER, 2007, p. 56)

O novo imperialismo previsto pelo autor não se baseia no setor primário e secundário, sendo os mesmos a produção de bens, respectivamente, no setor da agricultura e no setor industrial. A importância do pensamento de Flusser se apresenta ao percebermos o mundo contemporâneo no qual, a título de exemplo, o *hardware* de um aparelho celular assume um papel auxiliar em detrimento do *software*. Lançada uma nova versão de um *software*, o aparelho celular resiste, no máximo, a mais dois anos porque o *hardware* não foi programado para a robustez das frequentes atualizações do *software*. Dessa maneira, além da produção de mais lixo físico, há a criação de um lixo imaterial, como os aplicativos e a plataforma de *software* em que são colocados para funcionar nos aparelhos celulares.

Flusser salienta que um “círculo vicioso” (p.61) se forma ao retirar uma matéria da natureza, transformando-a em cultura e retornando-a como lixo para o meio ambiente, que não está preparado para acumulação e o descarte do refugo. Além dos problemas do planeta Terra em receber e transmutar esse lixo, Flusser prevê que a informação ou a não-coisa, irá suplantará as coisas físicas, acometendo em um novo tipo de imperialismo que é a dominação do meio da informação por determinados grupos que detêm o poder, que a vendem por um preço mais caro do que as coisas materiais.

Diante do exposto, a *experiência* do trajeto do percurso das Casas-tela foi realizada no momento presente, o que fez com que a vivência pelos moradores do morro e pelos pesquisadores tenha se tornado mais potente e com um caráter de positividade dessa barbárie anteriormente exposta como elucidado por Benjamin (2010). O pensamento do autor esclarece que, na fragmentação que passamos a sentir em maior escala na vida moderna pela produção em massa de bens de consumo e dos mesmos em nossas vidas com maior intensidade na virada do

século XIX para o século XX, há possibilidades de construções de conhecimento quando se forma justamente pela experiência narrativa da cesura que os fragmentos sugerem.

Isso posto, há uma contradição na recuperação de signos locais registrados por intermédio de um aparato que produz uma imagem técnica como a fotografia para uma posterior análise que faríamos com os agentes do MUF, contudo, caminha em direção à positividade da barbárie apontada por Benjamin no sentido de se utilizar de um aparato técnico para a reprodutibilidade para fins favoráveis de reconstrução da história. A fotografia é um instrumento técnico que informa sobre determinado recorte escolhido. Nesse momento, faz-se necessário apresentar o platô *o registro*, que ilustra o procedimento fotográfico adotado por esta pesquisa.

O registro pode se dar de diversas maneiras: anotando, gravando a voz, fotografando, entre outros. A fotografia como método de *registro* captura uma imagem técnica reproduzida por aparelhos. A imagem técnica passa a ser um modelo que, dependendo das intenções do fotógrafo, pode trazer à tona áreas de uma imagem que começam a ser lidas com o intuito de obter sentidos para quem a vê. Segundo Flusser (1985), no seu livro *A Filosofia da Caixa Preta*:

Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos de convergência, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes se combatem. Toda a fotografia é de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada, quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. (FLUSSER, 1985, p. 24)

No mesmo capítulo, o autor argumenta que o aparelho possui uma programação realizada pelo setor industrial. Desse modo, o fotógrafo registra de acordo com o direcionamento estipulado pelo programa do aparelho, restando ao final uma pergunta condizente: o fotógrafo, ao registrar uma imagem técnica produzida por aparatos da indústria, demonstra a sua intencionalidade como sujeito? Ainda no mesmo capítulo, “A Fotografia”, Flusser argumenta sobre o papel do fotógrafo como sujeito: “as fotografias melhores seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho.” (ibid, p. 24). Apesar do aparelho programado pela indústria, há a possibilidade de um sujeito criar critérios para fazer com que a imagem técnica da fotografia traga resultados para os seus intentos.

Em virtude do uso da fotografia como um meio para a leitura de imagens reproduzíveis, a pesquisadora Ana Lopes (2005) nos traz uma contribuição importante da fotografia como intermediária em uma pesquisa-intervenção:

A dimensão alteritária da imagem fotográfica se revela quando concebemos a fotografia como um *outro*, como uma outra forma de apreensão e apresentação de si mesmo, do outro e da realidade. Ela traz uma relação icônica com a realidade, mas não é a realidade. É uma imagem-outra, meio e mediação de conhecimento, que nos convida a ir ao encontro daquilo que se apresentou como modelo e de tudo mais que poderá ser evocado, a partir deste recorte e do enquadramento inicial que ficou registrado e materializado na imagem. (LOPES, 2005, p. 106-107)

A fotografia não substitui a realidade, no entanto, apresenta uma relação icônica que nos oferta uma mediação para a aquisição de conhecimento. Como Flusser (1985) argumenta, os fotógrafos são programados pela indústria inconscientemente, embora afirme uma exceção: o fotógrafo “experimental” (p.41). Os experimentais “tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa.” (p. 41). E, por conta disso, obtém da técnica o que o programa da câmera fotográfica não estipulou.

Diante do exposto, os moradores e os pesquisadores se municiaram de quatro câmeras fotográficas em formatos distintos, desde um modelo semiprofissional até um modelo de Ipad que tem uma câmera acoplada. Fizemos uma breve explicação para o Sidney Tartaruga e para a pesquisadora Isabela Matos para a captura de registros com foco nos objetos tridimensionais com usos delinquentes e começamos a caminhar pelo Circuito das Casas-tela. De última hora, duas alunas de graduação do curso de Design e uma amiga de Sidney apareceram, no entanto, não participaram da dinâmica da oficina.



Figura 30 – Valquiria (de vermelho), Sidney (de branco). Fotografia: Isabela



Figura 31 – Jorge com o Ipad. Fotografia: Valquiria

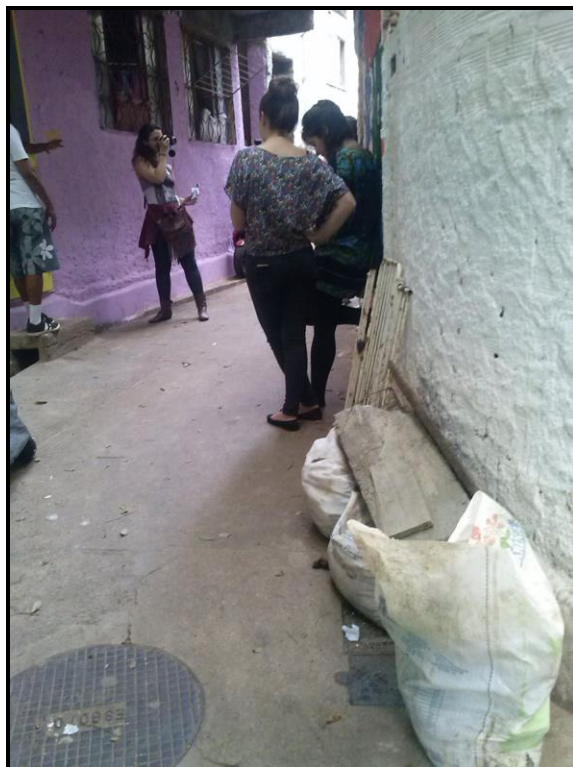


Figura 32 – Isabela registra com a câmera. Fotografia: Valquiria

Ao adentrarmos no percurso do Circuito, *a experiência* dos registros acontecia com cautela e a atenção estava nos objetos com usos delinquentes. Nossa participação em um lugar em que não habitávamos nos remeteu às experiências que a arte neoconcreta brasileira promoveu mais radicalmente depois dos anos 1960 do século passado. O platô *o neoconcretismo* se faz notar a partir da experiência no percurso do Circuito das Casas-tela.

O movimento neoconcreto nas Artes Visuais se originou de uma ruptura com a corrente do concretismo brasileiro, isso porque os artistas envolvidos, entre os mais reconhecidos, Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica, buscavam uma maneira de inserir o espectador nas obras, contando com a sua participação ativa para a percepção do fenômeno no encontro entre o criador, a obra e o fruidor. Como salienta Ronaldo Brito, no livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo*:

Uma das principais características do neoconcretismo foi a sua posição crítica ante os suportes, mecanismos e ideologias da arte como se lhe apresentavam. Nesse ponto está o seu antiformalismo: a análise da produção neoconcreta revela sua unidade sobretudo pela presença de uma inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal. É aí que se pode falar de uma imaginação neoconcreta, quem sabe em oposição à inventividade concreta. Há uma vontade negativa e, digamos, um sopro utópico nos “bichos” de Lygia Clark, nos relevos de Oiticica e em seus “não-objetos”, nos “objetos ativos” de Willys de

Castro, no Livro da criação e no Ballet neoconcreto de Lygia Pape, nas esculturas de Amílcar de Castro. (BRITO, 1999, p. 89)

A negatividade expressa por Brito diz respeito às críticas ao movimento concreto que, para os artistas do neoconcretismo ia em direção aos esquemas formais dominantes e no modo da relação vigente da obra com o espectador. A questão formal dominante se apresenta na representação dos elementos abstratos por intermédio da geometria e do modo da relação vigente que mantém o espectador em uma atitude passiva enquanto fruidor da obra. A título de exemplo, o não-objeto²⁰ de Helio Oiticica buscava um objeto especial em que se pretendia realizar uma síntese de experiências sensoriais em relação ao fenômeno, integralmente perceptível no não-objeto, causando uma relação de aparência pura. Nas palavras do artista: “poderia chamar as minhas últimas obras, os *Bólides*, de *transobjetos*.” (OITICICA, 1986, p. 63)

A obstinada procura “daquele” objeto já indicava a identificação a priori de uma ideia com a forma objetiva que foi “achada” depois, não ao “acaso” ou na “multiplicidade das coisas” onde foi escolhido, mas “visada” sem indecisão no mundo dos objetos, não como “um deles que me fala à vontade criativa” mas como o “único possível à realização da ideia criativa intuída a priori” e que ao realizar-se no espaço e no tempo identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura “aberta” do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito capte. (OITICICA, 1986, p. 64)

No livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, com a seleção de textos de Helio Oiticica, realizada postumamente por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão, o artista retrata seu pensamento em relação aos *transobjetos* ao comentar que apontava para a identificação de uma ideia com a forma objetiva que encontramos depois e que mantém com o objeto uma relação de interioridade na mensagem, contudo, com a diferença que Brito (1999) apresenta em relação aos artistas concretos: o uso da imaginação. Na proposta da série *Bólides*, essa imaginação na série de objetos caracteriza-se quando o artista afirma que a ideia criativa tinha sido intuída *a priori*, possuindo uma estrutura aberta para que o espírito capte a intenção do artista que transmite na forma as características dos *transobjetos*.

Desse modo, no objetivo que nos colocamos em registrar objetos delinquentes durante o percurso do Circuito das Casas-tela, nos aproximamos da

²⁰ Termo cunhado por Ferreira Gullar que apareceu pela primeira vez em uma edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, no final do ano de 1960.

ideia de um não-objeto. Não obstante, sabemos que o terreno onde estávamos, a saber, o Museu de Favela, é uma galeria de arte a céu aberto. Os objetos encontrados no percurso não estavam expostos como obras de arte no nosso caminho, apesar de podermos perceber uma semelhança em entrar nos labirintos de uma favela com a série Tropicália do próprio artista Helio Oiticica nos anos 1960. Contudo, o importante a ressaltar é a relação fragmentada que tínhamos com o ambiente, ora por conta das intervenções dos moradores, ora pela aparição de sinais visuais que mudavam a nossa direção pelo percurso.

Em artigo publicado por Paula (2014), intitulado *O imperceptível da Paisagem: fissuras na sintaxe da linguagem visual*, o autor comenta sobre as teorias da percepção visual principalmente do autor Rudolph Arnheim que buscam o fechamento da forma, como no caso da Gestalt, que possui um léxico próprio e fundante da percepção de uma imagem. No caso de uma obra de arte, as fissuras podem não ser percebidas como elementos de ligação para o fechamento de uma forma, mas como um choque e nos remete à teoria de Walter Benjamin no que tange à *experiência* aqui referenciada:

A teoria de Benjamin, (...) define a experiência do homem moderno em meio aos estímulos sensoriais da cultura de massa, como experiência de choque. Para Benjamin, esses estímulos sequestram a percepção humana de modo abrupto, mas não causariam nenhum trauma, porque os choques viriam acompanhados de um componente anestésico que ele chama de fantasmagoria. (PAULA, 2014, p. 29)

Na captura dos registros dos objetos delinquentes em meio ao percurso do Circuito das Casas-tela, o que importava era a percepção de uma utilização estranha que se chocava com a função para qual o objeto foi projetado. Apesar de não serem obras de arte, há nessa analogia uma possível recuperação de sentidos por meio dos choques das funções para os quais os objetos foram projetados, as funções culturais dadas aos objetos que revelam como uma comunidade pode se comportar justamente por intermédio de uma fantasmagoria que anestesia o choque.

Paula (2014) chama observa que o design não consegue atingir essa experiência porque, no meio onde mais atua, em que busca a interação de um público como em interfaces de aplicativos ou em páginas da *web*, há um código que programa a relação do usuário com a base de dados. “As interfaces conectam diferentes sintonias perceptivas ou diferentes vocabulários perceptivos sem deixar

vestígios da fratura que existe entre eles. Um perfil no Facebook (...) fragmenta o espectador, mas ao mesmo tempo o anestesia do trauma.” (p.30) Nesse caso, o autor afirma que a interface não é uma fissura, mas uma atadura que tende a mascarar a fratura da percepção. Não há no texto de Paula (2014) uma solução para o choque perceptivo apreendido como uma fissura para as obras de arte, a não ser o apontamento de um campo profícuo para possíveis futuros estudos.

Considerando isso, o grupo de moradores e de pesquisadores conseguiu avançar no percurso das Casas-tela até o final do morro do Pavãozinho, aproximadamente na *Casa-tela 11 – Forró e Migrantes Nordestinos*. Não conseguimos prosseguir até o final do Circuito no morro do Pavão por um acontecimento que revoltou a comunidade com a ação da polícia militar do Estado do Rio de Janeiro na semana anterior, na qual houve protestos e uma morte no morro depois de alguns anos sem muitos problemas, após o surgimento da Unidade de Polícia Pacificadora e que trouxe, no início, uma tranquilidade para a população, apesar de diversas críticas.

A guia Valquiria e o diretor cultural Sidney preferiram não continuar caminhando, justamente pela informação jornalística de que ainda era perigoso caminhar pelo morro do Pavão. Deixamos para outro momento a continuidade do percurso de todo o Circuito e dos registros fotográficos. Encaramos a interrupção do trajeto como um sinal claro da barbárie que Benjamim (2010) apontou: a informação fragmentada do caos da semana anterior fez com que o grupo do MUF se prevenisse, apesar de não termos certeza de que a desordem se apresentava no caminho dos morros que os jornais informavam. Apesar desse contratempo, conseguimos um total significativo de registros fotográficos coletados para uma posterior análise.

5.1.2. As iconografias do Circuito das Casas-tela pela repetição

Diante dos 217 registros fotográficos retirados durante o trajeto que realizamos em conjunto com os agentes do MUF, tivemos o cuidado de separá-los em termos quantitativos: sessenta e quatro registros dos moradores dos morros e cento e cinquenta e três dos pesquisadores. Essa diferença apresentada poderia nos indicar como os moradores se apropriaram do procedimento, o que será

apresentado mais à frente. Para deixar mais evidente, existiu uma primeira catalogação dos sinais visuais comuns que se apresentaram em maior quantidade nos registros fotográficos que foi mostrada para os agentes do MUF para trabalharmos em colaboração nessa etapa. O critério adotado foi o de maior repetição dos sinais formais que apareciam como tema em cada imagem.

Nesse momento, *a repetição* é um platô que nos auxilia. Segundo Deleuze (2006), no livro *Diferença e repetição*, *a repetição* não é a generalidade. A generalidade compõe um campo onde atuam a semelhança ou a equivalência. Para se perceber a repetição, é necessário traçar esse plano da generalidade:

Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os sulcos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e, assim como não há substituição possível entre os gêmeos idênticos, também não há possibilidade de se trocar de alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são os critérios da repetição. Há, pois, uma diferença econômica entre as duas. (DELEUZE, 2006, P. 18)

A distinção econômica entre a generalidade e *a repetição* é por via da compensação. No caso em que apresenta uma tentativa de troca, a generalidade aparece; no caso em que há roubo e dom, os critérios da repetição se apresentam. Isso porque *a repetição* requer algo de único, de insubstituível e de permutabilidade. É uma pulsão pela *repetição* que torna um sujeito ou uma forma que aparece insidiosamente em uma imagem técnica diferentes um dos outros. A relação entre a diferença e *a repetição* é dialética. Quando se repete uma forma mostra-se a distinção em relação à outra forma. *A repetição* não é a diferença, contudo, demarca a relação axiomática entre ambas as categorias conceituais, dado que uma forma única que se repete em uma imagem, por exemplo, possui uma *singularidade* que denuncia a diferença entre as formas que se repetem.

Tendo isso em vista, os platôs *a iconografia* e *a iconologia* se apresentam. Com base no estudo desenvolvido por Erwin Panofsky em 1939, no campo da história da arte, intitulado *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*, o autor realiza um quadro sinótico que apresenta, primeiramente, uma distinção entre os conceitos ou os temas e o pensamento. No campo relativo da história da arte, os conceitos ou temas em uma obra estão voltados para o fenômeno e o pensamento para a faculdade mental.

Basicamente, Panofsky (1986) divide as imagens a serem analisadas no campo do fenômeno em duas categorias: a pré-iconográfica e a iconográfica. Essa última demonstra o campo formal em sua totalidade, seja por intermédio da imagem, da alegoria ou das histórias que têm como critério uma análise que desemboca na história dos tipos. A categoria pré-iconográfica demonstra o campo fatural ou expressional que tem a função de descrever, que resulta na história dos estilos. Para exemplificar a pré-iconografia em uma obra de arte, os traços característicos de um desenho de um pintor, o modo como o faz e os instrumentos que utiliza se relacionam com o estilo que possui em detrimento de outros pares. No caso da *iconografia*, refere-se aos elementos formais como, por exemplo, uma Madona representada na Renascença. A partir do momento em que é reconhecida a personagem pela forma, há a leitura por um estudioso de como ela se apresenta de acordo com o contexto da época retratada e de textos que auxiliem na pesquisa contextual. Em outra posição se encontra a *iconologia*, que atua como uma síntese que tem como base a interpretação que se apresenta como a história dos sintomas culturais sob diferentes condições históricas e que apresenta “as tendências gerais e essenciais da mente humana expressas por temas específicos e conceitos.” (p.63)

Tendo o exposto acima em vista, nossa equipe dividiu os 217 registros da oficina do percurso do Circuito das Casas-tela em categorias em que as formas se repetiam em um volume maior. Uma grande parte dos registros fotográficos foi de objetos delinquentes no percurso, em um total de 54 imagens que não possuem formas parecidas, contudo, apresentam o resultado do objetivo do procedimento. Como dos 217 registros havia 176 que não correspondiam ao objetivo do exercício, uma percentagem considerável de aproximadamente 75% da coleta, resolvemos perceber os temas que surgiam pelas formas em mais evidência nas imagens com o critério da repetição nas aparições.

Em novembro de 2013, apresentamos a ideia inicial à guia Valquiria e à diretora de comunicação Rita, que chegou pontualmente e contribuiu para o entendimento da catalogação de categorias por temas. De maneira embrionária, foi mostrada a catalogação para envolvê-las no desenvolvimento e no reconhecimento dos signos registrados e para a formatação das categorias das iconografias do Circuito das Casas-tela para as futuras oficinas de conceituação, de criação até a prototipação dos suvenires.

Enquanto este pesquisador mostrava algumas categorias por temas sem uma ordem estrita, salientamos a importância que a repetição das formas nos registros levava ao nome da categoria pelo tema. Entretanto, em diversas imagens, o que sobressaltava como forma, como os fios, por exemplo, também aparecia na categoria Construção, assim como Caixa d'água. A mistura dos elementos icônicos que se repetiam foi considerada pela guia Valquiria importante como imagem do morro, visto que, mesmo como elementos separados por temas formais, fazia mais sentido quando vistos em conjunto, demonstrando como é uma favela. Consideramos essa informação realizada pela guia Valquiria importante para a fase de criação, na qual separamos a parte em que a moradora diz “os elementos separados estão em conjunto nos registros”.

Para amostragem dessa catalogação, é importante salientar que as imagens foram misturadas: as dos pesquisadores e dos agentes do MUF porque a oficina foi realizada com o intuito de treiná-los, ao mesmo tempo, para nós, os pesquisadores, era uma aplicação em colaboração do procedimento. Por esse motivo, fica com mais força a leitura dos registros fotográficos que começamos a mostrar a seguir como categorias por maior incidência de temas formais nas imagens.

