

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Registros de Memória em Arte Fugaz: o *Graffiti* das Casas-Tela do
Museu de Favela (2010-2014)

Rio de Janeiro

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Registros de Memória em Arte Fugaz: o *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (2010-2014)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Prof^ª. Dra. Edlaine de Campos Gomes

Coorientador: Prof. Dr. Mário de Souza Chagas

Linha: Memória e Espaço

Rio de Janeiro

2015

F696r

Rodrigues, Fernanda da Silva Figueira.

Registros de memória em arte fugaz : o *graffiti*
das Casas-Tela do Museu de Favela (2010-2014) /
Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. – 2015.

264 f. : il. (algumas color.) ; 30 cm + 1 CD-Rom.

Orientador: Edlaine de Campos Gomes.

Coorientador: Mário de Souza Chagas.

Dissertação (Mestrado)—Programa de Pós-graduação
em Memória Social da Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Referências: f. 203-212.

1. Museu de Favela. 2. Memória social. 3.
Graffiti. 4. Casa-Tela. 5. Museologia social. I.
Gomes, Edlaine de Campos. II. Chagas, Mário de Souza.
III. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro. IV. Título.

CDD 069

Registros de Memória em Arte Fugaz: o *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (2010-2014)

Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovada em:

Banca

Prof. Dra. Edlaine de Campos Gomes

(Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro /UNIRIO - Orientador)

Prof. Dr. Mário de Souza Chagas

(Programa de Pós-Graduação em Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro /UNIRIO - Coorientador)

Prof. Dra. Simone Pondé Vassallo

(Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/IUPERJ, Universidade Cândido Mendes/UCAM)

Às iniciativas de memória e museologia social do Brasil, em especial aos moradores do museu territorial de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo e aos grafiteiros que colorem o nosso caminhar pela cidade.

AGRADECIMENTOS

Certa vez, assisti uma palestra do Professor Leonardo Guelman da Universidade Federal Fluminense no Museu de Favela. O tema era o seguinte: “Do Rio com Gentileza para o Circuito das Casas-Tela do Museu de Favela”. Este professor havia coordenado a equipe que restaurou mais de cinquenta painéis do Profeta Gentileza, grande poeta e artista urbano, no Rio de Janeiro. O Museu de Favela pretendia então discutir caminhos para a preservação da arte de rua no Circuito Casas-Tela. Para além da restauração, o professor Leonardo nos contou diversas curiosidades sobre Gentileza e uma delas foi que ele nunca pedia “Obrigado”, a palavra correta a ser utilizada seria sempre “Agradecido”, pois ninguém é “obrigado a nada”. Hoje, neste trabalho, venho então dizer que estou agradecida. Não fui obrigada a escrever essa dissertação. Ela foi feita com certa dificuldade, mas com muito prazer, pois nela estão contidas duas grandes paixões: arte urbana e museu. A arte urbana, em especial o *graffiti*, já é uma paixão antiga. Já os museus, eu aprendi a amar e devo isso ao Museu de Favela (MUF) que me fez querer adentrar no universo museal e compreendê-lo melhor.

Gostaria primeiramente de agradecer à minha família, principalmente, aos meus pais, Marinéa Rodrigues e Marx Frederico Rodrigues, que sempre apoiam minhas escolhas e as incentivam. Agradeço à Jânia Roque que cuidou de mim desde meus oito anos de idade. Agradeço à minha orientadora professora Edlaine pela dedicação e apontamentos pertinentes. Ao meu coorientador, professor Mário Chagas, que se apresenta como “poeta e amigo do museu” e que agora também pode dizer que foi “amigo da dissertação da Fernanda”. Não consigo pensar em outra palavra que não seja “amizade” para esse agradecimento, pois o professor passou de diretor do MUF para alguém que me ajudaria na pesquisa e depois para coorientador, sempre disposto e disponível. Agradeço ao professor Agripa Faria pelo tempo que acompanhou este trabalho.

Agradeço às professoras Camila Moraes, Maria Amália Oliveira e à amiga Renee Maia que foram incentivadoras deste mestrado e sempre me auxiliaram em diversos momentos. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) e seus professores que compartilharam comigo e meus colegas de classe os seus conhecimentos. Agradeço à professora Adriana Facina, que ministrou a disciplina “Sobre a Cultura Popular” de tema “Práticas sociais em favelas e periferias” no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esta disciplina foi muito importante para mim, abriu meus olhos para as pesquisas antropológicas e introduziu as questões de letramento como prática social no meu trabalho. Agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Agradeço aos amigos que fiz no PPGMS e que dividiram as alegrias e angústias da vida acadêmica, em especial, Daniele Bentin, Thaís Rosa, Aramis Assis, Johanna Gondar, Pedro Augusto Boal, Paula Dias, Laís Vianna e Renata Oliveira.

Agradeço às amigas Valquiria Cabral, que chamo de Val, e Marcelle Pereira. Valquiria, sempre querida e disposta a ajudar e Marcelle por todo aprendizado que me possibilitou. Agradeço aos diretores do Museu de Favela que me receberam de braços abertos para realizar a pesquisa: Dona Antônia, Rita de Cássia e Sidney Tartaruga. À Kátia Loureiro, uma das fundadoras e ex-diretora do MUF. Aos grafiteiros que se dispuseram a apoiar, em especial, ao curador do Circuito Casas-Tela que tanto admiro, o Acme. Acme me estimulou, ajudou, trocou diversas ideias comigo, recebeu muitas ligações e também me ligou várias vezes para acompanhar as restaurações dos *graffiti*. Foi um verdadeiro companheiro deste trabalho e eu diria que um professor sobre questões sociais. Ao Flávio Feitosa que me ajudou a fazer contatos com moradores para entrevistas, assim como Val, Rita e Acme. À Clarisse Rosa que atuou como museóloga do MUF e não mediu esforços para me ajudar, sempre me enviando textos, fotos e afins. À Sarah Braga e Yuri Carvalho, companheiros em “circuitos” no MUF. Agradeço à Sarah pelas fotografias de sua autoria utilizadas, assim como as de Sidney e Robson Sark. Ao querido Seu João, por me acompanhar pelos caminhos desconhecidos de becos e vielas. Aos moradores do museu territorial do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo que tive o prazer de conhecer e desfrutar de sua hospitalidade durante o trabalho de campo.