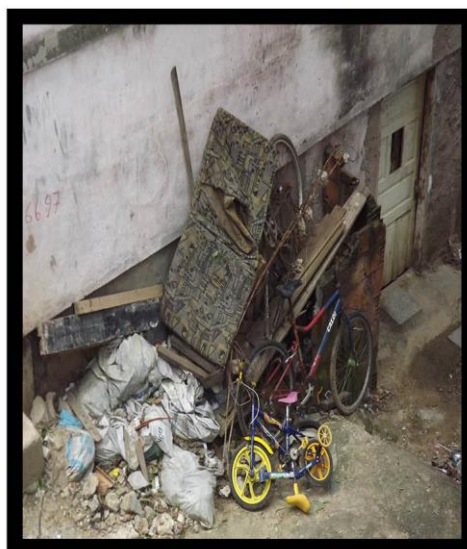


Figura 33 – Sofá; Figura 34 – Garrafas empilhadas; Figura 35 – Galões para armazenamento de água; Figura 36 – Bicicletas (no sentido horário). Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria objetos foram enfocados os registros de coisas com usos delinquentes dentro do percurso pela utilização sociocultural estabelecida enquanto moradores do território. No total foram 54 registros que representam aproximadamente 25% do universo das imagens realizadas.



Figura 37 – Mesa e caixotes de bebidas; Figura 38 – Colchão; Figura 39 – Cesto de máquina de lavar; Figura 40 – Galões com madeira (no sentido horário). Autoria: NIMESC/MUF

Nessa categoria, o que chamou mais a atenção da guia Valquiria foi como a comunidade faz uso improvisado de produtos industriais para solucionar os problemas enfrentados pelos moradores no cotidiano. Um exemplo são os galões de 200 litros de cor azul-cobalto, que servem para o transporte de combustíveis inflamáveis, entretanto, na favela, onde se sofre com a falta d'água em diversos pontos, eles são utilizados como armazenadores de água na área externa das casas para quando a mesma faltar.

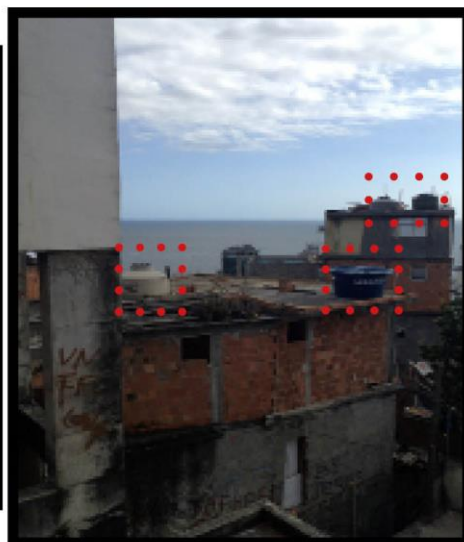


Figura 41 – Caixa d'água de amianto; Figura 42 – Caixas d'água de polietileno. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Caixa d'água foram considerados diversos formatos do objeto registrado. A categoria Caixa d'água chamou a atenção da moradora Valquiria, principalmente quando mostramos que os moradores que não tinham nenhum tipo de registro específico desse objeto, o que a deixou incomodada com o fato de naturalizarem um signo muito comum dentro da comunidade.



Figura 43 – Materiais para construção; Figura 44 – Construções irregulares. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Construção foram considerados diversos registros do percurso com as irregularidades das edificações, devido à topografia dos morros.

A guia Valquiria observou a irregularidade das construções e apontou que esse tema era importante de ser considerado porque a assimetria é apontada como uma marca das construções em favelas, devido não somente à topografia dos morros verticais, mas também pela indicação da falta de recursos financeiros dos moradores, denotada por muitas construções que parecem não terminadas.



Figura 45 – Fios em primeiro plano; Figura 46 – Fios em primeiro plano. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Fios foram considerados alguns registros do percurso que tinham o foco maior na organização ou na desorganização dos fios de eletricidade. Nesse momento, Rita, uma das fundadoras do MUF e diretora cultural, entrou na sala em que estávamos e nos cumprimentou efusivamente. Ao relatarmos o que estávamos fazendo pedimos sua participação e fomos prontamente atendidos. Como de costume, Rita ficou um pouco conosco enquanto analisava o processo de amostragem dos registros, principalmente nessa parte da apresentação da categoria fios. Imediatamente, começou a criar textos sobre o fio e o Museu de Favela, estimulando inclusive a guia Valquiria. Antes de se ausentar da sala, Rita nos deixou um texto escrito à mão, transcrito a seguir:

Os fios mesmos emaranhados e espalhados pelo morro, se conectam. Quando algo de errado acontece, o morro todo fica sem luz, eles precisam ser re-ligados. O “clandestino” e o “oficial” se interligam, essas ligações, essas trocas de energia, são a cara do morro, o barato do Museu de Favela, tá (sic) ligado! (Rita de Cássia)



Figura 47 – Galo; Figura 48 – Galos. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Galo foram considerados os registros do animal que aparece no início do caminho do circuito no morro do Cantagalo. Nessa categoria, a moradora Valquiria destacou o sucesso de vários registros, visto que muitas fotos foram realizadas tanto pelos moradores quanto pelos pesquisadores. Percebeu-se também que o galo não está somente na parte do nome do morro, está presente no território até hoje e de diferentes tipos e cores.



Figura 49 – Gambiarra de acesso; Figura 50 – Gambiarra de acesso e velocípede no alto. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Gambiarra foram considerados os registros de diferentes estilos de materiais para soluções imediatas. Esse tipo de registro não é considerado por esta pesquisa como o mesmo na busca de objetos com usos delinquentes. Isso porque a solução que a gambiarra apresenta com o material

bruto, como, por exemplo, a madeira, é para criar um objeto novo, como uma rampa de acesso entre as casas. A categoria gambiarra foi percebida pela guia Valquiria porque a mostramos.



Figura 51 – Intempérie do clima e do uso; Figura 52 – Intempérie do clima e do uso. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Intempérie, que é visualizada nas Casas-tela, foram considerados os registros da deterioração pelo clima, como a ação da chuva que bate nas casas, assim como as interferências realizadas pelos moradores, mesmo após serem reconhecidas como acervo do Museu de Favela, como os relógios de luz. A categoria Intempérie foi destacada pela guia Valquiria no sentido de que uma representação atual das Casas-tela não pode deixar de ser exibida sem o desgaste pela ação do clima e dos moradores.



Figura 53 – Homem na laje; Figura 54 – Laje e o visual. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Laje foram enfocados os registros de diferentes usos da laje. Foram apontados por este pesquisador os diferentes tipos existentes: coberta, sem

cobertura ou ainda semidescoberta. A guia Valquiria destacou que o uso das lajes é muito comum, onde ocorrem as atividades das casas que precisam de lugar para festejos das famílias e dos grupos de amigos.



Figura 55 – Lixo ensacado; Figura 56 – Lixo solto pelas vielas. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Lixo foram evidenciados os registros de diversas formas de descarte do lixo ao longo do percurso da trajetória percorrida. Essa categoria foi reconhecida pela moradora Valquiria como sendo um dos principais problemas no morro. Além de não possuir coleta diretamente nas casas e, justamente por isso, diversos moradores jogam lixo no caminho, ou em determinadas zonas, o que provoca surtos de ratos e que pode trazer doenças para toda a comunidade. O lixo está no meio do caminho, nos becos, pendurado em corrimões para que depois seja levado para a parte de baixo dos morros. Em vários momentos, ao enxergar os registros dessa categoria, a moradora Valquiria soltava a expressão: “caraca!(sic)”, como espanto pela quantidade de lixo que observou espalhado pelo território e por ficar desolada com a falta de educação geral das pessoas que moram no morro.



Figura 57 – Um pé de mamão; Figura 58 – Uma planta arbustiva. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Natureza foram enfocados os registros nos quais a natureza, na maneira em que usualmente é concebida – plantas, árvores –, entra em contraste com o material que o homem constrói, o concreto. Essa categoria foi percebida pela guia Valquiria como muito importante para o morro, porque, mesmo com edificações irregulares em topografias dificultosas para construções, a natureza aparece brotando, ainda que pelo cimento.



Figura 59 – Pichação tipográfica; Figura 60 – Pichações nas Casas-tela. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Pichações foram enfocados os registros de pichação durante o percurso. A guia Valquiria salientou que esse é um problema quando estão no acervo do Circuito das Casas-tela porque o descaracteriza, contudo, é impossível controlar a ação de pichadores, mesmo que nos trabalhos de grafite.



Figura 61 – Varais; Figura 62 – Varais espalhados. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Varal foram registradas as diferentes maneiras de distribuição de varais pelo percurso. Não houve participação efetiva da guia Valquiria neste item porque para ela se coloca o varal onde pode para as roupas secarem.



Figura 63 – Placa sinalizadora de direção; Figura 64 – Caixa d'água como fachada de loja. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Sinalização foram registradas as diversas maneiras de sinalização durante o percurso do Morro do Cantagalo. Não foi também um item comentado pela guia Valquiria que se apresentava um pouco cansada com inúmeras imagens até então arroladas nessa categorização embrionária.



Figura 65 – Personagem *Peter Pan*; Figura 66 – Arma de brinquedo de crianças. Autoria: NIMESC/MUF

Na categoria Brincadeira foram considerados os registros que agrupavam brinquedos feitos de maneira informal por crianças ou que se representasse o universo infantil. A guia Valquiria não acredita que a arma de brinquedo seja um signo apenas do morro em que mora e que não representava apenas aquele território. O personagem de um desenho animado *Peter Pan* não foi percebido pela própria guia como elemento visual do morro.

As primeiras considerações apontadas pela guia Valquiria em conjunto com este pesquisador, nos fizeram perceber algumas categorias que possuíam registros dos pesquisadores, contudo, não havia registros dos moradores, como relatado anteriormente: *a caixa d'água, a brincadeira, a construção*. Não houve casos de registros sem a percepção dos pesquisadores. Isso aconteceu por diversos motivos, contudo, não estava em jogo o que cada um registrou para identificar diferenças entre os grupos. A importância estava na construção e na validação conjunta das categorias de iconografias realizada pelo procedimento apresentada no diagrama a seguir:

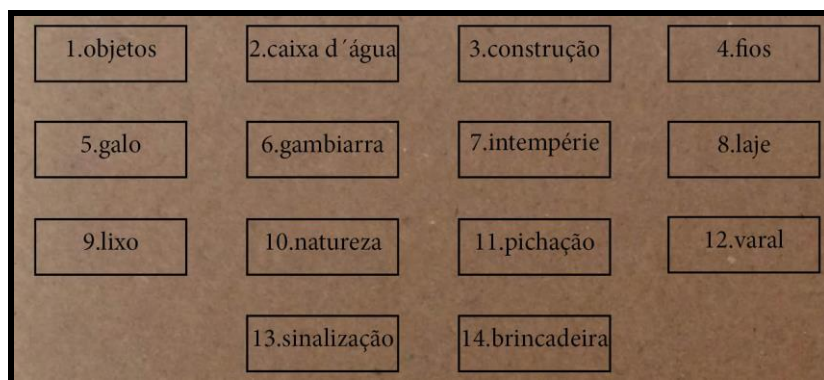


Diagrama 2 – Primeiras categorias elencadas. Autoria: NIMESC

Na conclusão dessa primeira oficina do procedimento de registros de objetos delinquentes no território do Circuito Casas-tela, a colaboração com a guia Valquiria na visualização das categorias se mostrou importante para o trabalho em parceria. Isso porque, além do fenômeno que aconteceu no momento em que percebíamos os temas pelas formas, havia também uma síntese que estava sendo buscada por ambos. Essa síntese é uma faculdade mental que se aproxima da interpretação a qual Panofsky (1986) se refere. Desse modo, consideramos para as outras fases as interpretações da Valquiria ao se referir: às irregularidades e às assimetrias da categoria Construção; à abundância de lixo no território; à mistura das categorias com características distintas e que juntas dão contorno à ideia de uma favela; à representação de intempéries nas Casas-tela, assim como da natureza como elemento que sai do concreto; e, por último, no cuidado em não se utilizar um brinquedo de arma de fogo pelo não reconhecimento da guia-moradora como uma iconografia apenas da favela.

A partir dessas considerações, houve um hiato desta pesquisa em detrimento da pesquisa da equipe de Artes do NIMESC para a criação da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013. Desse modo, o projeto dessa pesquisa foi interrompido e retomado no ano de 2015, como relatado a seguir.

5.2 – A conceituação em parceria

Este subcapítulo apresenta as duas oficinas de conceituação em parceria com os agentes do MUF, Rita Santos e Sidney Tartaruga, e as artesãs Antonia e

Helena Benedito nas quais chegamos em dois eixos conceituais para a criação dos suvenires do Circuito das Casas-tela do Museu de Favela.

5.2.1. A identidade e a singularidade na primeira oficina

Depois das 17 oficinas de criação e da produção da Exposição do Prêmio das Mulheres Guerreiras 2013, ocorreu a finalização desse projeto de Artes do NIMESC, precedido por um cortejo dos painéis confeccionados nos becos e nas vielas das comunidades realizado pelos integrantes do MUF e do NIMESC para a abertura do evento expositivo, encaminhando-se posteriormente para o terraço da base operacional do Museu de Favela no mês de março do ano de 2015. A partir do término desse projeto, retomamos a pesquisa deste trabalho dando continuidade à conceituação dos suvenires após a oficina inicial do procedimento de registros de objetos delinquentes no percurso do Circuito Casas-tela e das categorias elencadas em parceria no subcapítulo anterior.

Apesar do hiato de 1 ano e 4 meses da realização do procedimento no território, consideramos a experiência adquirida com as oficinas das artesãs para a Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 e o próprio repertório visual das Casas-tela potentes agenciamentos que produzem com esta pesquisa afinidades causais. Consequentemente, consideramos a necessidade de realizar três matrizes visuais para a conceituação posterior dos suvenires com as artesãs do MUF. A primeira matriz possuía as categorias elencadas dos registros fotográficos juntamente com a guia Valquiria no ano de 2013 com um maior número de registros. A segunda matriz mostrava o resultado visual dos suportes expositivos da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013. A terceira matriz apresentava o repertório visual de cada Casa-tela.



Figura 67 – Exemplo matriz dos registros fotográficos. Autoria: NIMESC

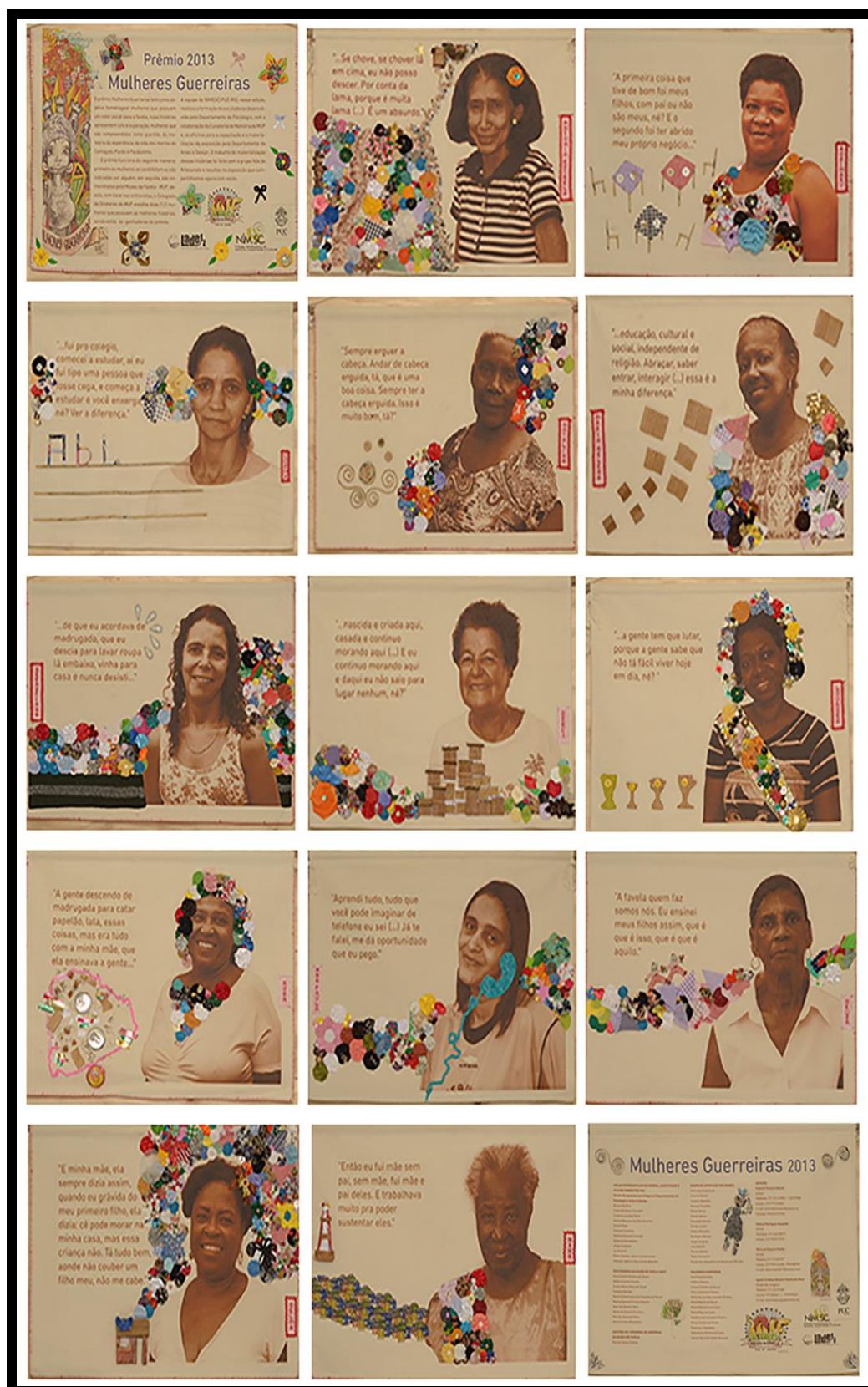


Figura 68 – Exemplo matriz dos suportes expositivos. Autoria: NIMESC

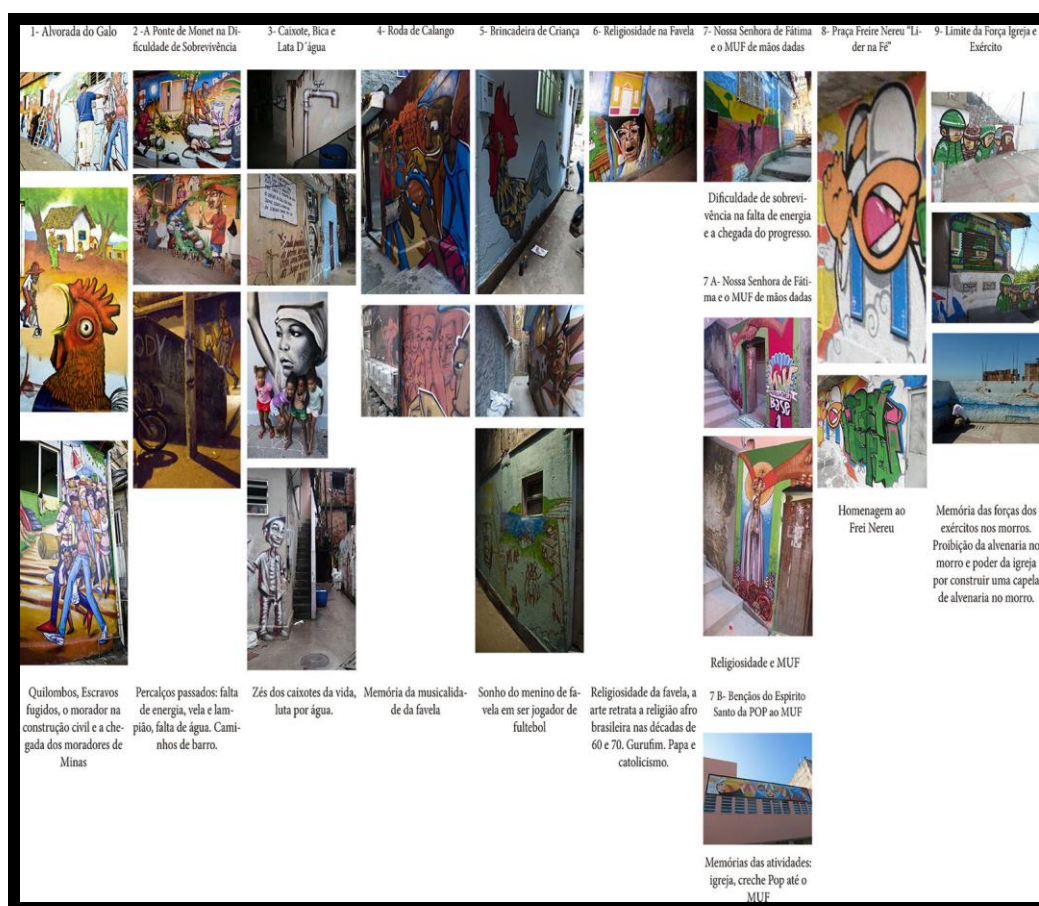


Figura 69 – Exemplo matriz dos signos do Circuito. Autoria: NIMESC

Um preâmbulo: enquanto realizávamos as oficinas de formação das artesãs para a Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013, ficou cada vez mais difícil subir as comunidades, por causa de eventos pontuais de violência entre a Unidade de Polícia Pacificadora e o retorno da atuação dos traficantes como antes da implementação da UPP. No final do ano de 2013, interrompemos a caminhada pelo percurso do Circuito das Casas-tela pela morte de um indivíduo da comunidade pela Polícia²¹, o que se mostrou um sinal do que viria pela frente. A Unidade de Polícia Pacificadora tinha dificuldades de atuação nas comunidades do PPG e o que parecia no início do ano de 2013 como um ambiente de maior harmonia deteriorou-se enquanto continuávamos em atuação com esta pesquisa. Algumas vezes, os agentes do MUF providenciaram parceiros para nos levar do elevador panorâmico em uma das entradas para a comunidade do Cantagalo até a base operacional do Museu de Favela.

²¹ Matéria informativa e jornalística sobre o retorno da violência nas comunidades do PPG disponível em: <<https://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-10-25/acao-no-pavao-pavaozinho-pode-ter-sido-comandada-por-antigo-chefe-do-traffic.html>>. Acesso em: 23/02/2018

No ano de 2015, a incidência de eventos de atuação da polícia militar nos morros do estado do Rio de Janeiro aumentou ainda mais, o que causou o retorno mais acentuado do medo nos moradores das comunidades de favelas em todo o estado a níveis anteriores das instalações das UPPs. Diante do exposto, não conseguimos continuar com uma nova oficina dos registros fotográficos até a finalização do Circuito das Casas-tela no morro do Pavão, justamente o que apresentava acentuados conflitos entre a polícia e os traficantes. Os próprios integrantes do MUF consideraram, em conjunto com a equipe de Artes do NIMESC, que o universo registrado por nós tinha repertório suficiente para iniciarmos o trabalho de conceituação em parceria.

Outro ponto a ser destacado neste preâmbulo: a guia Valquiria responsável pelo projeto dos suvenires, havia se desligado do MUF, assim como a gestora Katia, que participou do início das reuniões do projeto. Para dar continuidade a esta pesquisa pedimos à presidente do MUF, Antonia Soares, para convocar o Sidney Tartaruga e a Rita Santos na participação da conceituação dos suvenires com as artesãs – a própria Antonia é uma delas – e a equipe de Artes do NIMESC, o que foi prontamente aceito, porque ambos haviam participado de algumas inserções nesta pesquisa durante o ano de 2013, além disso, a participação dos integrantes do MUF que não eram as artesãs possibilitava uma formação de toda a equipe para enriquecer com as contribuições conceituais e o conhecimento gerado, envolvendo a maior parte possível de membros do Museu de Favela. Preâmbulo fechado.

Posto isto, nesse momento os platôs *a identidade e a singularidade* se apresentam.

A característica que é comum ao pensamento teórico-discursivo (nas ciências naturais e na filosofia), à representação-descrição histórica e à percepção estética e que é particularmente importante para a nossa análise, é esta: todas essas atividades estabelecem uma separação de princípio entre o conteúdo-sentido de um determinado atos-atividade e a realidade histórica de seu existir, sua vivência realmente irrepitível; como consequência, este ato perde precisamente o seu valor, a sua unidade de vivo vir a ser e autodeterminação. Somente na sua totalidade tal ato é verdadeiramente real, participa do existir-evento; só assim é vivo, pleno e irredutivelmente, existe, vem a ser, se realiza. (BAKHTIN, 2010, p.38)

Como teórico do seu tempo, no livro *Por uma filosofia do ato responsável*, da década de 1920, o filósofo russo Mikhail Bakhtin relata que o sentido do pensamento teórico-discursivo, da representação histórica ou da percepção

estética estipula uma separação do ato de um ser para estabelecer um estudo coerente entre os atos-atividade e a realidade histórica, transformando a vivência irrepetível em um conteúdo-sentido que gera uma perda de valor do ser, posto que será analisado não mais como ato, mas como significado. Para Bakthin, esse ato-atividade é verdadeiramente real enquanto o ser participa de um existir-evento enquanto vivência do ato no momento presente de um sujeito com o contexto. Isso porque, após a leitura do conteúdo-sentido do ato pelo pensamento teórico-discursivo, pela representação histórica e pela percepção estética, o ser não habita mais o momento presente. No entanto, passa a ser considerado como um ato-atividade com significado estudado pelos campos anteriormente assinalados.

Para elucidar o que podemos considerar *a identidade* de um ser, o filósofo Jean Louis Lyotard (embora em outro contexto histórico ao de Bakthin) em seu livro *A Condição Pós-Moderna* nos dá uma pista do que considera *a identidade*:

O si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os "nós" dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam. (LYOTARD, 2011, p. 28, grifo nosso).

Desse modo, o que seria *a identidade* de um ser trespassada de diversos "nós" dos circuitos de comunicação proposto por Lyotard? Um indivíduo não seria livre para tomar as suas decisões em uma condição pós-moderna? Ou teria sempre sido dessa maneira: um indivíduo não é uno; tem espasmos de diferenciação em atos que não se repetem quando em relação com os outros ou com os objetos e os seus contextos? A questão da *identidade* em uma condição pós-moderna sinaliza a constituição de um indivíduo que possui diversos processos dentro e fora dele que não visíveis e o define. Em plena condição pós-moderna, na qual os elementos de comunicação nos impingem algumas maneiras de vivermos em sociedade, é necessário partirmos de algum ponto em que um indivíduo está circunscrito em diversos níveis de relações que o constituirá e como desenvolverá a maneira de se expressar – o significante. O conceito de vínculo social de Lyotard (2011) nos ajuda a elucidar o quanto importante é um sujeito e a construção da sua *identidade* perante as práticas sociais que possui: um indivíduo com diversos papéis que o representa perante o mundo e que o torna mais cognoscível perante os outros, vinculando-o aos grupos que demonstram a sua *identidade*.

Para exemplificar essa construção, utilizaremos o papel social de um professor. No caso, a prática social de um professor e a sua *identidade* passa a estar atrelada ao papel de ensinar, contudo, existem diferentes perfis de professores: se é um professor do ensino primário, médio, superior, de pós-graduação *strictu* ou *latu senso*, assim como em que lugares foram realizadas a sua formação em quaisquer desses estágios; se em uma escola de ensino federal, estadual, municipal ou ainda da esfera do ensino privado; se em uma turma mista de alunos com perfis diferentes ou semelhantes, diante de um contexto consciencioso ou conflituoso entre os seus pares; e assim por diante. Esse processo forma o professor que ensina, tornando-se elementar perceber que os estágios e os atos-atividade (BATKTHIN, 2010) pelos quais passou na sua formação o torna um determinado tipo de profissional, com *identidade* marcada pelos lugares por onde esteve e pelas experiências que desfrutou. Nesse sentido, o professor hipotético aqui citado tem um determinado estilo de aulas, assim como de responsabilidade perante a profissão. Isso posto, perante um exemplo sobre um papel social, pois é certo que existem ainda outros vínculos que marcam um professor e o identificam perante o seu papel de ensinar, *a identidade* “seja qual for a maneira pela qual é concebida, define o mundo da representação.” (DELEUZE, 2006, p. 15)

Sendo assim, *a identidade* é considerada aqui nesta pesquisa como um complexo de informações sobre um sujeito que lhe garante reconhecimento por um determinado grupo social que age de acordo com as normas, as condutas, os códigos que regem esses grupos e as instituições das quais participa. Posto de outro modo, *a identidade* atua conforme uma representação do que é esperado pelo vínculo social. “A *identidade* é um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros esses que podem ser imaginários.” (GUATTARI, 2005, p. 80, *itálico nosso*). Desse modo, o papel do homem em relação que influencia o seu comportamento perante uma sociedade nos remete às diversas organizações que nos regem diariamente desde que nascemos até o momento em que morremos, incluindo as organizações de comunicação.

Para nós, a questão é totalmente outra: trata-se de saber se existe ou não a possibilidade de poupar o recurso a modelos alienantes, se é possível fundar as leis da subjetividade em algo que não seja a coerção social e nem o viés mistificante dessas referências míticas

mescladas. Existe para o homem a possibilidade de ele mesmo ser o fundador de sua própria lei? (GUATTARI, 1987, p. 53)

A pergunta acima citada nos faz crer que não é uma questão atual, porque, no caso, *a identidade* passou para as instituições que nos compõe e nos dá sentido perante a sociedade, como vínculo social, que também nos dá contorno e é importante no sentido de identificar-nos perante o mundo em que vivemos. Há, todavia, outra possibilidade de um ser com *a identidade* delineada no que tange à descentralização do sujeito para a subjetividade.

Tradicionalmente, o sujeito foi concebido como a essência última da individuação, “unificador dos estados de consciência” (GUATTARI, 2008, p. 35). E, “com a subjetividade, será dada, antes, ênfase à instância fundadora da intencionalidade. Trata-se de tomar a relação entre o sujeito e o objeto pelo meio, e de fazer passar ao primeiro plano a instância que se exprime.” (Ibid, p. 35). Guattari faz referência a uma instância existencializante do sujeito que para nós é representada pela intencionalidade, exprimindo o quão *singular* pode um indivíduo existir perante uma *identidade*. Em síntese, no campo do significante, na expressão da intencionalidade de um sujeito, aparece o irrepetível e *a singularidade*.

“No momento em que vivemos nossa própria existência, nós a vivemos com as palavras de uma língua que pertence a cem milhões de pessoas.” (GUATTARI E ROLNIK, 2010, p.80). Desse modo, as trocas, sejam econômicas, sejam culturais ou de qualquer outra natureza, serão regidas por esse universo *da identidade* coletiva ou individual, posto que a identidade individual é um reflexo do vínculo social, tornando-se uma representação de modos de produção serializados. No entanto, nossa vivência será *singular* no cruzamento de modos de produção linearizados, conforme Guattari e Rolnik nos aponta:

Um músico ou um pintor está mergulhado em tudo o que foi a história da pintura, em tudo o que a pintura é em torno dele e, no entanto, ele a retoma de um modo singular. Isso é uma coisa. Outra coisa é a maneira da nossa existência, esse processo criativo será depois identificado em coordenadas sócio-históricas; isso não coincide com o sentido do processo de singularização. (Ibid, p. 80)

Nesse momento, se faz necessário destacar o porquê de os autores Guattari e Rolnik diferenciarem o que parece semelhante: *o singular* e *a identidade*. Há nessa construção dos autores a colaboração do filósofo e parceiro de Guattari,

Gilles Deleuze, porque escreveram obras seminais em conjunto, entre elas: o livro *Anti-Édipo* nos anos de 1970 e o livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, lançado no ano de 1980. Os autores consideram que vivemos em um sistema maquínico desde o momento em que as máquinas e os produtos industriais em larga escala entraram em nossas vidas cotidianas com mais força no início do século XX e que, por esse motivo, mudam radicalmente a maneira de como nos relacionamos com o mundo e que produz uma língua com sentidos de uma sociedade capitalista-maquínica:

Partimos do Estado imperial arcaico, sobrecodificação²², aparelho de captura, máquina de servidão, que comporta uma propriedade, uma moeda, um trabalho público – fórmula perfeita de um só golpe, mas que nada pressupõe de “privado”, que nem mesmo supõe um modo de produção prévio, uma vez que o faz nascer. É a contribuição da arqueologia, o ponto de partida que as análises precedentes nos dão. A questão é então: como o Estado, surgido, formado de uma vez, vai “evoluir”? Quais são os fatores de evolução ou de mutação, e que relações os Estados evoluídos mantêm com o Estado imperial arcaico? (DELEUZE&GUATTARI, vol.5, 1997, p. 155)

Segundo os autores, a razão da evolução do Estado vetusto é interna, independentemente dos fatores externos que a apoiem. Garantem que o arcaísmo não sobrecodifica sem liberar uma grande quantidade de fluxos descodificados que vão escapar. Isso posto, salientamos que esses mesmos fluxos descodificados não serão mais compreendidos no seu próprio código porque lhes escapam em termos de categorização de um sistema; “os fluxos que as comunidades primitivas haviam relativamente codificado acham a ocasião de fugir, desde que os códigos primitivos não se ajustem mais por eles mesmos e se subordinem à instância superior.” (DELEUZE&GUATTARI, vol.5, 1997, p. 156). A própria sobrecodificação do Estado arcaico se torna possível e suscita os novos fluxos que lhes escapam.

Desta maneira, Deleuze e Guattari se apropriam da ideia de sujeição social criado por Karl Marx²³ e fazem surgir um novo termo – o da servidão maquínica. Maurizio Lazzarato, um sociólogo e filósofo italiano contemporâneo, em seu livro

²² A sobrecodificação é uma cifragem que está por cima do próprio código – uma palavra que ambos os autores inventaram para dar conta de sinais que fogem de um sistema de códigos estanques.

²³ Para Lazzarato, no século XIX, Karl Marx, com a obra *O Capital*, apresentou o que seria a sujeição social que é um processo de personificação das relações de capital, pois o “capitalista” age como “capital personificado”, isto é, como uma função derivada dos fluxos de capitais. Desse modo, um trabalhador de uma fábrica é “o trabalho personificado”, uma função derivada dos fluxos de capitais, assim como as “pessoas” individuais são pessoas sociais derivadas de quantidade abstratas – por isso o nome “sujeito individuado”.

Signos, Máquinas, Subjetividades nos apresenta uma visão mais acessível no que se relaciona a diferença de cada conceito. “A servidão social nos dota de uma subjetividade, atribuindo a nós uma identidade, um sexo, um corpo, uma profissão, uma nacionalidade e assim por diante.” (LAZZARATO, 2014, p. 17).

Anteriormente, o que o autor chamou de servidão social se baseou na noção de sujeição social de Karl Marx e não no termo servidão maquínica, isso porque, se somos códigos distinguidos dentro de uma sociedade e por ela atravessada, estamos próximos da *identidade* que nos dá nome, gênero e estado civil, com um papel social pós-Estado arcaico. Somos referenciados como sujeitos às divisões sociais do trabalho que fabricam ou formam as representações e os comportamentos dos indivíduos em diversos e determinados contextos.

Segundo Lazzarato, tendo em vista o pensamento construído por Deleuze e Guattari, a produção do sujeito individuado vai de encontro a um processo diferente: a *dessubjetivação*, isto é, as máquinas técnicas e as máquinas sociais nas quais humanos e não humanos funcionam em conjunto fazem parte de um agenciamento que desmantela o indivíduo ao mesmo tempo em que pode mantê-lo em estado de potência, o que, nesse contexto de vigor, gera o conceito de servidão maquínica. As palavras em conjunto servidão e maquínica parecem que vão de encontro ao conceito de sujeição social, contudo são diferentes:

Na servidão maquínica, o indivíduo não é mais instituído como um “sujeito individuado”, um “sujeito econômico” (capital humano, empresário de si mesmo) ou como um “cidadão”. Ao invés disso, ele é considerado uma engrenagem, uma roda dentada, uma parte componente do agenciamento “empresa”, do agenciamento “sistema financeiro”, do agenciamento “mídia”, do agenciamento “Estado de bem-estar social” e de seus “equipamentos coletivos” (escolas, hospitais, museus, teatros, televisão, internet etc.) Servidão maquínica é um conceito que Deleuze e Guattari tomaram explicitamente emprestado da cibernética e da ciência da automação; ele significa a “pilotagem” ou o “governo” dos componentes de um sistema. (LAZZARATO, 2014, p. 28)

Desse modo, a sujeição social produz um indivíduo que é vinculado a um objeto externo como uma máquina, o dinheiro, os serviços públicos e de que o sujeito faz uso e com ele age e reage, dando-lhe *uma identidade*. Em contrapartida, a servidão maquínica não se restringe aos dualismos sujeito/objeto, palavras/coisas ou natureza/cultura. Ao contrário, agem em conjunto de maneira a constituírem um dispositivo “homem-máquina” no qual o homem e a máquina são partes recorrentes e intercambiáveis de um processo de produção, de comunicação e de consumo.

Uma vez que vivemos sobre os códigos e os signos das máquinas, estamos diante de um quadro em que a potencialidade da linguagem está submetida aos seus agenciamentos. Os agenciamentos, assim, compreendem tanto a sujeição social quanto a servidão maquínica e a riqueza das suas relações, não sendo assim uma separação estanque, dicotômica e que não se interpenetram – ao contrário, vivem em estado de potência e de criação conjunta. Todavia, podem ser direcionados mais para o código da sujeição social, portanto, da *identidade*, ou podem ser redirecionados para a servidão maquínica em contato com a sujeição social, que geram códigos em estado de potência e de difícil apreensão em um sistema de produção, considerados aqui como *a singularidade*.

Perante esse quadro, *a singularidade* não seria apenas de um sujeito individuado, mas sim de um processo singular, o que Guattari prefere chamar de processo de singularização em vez de *singularidade*, posto que somos confrontados com uma multiplicidade de escolhas, opções e possibilidades que dão conta de questões específicas a fim de circunscrever, bloquear e reincorporar certas problemáticas. “Todo problema se resume à cooptação e integração da singularidade, cujo objetivo é bloquear e neutralizar os processos de singularização” (GUATTARI&ROLNIK, 1992, p. 183).

Contudo, há possibilidades na criação de dispositivos em que a servidão maquínica nos oferte habilidades para que o sujeito individuado possa entrar em contato com um processo de singularização que não freia *as singularidades*, ao contrário, possibilita que transcenda os seus códigos, desde que existam dispositivos de captura das linhas de fuga, reterritorializando-as em um processo constante de identificação.

Diante do exposto acima e pela necessidade de uma conceituação de uma identidade coletiva dos suvenires, imprimimos em papel e em cores as três matrizes separadas em uma escala maior para facilitar a visualização e o trabalho em equipe dos elementos formais na criação dos suvenires com os agentes do MUF e as artesãs. Colocamos as matrizes expostas na parede da sala de reunião da base operacional do Museu.



Figura 70 – Matrizes expostas na parede. Autoria: NIMESC

No dia dessa oficina, um aluno de graduação do curso de Design, Alexandre Martins, passou a integrar a equipe de Artes do NIMESC, o que possibilitou uma maior atenção deste pesquisador na dinâmica da conceituação. O aluno, assim como o parceiro de pesquisa Davison Coutinho, tinha um papel determinante na produção dos registros da dinâmica.

No início da dinâmica, houve uma explicação do que se realizou até aquele momento para a retomada do projeto da criação dos suvenires e o objetivo daquela oficina em conjunto com os moradores. Informamos que as duas matrizes que agenciavam a construção dos suvenires, como os temas das próprias Casas-tela de todo o território, assim como o resultado formal da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013, pertenciam ao universo do que estávamos trabalhando, aumentando o repertório para a conceituação em conjunto com a matriz dos registros fotográficos realizados no ano de 2013.

A dinâmica teve como intuito que as artesãs e os agentes do MUF reconhecessem os aspectos formais, a saber, as iconografias nas imagens que se repetiam nas matrizes, categorizando em conjunto com números arábicos e nomes que surgiam na hora, para que gerássemos categorias de representação na futura criação dos suvenires com *a identidade* do Circuito Casas-tela. O intuito inicial era de que os agentes do MUF, Rita Santos e Sidney Tartaruga, e as artesãs Antonia Soares e Helena Benedito chegassem a três eixos conceituais que agregassem categorias diversas para a fase de criação.



Figura 71 – Matrizes expostas e a artesã Helena. Autoria: NIMESC

No início, houve certo constrangimento no sentido de quem começaria a enxergar os elementos formais. A artesã Helena Benedito colocou-se diante das matrizes e deslizou as mãos com muito cuidado em cada uma delas antes de pronunciar o que enxergava, característica do seu comportamento durante as oficinas do projeto da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013. Coube à Rita, diretora de memórias, a primeira identificação do que enxergava como elemento formal: a caixa d'água, contudo, o diretor cultural Sidney questionou que não se tratava de uma caixa d'água o que ela apontava, mas sim de um reservatório extra de água. Rita questionou os pesquisadores se esse elemento poderia se relacionar com a caixa d'água, dado que a função do objeto era de armazenar água e, por esse motivo, constituiu a 1ª categoria observada.

Nesse momento, diante de tantos elementos formais nas imagens, os participantes do MUF entenderam o objetivo das matrizes e do que precisavam enxergar: a repetição formal de elementos nas imagens. Assinalaram nas matrizes com o número 1 onde o elemento de armazenar água estava relacionado para no final vermos o que enxergaram em conjunto com a nossa incitação na procura dos elementos formais nas matrizes.