Agradeço ao Thomas Martinoia pelo companheirismo e conselhos, por me ensinar que nunca devo dizer “Não posso, não consigo”. Aos meus lindos amigos da vida que acompanham todas as minhas trajetórias, em especial, Ingrid Pena com quem divido alguns projetos. E por último, agradeço à professora Bianca Freire-Medeiros e ao professor José Ribamar Bessa pela disponibilidade e participações em minha banca de qualificação, e ao professor Mário de Souza Chagas e à professora Simone Pondé Vassallo, em minha banca de defesa.

Como diria Gentileza: Agradecida!

“O MUF está criando um novo olhar, puxando uma grande discussão, criando bastante confusão, mas a gente fez o que a gente achou melhor pro nosso projeto, pro nosso trabalho e pra nossa comunidade.”

(Sidney Silva)

“Por que não unificar um museu de vanguarda com uma arte de rua tão interessante, tão bacana, tão inovadora (...).”

(Rita de Cássia Santos Pinto)

“Nunca o agora é exatamente o que era a pouco tempo, né? E a gente não sabe como será daqui a pouco. O Museu de Favela está sempre nessa modificação.”

(Antônia Soares)

“Bom, eu acho que se não tivesse a memória, elas não seriam restauradas.”

(Acme)

“E esses projetos que eles estão trazendo da tela, é um dos projetos que eles poderiam crescer dentro da comunidade, porque é um trabalho bonito, é uma coisa que todo mundo gosta. Você vê que quando eles estão pintando, fica uma porção de gente perto... curiosidade pra saber o que que eles vão fazer.”

(Paulo César de Souza)

RESUMO

Compreender as relações entre memória e *graffiti* no Museu de Favela (MUF), um museu comunitário e de território, um Ponto de Memória que pauta seu trabalho na Museologia Social, é o objetivo desta pesquisa. O MUF localiza-se nas favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, e um de seus principais acervos é o Circuito Casas-Tela, composto por pinturas em *graffiti* que utilizam paredes e muros das casas de moradores para registrar memórias, histórias e culturas locais. Que demandas surgem a partir da entrada do *graffiti* em um museu de território? O *graffiti* frequentemente é considerado como uma arte (manifestação) de caráter fugaz, porém ao ser incorporado à memória das Casas-Tela, ele sofreu processos de restauração. Ao ser restaurado o *graffiti* teria perdido sua originalidade? Ao fazer parte de um museu institucionalizado ele também deixaria de ser *graffiti*? Ao restaurar *graffiti* o MUF estaria quebrando paradigmas? O que determina a efemeridade desta arte? Em que medida o restauro do *graffiti* pode se configurar como uma valorização da arte e do próprio artista? Eis algumas das questões que permeiam esta pesquisa que se concentra na análise das implicações decorrentes da entrada do *graffiti* no MUF, especialmente no período contido entre 2010 e 2014. Tudo indica que o restauro dos *graffiti* enquanto tema e problema teve seus “deslimites”, pois cada Casa-Tela foi restaurada de uma forma distinta. O que parece estar em jogo e presente no desejo de restauro das Casas-Tela, obras coletivas e vivas, é a preservação da informação, não importando se há ou não mudanças nas pinturas restauradas. Os desenhos devem preservar a capacidade de comunicar o conteúdo de memórias do museu. Todo esse processo sugere que o MUF tem buscado, com o *graffiti* e seu poder dialógico, o reconhecimento das memórias das favelas em que está inserido como parte integrante da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Museu de Favela. Memória Social. *Grffiti*. Casa-Tela. Museologia Social.

ABSTRACT

Understanding the relationship between memory and graffiti at *Museu de Favela* (MUF) (Slum Museum), a community and territorial museum, a *Ponto de Memória* (Memory Point) that guides their work to Socialmuseology, is the goal of this research. MUF is located in the slums of *Pavão*, *Pavãozinho* and *Cantagalo*, on the southern area of Rio de Janeiro, and one of its main collections is the *Casas-Tela* (Canvas-Houses) Circuit, composed of graffiti paintings that use walls of the residents' houses to record memories, histories and local cultures. What demands arise from the graffiti entry into a territorial museum? Graffiti is often regarded as an art (manifestation) of fleeting character, but in order to be incorporated into the memory of *Casas-Tela*, restoration was needed. Would graffiti lose its originality when being restored? Would it cease to be graffiti when being part of an institutionalized museum? Would MUF be breaking paradigms when restoring the graffiti? What does determine the transience of this art? To what extent the restoration of graffiti can be configured as an appreciation of art and the artist himself? Some of the issues that permeate this research focuses on analyzing the implications of the graffiti entry in MUF, especially in the period contained between 2010 and 2014. It appears that the restoration of graffiti as an issue and problem had no limits because each *Casa-Tela* was restored in a different way. The intention on this desire in the restoration of *Casas-Tela*, collective and living works, seems to be the preservation of information, whether or not there are changes in the restored paintings. The drawings must retain the ability to communicate the museum's memory contents. This whole process suggests that MUF has sought, with the graffiti and the dialogic power, the recognition of the memories of the slums, where it is located, as an integral part of the city of Rio de Janeiro.