A artesã Antonia Soares identificou o elemento galo e se encarregou de assinalar com o número 2 onde o galo se repetia nas três matrizes. A Rita identificou a santa e ficou em dúvida se essa poderia ser uma categoria. A moradora comparou que a categoria água representava uma dificuldade da favela,

já a santa representava uma questão de escolha pessoal, de religiosidade. Escolheu-se o número 3 para representar a categoria religiosidade. Os moradores resolveram indicar onde apareciam elementos de representação religiosa sem discriminar qual tipo de religião apareceria nas imagens.

O pesquisador Davison Coutinho comentou sobre elementos que se encontravam jogados no território e os moradores indicaram que o número 4 representava a categoria lixo. Sidney visualizou uma foto de um amontoado de garrafas em frente a uma parede e explicou “eu vejo como uma parede de arte, mas eu também vejo como lixo, depende da função que ele tá aqui, né...” Diante desse aparte de Sidney, percebemos que a sua colocação em meio à dinâmica apresentou a aparição do platô *a singularidade*. Como uma fagulha, em um estado potente, o que foi considerado como lixo pela maioria dos integrantes dessa oficina, para o diretor cultural era uma instalação de arte pela aparência com ações escultóricas, contudo, a ponderação partiu do próprio morador de que poderia ser considerado como arte dependendo da função que exercia no território, o que fez com que os integrantes colocassem como lixo e não como arte, visto que sabem que não tem a função de arte naquele lugar.

Desse modo, foram montadas as categorias observadas pelos moradores com a nossa intermediação. Tentamos ficar atentos o máximo possível na nossa participação para não impingir a visão que tínhamos sobre os elementos formais porque o que interessava era a construção dessas categorias para que as artesãs e os moradores se apropriassem do repertório de iconografia do próprio território.



Figura 72 – Marcação das categorias pelas artesãs. Autoria: NIMESC

As categorias formaram-se até chegarem no número total de 20. Pensávamos que em um dia de oficina com os integrantes chegaríamos a três caminhos com temas gerais para a criação dos suvenires. A profusão de elementos formais identificados remeteu a uma fala do coordenador Gamba Junior, da equipe de Artes do NIMESC, de que o “problema do MUF não é falta de ideias, é o excesso delas.” (CARVALHO, 2015, p.38) Saímos com as seguintes categorias observadas pelos participantes do MUF: 1- Caixa d’água; 2- Galo; 3- Religiosidade; 4- Lixo; 5- Escadas; 6- Fios; 7- Becos; 8- Festas e lazer; 9- Tipografia vernacular; 10- Universo infantil; 11- Aglomerado de pessoas; 12- Desvios de intenção; 13- Falta de conservação das Casas-tela; 14- Objetos espalhados; 15- Varais; 16- Construções; 17- Cheio/vazio; 18- Territorialidade; 19- animais diversos; 20- Pavão.

Algumas categorias listadas são mais abstratas, como as de número 10- Universo infantil, 11- Aglomerado de pessoas, 12- Desvios de intenção, 17- Cheio/vazio, 18- Territorialidade e não trazem elementos formais detectáveis. Deixamos aparecer esse tipo de abordagem para analisarmos sua aplicação no desenvolvimento do projeto. Chamou atenção até o final dessa dinâmica o fato de os elementos tratados nas oficinas anteriores de formação de linguagem visual das artesãs para a Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 aparecem nessas categorias específicas, como a número 11 - Aglomerado de pessoas, 17- Cheio/vazio e 18- Territorialidade, que se referem diretamente ao excesso em contraposição ao vazio e de como, principalmente, as artesãs perceberam que as comunidades não poderiam ser representadas, ou ter como *identidade* a produção de elementos que não comunicasse o excesso nas composições.

Outro ponto importante que demonstra a coesão do grupo e, por isso, do forte vínculo social com o Museu de Favela era a participação crítica e ativa dos participantes, traço marcante *da identidade* do grupo. A categoria 12 – desvios de intenção se formou com uma participação *singular* de Rita e de Sidney enquanto auferiam a categoria 11 – o universo infantil, por intermédio da imagem abaixo:



Figura 73 – Registro do percurso do Circuito. Autor: Sidney

Rita disse “lá em cima, bem na porta. É a criança que remete à pureza, e a porta que tem o sentido de receber...”. Este pesquisador perguntou se o que eles enxergavam era uma criança ou uma personagem. Sidney apresentou uma questão: “tem dois lados a história do *Peter Pan* – tem um lado que é, que faz parte do universo infantil, mas tem um lado também muito perverso, que faz mal às pessoas.” Rita continuou: “é como a especulação imobiliária no morro, a especulação de pousada, de mirante pra gente que nunca veio... estão apropriando a comunidade...” Rita percebeu que a placa de sinalização “desvio à esquerda” tinha alguma afinidade com a personagem e não tinha relação com o universo da favela: “essa placa ali não faz parte da nossa identidade, já que a gente anda a pé, e isso é uma placa de rua, dentro de tudo isso que vocês falaram agora, eu colocaria esse desvio à esquerda, que é inversão (...) a inversão, entendeu... eles desviam – desvio de intenções, desvio de caminhos, de repente eles desviam.” De certa maneira, os diálogos anteriores entre Rita e Sidney fizeram a primeira perceber algo que não era coerente com os elementos formais da favela, relacionando uma placa de sinalização de rua colocada na comunidade com a linguagem urbana e juxtapondo com o exemplo da personagem *Peter Pan* – que era do universo infantil, entretanto, não era produzido pelo morro, como singularmente assinalou Sidney.

Outra discussão pertinente e importante aconteceu também por conta de Rita, que não enxergou uma representação formal comum nos morros daquela

comunidade: “engraçado, eu procurei, e procurei, procurei em todas as fotos e não vi o elemento que eu acho a cara da favela, que é a pipa – eu não vi a pipa. Pra mim, a pipa é a cara da favela” (sic). Este pesquisador respondeu que, quando foi realizada a oficina do procedimento de registro de objetos delinquentes no percurso do Circuito das Casas-tela nas comunidades, não foi registrada a pipa, contudo, a sua representação se encontrava em algumas Casas-tela ali representadas diante de todos. Rita não se conformou em não encontrar a pipa – apesar de lá estar – porque a mesma fazia parte da identidade da favela. A moradora continuou a expor sua indignação pela ausência da pipa: “o que é... mas não tem coisa também... por exemplo, o varal, não (...) é só da favela (...)”.

A participação de Sidney foi novamente decisiva e *singular*. Ele argumentou que o varal estava ligado à memória da formação e à origem das favelas nos cortiços da cidade:

eu acho assim, o varal, na construção do Rio de Janeiro, eles tinham que montar, eles tinham que improvisar... né... onde é que vou botar a roupa? Até eu faço isso na minha casa, penduro na janela, penduro não sei aonde... Então essas pessoas vão criando... é uma coisa cultural da cidade, que vai criando. Por exemplo, do Centro Histórico na época do Império, você tinha varal no meio da rua. (fala transcrita de Sidney)

Com esse argumento de Sidney no sentido de como se utiliza o varal, a questão da pipa foi deixada de lado por Rita porque ela compreendeu que não era somente no imaginário do morro o brincar com uma pipa: também era dos moradores do subúrbio do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense.



Figura 74 – Uma matriz marcada pelos moradores. Autoria: NIMESC

No final da oficina, informamos o encerramento do trabalho e que os pesquisadores trabalhariam na categorização desse material, tendo em vista que o objetivo era chegar a três eixos conceituais para a próxima fase de criação dos produtos locais, contudo, a dinâmica com os moradores foi tão rica que chegou a 20 categorias, misturadas entre formais e interpretativas, e que precisaríamos de uma nova rodada de conceituação com as artesãs para descobrir os eixos conceituais para a criação dos suvenires. Contudo, solicitamos às artesãs que levassem para a próxima oficina materiais ou criações preliminares para que, junto com os pesquisadores, realizássemos uma oficina de geração tridimensional de alternativas com o universo imagético levantado até aquele momento.

5.2.2. O discurso indireto na segunda oficina

Após a primeira oficina de conceituação, colocamo-nos diante do quadro das 20 categorias construídas em conjunto com os agentes do MUF e das artesãs. Aumentou o número de categorias em relação às 14 existentes realizadas com a guia Valquiria em 2013, devido à ampliação de mais duas matrizes visuais agenciadoras deste projeto de pesquisa e a participação singular de todos. Nossa tarefa como pesquisadores foi realizar novas matrizes para cada categoria realizada com o MUF, mostrando de onde surgiam os elementos oriundos das matrizes originais para que pudéssemos chegar na conceituação de dois eixos conceituais para a criação dos suvenires.

Consideramos a retirada das categorias mais abstratas e que eram sínteses interpretativas, isto é, iconologias - como uma história dos sintomas culturais (Panosfky). Desse modo, foram retiradas seis categorias: 11- Aglomerado de pessoas; 12- Desvios de intenção; 13- Falta de conservação das Casas-tela; 17- Cheio/vazio; 18- Territorialidade e 19- Outros animais, visto que essa última categoria não teve registros nas matrizes elencadas anteriormente. Sendo assim, deixamos 14 categorias de elementos formais detectadas na última oficina: 1- Caixa d'água; 2- Galo; 3- Religiosidade; 4- Lixo; 5- Escadas; 6- Fios; 7- Becos; 8- Festas e lazer; 9- Tipografia vernacular; 10- Universo infantil; 11- Objetos no percurso; 12- Varais; 13- Construções; 14- Pavão. Essas categorias regeram a nova oficina para o refinamento da conceituação com as artesãs.

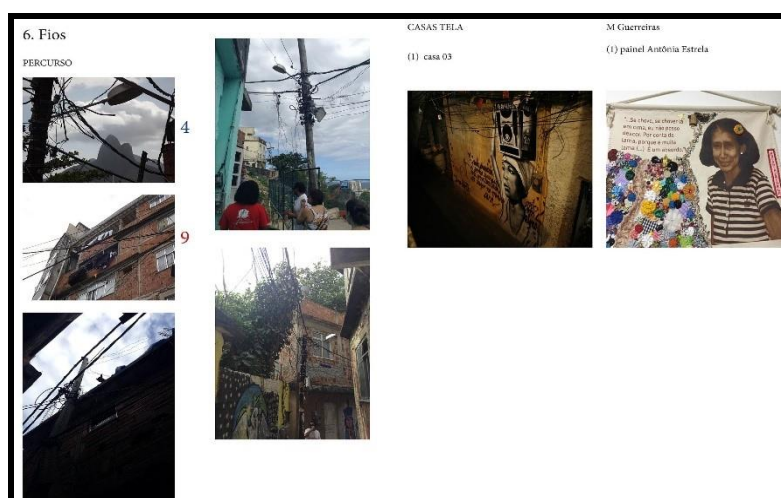


Figura 75 – A categoria Fios em cada matriz anterior. Autoria: NIMESC

Do mesmo modo que a oficina anterior de conceituação, levamos as novas matrizes impressas em escala maior e as colocamos diante das artesãs para a escolha de eixos conceituais para a criação dos suvenires. Ao chegarmos na base do Museu de Favela, colocamos a nova organização das 14 categorias em uma parede para delinear os eixos conceituais que definiram os caminhos da criação.



Figura 76 – As categorias em conjunto na parede. Autoria: NIMESC

Levamos três cores de *post-it* diferentes para percebermos se havia afinidades conceituais entre as categorias expostas e convidamos as artesãs para

encontrarem categorias que dialogavam entre si na formação de um eixo único de conceito. Para cada percepção das artesãs de um eixo que ligava as categorias a um tema maior, colocavam uma única cor de *post-it* com o objetivo de, no final da dinâmica, percebermos as afinidades entre as categorias e o nome de um eixo que as ligavam.



Figura 77 – Antonia percebendo afinidades nas categorias; Figura 78 – Helena e Sidney olhando os *post-its*. Autoria: NIMESC

Os *post-its* de cor verde foram postos nas categorias que tocavam na questão de um tema que demonstrava o modo de organização da favela e de elementos que a caracterizavam. Juntamente com as artesãs, agrupamos nesse tema: 1- Caixa d'água; 4- Lixo; 5- Escadas; 6- Fios; 7- Becos; 9- Tipografia vernacular; 11- Objetos no percurso; 12- Varais; e, 13- Construções. No total, 9 matrizes de categorias foram classificadas nesse primeiro eixo conceitual nomeado de Construção.

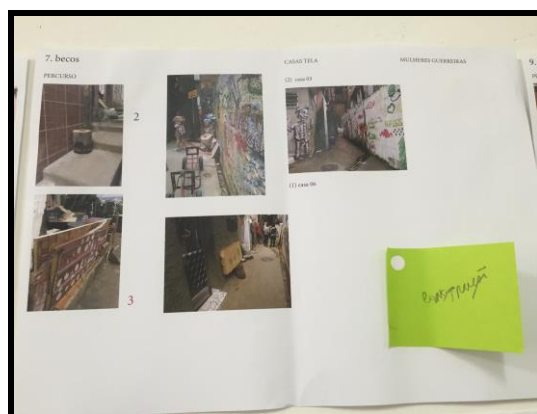


Figura 79 – Exemplo do *post-it* da cor verde. Autoria: NIMESC

Os *post-its* de cor azul foram postos nas categorias que tocavam na questão dos tipos locais que aparecem naquelas comunidades e foram agrupados juntamente com as artesãs os elementos formais dos registros que remetem a essa questão nas categorias listadas a seguir: 2- Galo; 10- Universo infantil; 8- Festas e lazer; e, por último, 14- Pavão. No total, 4 matrizes de categorias foram classificadas nesse segundo eixo conceitual nomeado de Tipos locais. Apenas uma matriz não foi categorizada, a de número 3- Religiosidade.



Figura 80 – Exemplo do *post-it* da cor azul. Autoria: NIMESC

Nesse momento, a participação do último platô *o discurso indireto* se faz necessária. A primeira lembrança da vida de Pier Paolo Pasolini era a imagem de uma cortina branca. Essa imagem lhe falava como um signo e, como o mesmo diz, “um signo linguístico”, que lhe dizia algo e que lhe remetia ao mundo da sua infância burguesa (PASOLINI, 1990, p. 125). No ensaio *Gennariello*: a linguagem pedagógica das coisas no livro *Jovens Infelizes – Antologia de Ensaio Corsários*, Pasolini escreve a um personagem fictício, o Gennariello, a quem se reporta para encaminhar o seu raciocínio de como aquela cortina o havia marcado na sua constituição como sujeito.

Pasolini era semiólogo de formação, apesar de reconhecido por sua filmografia. Experimentou diversas maneiras de se expressar desde a própria escrita, assim como desenhos, direção de arte, roteiro e a direção de filmes. Todavia, no fundo, a formação em semiologia era o que mais se notava em sua vida artística. Em um determinado contexto histórico italiano, foi um dos primeiros que contestou o papel do capitalismo no campo da linguagem, denunciando a naturalização dos signos pela mídia e como, de determinada

maneira, criou um fascismo pela via do consumo. Assim que a linguagem que Pasolini utilizou nas suas obras fílmicas era naturalizada e apropriada pelo sistema capitalista, abjurava algumas de suas obras. Contudo, acreditava que:

Existem certos loucos que observam as caras das pessoas e o seu comportamento. Mas não porque sejam epígonos do positivismo lombrosiano²⁴ (como insinua grosseiramente Ferrara), mas porque conhecem a semiologia. Sabem que a cultura produz certos códigos; que os códigos produzem certo comportamento; que o comportamento é uma linguagem; e que num momento histórico em que a linguagem verbal é inteiramente convencional e esterilizada (tecnocratizada) a linguagem do comportamento assume uma importância decisiva. (PASOLINI, 1990, p. 88)

A linguagem do comportamento assumiu para Pasolini uma importância única porque não estava inscrita nos códigos linguísticos convencionais e, desse modo, o autor migrará para a linguagem fílmica, porque acreditava que a mesma, por meio da montagem, tinha proximidade de uma semiologia do real, na qual determinados loucos se detêm na percepção de alguns códigos que extrapolam o campo da linguagem entre o significado e o significante, como determinava Ferdinand de Saussure, ou acrescido do referente, como definiu Charles Sanders Pierce.

Em seu livro *Empirismo Herético*, do início dos anos de 1970, que reúne um compêndio de textos e ensaios com tópicos como a constituição da língua, da construção da linguagem e, em um segundo momento, sobre a linguagem fílmica como constituinte de uma provável semiologia da realidade, há uma tentativa de se entender o *discurso indireto livre* e o que seria o mesmo. Nesse caso, Deleuze e Guattari se aproximam de Pasolini, mesmo que em uma distância de poucos anos à frente, na obra *Mil Platôs*. Em uma nota de rodapé do tomo II, os autores salientam:

Dois autores sobretudo destacaram a importância do discurso indireto, especialmente na forma dita “livre”, do ponto de vista de uma teoria da enunciação que vai além das categorias linguísticas tradicionais: Mikhail Bakhtin (para o russo, o alemão e o francês), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. De Minuit, parte III; P. P. Pasolini (para o italiano), *L’expérience hérétique*, Payot, 1ª parte. (DELEUZE&GUATTARI, 1995, p. 13)

Os autores se referem ao *discurso indireto* de maneira que ultrapassa o código da linguagem estabelecido, o que chama de “função-linguagem” (Ibid, p. 13). Nesse caso, a função-linguagem “vai de um dizer a um dizer” (Ibid, p. 13),

²⁴ Lombrosiano vem de Cesare Lombroso, reconhecido criador da antropologia criminal na Itália na segunda metade do século XIX e, também, com as ideias impregnadas do positivismo higienista e separatista, tão comuns na Europa nesse contexto temporal.

sendo assim, o *discurso indireto* é uma função coextensiva da linguagem. Para os autores, uma narrativa não consiste em contar o que se viu, contudo, dão importância ao papel da transmissão do que se ouviu, como um “ouvi dizer” (Ibid, p.13). Nesse sentido, criticam o papel da metonímia e da metáfora para o estudo da linguagem. Para os autores: “a ‘primeira’ linguagem, ou, antes, a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o discurso indireto.” (Ibid, p. 13).

Afinal, o que seria o *discurso indireto*? Para Pasolini, o *discurso indireto* acrescido da palavra *livre* significa um “desses fenómenos²⁵ cuja presença é um diagnóstico e um sinal de uma ideologia, que não pode manifestar-se apenas em alguns casos limite, mas que investe em profundidade toda uma obra.” (PASOLINI, 1982, p. 66). Deleuze e Guattari exemplificam de outra maneira:

A linguagem não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto. É neste sentido que a linguagem é transmissão de palavra funcionando como **palavra de ordem**, e não comunicação de um signo como informação. A linguagem é um mapa e não um decalque. (DELEUZE&GUATTARI, 1995, p. 14, **grifo nosso**)

O *discurso indireto* pode ser considerado como uma palavra de ordem que funciona como um mapa e não um signo, o signo seria um decalque, uma representação. Ora, sendo assim, como seria a atuação de um *discurso indireto*? Como seria a captura do seu sinal: no ato de enunciação, por gestos, por ordens, como sugestionam os autores? E ainda mais: como percebê-los em atuação no momento presente?

Para Pasolini (1995), há uma diferença entre o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O discurso indireto livre possui uma “dimensão sociológica”, uma impossibilidade de reviver o discurso direto que está próximo de uma *mimésis*, que se distingue de uma *diegésis*, que é o discurso indireto para Pasolini porque conta algo dialogicamente (PASOLINI, 1995, p. 91). Para o autor, o *discurso indireto livre* mostra um locutor que não tem consciência de que as suas características linguísticas demonstram a dimensão sociológica em que se insere.

²⁵ A edição do livro é portuguesa e editada antes do acordo ortográfico entre as línguas lusófonas que teve o ano de 2013 como o inicial de sua obrigatoriedade para os países que as têm como formação e, por esse motivo, será respeitada no que tange a língua escrita.

Em um ensaio escrito por Roland Barthes, *O Terceiro Sentido*, o autor relaciona a leitura de fotogramas do filme “Ivan, O terrível”, de Sergey Einsenstein, do ano de 1944, com dois níveis de sentido: o da informação e o do simbólico. Contudo, existe um terceiro sentido que ele começa a delinear como a ser revelado porque desconhecido:

Será tudo? Não, pois ainda posso separar-me da imagem. Leio, recebo (provavelmente mesmo, em primeiro lugar), evidente, errático e insistente, um terceiro sentido. Eu não sei qual é o seu significado, pelo menos não consigo nomeá-lo, mas vejo bem os traços, os acidentes significantes de que este signo, desde então incompleto é composto; é uma certa capacidade da máscara dos cortesãos, ora espessa, marcada, ora lisa, bem delineada; é o nariz “ridículo” de um, é o fino desenho das sobrancelhas de outro, o louro deslavado, a tez branca e murcha, a chateza afetada do penteado que cheira a postiço e a harmonia de tudo isto com a base argilosa, com o pó de arroz. (BARTHES, 1990, p.45)

Barthes tenta descrever esse terceiro sentido, que é de difícil apreensão, pois não está no campo da informação direta (ou do significado), posto que é da constituição do significante, mas não se atém a ele, ou seja, extrapola o seu simbolismo no campo do signo, o que determina como o sujeito Barthes depreende a cena, com a constituição e os elementos do que ele percebe nesse fotograma do filme de Einsenstein. Não é um ser-aí do fotograma, até porque ele próprio é um simulacro, mas um ser-aí do sujeito com a representação do fotograma quando em movimento. Um sentido que Barthes chama de sentido obtuso e que se aproxima da noção de uma estrutura ausente (Eco), assim como do *discurso indireto* de Pasolini e de Deleuze&Guattari.