Keywords: Museu de Favela. Social Memory. Graffiti. Casa-Tela. Sociomuseology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Marcação no chão feita pelo Museu de Favela.....	17
Figura 2	Mão Hospitaleira que indica a direção das Casas-Tela de Pontos Históricos.....	18
Figura 3	Projeto de Governança do MUF.....	58
Figura 4	Dados demográficos de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo segundo o Rio+Social.....	68
Figura 5	Logo do Museu de Favela representada por dois Pavões e um Galo, logo, a união das comunidades.....	76
Figura 6	Subunidades de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo.....	77
Figura 7	Turista faz registro fotográfico na favela.....	86
Figura 8	Material de divulgação do MUF do Caminho do Alto.....	89
Figura 9	Mapa do Circuito Casas-Tela quando este possuía 20 telas.....	99
Figura 10	Cordel da Casa-Tela 16 “Sobrevivência, Paquera e Brizola”.....	108
Figura 11	Fachada da casa de Seu Paulinho. A diversidade de estilos de <i>graffiti</i> , muitas vezes faz com que alguns tornem-se incompreensíveis.....	131
Figura 12	<i>Graffiti</i> no muro lateral do Museu Histórico Nacional.....	138
Figura 13	O <i>graffiti</i> também se faz presente nos museus tradicionais. Lateral do Museu Histórico Nacional.....	138
Figura 14	“As duas faces da morada”, telas de Acme e Airá OCrespo.....	138
Figura 15	Casa-Tela 3 "Caixote, Bica e Lata D'água na cabeça".....	145
Figura 16	Casa-Tela 7 "Da escuridão à luz elétrica".....	145
Figura 17	Casa-Tela 2 "A ponte de Monet na dificuldade de sobrevivência".....	146
Figura 18	O Circuito Casas-Tela é contado por passos e são feitas marcações no território museal.....	147
Figura 19	Desenho de criança em meio à pintura da Casa-Tela.....	152
Figura 20	Portal 200 antes da restauração. Pintura de Emerson Emol.....	178
Figura 21	Acme na restauração do Portal 200.....	179
Figura 22	Sark na restauração do Portal 200.....	179
Figura 23	Portal 200 restaurado.....	179
Figura 24	Portal do Amor Perfeito com pichações como “CV” e restos de papéis oriundos de colagens de anúncios.....	180

Figura 25	Detalhes do Portal do Amor Perfeito antes de ser restaurado.....	180
Figura 26	Portal do Amor Perfeito depois da restauração.....	180
Figura 27	A Casa-Tela 03 estava bem degradada antes da restauração.....	181
Figura 28	Pintura dos cordéis.....	181
Figura 29	Restaurando a Casa-Tela 03.....	181
Figura 30	Exemplo de <i>Layout</i> no caderno de Acme.....	182
Figura 31	Casa-Tela 06 "Religiosidade na Favela" antes do restauro.....	183
Figura 32	Acme aplicando liqui-brilho no processo de restauração.....	183
Figura 33	Grupo de visitantes em meio ao processo de restauração.....	183
Figura 34	Casa-Tela 09 "Limite da Força, Igreja e Exército" antes de ser restaurada (soldados)	184
Figura 35	Casa-Tela 09 "Limite da Força, Igreja e Exército" antes de ser restaurada (cordéis)	184
Figura 36	Restauração da Casa-Tela 09.....	185
Figura 37	Casa-Tela 09 praticamente finalizada.....	185
Figura 38	Casa-Tela 11 "Forró e Migrantes Nordestinos" antes de ser restaurada. Percebe-se a abertura do portão na parte esquerda da casa.....	185
Figura 39	Casa-Tela 11 depois do restauro.....	186
Figura 40	Casa-Tela 14 "Conversa na Porta de Casa" antes de ser restaurada....	187
Figura 41	Casa-Tela 14 sendo restaurada por Acme e Sark.....	187
Figura 42	Casa-Tela 14 restaurada.....	188
Figura 43	Casa-Tela 16 antes da restauração 1.....	189
Figura 44	Casa-Tela 16 antes da restauração 2.....	189
Figura 45	Casa-Tela 16 antes da restauração 3. Parte da pintura com o rosto de Leonel Brizola.....	189
Figura 46	Casa-Tela 16 depois da restauração.....	189
Figura 47	A Casa-Tela 18 havia sido apagada antes da restauração.....	190
Figura 48	Acme e Tick na restauração da Casa-Tela 18.....	190
Figura 49	Casa-Tela 18 após a restauração 1.....	191
Figura 50	Casa-Tela 18 após a restauração 2.....	191

LISTA DE SIGLAS

AAMHN	Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional
ABBTUR	Associação Brasileira de Turismólogos e Profissionais do Turismo
ABM	Associação Brasileira de Museologia
APPH-Clio	Associação de Professores e Pesquisadores de História Clio
ASSASC	Associação de Ação Social Comunitária
BAMERINDUS	Banco Mercantil e Industrial do Paraná S/A
BISU	Base de Inserção Social
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CAMOC	Comitê Internacional para Coleções e Atividades de Museus das Cidades
CCDC	Centro Comunitário de Defesa da Cidadania
CEASM	Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré
CEDAE	Companhia Estadual de Águas e Esgotos do Rio de Janeiro
CIEPs	Centros Integrados de Educação Pública
CIVISMUF	Central Integrada de Visitações do Museu de Favela
CNM	Cadastro Nacional de Museus
CNPJ	Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica
COMLURB	Companhia de Limpeza Urbana
DEMU	Departamento de Museus e Centros Culturais
DJ	Disc-jóquei
DV	Destruidores do Visual
EMBRATUR	Empresa Brasileira de Turismo
ENEARTE	Encontro Nacional de Estudantes de Arte
FAETEC	Fundação de Apoio à Escola Técnica
HSBC	<i>Hong Kong and Shanghai Banking Corporation</i>
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOFOM	<i>International Committee for Museology</i> / Comitê Internacional de Museologia
ICOM	<i>International Council of Museums</i> / Conselho Internacional de Museus
IETS	Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade
INAH	Instituto Nacional de Antropologia e História

IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JMJ	Jornada Mundial da Juventude
MC	Mestre de Cerimônias
MHN	Museu Histórico Nacional
MINC	Ministério da Cultura
MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MUF	Museu de Favela
NOPH	Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica
OEI	Organização dos Estados Ibero-americanos
ONG	Organização Não Governamental
ONS	Operador Nacional do Sistema Elétrico
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento
PEDIMUF	Plano Estratégico e de Desenvolvimento Institucional do Museu de Favela
PNM	Política Nacional de Museus
PPP	Parceria Público-Privada
PPG	Pavão, Pavãozinho e Cantagalo
PRONASCI	Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
RAP	<i>Rhythm and poetry</i>
REDUC	Refinaria Duque de Caxias
SAGMACS	Sociedade para Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SETRAB	Secretaria de Estado de Trabalho e Renda
SBM	Sistema Brasileiro de Museus
TBC	Turismo de Base Comunitária
TURISMUF	Turismo no Museu de Favela
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância

UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIVALI	Universidade do Vale do Itajaí
UPP	Unidade de Polícia Pacificadora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 MUF: CONTEXTOS, CONCEITOS E PROJEÇÕES	29
1.1 CONTEXTO: BASES DE CRIAÇÃO DO MUF.....	29
1.2 CONCEITOS: BASES TEÓRICAS DO MUF	39
1.3 PROJEÇÕES: UM MUSEU EM MOVIMENTO	46
2 APRESENTAÇÕES: NARRADORES E TERRITÓRIO	51
2.1 NARRADORES DE MEMÓRIAS E TENSÕES NO MUF	51
2.2 O TERRITÓRIO MUSEAL	65
3 O JEITO MUF DE MUSEALIZAR	81
3.1 O MUSEU DE FAVELA	81
3.2 CASAS-TELA: UM CIRCUITO DE MEMÓRIAS GRAFITADAS	97
4 ARTE URBANA EM QUESTÃO	118
4.1 DO SURGIMENTO DO <i>GRAFFITI</i> AOS SEUS NOVOS USOS	118
4.2 LETRAMENTO NO MUF E INTERVENÇÕES NO CIRCUITO CASAS-TELA	143
5 A RESTAURAÇÃO DO <i>GRAFFITI</i> NO MUF	160
5.1 VIDA CURTA OU VIDA LONGA PARA O <i>GRAFFITI</i> ?	160
5.2 RESTAURAR <i>GRAFFITI</i> E SEUS “DESLIMITES”	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
REFERÊNCIAS	203
ANEXOS	213
ANEXO A.....	213
ANEXO B.....	216
ANEXO C.....	248
ANEXO D.....	264

INTRODUÇÃO

“Estar Lá” no Museu de Favela e “Estar Aqui”. É com essas palavras que inicio este estudo, pensando nesta relação e nas responsabilidades implícitas nela. Em seu livro “Obras e Vidas – o antropólogo como autor”, Clifford Geertz traz a discussão da etnografia como um gênero de escrita. O livro, dividido em seis capítulos, possui os seguintes títulos para o primeiro e último capítulos respectivamente: “Estar Lá – A antropologia e o Cenário da Escrita” e “Estar Aqui – De quem é a vida, afinal?” (GEERTZ, 2005).

A oposição entre o “Estar Lá” e o “Estar Aqui” foi a forma que o autor encontrou para demonstrar os espaços que o antropólogo tem que percorrer: a pesquisa, o campo e a academia, o processo de produção textual. Ao me debruçar sobre o trânsito entre os espaços discutido por Geertz, encontrei-me pensando na relação “Estar Lá” no Museu de Favela e “Estar Aqui”, refletindo sobre os desafios que advêm dela. “Estar Lá” e “Estar Aqui” são complementares em uma pesquisa, é necessária a presença desta equação antropológica, porém Geertz afirma que “[...] é o Estar Aqui, como um estudioso entre estudiosos, que faz com que o texto antropológico de alguém seja lido... publicado, criticado, citado e ensinado” (GEERTZ, 2005, p. 170). Mas, complemento dizendo que é o “Estar Lá” e voltar a “Estar Lá” que faz com que compromissos éticos sejam cumpridos como o respeito aos moradores e coautores do processo.

Minha relação com o Museu de Favela (MUF), museu comunitário e de território¹, localizado nas favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, começou como estudante de graduação do Curso de Turismo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde fui bolsista de extensão do Projeto Turismo no Museu de Favela (TURISMUF) no ano de 2010. Este projeto visava capacitar a população local para atuar na atividade turística. O Circuito Casas-Tela², principal acervo do museu, mostrou-se como um objeto de estudo instigante, constituindo meu estudo de caso na monografia da graduação. Este é um circuito de *graffiti*, onde casas de moradores das comunidades têm suas fachadas grafitadas retratando as memórias, histórias e cultura local.

Depois de formada, tive a oportunidade de retornar ao MUF em 2013. Durante três meses, de janeiro a março deste ano, trabalhei no Museu de Favela, que está situado em área de

¹ “Museu comunitário” e “museu de território” são categorias amplamente utilizadas no Museu de Favela e indicam que os diretores do MUF se apropriaram destes termos de uso frequente na produção acadêmica.

² Categoria nativa.

grande expressão turística. Lembro-me ainda hoje do dia da entrevista. Era janeiro de 2013 e eu estava muito ansiosa, aquela era uma grande oportunidade para mim. Oportunidade como turismóloga de trabalhar em algum projeto que realmente valesse a pena e fugisse ao que geralmente ocorre com os demais formados em Turismo que acabam trabalhando em agências de viagens e grandes redes hoteleiras. A oportunidade era ainda mais apreciada pelo fato de ser o MUF, um museu de território que possui um circuito de *graffiti*. Eu, como uma apaixonada por arte urbana, não poderia deixar de estar deslumbrada com aquela situação.