Voltando ao refinamento dos eixos da conceituação dos suvenires, a categoria de número 3- Religiosidade não foi contemplada. Este pesquisador perguntou às artesãs em qual dos eixos edificadas até aquele momento onde encaixariam a categoria religiosidade. Um silêncio se apresentou na sala de reunião. O silêncio chamou a atenção e foi um sinal do comportamento entre as artesãs de um *discurso indireto livre* ao qual se referem Pasolini e Deleuze&Guattari. Enquanto pesquisadores, começamos a notar que o silêncio entre as artesãs se estabeleceu por algum motivo. A questão da religiosidade na oficina anterior tinha aparecido, contudo, não fizemos maiores análises porque o silêncio não se instaurou na sala. Ao contrário, houve ponderações da diretora de memórias Rita no sentido de ser um tema complicado porque as comunidades possuem diversas matrizes religiosas. Curiosamente, entrou na sala de reunião a própria Rita quebrando o silêncio. Cumprimentamos a chegada sempre amistosa

da diretora de memórias do MUF e este pesquisador aproveitou o momento para perguntar sobre o posicionamento que Rita apresentou na oficina anterior.

Rita comentou sobre a categoria com um argumento sobre os suvenires a serem criados: “os produtos têm que colocar o nome da favela na memória das pessoas com positividade (...) já tem que bater o olho e dizer: esse produto é do Cantagalo”. Para Rita, focar o tema da religiosidade na representação dos suvenires poderia trazer problemas, como na construção de uma Casa-tela apontado anteriormente no capítulo três em que o tema exposto de uma baiana vestida com roupas de religiões de matriz africana trouxe indignação de pessoas de religiões neopentecostais que moram nas comunidades, o que fez com que a moradora da casa que doou a sua parede externa para o acervo do Circuito das Casas-tela pedisse para os organizadores a retirada da baiana representada e a substituição por outro tema mais ameno, porque não aguentava as reclamações das pessoas que possuíam outra escolha religiosa. Por esse motivo, focar no tema da religião, quando existem diversas no morro, não seria um tema predominante dos suvenires, que precisavam identificar o território como um todo, como salientou Rita.

Este pesquisador percebeu que o silêncio entre as artesãs perdurou enquanto Rita argumentava. O silêncio entre elas denotava a ordem de um signo linguístico que ultrapassava o seu próprio significado. Poderia denotar outros sentidos que indiretamente influiria nesta pesquisa. Quando Rita saiu da sala, antes de fecharmos se haveria a categoria elencada para os dois eixos de conceituação, este pesquisador também saiu, deixando as artesãs e a equipe de Artes do NIMESC por um segundo, e acompanhou Rita pelo corredor do MUF. Informalmente, Rita revelou rapidamente que ambas as artesãs são muito religiosas e com visões bem distintas em relação ao uso de símbolos religiosos. Rita havia percebido o silêncio no comportamento de todos ao entrar na sala, o que a impeliu a contar sobre o porquê de ter acontecido. O *discurso indireto livre* em plena atuação na realidade.

Ao retornar para a sala de reunião, este pesquisador encontrou o grupo mais descontraído e insistiu na pergunta às artesãs em qual eixo as mesmas percebiam que a categoria religiosidade poderia se encaixar. Tanto a artesã Helena como a artesã Antonia responderam que, após as considerações de Rita, os

suvenires não deveriam agregar o tema da religiosidade porque não representaria apenas a identidade do morro, posto que o território abriga diversas religiões e que existem em outros territórios de favela. As artesãs decidiram não utilizar a categoria religiosidade nos eixos conceituais da Construção e dos Tipos locais para a criação dos suvenires. Seguimos a decisão dos membros do MUF no quesito de não utilizar símbolos religiosos. Nesse mesmo dia, as artesãs levaram materiais para começar a parte de criação.

5.3. A criação em parceria

Este subcapítulo apresenta as três oficinas de criação em parceria que desembocou na escolha de dois eixos de conceituação para a geração de alternativas dos suvenires e na prototipação construtiva nas oficinas tridimensionais com as artesãs Antonia Soares e Helena Benedito, apontando o processo ocorrido e a aparição de alguns platôs durante a execução das oficinas que, por vezes, contaram com a participação dos agentes do Museu de Favela de Rita Santos e Sidney Tartaruga.

5.3.1. – A criação antes dos eixos conceituais

Após a finalização da conceituação dos eixos construção e tipos locais para a criação, uma das artesãs levou materiais com os quais costuma trabalhar nas suas confecções de artesanato. Helena Benedito utiliza materiais que recolhe pelo morro e por onde passa, como o papelão, os recortes de revistas, os restos de lixo que visualiza com potencial de criação, como o papel de caixas de *tetrapak*, pedaços de folhas secas para criar texturas, assim como materiais aglutinantes que compra como a cola vinílica ou para acabamentos como a tinta gauche. Por outro lado, Antonia Soares se utiliza de retalhos de tecidos, principalmente com a técnica do fuxico, assim como a técnica do ponto-cruz. A artesã Antonia não levou os seus materiais para essa oficina e auxiliou Helena durante a execução. Os materiais levados foram: papelão, papéis diversos, isopor, barbantes, tinta guache, cola vinílica, retalhos de tecido, botões, entre outros.

Helena acostumou-se a criar objetos tridimensionais com o papelão, como, por exemplo, uma bolsa feminina. O trabalho de Helena chama atenção

principalmente porque não se utiliza do desenho como técnica para a construção dos seus trabalhos. Ela tem a ideia e imediatamente começa a produzir com os materiais em mãos.

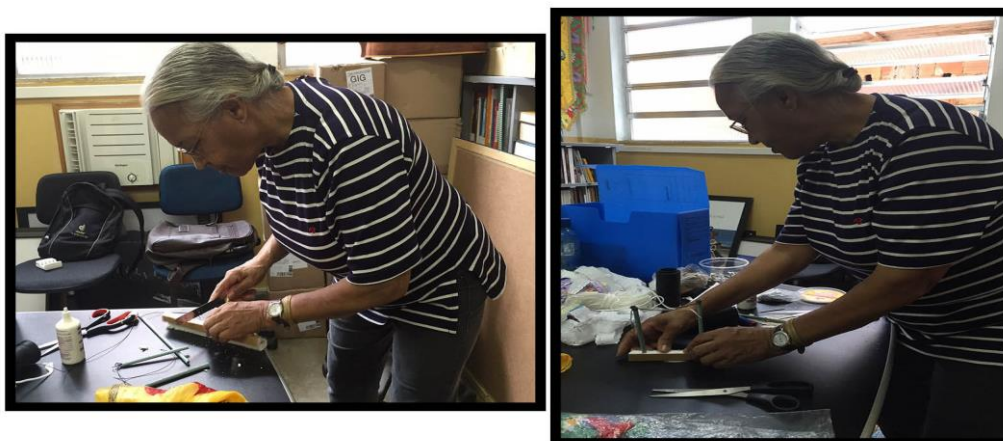


Figura 81 – A artesã Helena construindo; Figura 82 – Helena e um protótipo preliminar.
Autoria: NIMESC

Como mostrado acima, Helena iniciou uma criação na oficina após uma longa observação das categorias de cada eixo e colocou-se o desafio de criar. De início, criou uma base de isopor e colocou duas hastes rígidas de papel com um espaçamento entre elas. Logo após, utilizou-se de algumas linhas pretas e as amarrou entre as hastes. Depois de criado, perguntamos às artesãs qual eixo que haviam representado. Helena respondeu que havia começado com o eixo construção da categoria Fios.

Foi um momento muito especial desta pesquisa. Percebemos o quanto Helena havia apropriado para si mesma as iconografias das oficinas de conceituação e começava a delinear alternativas com as próprias mãos. Além de ter acontecido de maneira *singular* com a nossa presença, percebemos que Helena havia internalizado na sua constituição como sujeito os exercícios que fazíamos desde o início com toda a equipe do MUF. O comportamento que ela apresentava de observação constante e de quietude se comprovava como um *discurso indireto livre* e que naquele momento demonstrou-se com uma serenidade e uma segurança que marca a sua *identidade* perante os outros agentes do MUF. Helena nos surpreendeu ainda mais, visto que realizou em casa alguns objetos

representados pelas matrizes da oficina anterior de conceituação, antes do refinamento de dois eixos conceituais.



Figura 83 – Velocípede; Figura 84 – Escada, vassoura, triciclo. Autoria: NIMESC

Diante do que havia sido apresentado pela artesã Helena, no final dessa oficina perguntamos para as artesãs a qual eixo pertencia os protótipos criados. Antonia respondeu que era o eixo conceitual Construção. Para a próxima oficina, argumentamos que era necessário levarem criações e materiais com a representação do outro eixo conceitual Tipos locais, posto que não havia criação nos protótipos iniciais apresentados pela Helena. A artesã Antonia assumiu o desafio de levar este tipo de representação para a próxima oficina.

No final desse encontro, fizemos uma pequena entrevista semiestruturada para entendermos como as artesãs percebiam a formação de cada uma nas oficinas. Helena começou a falar e disse que “já fazia coisas, né? Mas depois das aulas que vocês nos deram, e na última, entrou na caixola (sic). O velocípede que criei veio da observação da imagem dele pendurado nos fios”. Antonia requisitou a palavra e comentou: “esse trabalho das oficinas está enriquecendo o meu universo pessoal de criação e não apenas para os suvenires do Circuito das Casas-tela.” A equipe de Artes do NIMESC saiu animada com essas colocações na compreensão pelas artesãs do que realizávamos em conjunto e otimistas com a próxima oficina de criação.

5.3.2. – A criação depois dos eixos conceituais

Chegamos à base operacional do MUF e as duas artesãs nos comunicaram que ficaríamos muito felizes com o que haviam produzido nesse intervalo entre as oficinas de criação. Estavam com sacolas e uma caixa com alguns itens criados e pedimos para que não nos mostrassem naquele momento. Para percebermos como cada uma havia apreendido os eixos conceituais e as suas categorias no que criaram, requisitamos que as matrizes impressas com os *post-its* deixadas na última oficina na sala. Em conjunto com as artesãs, expusemos horizontalmente na mesa de reunião da sala todas as matrizes.



Figura 85 – As matrizes em cima da mesa. Autoria: NIMESC

Essa oficina contou com três etapas. A primeira etapa teve início com a organização das 13 matrizes sobre a mesa divididas nos dois eixos conceituais com as imagens para cima. O eixo Construção, com 9 matrizes: 1- Caixa d'água; 2- Lixo; 3- Escadas; 4- Fios; 5- Becos; 6- Tipografia vernacular; 7- Objetos no percurso; 8- Varais; e 9- Construções. O eixo Tipos locais com 4 matrizes: 10- Galo; 11- Universo infantil; 12- Festas e lazer; e, por último, 13- Pavão. Solicitamos às artesãs que elas mostrassem os protótipos que criaram a partir da oficina anterior, estimulando a colocação da criação nas matrizes para ver o reconhecimento pelas artesãs em relação aos eixos conceituais.



Figura 86 – Criações no eixo Construção na categoria 11; Figura 87 – Criações no eixo Construção na categoria 9 – Construções. Autoria: NIMESC

A artesã Helena Benedito criou algumas representações que se encaixavam no eixo conceitual Construção, como casas irregulares de papelão, os objetos que estavam no percurso, as escadas tão comuns nos becos da favela, entre outras. A artesã Antonia criou representações do eixo conceitual Tipos locais com a técnica do ponto cruz, como a representação do galo, do pavão, de crianças brincando, entre outros. A equipe de pesquisadores percebeu que as artesãs compreenderam os eixos conceituais e as categorias implicadas em cada um deles quando colocaram as criações confeccionadas nas devidas matrizes impressas.

Na segunda etapa, a equipe de pesquisadores virou as matrizes de papel na mesa de trabalho mostrando apenas o verso branco e solicitou às artesãs uma nova organização sobre o fundo sem as interferências visuais das matrizes. Foi requisitado que separassem os itens que consideravam pertencer a cada um dos 2 eixos conceituais Construção e Tipos locais. Esse exercício visava entender se as artesãs tinham consciência dos eixos na criação dos protótipos iniciais.

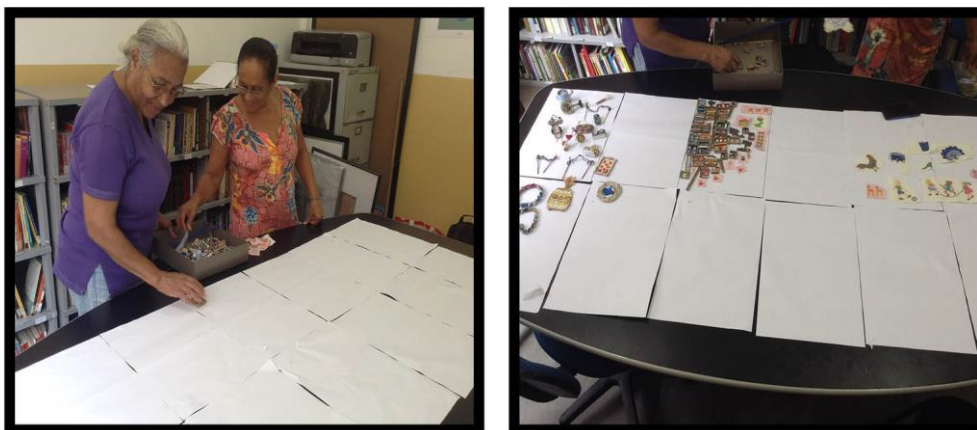


Figura 88 – As artesãs no início da 2ª etapa; Figura 89 – Criações nos eixos Construção/Tipos locais. Autoria: NIMESC

Enquanto houve a distribuição das criações das artesãs em cima do verso branco dos papéis impressos das matrizes, aconteceu uma separação entre os elementos de cada eixo, contudo com uma diferença: os objetos individuais produzidos pela artesã Helena ficaram separados dos eixos Construção e Tipos locais. Ao analisarmos esse acontecimento enquanto a oficina se desenrolava, percebíamos que os elementos agregados em conjunto poderiam ser individualizados na criação dos suvenires. A partir dessa etapa, se deu a etapa final de criação das alternativas dos suvenires a serem criados.

A terceira etapa começou com a integração das nossas equipes MUF e Artes do NIMESC. Em um trabalho de criação em parceria, a importância está na troca dos saberes e dos fazeres entre equipes distintas. Enquanto pesquisadores, a partir daquele momento, percebemos que as artesãs haviam adquirido o conhecimento dos eixos e dos elementos icônicos levantados por esta pesquisa e participamos mais ativamente da criação sem saber qual parte vinha de nós ou delas na hora da criação. Como a criação era realizada por elas sem a ajuda do desenho como instrumental, utilizamos o desenho como uma ilustração das ideias que foram surgindo durante essa etapa. Nesse sentido, o aluno de graduação Alexandre começou a desenhar as alternativas geradas por todos.

A primeira alternativa começou a surgir ao percebermos a força dos elementos icônicos separados pelas artesãs no verso branco das matrizes impressas e após uma sugestão da artesã Helena de como o exercício da etapa anterior sugeria um quebra-cabeças, em uma demonstração *singular* da artífice.

Percebemos que o agrupamento dos elementos levava ao quesito conceitual de excesso/vazio citado pela diretora de memórias Rita no início dessa pesquisa enquanto estávamos no Mirante da Paz com o grupo de doutorandos mexicanos, pela ex-guia Valquiria enquanto percebíamos em 2013 as categorias do procedimento dos registros de objetos delinquentes, assim como a utilização dos elementos conceituais desenvolvidos nas oficinas para a Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 com as mesmas artesãs.

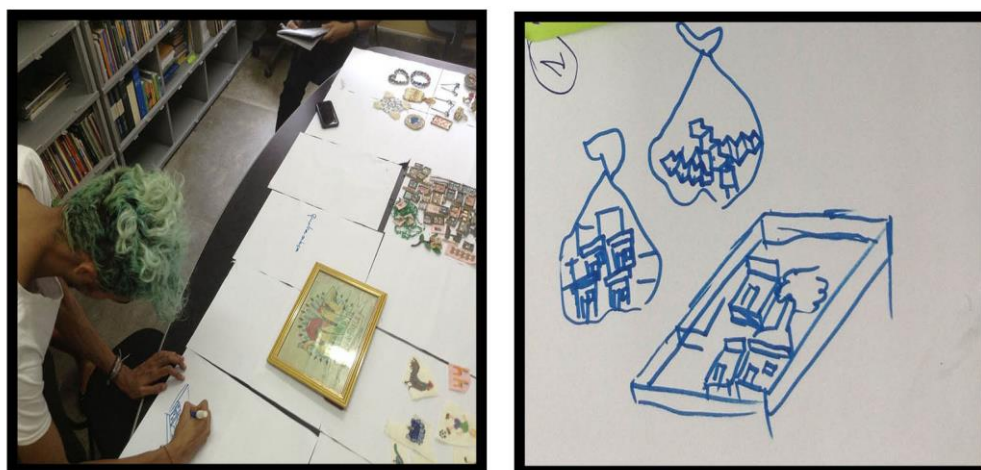


Figura 90 – Alexandre desenhando; Figura 91 – Ilustração primeira alternativa souvenir.
Autoria: NIMESC

A alternativa desse souvenir é um jogo de montar os elementos icônicos do morro com dois tamanhos de escalas: uma pequena e outra média. Não definimos o tamanho final por entendermos que as artesãs se apropriariam dos desenhos e desenvolveriam as alternativas conforme os materiais que possuíam. Requisitamos às artesãs que pensassem em como desenvolver uma base e como prender ou segurar os elementos nela. Demandamos a criação de um invólucro que fosse transparente para que o futuro comprador do souvenir entenda o conjunto de peças a serem montadas por ele mesmo dentro de uma base. Solicitamos que as artesãs pensassem em qual posição os dois tamanhos do souvenir poderiam ficar: na horizontal, na vertical ou de ambas as maneiras.

No final do desenho da primeira alternativa de souvenir perguntamos às artesãs se elas reconheciam a qual eixo conceitual se encaixava a criação. A artesã Antonia respondeu o eixo Construção, porque os elementos icônicos

representados no desenho não faziam alusão ao outro eixo conceitual, Tipos locais.

A segunda alternativa de souvenir foi concebida durante o processo de criação de da artesã Helena. Os objetos representados isoladamente apareciam com uma *singularidade* advinda dos detalhes e do laborioso empenho da artesã na criação com suas próprias técnicas. Os objetos isoladamente tinham uma potência que se encaixava na representação do Circuito das Casas-tela e direcionava para a matriz dos registros dos objetos com usos delinquentes no percurso do Museu de Favela.

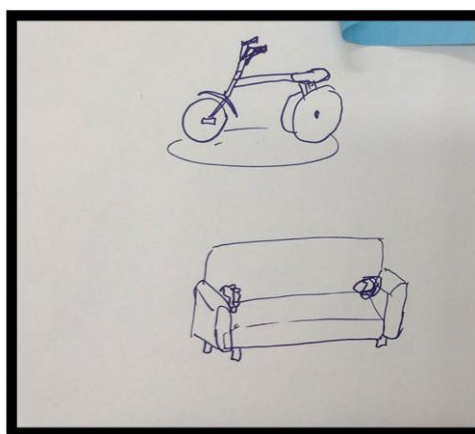


Figura 92 – Alexandre desenhando; Figura 93 – Ilustração segunda alternativa souvenir.
 Autoria: NIMESC

A alternativa desse souvenir inclui a produção e a comercialização individual de cada objeto com a técnica construtiva do papel da artesã Helena. Requisitamos que as artesãs pensassem como expor esses produtos individuais na casa das pessoas e na loja na base operacional do Museu chamada Rede MUF. Essa alternativa de souvenir trazia elementos do eixo conceitual Construção, contudo, salientamos que o eixo Tipo local poderia ser trabalhado dentro dessa concepção.

A terceira alternativa de souvenir foi concebida por intermédio da criação em ponto-cruz da artesã Antonia. O ponto-cruz serviu como uma espécie de estampa costurada a uma camisa, demonstrando os temas dos eixos conceituais e das categorias geradas nas oficinas de conceituação. O aluno de graduação Alexandre realizou o desenho de representação para que elas conseguissem

produzir um protótipo. Requisitamos às artesãs que criassem uma embalagem piloto para a camisa que fosse transparente para fácil visualização do comprador.