Mesmo já tendo ido às favelas algumas vezes, sempre estive em companhia da professora da graduação, Camila Moraes, ou de outros alunos, nunca tinha me dado ao trabalho de decorar o caminho até a Base Operacional 1 do museu (localizada em Cantagalo, é onde ocorrem as atividades administrativas, eventos e outras ações do MUF), local onde seria realizada a entrevista. Esta então foi a primeira vez que entrei no território museal sozinha. Confesso que com receio de me perder. O MUF faz marcações com pinturas ao longo do caminho nas paredes, no chão e ainda há partes do Circuito Casas-Tela que contam com placas indicativas que são chamadas “mãos hospitaleiras”. Sem dúvida nenhuma, uma sinalização original e alternativa. Foi através dessas marcas que fui me guiando.



Figura 1 Marcação no chão feita pelo Museu de Favela.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.



Figura 2 Mão Hospitaleira que indica a direção das Casas-Tela de Pontos Históricos.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

A cada passo que eu dava, sentia um frio na espinha por receio de não conseguir chegar ao meu destino. Subia aqueles degraus, andava pelas vielas apertadas, ambos testemunhos de tantas memórias. Ao chegar em certo ponto do percurso, onde fica um campinho de futebol, o primeiro choque: a vista exuberante! Esse é um diferencial com o qual o povo do “morro” convive diariamente e que muita gente do “asfalto”³ não faz ideia da beleza.

No próprio campinho parei para falar com umas crianças que brincavam contentes. Pedi informação sobre como chegar na Base 1 do MUF. Um menininho prontamente me respondeu: “MUF, onde tem arte tia? Tá pertinho, quer que eu te ‘levo’ lá?” Eu, não querendo acabar com sua brincadeira, pedi que me indicasse o caminho e disse que ele não precisava ter todo aquele trabalho. Alguns minutos depois me arrependi. Talvez tenham sido segundos. Pois achei que estava na direção errada. Mas não demorou muito e eu cheguei à Base 1, depois de seguir aquelas inteligentes marcações que já indicam o “Jeito MUF de musealizar”.

Comecei rapidamente a trabalhar e fiz parte da equipe nomeada “equipe PEDIMUF”. PEDIMUF é a sigla utilizada para designar o Plano Estratégico e de Desenvolvimento Institucional do Museu de Favela. O MUF foi contemplado com este Projeto através da Chamada Pública 015/2012 – Apoio ao Desenvolvimento de Museus e Instituições Museológicas da Secretaria de Estado de Cultura. O Plano teve a duração de dois anos e foi encerrado no começo de 2015; seu objetivo era o treinamento e a qualificação dos gestores e da equipe do Museu de Favela, sendo eles em sua maioria moradores das comunidades Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Foi contratada então a equipe PEDIMUF, que teria que reestruturar o

³ “Morro” e “asfalto” são categorias nativas.

museu, elaborando um novo organograma que constaria no Manual de Procedimentos Administrativos, juntamente com outros procedimentos: visitas, voluntariado, acervos, administração e outras. Para isto, a equipe era composta inicialmente por profissionais de várias áreas: museologia, administração, turismo, psicologia, tecnologia de informação, comunicação, dentre outros. Alguns moradores das comunidades e outros não.

Atuei como turismóloga na primeira fase do projeto (duração de quatro meses) que tinha por objetivo a Elaboração do Manual de Sistemas e Procedimentos de Gestão do MUF e meu principal objetivo era fazer a parte deste manual que correspondia ao turismo/visitas ao museu. Esta apresentaria a CIVISMUF – Central Integrada de Visitações ao Museu de Favela e definiria as possibilidades, preveria impactos e perceberia os segmentos do turismo a serem desenvolvidos na região pelo museu, visando assim a geração de renda para o entorno e a ajuda com os gastos da instituição.

Durante o processo de produção do manual, participei de diversas reuniões juntamente com a equipe PEDIMUF, com os diretores do MUF, acompanhei diversas visitas de turistas, estudantes e pesquisadores ao museu, em especial ao seu principal circuito e acervo: o Circuito Casas-Tela.

Ao atuar em atividades que concernem ao direito à memória e ao desenvolvimento local, o MUF alcançou rápido progresso e com isso vieram novas demandas. O museu é muito procurado por turistas e pesquisadores nacionais e internacionais, tem a necessidade de adquirir e expor acervos e de desenvolver redes de negócios locais. Diante da infinidade de possibilidades, os diretores do MUF perceberam que era preciso uma reestruturação do museu e qualificação dos profissionais que ali se encontram. Soma-se a isso o fato de que cada diretor não conseguia realizar as atividades de seu próprio cargo. Muitas vezes um interferia nas ações do outro, pois todos faziam de tudo para que estas ocorressem da melhor forma possível.

Os contatos iniciais entre os membros da equipe PEDIMUF foram reuniões produtivas, pois, por meio delas, todos puderam se conhecer melhor e discutir quais eram as possibilidades e as visões para o MUF. Em seguida, foram marcadas reuniões com os diretores para compreender suas visões. Quais eram as necessidades, desafios e conquistas do MUF naquele momento?

Em sua maioria residentes das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, os diretores do MUF são militantes do morro, pessoas conhecidas na comunidade, como alguns deles mesmos dizem “cabeças pensantes”, que já passaram por situações árduas e delicadas. Viram e viveram

o tráfico armado, perderam ou sabem de alguém que tenha perdido um ente querido, conhecem a intolerância religiosa, convivem com o lixo diariamente e com o abandono do poder público.

Alguns diretores, em especial os que são moradores das comunidades, compreendiam naqueles encontros iniciais a necessidade de uma reestruturação do museu, mas a presença da equipe PEDIMUF ali em seu “território” parecia perturbar a ordem, causar certo incômodo. Por mais que alguns integrantes da equipe fossem também moradores da comunidade, ainda assim não viveram o que eles viveram, não construíram o museu desde o início, não sabiam das dificuldades que passaram. Quem era a equipe PEDIMUF para mudar alguma coisa?

Apesar de estarmos ali a serviço do museu, ameaçávamos o estilo de vida já estabelecido. Isso se reforça ao perguntarmos aos diretores o que era o MUF para eles e recebermos algumas respostas do tipo: “O MUF é a minha casa”, “O MUF é como se fosse a extensão da minha casa”. Ao “Estar Lá” no MUF, era como se estivéssemos dentro da casa destes diretores. Será que era um aviso para tomarmos cuidado com as decisões que tomaríamos dentro da casa deles?

Com o tempo, laços foram se firmando e os diretores passaram a ter mais confiança na equipe PEDIMUF, perceberam que ela não estava ali para ameaçar e sim para somar. O que se firmou depois foi uma relação de amizade e desejo de realizar ações positivas em prol da comunidade, um desejo que move a todos que se envolvem com o Museu de Favela: uma vontade de memória.

A concretização do Manual se deu com uma viagem de imersão realizada pela equipe PEDIMUF e gestores do MUF. Nesta viagem, as novas propostas foram apresentadas e discutidas e diante das conclusões que foram alcançadas, o manual foi finalizado.

Remontar esse breve relato se faz necessário, pois ele teve grande influência na minha pesquisa, influência sobre o meu olhar perante o Circuito Casas-Tela e sobre o “Jeito MUF de musealizar”. Seguindo os pressupostos de Gilberto Velho (2013), afirmo que o que antes me parecia familiar, na realidade não era conhecido. Minha vivência na instituição foi essencial para novas reflexões. Desde meu projeto inicial para a seleção no Programa de Pós-Graduação em Memória Social, a hipótese que alimentei é a de que no MUF, o *graffiti* vem sendo considerado sob uma nova perspectiva, qual seja: tem uma importância para a afirmação das identidades comunitárias e valorização das memórias e do território. Por tudo isso, entra em cena a tentativa de lhe dar durabilidade, através de possíveis restauros e daí decorrem inúmeras questões norteadoras da pesquisa desenvolvida. Dentre estas, destaco as seguintes: Restaurar *graffiti*? Seria o MUF pioneiro? Se não houvesse visitação ao circuito, os diretores do museu

pensariam na possibilidade de restaurá-lo? Visualizei também outros modos de pensar e produzir essa arte, intervenções na própria intervenção, dentre outras situações. Quais implicações surgem a partir da entrada do *graffiti* em um museu de território? Como se deu essa entrada no MUF e como vem se dando sua produção entre 2010 e 2014? Ao passar por processos de restauração, o *graffiti* perde sua originalidade e deixa de ser *graffiti*? Ao fazer parte de um museu, ele também deixa de ser *graffiti* por estar institucionalizado? Em meu ponto de vista, o MUF tem quebrado paradigmas e experimentado novas formas de musealização. Ao restaurar *graffiti*, o MUF está quebrando novos paradigmas? O que determina a efemeridade desta arte? Em que medida o restauro do *graffiti* pode se configurar como uma valorização desta modalidade artística e do próprio artista?

É importante salientar que este trabalho se configura como uma interpretação, com a minha subjetividade como pesquisadora presente, sendo ele uma versão que pode vir a concorrer com outras. Além de mim, outros pesquisadores podem enxergar o Circuito Casas-Tela como familiar e querer investigá-lo sob diversas perspectivas, o que de certa forma é positivo para rever e enriquecer os resultados de pesquisa (VELHO, 2013).

Assumo nesta pesquisa que além de “afetar” o meu campo, “fui afetada” por ele. Fravet-Saada fala que “ser afetado” seria diferente de ter empatia. Esta possui como significado “experimentar, de uma forma indireta, as sensações, percepções e pensamentos do outro” (FAVRET-SAADA, 2005, p.159) e pressupõe certa distância. “Ser afetado” implicaria estar no lugar acessível a uma comunicação involuntária, sem intencionalidade, é diferente de colocar-se embaixo da pele do outro, visto que é impossível pensar ou sentir como ele. Logo, imagina-se no lugar do outro, mas vivencia-se suas próprias afetações. O “ser afetado”, muitas das vezes, é menosprezado nas etnografias, que o negam ou o consideram raso, inconsistente ou inferior. Porém, Fravet-Saada (2005) aposta em pesquisas feitas “com afeto”, com sensibilidade. Estas seriam uma maneira de entender o trabalho de campo através da experiência, diminuindo a distância entre o pesquisador e o informante⁴.

Diante do exposto, esse trabalho tem como objetivo analisar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014. Para tal, pretendo apresentar a exposição a céu aberto como uma forma de representação de uma

⁴ A Museologia Social pode ser tratada como uma “Museologia do Afeto”. Retomarei este assunto no Capítulo 1. Esta questão está presente no documentário “Museologia do Afeto”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6PZi0TM0KtM#t=1318>>. Acesso em 19 de março de 2014.

memória coletiva das comunidades; verificar a identificação dos moradores das Casas-Tela com essa perspectiva de memória retratada nas Casas-Tela identificando se estariam – ou não – representados por este registro; averiguar a intenção de preservação desse retrato de memória⁵ por parte do Museu de Favela e compreender a forma como os diretores do museu, os grafiteiros e os moradores pensam o *graffiti* do museu; analisar os desafios enfrentados por museus sociais na produção e manutenção de seus acervos, no caso específico o MUF; e verificar em que medida o *graffiti* contemporâneo se configura realmente como uma arte fugaz.