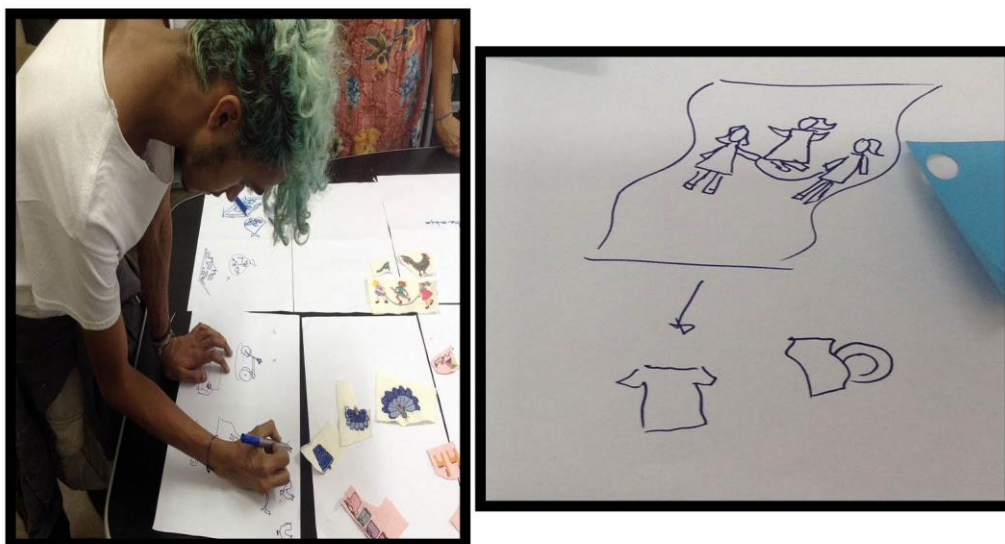


Figura 94 – Alexandre desenhando; Figura 95 – Ilustração da terceira alternativa souvenir.
 Autoria: NIMESC

Ao final desse dia de oficina, os pesquisadores e as artesãs saíram com três alternativas de souvenirs para o próximo encontro, no qual seriam apresentados aos protótipos finais para ajustes de detalhes anteriormente do desenvolvimento dos souvenirs em maior escala de produção. Nesse início, as artesãs definiram trabalhar de forma individual, cada uma na sua própria residência e não em conjunto na base do MUF, tendo em vista a rotina complicada que cada uma tem.

5.3.3. – O refinamento da criação

Nessa última oficina do semestre de 2015, a equipe de Artes do NIMESC visitou a base do Museu de Favela depois de duas semanas da última oficina. O coordenador do projeto Gamba Junior compareceu para observar a criação das artesãs e fazermos os ajustes necessários. Na primeira parte da oficina, as artesãs Antonia e Helena mostraram a produção que realizaram com base nos desenhos ilustrativos que deixamos. Os protótipos foram dispostos na mesa de reunião na frente dos pesquisadores pelas artesãs no intuito de observarmos os protótipos produzidos e manuseá-los a fim de entendermos o funcionamento de cada um.

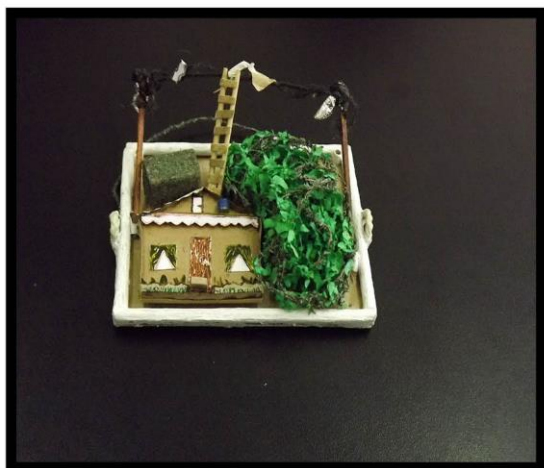


Figura 96 – Primeira alternativa escala menor horizontal; Figura 97 – Primeira alternativa escala menor vertical. Autoria: NIMESC

A artesã Helena desenvolveu a primeira alternativa do protótipo com os elementos iconográficos do eixo Construção e criou uma base de sustentação. Utilizou-se de ímãs revestidos com papel para que as peças fiquem presas na base tanto na posição horizontal como na vertical. Criou uma haste flexível para pendurar em uma parede ou outro suporte na posição vertical. Para cumprir esse intuito, criou duas bases para inserir o elemento iconográfico fio. A artesã elaborou diferentes arranjos em que o próprio comprador fará a sua composição.



Figura 98 – A alternativa escala menor e a estabilidade; Figura 99 – Alternativa de embalagem. Autoria: NIMESC

Observamos uma boa estabilidade na vertical dada a colocação dos ímãs e as duas posições de hastes para encaixar a representação do poste com os fios. A embalagem em tecido transparente, desenvolvida pela artesã Antonia apresentou um alto grau de visibilidade do suvenir.



Figura 100 – Primeira alternativa escala maior. Autoria: NIMESC

A primeira alternativa em escala maior do protótipo foi colocada em uma base grande em relação à criação anterior com mais elementos iconográficos: os fios, as construções, a natureza, os objetos isolados, como uma bicicleta e os postes de fios. Desse modo, as possibilidades de arranjo tornam-se diversificadas de acordo com a vontade do comprador. Essa versão não foi desenvolvida para ser exposta na posição vertical.



Figura 101 – Segunda alternativa de objetos unitários; Figura 102 – Segunda alternativa de objetos unitários. Autoria: NIMESC

A segunda alternativa na criação do protótipo de objetos individuais na técnica de papel da artesã Helena não foi apresentada com a realização de embalagem, o que solicitamos para as artesãs no sentido de ter o mesmo padrão da primeira alternativa. As artesãs não pensaram em como poderia ficar exposto o objeto criado. Solicitamos que se pensasse em uma maneira que poderia ser a utilização do ímã para a fixação na vertical e ser utilizado como ímãs de geladeira. A posição de colocação na horizontal pode também ser utilizada pelo futuro comprador. Observamos que a artesã Helena criou protótipos do eixo conceitual Construção. Estimulamos a artesã para a criação de protótipos de Tipos locais.



Figura 103 – Terceira alternativa: camisa. Autoria: NIMESC

A terceira alternativa de criação dos suvenires, a camisa com a técnica do ponto-cruz, foi desenvolvida pela artesã Antonia com a aplicação da representação do eixo conceitual Tipos locais do universo infantil. Ponderamos que havia pouca elaboração no sentido da mistura de técnicas que Antonia dominava, como o fuxico, muito presente na apreensão do binômio excesso/vazio nos suportes da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras de 2013. Demonstramos algumas possibilidades de aplicações com o material criado por Helena e que seriam criados decalques para que a artesã Antonia desenvolver uma nova peça-piloto.



Figura 104 – Demonstração de arranjo provável; Figura 105 – Demonstração de aplicação do logo do MUF. Autoria: NIMESC

Nossa intenção na formação das artesãs era cumprir o máximo possível para que ficassem autônomas no processo depois que nos ausentássemos. No entanto, ao contrário do ocorrido com o projeto da Exposição, não havia mais a disponibilidade de treinamento da neta Yasmin da artesã Antonia no que tange à utilização de ferramentas digitais para a criação de etiquetas, da paleta de cor e da diminuição do tamanho do logotipo do MUF para os decalques. Nesse sentido, entendemos que em um projeto em parceria com comunidades é natural a saída de um integrante, como ocorreu com a guia Valquiria e a gestora Katia. Ao mesmo tempo, o escaneamento de decalques de elementos icônicos Construções e do logotipo, assim como a definição da paleta de cor, viriam da digitalização dos protótipos desenvolvidos ou do arquivo do logotipo do MUF, o que nossa equipe pôde realizar e entregar como uma arte final. No caso das etiquetas, mais à frente serão feitas algumas ponderações.

5.3.4. – A paleta de cor e os decalques

Os pesquisadores desenvolveram a paleta de cor, assim como os decalques das casinhas da artesã Helena e do logotipo do MUF que foram impressos e enviados até a ONG para que elas produzissem as solicitações da reunião anterior na retomada da última dinâmica em agosto de 2015.



Figura 106 – Decalques, formatos e tamanhos distintos; Figura 107 – Decalques, formatos e tamanhos distintos. Autoria: NIMESC

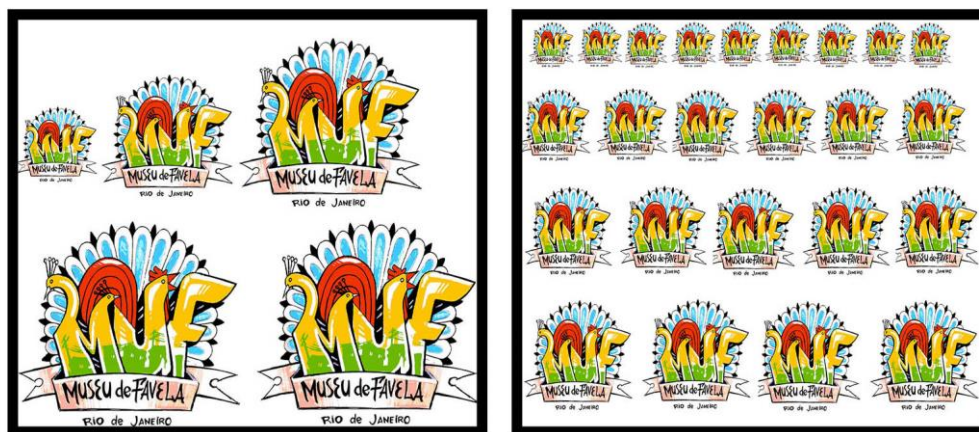


Figura 108 – Decalques, formatos e tamanhos distintos; Figura 109 – Decalques, formatos e tamanhos distintos. Autoria: NIMESC



Figura 110 – Paleta de cor. Autoria: NIMESC

5.3.5. – Ajustes finais

No mês de agosto de 2015, a equipe de Artes do NIMESC fez a última reunião para o projeto de criação dos suvenires do Circuito das Casas-tela na base operacional do Museu de Favela. Estavam presentes as artesãs Antonia e Helena, o diretor cultural Sidney e a nova funcionária administrativa da ONG, Fabiana Simão. Esses últimos apareceram em momentos pontuais da reunião. As artesãs trabalharam em um novo protótipo em escala grande e contavam com nossa presença para enxergarmos as evoluções no exercício conjunto em unir as técnicas das duas artesãs em um mesmo souvenir.



Figura 111 – Alternativa em escala grande; Figura 112 – Fabiana manuseando a alternativa. Autoria: NIMESC

A equipe de Artes do NIMESC ressaltou o entendimento das artesãs nas misturas de suas técnicas, como o trabalho construtivo de Helena com o papelão e o papel, assim como a utilização do fuxico e do ponto-cruz – essa última técnica utilizada no eixo conceitual Tipos locais, aquela outra, nos preenchimentos laterais. A artesã Helena disse: “fiz os elementos maiores porque hoje existem casas grandes construídas no morro”.

A participação da funcionária Fabiana foi importante no manuseio e no entendimento da proposta. Deixamos que montasse os elementos separados como quisesse e perguntamos no final do processo de montagem o que depreendeu do souvenir. Fabiana disse: “é um produto inovador. Não temos esses produtos na loja da Rede MUF e nem em outras comunidades. Esses produtos são a cara da comunidade.” O diretor cultural Sidney também montou os elementos e, ao ser

perguntado sobre o que ele depreendeu da experiência, sucintamente disse: “é um produto que nos diferencia.”

Os pesquisadores salientaram o sucesso na realização no trabalho de união das técnicas, contudo, perguntamos às artesãs como elas se programariam para realizar um souvenir com um tamanho muito superior em comparação aos anteriores. As duas artesãs comunicaram que o fizeram nessa escala para exercitarem as técnicas em conjunto. Em relação aos demais protótipos dos souvenirs, Helena não levou para essa reunião as orientações que passamos na última reunião no que diz respeito ao desenvolvimento da embalagem para a segunda alternativa de objetos isolados e à elaboração de uma opção em pendurar na vertical a primeira alternativa em que a escala do protótipo do souvenir era média. As duas artesãs se comprometeram em resolver essas pendências na futura produção dos souvenirs para venda na loja da base do Museu de Favela.



Figura 113 – Terceira alternativa souvenir (antes); Figura 114 – Terceira alternativa souvenir (depois). Autoria: NIMESC

A artesã Antonia demonstrou o desenvolvimento da 3ª alternativa de souvenir. Um novo piloto de camisa apresentava uma aplicação em ponto-cruz em que colocou o título “brincadeira de criança” e a aplicação de fuxicos na gola e dos decalques das construções de casas da favela, assim como a criação de construções em ponto cruz. Salientamos que havia um progresso em relação ao modelo anterior, contudo, apontamos que a artesã Antonia tinha habilidades para colocar mais elementos na gola ou nas mangas e que a criação em ponto-cruz do

elemento Construção apresentou uma melhor solução do que a aplicação dos decalques. Sugerimos continuar a elaboração do protótipo com as técnicas próprias que realizou.

A equipe de Artes do NIMESC desenvolveu dois modelos de etiquetas para serem escolhidas pelas artesãs. O texto aplicado para que as artesãs escolhessem um modelo originou-se da oficina realizada em 2013, com a guia Valquiria após a realização do procedimento de registros de objetos delinquentes no percurso do Circuito das Casas-tela. A diretora de memórias Rita havia aparecido pontualmente, como citado no subcapítulo 5.1.2, e criou um texto sobre os fios enquanto realizávamos a amostragem da categoria Fio. A criação de um texto em meio à oficina demonstrou *a singularidade* de Rita mesmo sem a participação na *experiência* da aplicação do procedimento no percurso, contudo, Rita é moradora do morro, antiga locutora da Rádio que havia no Cantagalo. A *identidade* do sujeito Rita possui em sua constituição *a identidade* da instituição MUF, por ser uma das sócias-fundadoras. Apresentamos a arte das etiquetas para as artesãs, que fizeram uma ponderação sobre o final do texto, atualizando-o juntamente ao Conselho Diretor do MUF.

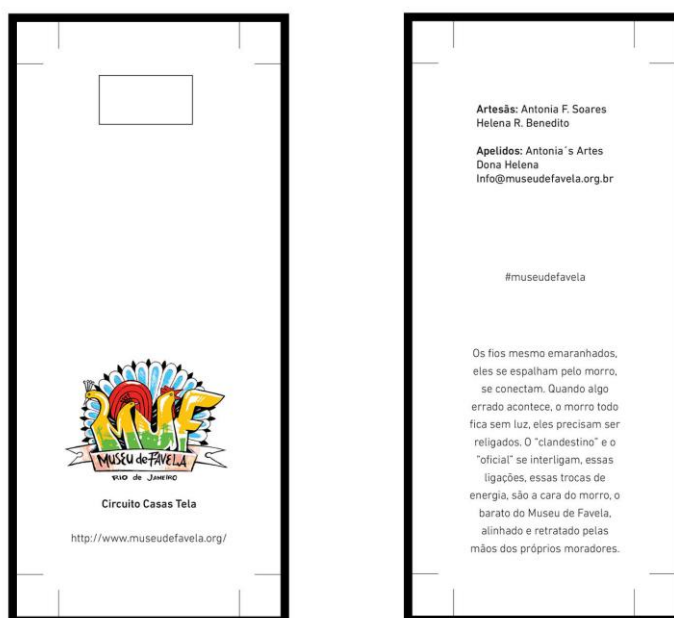


Figura 115 – Frente da etiqueta dobrável; Figura 116 – Verso da etiqueta com aplicação do texto. Autoria: NIMESC

A arte final da etiqueta foi entregue para a impressão em papel *kraft* 120 gramas e com as linhas de corte para facilitar a confecção final das etiquetas. Por

fim, ao dobrá-las, as artesãs poderiam fazer um pequeno furo para inserir no barbante da embalagem produzida por elas. Entregamos também um arquivo para a impressão do logotipo pequena do MUF, a fim de ser impressa em papel-etiqueta e colocada nos suvenires.

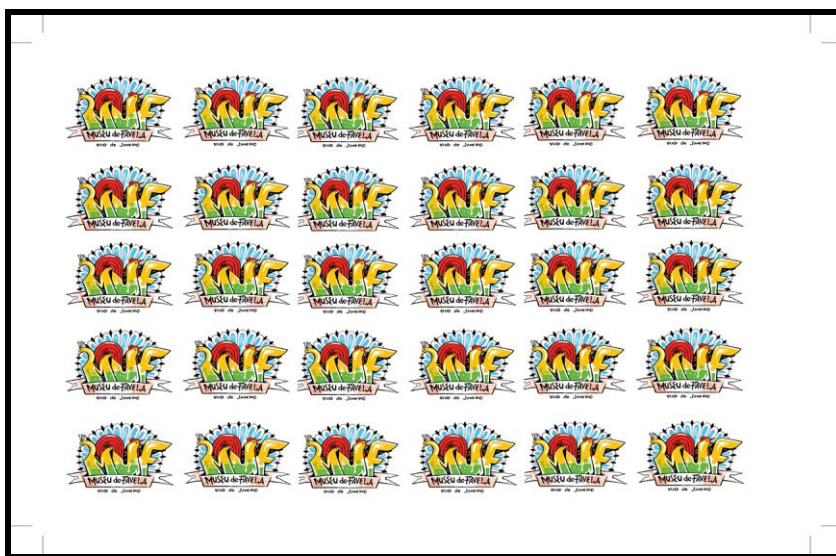


Figura 117 – Aplicações do logo MUF para impressão. Autoria: NIMESC

No final da reunião, um almoço comemorativo de despedida preparado pela artesã Helena nos esperava. Não foi o único almoço servido na cozinha da base operacional do MUF nas diversas oficinas que tivemos. Não conseguimos registrar nenhum desses grandes encontros e os almoços ficaram guardados em nossa memória como um momento de troca e aproximação com a equipe do MUF durante todo o trabalho de pesquisa.

5.4. Os suvenires do percurso

Este subcapítulo mostra os protótipos finais das três alternativas de suvenires do Circuito das Casas-tela do Museu de Favela e como se adequam aos dois eixos conceituais, assim como das suas categorias de iconografias, desenvolvidos na etapa anterior de criação, e com a apropriação da linguagem desenvolvida em parceria com os agentes e artesãs do MUF e a equipe de Artes em eventos realizados após o trabalho de campo.

5.4.1. – As iconografias do Circuito nos suvenires

Tendo em vista a necessidade de registros melhores dos protótipos dos suvenires, solicitamos que Antonia trouxesse os protótipos realizados pelas artesãs para fotografarmos no estúdio do Departamento de Artes e Design. Neste dia, contamos com a colaboração da ex-funcionária do estúdio, Claudia Araújo, e a equipe de Artes do NIMESC estava presente com este pesquisador, Davison e Alexandre.

Apresentaremos os registros a seguir e faremos um apontamento breve sobre as iconografias que aparecem dentro dos eixos conceituais Construção e Tipos locais. Tendo em vista a complexidade de matrizes visuais na conceituação dos suvenires, não apontaremos especificamente se vieram de uma ou outra matriz. A multiplicidade do processo desta pesquisa é tamanha para enxergamos somente uma única matriz como geradora final do resultado visual criado. A análise exclusiva sobre o procedimento de registro de objetos delinquentes, objeto desta pesquisa, será realizada nas considerações finais deste trabalho, partindo do pressuposto de que um rizoma tem uma composição que se transforma em constantes agenciamentos com diferentes linhas e velocidades e que o resultado apresentado a seguir é um novo agenciamento em atuação.



Figura 118 – Primeira alternativa em escala pequena; Figura 119 – Primeira alternativa com a embalagem; Figura 120 – Primeira alternativa em escala pequena. Autoria: NIMESC

O eixo conceitual Construção se apresenta com vigor nessa primeira alternativa de souvenir em pequena escala. As categorias elencadas de iconografias que se apresentam nesse eixo conceitual são: 1- Caixa d'água; 2- Lixo; 3- Escadas; 4- Fios; 5- Becos; 6- Tipografia vernacular; 7- Objetos no percurso; 8- Varais; e 9- Construções. Nessa representação do souvenir, realizada pela artesã Helena, as seis categorias percebidas são: 1- Caixa d'água; 2- Lixo; 3- Escadas; 4 – Fios; 7 – Objetos no percurso; e, 9 – Construções. As três categorias que não foram contempladas nesse souvenir são: 5- Becos; 6- Tipografia vernacular e, 8- Varais. A possibilidade de expor o souvenir nas posições vertical e horizontal está presente, assim como a possibilidade de diversos arranjos de acordo com a vontade do futuro consumidor.