A proposição desta dissertação justifica-se por diversos fatores. Dentre eles, há a existência de pesquisa sobre o assunto para o Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Turismo na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, o que consiste em um conhecimento prévio sobre o objeto de pesquisa e demonstra uma afinidade com o tema. Nesta pesquisa, analisou-se o potencial do *graffiti* como atrativo turístico nas Casas-Tela do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo e como uma arte que revitaliza os espaços. Houve então uma percepção de que as Casas-Tela são um valioso objeto de pesquisa que pode ser estudado por óticas diferentes.

A escolha das Casas-Tela para esta pesquisa se deu porque o *graffiti* é utilizado como uma ferramenta de construção de memória. A relevância deste tema está no fato de que o Museu de Favela parece ter a intenção de mostrar o *graffiti* como uma arte que mostra a identidade local.

Este trabalho também se justifica, pois ele busca discutir as dificuldades que museus sociais enfrentam, principalmente, seus desafios na produção e manutenção de acervos possuidores de uma memória coletiva tão importante para as comunidades.

Também é relevante pensar nas questões de preservação e restauração do *graffiti* enquanto arte contemporânea. Existe uma característica peculiar ao próprio conceito de *graffiti*, que é o fato de ser interpretado por muitos como uma arte efêmera, fugaz. Hoje, o *graffiti* invade diversos espaços: exposições, museus tradicionais e inclusive vira estampa de roupas e é vendido em telas. Pensa-se então na discussão da própria efemeridade desta arte que pode ser questionada, como exemplo temos a ação do MUF que pretende restaurar suas obras de arte. Um paradoxo instaurado: restaurar a efemeridade.

Para a realização deste estudo, que tem caráter qualitativo, foram utilizados diversos procedimentos de pesquisa. O primeiro foi a pesquisa bibliográfica. Sendo um estudo

⁵ Denomino de “retrato de memória” as representações pictóricas, os registros de memória, organizados no Projeto Casas-Tela em sua primeira versão.

interdisciplinar, a revisão teórica perpassou por diversas áreas de estudo, buscando suas interseções, como Memória Social, Museologia, Sociologia, Antropologia, Letramento e Artes.

Dados também foram coletados através de entrevistas semi-abertas. Este tipo de entrevista é bastante utilizado em investigações sociais, não é nem inteiramente aberta, nem encaminhada por um grande número de perguntas precisas. O investigador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente (QUIVY; CAMPENHOUT, 2008). “Supostamente, as perguntas abertas permitem captar a perspectiva dos atores com menor interferência do investigador” (GUBER, 2011, p.72, tradução nossa). Desta forma, opta-se pelas entrevistas semi-abertas com vistas a combinar certa abertura para a fala do entrevistado, mas ainda com um direcionamento da entrevista por parte do pesquisador. Esse direcionamento foi feito através de um guia de perguntas (ANEXO A).

É importante salientar que para Guber (2011) “Sob uma perspectiva construtivista, a entrevista é uma relação social, de maneira que os dados fornecidos pelo entrevistado são a realidade que este constrói com o entrevistador no encontro” (p.71, tradução nossa).

São comuns as posturas que dizem que as entrevistas, em especial as abertas e semi-estruturadas, sejam um procedimento de coleta de dados pouco confiável e subjetivo. Para Rosália Duarte (2004), essa desconfiança se dá pelo fato da ausência de um relato minucioso dos procedimentos que adotamos no uso do material de análise recolhido (DUARTE, 2004). Diante disso, nesta dissertação, explico como se deu a escolha dos entrevistados e os desafios enfrentados para conseguir as entrevistas, considerando que estas são um instrumento de coleta de dados privilegiado para pesquisas de base qualitativa. As entrevistas permitem ao pesquisador um mergulho profundo, uma coleta de indícios dos modos como cada um dos sujeitos percebe e significa a sua realidade. Realizá-las não é tarefa banal, é necessário propiciar situações de contato, ao mesmo tempo formais e informais, com vistas a “provocar” um discurso mais ou menos livre, que ao mesmo tempo atenda aos objetivos da pesquisa. Acaba por ser uma tarefa complexa e nesta pesquisa foi a parte mais trabalhosa, considerando desde o contato com os informantes, até as transcrições.

Rosália Duarte (2004) diz que um “mito” comum em relação ao uso de entrevistas na pesquisa de campo é o de que servem para legitimar a fala dos interlocutores com pouco poder social ou para “dar voz” às comunidades silenciadas, oprimidas e vítimas de arbitrariedades. Para Duarte, essa seria uma ideia enganosa. Considera-se aqui então que mesmo que este trabalho tenha sido feito de forma integrada à comunidade, há aqui o papel do pesquisador que

planejou e dirigiu o que foi produzido na investigação. É uma fala polifônica, pois a ela estão incorporadas as vozes dos informantes, mas é uma fala pessoal, de natureza acadêmica, emitida de um lugar de poder. Não desqualifico, de maneira nenhuma, a fala dos meus informantes, elas são minha matéria-prima, mas é importante salientar que fui eu enquanto pesquisadora que defini os objetivos da pesquisa, os métodos utilizados, quem elaborou o roteiro, fez as transcrições, arquivou, interpretou, escreveu... Mas é claro que em todo este processo, não posso deixar de admitir que também sofri influências, como já dito anteriormente, “fui afetada”. O pesquisador é influenciado a todo momento em seu campo.

A entrevista é vista aqui como uma troca, coletei as informações, mas também possibilitei aos informantes a oportunidade de refletir sobre si, pensar sobre sua cultura, valores, histórias, memórias, lembranças e tradições de sua comunidade. Ao fornecer a matéria-prima, os entrevistados podem também dar um novo sentido ao seu modo de pensar. Da mesma maneira, eles também atuaram sobre mim, sobre minhas percepções acerca do objeto de estudo.