Figura 121 – Primeira alternativa em maior escala. Autoria: NIMESC

O eixo conceitual Construção está exposto nessa primeira alternativa de souvenir em maior escala. Antonia havia se esquecido de levar a embalagem para a sessão de fotos. Nessa representação do souvenir, as sete categorias perceptíveis são: 1- Caixa d'água; 2- Lixo; 3- Escadas; 4 – Fios; 7 – Objetos no percurso; 8- Varais; e, 9 – Construções. Apenas duas categorias não foram contempladas nesse souvenir: 5- Becos e 6- Tipografia vernacular. A mesma possibilidade de exposição da primeira alternativa de souvenir em menor escala se apresenta exceto na posição

vertical e, conforme a vontade do comprador, pode exibir a categoria 8 – Becos, o que dependerá da forma de organização utilizada.



Figura 122 – Segunda alternativa com embalagem. Autoria: NIMESC

O eixo conceitual Construção se evidencia nessa segunda alternativa de souvenir criada pela artesã Helena. Nessa representação do souvenir, a categoria de número 8 – Objetos no percurso, é reconhecível. As outras categorias não foram detectadas, muito menos o outro eixo conceitual Tipos locais. O importante a ser destacado nessa opção de souvenir é que o futuro consumidor pode adquirir uma peça como duas ou mais peças. Pode utilizar na posição vertical como ímã de geladeira ou como objeto escultórico apoiado em um suporte horizontal.



Figura 123 – Terceira alternativa; Figura 124 – Terceira alternativa. Autoria: NIMESC

Os eixos conceituais Construção e Tipos locais se mostram nessa terceira alternativa de souvenir, da artesã Antonia. Nessa representação do souvenir, a categoria 9 – Construções, do primeiro eixo, se revela e as categorias 11- Universo infantil e 12- Festas e lazer, do segundo eixo, são reconhecíveis. Essa alternativa conseguiu juntar os dois eixos conceituais, contudo, a artesã Antonia não desenvolveu mais protótipos nesse espaço-tempo para a sessão de fotografias.

5.4.2. – A apropriação da linguagem pelas artesãs

Em uma pesquisa que se guia pela parologia (LYOTARD, 2011), na qual o projeto é arquitetado como um processo em um devir permanente, por mais que este pesquisador não estivesse diretamente atuando no campo como outrora, o olhar da equipe ficou atento em como as artesãs utilizariam a linguagem construída em conjunto na parceria entre NIMESC e MUF.

No início do semestre do ano de 2016, houve uma Feira Solidária, realizada na PUC-Rio, onde são comercializados produtos de confecção artesanal oriundos de parcerias com a Vice-Reitoria Comunitária por intermédio da Rede de Empreendimentos Sociais da PUC-Rio (Respuc)²⁶, da qual o Museu de Favela é integrante. O pesquisador Davison Coutinho trabalha em uma das ênfases de ações da Vice-Reitoria Comunitária e tem contato com diversas organizações dentro do viés de atuação da extensão universitária da PUC-Rio. Davison enviou uma imagem para o celular deste pesquisador com uma grata surpresa:

²⁶ Disponível em: <http://www.puc-rio.br/sobrepuc/admin/vrc/respuc/trabalho_social.html>.



Figura 125 – Apropriação da linguagem da artesã Helena. Autoria: NIMESC

Imediatamente, saímos à procura desse item pelo Pilotis Leme na PUC-Rio para vermos de perto. Este pesquisador conseguiu comprar um deles, que foi desenvolvido pela artesã Helena. Estava sem embalagem e misturado com outros itens de fornecedores diversos em uma barraca. Percebemos que o trabalho ora exposto por Helena na barraca era uma apropriação da linguagem desenvolvida nas oficinas da equipe de Artes do NIMESC e que se apresentava beneficentemente pela maneira como a artesã se aprimorou no desenvolvimento do seu próprio processo *singular* de criação.

No final do ano de 2016, houve o lançamento do livro *Museu de Favela: Histórias de Vida e Memória Social*²⁷. Como integrante da equipe do NIMESC, conversamos com o coordenador Gamba Junior, que nos comunicou que o evento reuniria os parceiros e haveria lugar para a exibição da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 no espaço reservado para o lançamento do livro e do e-book. Em relação aos suvenires, pedimos a confecção de alguns itens da primeira alternativa em escala menor para presentear as autoras nessa data especial de celebração da parceria MUF e NIMESC/PUC-Rio.

²⁷ O link do e-book foi disponibilizado na página 80 do capítulo 4, subcapítulo 4.2.



Figura 126 – Primeira alternativa em menor escala. Autoria: NIMESC

Percebemos que a embalagem não estava de acordo com a linguagem criada pelas artesãs, contudo, deixaram-na transparente para a visualização dos itens conforme as orientações das oficinas. A etiqueta foi impressa por nossa equipe. O lançamento do livro aconteceu e os parceiros se apresentaram um a um, inclusive porque uma das autoras era a diretora de memórias Rita Santos, em coautoria com Cíntia Carvalho e Solange Jobim e Souza²⁸.

No final do ano de 2017, uma feira de artesãs dentro da PUC-Rio exibia alguns trabalhos realizados por diversas artesãs de outras comunidades, inclusive das artesãs Antonia e Helena. Havia a exposição de diversos produtos e, dentre eles, uma nova apropriação da linguagem das oficinas realizadas para a criação dos suvenires pela artesã Helena.

²⁸ O vídeo de lançamento do livro com a participação de das equipes NIMESC/PUC-Rio e do MUF pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvSpZTolxSU&sns=fb>.



Figura 127 – Apropriação da linguagem da artesã Helena. Autoria: NIMESC



Figura 128 – Apropriação da linguagem da artesã Helena. Autoria: NIMESC

Nas últimas orientações deste trabalho, Gamba Junior e este pesquisador comentaram sobre a apropriação da linguagem pela artesã Helena e de como auxiliaríamos para que as etiquetas e as embalagens pudessem estar acompanhadas do produto artesanal com a linguagem desenvolvida nas oficinas. Apesar de não pertencerem ao universo das três alternativas do resultado gerado nas oficinas, a apropriação realizada pela a artesã Helena demonstra *a identidade* dos suvenires do MUF e, por conta disso, é importante que a embalagem e as etiquetas estejam presentes para aumentar a sua força de reconhecimento e de diferença, de *singularidade*, perante os outros produtos artesanais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa-intervenção iniciou-se em abril de 2013, desde o primeiro dia em que foi anunciada uma possibilidade de uma pesquisa de campo no *cotidiano* de um orientando e um orientador. A partir do momento dessa conversa embrionária, que revelou a potência do *agora*, o projeto abrangeu 28 encontros, divididos em 17 na pesquisa do mestre Davison Coutinho e 11 para esta pesquisa, com a parceira existente entre o Museu de Favela e o NIMESC/PUC-Rio. A equipe de Artes do NIMESC subiu e desceu mais de 2.050 passos nos percursos dos morros – número que representa a contagem média para cumprir todo o Circuito das Casas-tela – visto que, enquanto se acrescentavam os colaboradores, incontáveis eram os números de passos em 28 encontros. Entretanto, nossos passos recuperaram o *sentido* de enxergar com os pés. Se o ver pode ser o tatear e o tatear pode ser o ver em um percurso, os sentidos humanos que ora parecem divergir na sua função de origem se transformam em multiplicidades que atuam em devires.

Uma *caminhada* em um *território* com a utilização de um procedimento de *registro* de objetos *delinquentes* com os líderes comunitários do Museu de Favela no Circuito das Casas-tela mostrou-se como uma positividade na barbárie (BENJAMIN, 1994). A positividade da barbárie que o progresso promove não reestabelece a Grande História por conta de necessidade nostálgica. Pelo contrário, parte do princípio de que não há como fugir da fragmentação do mundo moderno pelos novos formatos dos instrumentos técnicos que reproduzem a história em uma velocidade cada vez maior na contemporaneidade.

Apesar do aparato técnico da câmera fotográfica, programada de acordo com os programadores da indústria (FLUSSER, 2011), há os fotógrafos experimentais que buscam, por intermédio de uma intencionalidade, trazer à tona níveis da realidade retratada para a percepção de *signos e sentidos*. A experiência do *registro* com o procedimento de objetos delinquentes de um *lugar* com os agentes do MUF apresenta aspectos de uma *desterritorialização* dos objetos inventariados. Por sua vez, essa ação pode caracterizar uma linha de fuga. Como vimos, a linha de fuga apresenta uma capacidade de se suicidar por não saber

conviver dentro de um sistema maquínico. Entretanto, com a *experiência* no momento presente de uma realidade intermediada pelo *registro* fotográfico, *reterritorializam-se* as linhas de fuga desde que capturadas por dispositivos capazes de detectá-las.

A construção de um repertório de *signos* do próprio território com aspectos da *territorialidade* se apresentou como uma semiótica do *lugar*, por intermédio de uma interpretação da semiologia da realidade (PASOLINI, 1985), um levantamento de um léxico de *signos* que desnaturaliza o olhar dos moradores e dos agentes do MUF, desde os diretores, funcionários, guias e artesãs, em relação ao seu próprio *espaço*, visto que o espaço é um lugar praticado (CERTEAU, 1998). Andar pelos labirintos dos morros lembra o movimento neoconcreto e a expansão do campo da escultura em algumas obras dos anos 1960 e 1970 na área das Artes Plásticas. Os sons, os cheiros, os becos, as vielas, exigem do corpo humano uma participação ativa dos sentidos. Em vez de um espectador passivo em uma visita ao Circuito das Casas-tela, há uma fruição estética para quem experimenta o *lugar* transformando o espectador em ativo na vivência.

A equipe de Artes do NIMESC/PUC-Rio teve como norte manter a confiança conquistada pela equipe de Psicologia na parceria com o Museu de Favela, afinal, representávamos o NIMESC/PUC-Rio e carregávamos a *identidade* do núcleo de pesquisa pelo nosso vínculo social (LYOTARD, 2011). O *afeto* constituído pela pesquisa da doutora Cíntia Carvalho, da equipe de Psicologia, gerou um novo *circuito* em agenciamento com os percursos das comunidades visitadas. Percebíamos o circuito dos afetos que nos unia nos almoços que a artesã Helena preparou para depois das nossas oficinas. Era um gesto simples que demonstrou o *afeto* em plena atuação no presente como um *discurso indireto livre* (PASOLINI, 1981; DELEUZE&GUATTARI, 1995).

Nesses almoços, descobrimos os gostos *singulares* de cada integrante do MUF que nos tornaram mais próximos durante as conversas e as oficinas, como, por exemplo, a guia e a diretora de memórias Rita de Cássia, que gosta de colocar músicas da década dos anos 1980 nas festas da comunidade. Sidney Tartaruga, o diretor cultural que tem o apelido de Tartaruga por conta da atividade da capoeira, que o fez perguntar para mim se eu conhecia um professor de design na PUC-Rio

com o codinome de Peixe Frito. Os apelidos são dados pelo mestre da roda de acordo com as características físicas ou as de comportamento de cada capoeirista nas atividades. A alcunha de Tartaruga vem do pescoço curto de Sidney e de Peixe Frito por conta dos exercícios abdominais insuficientemente realizados pelo professor Felipe Rangel, colega de Tartaruga quando adolescentes. A presidente da atual gestão e artesã Antonia organizava o que faltava nos almoços com a ajuda inestimável do “faz tudo” Seu José, o marido da artesã – que, nos momentos de tensão crescente nos morros devido ao fracasso do programa das UPPs, transportava nossa equipe até a base operacional apesar do jeito franzino em contraste com a robustez da violência entre os policiais e os traficantes para índices anteriores da instalação da UPP Cantagalo, história de vida marcada na pele e que constitui *a territorialidade do lugar*.

Nos momentos da troca de *afetos* que o almoço da artesã Helena nos ofertava, do mesmo modo como os agentes do MUF, nos sentíamos à vontade para compartilharmos as nossas histórias *singulares*. Davison é morador e jovem líder comunitário da favela da Rocinha, o que o aproximava dos agentes do MUF na história comum da formação das favelas do Rio de Janeiro posto que a identificação de problemas das comunidades tem similaridades. O estudante de graduação Alexandre mora em Anchieta, na periferia do estado do Rio de Janeiro e mostrou com sua juventude a vontade de aprender com as equipes no fazer diário do design e a empatia com o grupo foi imediata. Gamba Junior é o coordenador do grupo da equipe de Artes do NIMESC e compareceu a um desses almoços cheios de *afeto*, que o aproximava em sua atuação como pesquisador diante do interesse na representação imagética dos grupos socioculturais compreendidos como marginalizados. E eu, chamado muitas vezes de professor Jorge pelas artesãs, por infindáveis caminhos que a vida oferta, residi em uma comunidade chamada Parque da Cidade, na Gávea. Nossa equipe de pesquisadores se mostrava muito longe de ser isenta, fria, neutra – uma perspectiva do próprio modo de investigação do NIMESC/PUC-Rio, que busca a proximidade e a empatia nas suas parcerias.

O *mapa* delineado por essas páginas não consegue traduzir a *cartografia* fluida em que os desejos potentes (GUATTARI&ROLNIK, 2005) foram liberados como linhas de força que ora desterritorializam, ora reterritorializam. Os

agenciamentos advindos das relações que estabelecemos mostram que *a repetição* indica as diferenças. Em um projeto de design participativo, a conexão entre o ir e vir de informações é dinâmica e precisa ter dispositivos capazes de apreender as linhas de articulação e de fuga. Tive uma grande preocupação entre o hiato da aplicação do procedimento no Circuito das Casas-tela dos registros de objetos *delinquentes* no percurso das Casas-tela para a conceituação com a equipe do MUF, dos diretores às artesãs. Geralmente, um hiato tão grande entre a aplicação de um procedimento da pesquisa de campo para a passagem da conceituação de um projeto traz em si esquecimentos do processo de aprendizado e quem havia liderado esta parte pela equipe do MUF, a guia Valquiria, havia se ausentado da organização por questões profissionais fora do *território* das comunidades.

Apesar do retorno depois de 1 e 6 meses desta pesquisa para a conceituação junto com outros colegas da equipe MUF, percebemos que muitas das sínteses interpretativas (PANOFSKY, 1986) da guia Valquiria iam de encontro ao que os agentes da ONG produziram nas oficinas de conceituação, como, por exemplo, os temas da irregularidade nas construções ou do lixo no território. A questão da mistura entre os signos locais como Valquiria enxergava uma favela demonstrou o espírito integrado do grupo e, principalmente, como o vínculo social que os sujeitos da equipe MUF com a ONG possui uma forte *identidade* coletiva que compõe a *identidade* de cada um dos seus membros.

Ao aumentarmos o nível do repertório visual com os elementos formais das imagens das Casas-tela e do resultado dos suportes da Exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras 2013 com a *experiência* dos registros no percurso, repetimos as oficinas até que os eixos conceituais construídos em conjunto com os agentes do Museu de Favela se tornassem potentes. Essa *repetição* mostrou-se importante na construção conjunta das equipes do MUF e do NIMESC/PUC-Rio, na qual os signos locais eram percebidos por intermédio da *iconografia* levantada do *território*.

Morar em uma favela sem acesso aos mesmos direitos básicos do que os moradores do asfalto é a própria barbárie em atuação. A fragmentação da barbárie que pode advir por intermédio do choque e da fantasmagoria (PAULA, 2012) se instaurou nesta pesquisa na aposta de que a *experiência* de viver um percurso no

momento presente oferta a possibilidade de desnaturalização de um repertório de signos locais. Enquanto vivemos diante de lugares que conhecemos, é com rapidez que naturalizamos os sinais visuais que nos invadem a cada segundo. O papel da interpretação desses sinais advindos de um procedimento de pesquisa forma uma *iconologia* particular realizada em conjunto por sujeitos das duas instituições distintas envolvidas.

No que tange ao objetivo principal desta pesquisa, a recuperação de um repertório de signos locais do território do Circuito das Casas-tela após a experiência do procedimento de *registro* de objetos *delinquentes* se mostrou proveitosa e ampliou a compreensão do procedimento quando partimos para as oficinas de criação na materialização dos protótipos.

No momento em que enxergamos a realização de uma primeira experimentação da artesã Helena com o elemento formal Fios e quando trouxeram mais criações de objetos isolados pelo percurso, como um velocípede, percebemos a recuperação dos rastros como uma positividade na barbárie e a consciência de que a participação de todo o grupo do MUF conseguiu atingir o objetivo desta pesquisa: com dispositivos de captura apropriados na percepção do momento presente, desenvolvemos suvenires que diferenciam essas comunidades de outras, recuperando os rastros para o fortalecimento da *identidade* do Circuito.

As três alternativas de suvenires aconteceram *singularmente*. A primeira alternativa, composta de elementos formais para se montar como o comprador quiser, demonstra a liberdade de arranjo pelos futuros consumidores. Esse aspecto de liberdade na arrumação dos elementos dentro de uma base permite que o visitante do Museu de Favela reconheça a experiência de subidas e descidas do Circuito com o próprio corpo na hora de armar a configuração que deseja com as mãos, similarmente como nos caminhos dos morros. Um pouco da experiência do *neoconcretismo* se estabelece nessa opção, transportando o comprador para uma nova fruição estética com partes que se desassemblam a um espectador inerte.

A segunda alternativa de souvenir, da representação de objetos isolados que se encontram pelo território, confirma o reconhecimento dos sinais visuais de um contexto onde se vive pela utilização do procedimento de registros de objetos *delinquentes* pelos moradores e pelos pesquisadores. Reconhecer um contexto

sem a sua experimentação, como alguns designers realizam os seus trabalhos, os faz projetar soluções e resultados com *inovação*, contudo, podem estar distantes da realidade dos sujeitos que transitam em determinado contexto. Trabalhar com os parceiros durante um projeto de design participativo em vez de solucionar uma demanda é um processo de enriquecimento para todos os sujeitos que participam, transformando o procedimento em um método para o campo do Design e outros campos do saber para se descobrir *as singularidades* de um contexto.

A terceira alternativa de souvenir da representação em uma camiseta apresentou-se em direção ao que desejavam no início de maneira bem distinta. Conseguimos trabalhar com a intenção da recuperação dos signos locais nas oficinas de conceituação e a aplicação dos elementos formais na camiseta, com as técnicas da artesã Antonia, que demonstra como o desenvolvimento de um projeto em parceria potencializa a formação dos participantes. Apesar das aplicações tímidas realizadas pela artesã, percebemos que houve o entendimento do processo de desenvolvimento dos souvenirs quando a artesã Antonia nos contou que as oficinas faziam com o que o processo pessoal de criação ficasse mais potente.

Enquanto pesquisador e professor, a atuação externa à Universidade, ofertada pela participação da equipe do NIMESC/PUC-Rio com o Museu de Favela, foi uma grande sala de aula expandida – um campo ampliado em minha atuação que se coaduna com as experiências anteriores que participei. Como exemplo, ministrei uma disciplina de produção cultural e de empreendedorismo na Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOOC)²⁹ no ano de 2012, em uma realização da ONG Observatório de Favelas sediada na Favela da Maré. O contato com a escola me confrontou com alunos jovens e uma equipe interdisciplinar para que os estudantes atuassem nas suas comunidades com uma publicidade afirmativa em contraposição aos veículos hegemônicos de mídia de massa, que barbarizam e equivalem qualquer morador de comunidade a bandidos, quando a maior parte dos sujeitos que moram em favelas é vítima de um sistema de exclusão histórico da atuação do Estado.

Similarmente, participei de um primeiro projeto de design participativo no início de 2013, na retomada do projeto Rondon, pela PUC-Rio. Essa primeira

²⁹ Para saber mais sobre a ESPOOC, acesse o link: <<http://www.espocc.org.br/>>.

experiência marcou tanto a minha vida acadêmica que me levou ao novo campo de pesquisa no doutorado no mesmo ano, tal era o meu encantamento em atuar no momento presente junto ao parceiro. Acontece que, com o Museu de Favela, depois de muitos passos dados, aprendi a enxergar com os pés. Tornei-me não somente um pesquisador mais empático como também perdi o receio da experimentação em sala de aula, o que resultou em exposições e investigações instigantes nas distintas disciplinas que leciono na graduação em Design da PUC-Rio. Por diversas vezes, modifico determinado ritmo das aulas e, inclusive a programação, se o olhar de um aluno de primeiro período com uma dúvida sobre a palavra imagética aparece. Apesar de serem aulas voltadas para a teoria, na hora do acontecimento, no momento presente, utilizo-me de recursos práticos para fazer com que o aluno e a turma entendam a imagética em atuação no presente. Um gesto, um olhar, como um *discurso indireto livre* que atualmente utilizo sem cerimônia em sala de aula. Isso se deve à relação que construímos com o Museu de Favela e a alguns desdobramentos desta pesquisa.

No final do trabalho de campo, mais solto dentro de sala como professor, alguns alunos me procuraram para criar um grupo que se debruçasse sobre os percursos urbanos e as histórias que podem ser recuperadas pela utilização do procedimento. Nasceu, em agosto de 2015, o DASEIN – Percursos e Narrativas, uma ênfase de pesquisa do Laboratório de Design de Histórias na qual sou o coordenador.

Em 2016, com o apoio da Vice-Reitoria Comunitária da PUC-Rio, o grupo fez um primeiro projeto de inserção em uma escola pública não seriada no município de Mesquita com 40 alunos entre 5-10 anos.³⁰ Em um segundo projeto, fizemos incursões em territórios periféricos com o intuito de experimentarmos os espaços enquanto os praticávamos e registramos a vivência para uma futura exposição de mundos sensórios completamente diferentes da maioria do alunato da PUC-Rio. Os bairros visitados até o momento com os alunos foram Senador Camará e Bonsucesso. O resultado dessas incursões se constituirá em uma exposição dos registros e das criações geradas pelo grupo. O terceiro projeto acontece em parceria com a Universidade Federal do Sergipe, no curso de

³⁰ O resultado do trabalho pode ser acessado no link:
<<https://www.youtube.com/watch?v=sUIM5aoMRCI>>

Museologia, que tem como objetivo inventariar as memórias e melhorar o espaço expositivo das obras do artista Cícero Alves do Santos, reconhecido nacional e internacionalmente como Véio, que ficam expostas no seu ateliê com o nome de Museu do Sertão, no município de Nossa Senhora da Glória no Sergipe. Utilizaremos a aplicação do procedimento dos registros de objetos delinquentes para construir um maior arejamento na visita das áreas abarrotadas de obras no Museu do Sertão para um público seletivo que reconhece na arte popular do Nordeste uma forma de resistência aos avanços do progresso que igualam o sistema de gostos.

Além dos desdobramentos do grupo de pesquisa DASEIN com a ênfase nos percursos urbanos e da mudança na minha atuação como professor em sala de aula, há a possibilidade desta pesquisa se tornar um segundo livro impresso e com o formato de *e-book* pelo NIMESC/PUC-Rio para a formação de futuros grupos de artesãos de comunidades periféricas e historicamente marginalizados, sendo possível espalhar as descobertas que tivemos nesta pesquisa, entendendo que a aplicação varia de contexto para contexto.

Por fim, entendo que a multiplicidade que a vida nos oferece é maior do que nossa percepção capta. No caso desta pesquisa, é salutar informar que o objetivo da criação dos suvenires foi realizado, contudo paralisou na etapa de criação. A parte de produção e de distribuição está ameaçada – a criação potente como uma linha de fuga pode cometer o suicídio. Desde 2016 até hoje o Museu de Favela vem sofrendo com o pedido do imóvel da base operacional. Ao finalizar esta tese, devemos reunir forças a partir do forte laço criado entre a parceria institucional MUF e NIMESC/PUC-Rio a fim de mobilizarmos a sociedade para o entendimento do não apagamento dos rastros em uma barbárie.

Os suvenires são pequenas lembranças que precisam estar diante do mundo expostos em uma loja na futura nova sede do Museu de Favela e, para isso, é construtiva a união de todos que se identificam com os agentes da ONG pelo forte laço de coesão na *identidade singular* do Circuito das Casas-tela, na divulgação e na busca de novos parceiros para a efetivação da produção e da distribuição dos suvenires, para que a linha de fuga se reterritorialize como uma linha de articulação depois do rico percurso realizado.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade, Campinas: Papirus, 1994.

ALCOFORADO, Paulo. A teoria da linguagem ordinária, In: Danilo Marcondes de Souza Filho (Org.). **Significado, Verdade e Ação**, Niterói: EDUFF, 1986

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato**. Austin: University of Texas Press, 1993.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1992, 15ª edição.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política - Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política - Volume II. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARVALHO, Cíntia de Souza. **A escuta de memórias nos labirintos da favela**: reflexões metodológicas sobre uma pesquisa-intervenção. Rio de Janeiro, 2015. Tese de Doutorado - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano, Artes do Fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COUTINHO, Davison da Silva. **Design, cultura material, artesanato e memória no Museu de Favela do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DELEUZE, Gilles, **Diferença e Repetição**. São Paulo: Edições Graal, 2006, 2ª edição.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia** vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia**. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1995.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976 - 3ª edição.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

_____. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Educação, Arte e Vida em Bakhtin**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FORTY, Adrian. **Objetos do Desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: Ditos e escritos III - **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Sueli. **Micropolítica, Cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 1993.

HALL, Edward. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

INEA(org), PASTUK, Marília e VELLOSO (coord), João Paulos dos Reis, **Favela como oportunidade: plano de desenvolvimento de favelas para sua inclusão social e econômica**. Rio de Janeiro: INAE, 2012.

KRAUS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. A escultura no campo ampliado. In: **Arte&Ensaio**, nº 17. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

LOPES, Ana E. R. de Carvalho. **Olhares Compartilhados: o ato fotográfico como experiência alteritária e dialógica**. Rio de Janeiro, 2005. Tese de Doutorado - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LAZZARATTO, Maurizio. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LYOTARD, Jean-François. **A condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

OITICICA, Helio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução sobre o estudo da arte da Renascença. In: **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 1986, p. 47-65.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assirio e Alvim Cooperativa Editora e Livreria CRL, 1981.

_____. **Jovens Infelizes: antologia de ensaios corsários**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PAULA, Marcus Vinicius de. A fratura iconológica. In: **Poiésis**, nº 17. Programa de Pós-Graduação em Estudo Contemporâneos das Artes Visuais da Universidade Federal Fluminense, Niterói: PPGCA, 2012.

PINTO, Rita de Cássia. SILVA, Carlos Esquivel G. da; LOUREIRO, Kátia A. S (orgs.), **Circuito das Casas Tela: caminhos de vida no Museu de Favela**. Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

8 ANEXOS

8.1 – Termo de parceria entre o MUF e a PUC-Rio




TERMO DE PARCERIA QUE ENTRE SI CELEBRAM O MUSEU DE FAVELA - MUF E FACULDADES CATÓLICAS, Associação Mantenedora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, através dos Departamentos de Psicologia e Artes & Design TAMBÉM DENOMINADOS PARTES, TENDO POR OBJETIVO A REALIZAÇÃO DE AÇÕES CULTURAIS-ACADÊMICAS-EDUCATIVAS DE INTERESSE SOCIAL.

1. CONSIDERANDO QUE:

- 1.1. Os Departamentos de Psicologia e Artes e Design da PUC-Rio atuam, conjuntamente, como um centro de debates irradiador de discussão e conhecimento acadêmico no campo da memória social e coletiva na cidade do Rio de Janeiro, visando apoiar, através de oficinas de memória, os espaços de narrativa e valorização de experiências de vida através de pesquisa acadêmica;
- 1.2. O Museu de Favela, visando cumprir sua missão e metas institucionais, busca apoio técnico voluntário para a realização de pesquisas, inventários e oficinas culturais, tendo por objetivo a promoção de seu acervo de patrimônio cultural e memórias no universo de modos de vida e tradições estabelecidas em seu território museal;
- 1.3. O Museu de Favela atua para promover o potencial humano da favela, prevenindo capacitação continuada de recursos locais com vistas à formação de redes de negócios e fornecedores criativos que sejam incluídos no desenvolvimento do plano de desenvolvimento estratégico do museu, em especial na dinâmica inclusiva das Galerias de Visitação a Céu Aberto;
- 1.3. Considerando, finalmente, que as Partes possuem interesses comuns e não conflitante referido no objeto deste Termo de Parceria,

2. RESOLVEM,

O MUSEU DE FAVELA inscrito no CNPJ/MF nº 10.632.640/0001-78, com base operacional à Travessa Nossa Senhora de Fátima, nº. 7 - Igrejinha - 2º Andar, Morro do Cantagalo, Ipanema, Rio de Janeiro - RJ, neste ato representada pelo seu Diretor de Captação de Recursos Sidney Silva, Carteira de Identidade nº. 09505082-9 IPR/RJ e CPF 018.445.877-38 e sua Diretora Administrativo-Financeira Kátia Afonso Silva Laureiro, Carteira de Identidade 3.136.395/5SPBA e CPF 372.587.536-72, doravante denominado MUF e FACULDADES CATÓLICAS, Associação sem fins lucrativos.

MUSEU DE FAVELA
Rua Nossa Senhora de Fátima, nº. 7 - 1º andar, 2º Andar, Morro do Cantagalo, Ipanema - CEP 22471-036
Rio de Janeiro RJ - Brasil Tel/Fax (21) 2509-0000 - CNPJ nº 10.632.640/0001-78
www.museudefavela.com.br museudefavela@gmail.com






declarada de utilidade pública pelo Decreto Federal nº 43.454/58 e reconhecida como de fins filantrópicos pelo Conselho Nacional de Assistência Social, Mantenedora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, registrada sob o nº 20081202-1626028, em 9 de janeiro de 2009, no Registro Civil de Pessoas Jurídicas, inscrita no CNPJ-MF sob o nº 33.555.921/0001-70, inscrição estadual nº 10.005.205, inscrição municipal nº 00.819.271, com sede na Rua Marquês de São Vicente, 225, doravante denominada PUC-RIO, neste ato representada pelo seu Reitor Pe. José Carlos de Siqueira, S.J., portador da identidade nº 28.659.444-5, expedida por DETRAN-RJ, e CEC sob o nº 056.010.531-20, resolvem firmar o presente Termo de Parceria, conforme cláusulas abaixo:

CLÁUSULA PRIMEIRA - DO OBJETO

É objeto deste TERMO DE PARCERIA a realização de Ações Culturais-Acadêmicas/Educativas, de Apoio ao Desenvolvimento Institucional do Museu, em especial de Organização da Base de Dados e Acervos do Museu e, ações de Pesquisa, Documentação em Fila e Inventários de Memórias no Museu de Favela visando:

- Avaliação do acervo fotográfico do Museu de Favela, para fins de classificação, proposição e implantação do Sistema de Banco de Dados de Fotos do Museu de Favela, de forma a ser disponibilizada para público interno (moradores da favela), externo (visitantes, pesquisadores), produção de souvenirs do Museu, de forma a valorizar esse acervo e gerar renda para a instituição.
- Apoio ao processo de pesquisa, inventário e registros de Memória Oral (em formatos gravado, transcrito, fotografado, filmado), e de forma a qualificar potencial humano do Museu de Favela.
- Apoio à consolidação de conteúdos para manutenção de novo Portal Digital do Museu de Favela.
- Apoio à formação de grupo de pesquisadores de memórias e patrimônio cultural local.
- Apoio ao Planejamento e capacitação de equipes para produção/gestão da agenda do MUF para 2012-2013.
- Captação solidária de parceiros e financiadores das atividades meio e fim do Museu de Favela, inclusive elaboração de projetos.

CLÁUSULA SEGUNDA - DA DIVISÃO DAS AÇÕES E DAS OBRIGAÇÕES PARCEIRAS

A divisão de ações entre as Partes será pautada através da seguinte distribuição de responsabilidades e princípios:

MUSEU DE FAVELA
Rua Nossa Senhora de Fátima 10, P. 1012073-01, Anil, Maré do Rio de Janeiro - CEP
22251-930
Rio de Janeiro - RJ - Brasil - Tel/Fax: (21) 2261-6514 - CNPJ: 33.555.921/0001-70
www.museudofavela.org.br e-mail: muf@favela.org.br



Compete ao Museu de Favela

- a. Obter aprovação da diretoria para execução do Plano de Trabalho proposto pela PUC-Rio para o desenvolvimento do objeto deste Termo de Parceria;
- b. Supervisionar a execução do Plano de Trabalho, de forma a observar os princípios, valores e a missão do Museu de Favela;
- c. Articular recursos humanos locais para construir um trabalho de campo em parceria permanente;
- d. Articular com os moradores no território museal para a facilitação de pesquisas, campanhas educativas e atividades afins constantes do Plano de Trabalho;
- e. Disponibilizar espaço para realização de oficinas de capacitação, sensibilização e articulações políticas que se fizerem necessárias à realização do Plano de Trabalho;
- f. Supervisionar e avaliar de forma integrada como Instituto Imagem Cultural, dados e informações resultantes de pesquisas e atividades realizadas, para prospecção de oportunidades, estratégias de ação e novos projetos para a inclusão turístico-cultural do Museu de Favela;
- g. Disponibilizar de forma restrita, confidencial e sigilosa, o seguinte acervo para andamento dos trabalhos do museu:
 - Slides das Mulheres Guerreiras 2011;
 - Convite para a premiação Mulheres Guerreiras 2011;
 - Roteiro de entrevistas utilizada na Mulheres Guerreiras 2011;
 - Requisitos para a escolha das Mulheres Guerreiras;
 - Plano estratégico e de desenvolvimento institucional da MUF;
 - Projeto Ôpera da Favela;
 - Estudos de Diagnóstico sobre o território do Museu de Favela;
 - Calendário anual de ações do museu;
 - Histórico de editais vencidos pelo Museu de Favela;
 - Slides Cód. Mulheres Guerreiras 2012.

Compete à PUC-Rio

- a. Preparar ao Museu de Favela um Plano de Trabalho para a realização do objeto deste Termo de Parceria, que será debatido em comum acordo entre as Partes;
- b. Articular com instituições universitárias a cessão de estagiários universitários, a ser disciplinada em convênios de estágios específicos, para apoiar as atividades do Plano de Trabalho no Museu de Favela.

MUSEU DE FAVELA
Rua Nazaré Bastarda do Fajão nº 7, Iguaçu, 21.400-000, Maré de Contraste, Iguaçu - CEP
22411-000
Rio de Janeiro - RJ - Brasil - Tel-Fax: (21) 3333-6614 - CNPJ: 0.232.042/0001-73
www.museudefavela.com.br/mufrio@gmail.com



- c. Coordenar as atividades constantes do Plano de Trabalho e, de forma a promover o potencial humano estabelecido no território do Museu de Favela, atentando para oportunidades de transferência de conhecimentos sobre gestão cultural;
- d. Articular solidariamente ao Museu de Favela, junto a terceiros, para a captação de seus recursos apoiadores da execução do Plano de Trabalho;
- e. Não divulgar para terceiros, nem de per si, a conteúdo de arquivos disponibilizado pelo Museu de Favela, salvo se expressamente autorizado pelo Museu de Favela, e de comum acordo entre as partes parceiras.

CLÁUSULA TERCEIRA - DAS CONDIÇÕES GERAIS

As Partes se obrigam a:

- a. Mobilizar seus melhores recursos e emvidar esforços para que o presente TERMO DE PARCERIA tenha êxito.
- b. Realizar seus respectivos trabalhos de forma complementar e integrada.
- c. Informar qualquer fato que venha a influir no desenvolvimento das atividades deste TERMO DE PARCERIA, trabalhando em conjunto para resolver qualquer pendência que dificulte as atividades objeto dessa parceria.

CLÁUSULA QUARTA - DO PRAZO DE PARCERIA

O prazo de duração desse Termo de Parceria é de 02 (dois) anos, contado a partir da data de sua assinatura.

CLÁUSULA QUINTA - DA RESCISÃO

O presente TERMO DE PARCERIA poderá ser denunciado por qualquer das Partes, por acordo entre as Partes ou, administrativamente, mediante comunicação escrita por um prazo mínimo de 30 (trinta) dias de antecedência, independente das demais medidas cabíveis, se houver descumprimento, ainda que parcial, de quaisquer de suas Cláusulas.

CLÁUSULA SEXTA - DO FORO

Fica eleito o Foro Central da Capital do Estado do Rio de Janeiro para dirimir qualquer dúvida ou solucionar questões que não tenham sido resolvidas por consenso, renunciando as Partes a qualquer outro, por mais privilegiado que seja.

MUSEU DE FAVELA
Rua Mexia Senechal de Tarso, 10 - 1º andar - Centro de Gávea - Gávea - CEP
22041-000
Rio de Janeiro - RJ - Brasil - Tel: (21) 2122570074 - CEP: 12.022.6481000-70
www.museudefavela.org.br email: museu@mfavela.com





E, por estarem assim, justos e acordados, firmam as partes o presente TERMO DE PARCERIA em 3 (três) vias de igual teor e forma e para os mesmos fins de direito, na presença das testemunhas abaixo qualificadas.

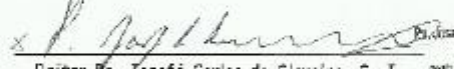
5

Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 2012.


Sidney Silva


Kátia Afonso Silva Loureiro

MUSEU DE FAVELA


Reitor Pe. José Carlos de Siqueira, S. J.
PUC-Rio

Pe. José Carlos de Siqueira, S. J.
Reitor
PUC-Rio
CPF: 021.824.107-08

Testemunhas:

Nome: Edson Martins Almeida
ID: 08076749-4
CPF: 021.824.107-08

Nome: Joaquina de Paula Cabral
ID: 10208399-5
CPF: 044.214.027-03


Edson Martins Almeida


Joaquina de Paula Cabral

MUSEU DE FAVELA
Rua Nelson Bonfatti de Fátima nº. 7 - Igigial - 22.470-000 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel: (21) 2466-0110 - 2478974 - CNEJ 10 - 482.8102001-72
WWW.MUSEUDFAVELA.ORG.BR



8.2. Termos de autorização do uso das imagens e relatos

AUTORIZAÇÃO DE USO

Eu, Gisele Vieira Capucci, CPF: 125.831.177-18, autorizo o uso das **fotografias e relatos gravados** realizados para a disciplina DGS1636 – *Proxemia*, na PUC- Rio, *curso de design, Habilitação de Desenho Industrial* para os trabalhos acadêmicos do pesquisador e professor Jorge Langone ou para outros desdobramentos que o trabalho de pós-graduação obtiver.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2012.

Gisele Vieira Capucci

Gisele Vieira Capucci

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Antonia Ferreira Soares, moradora do morro do Cantagalo e participante do Museu de Favela, autorizo o uso das **fotografias e relatos escritos e gravados** realizados durante a pesquisa acadêmica da "Metodologia de Percorso" conduzida pelo professor JORGE LANGONE em conjunto com a PUC-Rio, na figura do Nimesc (Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura) e os moradores participantes do MUF para a criação de produtos locais.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 25/08/2015.

Antonia Ferreira Soares

Antonia Ferreira Soares

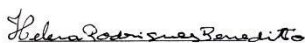
CPF: 371625277-07

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Helena Rodrigues Benedito, moradora do morro do Cantagalo e participante do Museu de Favela, autorizo o uso das **fotografias e relatos escritos e gravados** realizados durante a pesquisa acadêmica da "Metodologia de Percurso" conduzida pelo professor JORGE LANGONE em conjunto com a PUC-Rio, na figura do Nimesc (Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura) e os moradores participantes do MUF para a criação de produtos locais.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 25/08/2015.



Helena Rodrigues Benedito

CPF: 762.871.971

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Valquíria de Paula Cabral da Silva, moradora do morro do Cantagalo e participante do Museu de Favela, autorizo o uso das **fotografias e relatos escritos e gravados** realizados durante a pesquisa acadêmica da "Metodologia de Percurso" conduzida pelo professor JORGE LANGONE em conjunto com a PUC-Rio, na figura do Nimesc (Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura) e os moradores participantes do MUF para a criação de produtos locais.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 13/08/2015.



Valquíria de Paula Cabral da Silva

CPF: 372.587.536-72

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Sidney Silva, moradora do morro do Cantagalo e participante do Museu de Favela, autorizo o uso das **fotografias e relatos gravados** realizados durante a pesquisa acadêmica da "Metodologia de Percurso" conduzida pelo professor JORGE LANGONE em conjunto com a PUC-Rio, na figura do Nimesc (Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura) e os moradores participantes do MUF para a criação de produtos locais.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 25/08/2015.



Sidney Silva

CPF: 016.445.887-38

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Rita de Cássia Santos Pinto, moradora do morro do Cantagalo e participante do Museu de Favela, autorizo o uso das **fotografias e relatos escritos e gravados** realizados durante a pesquisa acadêmica da "Metodologia de Percurso" conduzida pelo professor JORGE LANGONE em conjunto com a PUC-Rio, na figura do Nimesc (Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura) e os moradores participantes do MUF para a criação de produtos locais.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 25/08/2015.



Rita de Cássia Santos Pinto

CPF: 952450104/53

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, ISABELA DE MATTOS FERREIRA, CPF: 037651297-04, autorizo o uso das **fotografias** que realizei durante a pesquisa acadêmica da "Metodologia de Percurso" conduzida pelo professor JORGE LANGONE em conjunto com a PUC-Rio, na figura do Nimesc (Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura) e os moradores participantes do MUF para a criação de produtos locais.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 25/08/2015.



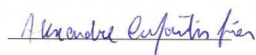
Isabela de Mattos Ferreira

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, ALEXANDRE CARVALHO MARTINS JUNIOR, CPF: 145.386.267-67, aluno de graduação do curso de Desenho Industrial, matrícula; 1213049 autorizo o uso das **fotografias, desenhos e relatos gravados** realizados durante a pesquisa acadêmica da "Metodologia de Percurso" conduzida pelo professor JORGE LANGONE em conjunto com a PUC-Rio, na figura do Nimesc (Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura) e os moradores participantes do MUF para a criação de produtos locais.

Por ser verdade, assino e dou fé.

Rio de Janeiro, 08/01/2018.



Alexandre Carvalho Martins Junior