No total foram realizadas dezesseis entrevistas (três diretores e uma ex-diretora, dois grafiteiros e dez moradores de Casas-Tela) com os seguintes atores e objetivos:

- ✓ Diretores do Museu de Favela: as entrevistas com os diretores visaram compreender a importância do Circuito Casas-Tela para o museu e para a comunidade, o porquê do restauro das obras de arte, como tem se dado a produção desta arte no museu e sob que perspectiva ela tem sido vista.
- ✓ Grafiteiros das Casas-Tela: as entrevistas com os grafiteiros tiveram como objetivo compreender se eles percebem a importância que o Circuito Casas-Tela adquiriu por ser possuidor de uma memória, o que eles pensam sobre o restauro do *graffiti*, se este perderia sua originalidade e questões referentes à autoria destas obras de arte em um museu que é “vivo”.
- ✓ Moradores de Casas-Tela: estas entrevistas objetivaram compreender até que ponto as Casas-Tela possuem uma importância para a comunidade, para seus moradores, se estes se sentem representados e compreender também algumas intervenções feitas por alguns deles nas obras.

As entrevistas tiveram o áudio gravado e foram realizadas nos mais diversos espaços, desde as vielas das favelas até dentro das casas dos moradores e na base do museu. O anonimato dos interlocutores da pesquisa não foi preservado, pois considera-se importante que eles apareçam como sujeitos de todo o processo pesquisado. Todos permitiram que seus nomes fossem colocados na pesquisa, assinando, além do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (ANEXO B), um Termo de Autorização de Divulgação do Nome do Entrevistado (ANEXO C),

o que mostra o desejo de terem seus nomes reconhecidos. O processo de realização das entrevistas será melhor detalhado no Capítulo 2.

Também como técnica de investigação foi utilizada a observação participante, técnica esta que “sua ambiguidade é, mais que um déficit, sua qualidade distintiva” (GUBER, 2011, p.52, tradução nossa). Sua denominação já exprime uma tensão epistemológica característica da investigação social:

A ambiguidade implícita no nome desta técnica, convertida não casualmente em sinônimo do trabalho de campo etnográfico, não somente alude a uma tensão epistemológica, própria do conhecimento social, entre lógica teórica e lógica prática, mas também a lógicas práticas que convergem no campo. (GUBER, 2011, p.56, tradução nossa)

Experiência e testemunho são a fonte do conhecimento do etnógrafo: ele “Está Lá”. Esta técnica consiste em observar sistemática e controladamente tudo o que acontece em torno do investigador e participar em uma ou várias atividades do grupo pesquisado. Sob a perspectiva da observação, o investigador está sempre alerta, pois ainda que participe, o faz com a finalidade de observar e registrar os momentos e eventos distintos da vida social. A presença direta é um aporte valioso para o conhecimento social pelo fato de evitar algumas mediações, ela oferece ao investigador o real em toda a sua complexidade. É importante salientar que a participação nunca é total, a não ser nos casos em que o investigador adote como campo um referente de sua própria cotidianidade (GUBER, 2011).

Esta técnica possui vantagens como a apreensão dos comportamentos e acontecimentos no próprio momento em que se produzem, a recolha de um material de análise espontâneo e a “autenticidade” relativa dos acontecimentos em comparação com as palavras e com os escritos (QUIVY; CAMPENHOUT, 2008).

A observação participante desta pesquisa foi realizada a partir do tempo que trabalhei na instituição Museu de Favela e pude ter tanto uma vivência interna com os membros da instituição como uma vivência no Circuito Casas-Tela acompanhando diversas visitas. Somase a isso a participação em outras atividades do museu como cursos e eventos sempre que tive oportunidade/possibilidade. Também acompanhei o processo de restauração das Casas-Tela e mantive assim contato com os moradores e artistas no momento em que as obras estavam sendo restauradas. Pude ver as reações dos moradores, conversar com as pessoas e entender o pensamento e as técnicas utilizadas pelos restauradores. Foram feitos muitos registros fotográficos durante a observação participante. Estes registros também serão utilizados neste trabalho. Para todo este processo, elaborei um Roteiro de Observação Participante (ANEXO

D). Afirmo ainda que tenho consciência de que a minha presença no campo também interferiu em diversas situações.

Foi realizada também uma pesquisa documental baseada em fotografias, no estatuto e jornais (InforMUF) do museu, vídeos, *flyers* e outras formas de registro ligadas ao Museu de Favela.

Analisei todos os dados coletados: bibliográficos, documentais, de campo, entrevistas e observações. A análise das entrevistas foi uma tarefa mais complexa, pois criei categorias, tendo como referência os objetivos da pesquisa e os depoimentos colhidos, que me exigiram muito cuidado em sua construção e interpretação. Nós, pesquisadores, temos de estar sempre atentos à interferência de nossa subjetividade. Diante disso, acrescento que tenho consciência da mesma e a assumo como parte do processo de investigação desta pesquisa.

Uma dificuldade foi a grande massa de informações coletadas devido ao número significativo de entrevistas, com atores sociais, em grande medida, atuantes nos processos museais e sociais aos quais o MUF está inscrito. Muito do que o entrevistado diz é subjetivo, parte do que observa, vivencia e analisa no seu tempo histórico e em seu meio social; é um ponto de vista, entre os vários possíveis. Está claro que o entrevistado é um ator social, um indivíduo que vive em sociedade e por isso, esta pesquisa pretendeu um diálogo entre as dimensões subjetiva e coletiva.

A relação com o grupo estudado foi intensa, acredito no Circuito Casas-Tela e acabo por vezes “vestindo a camisa” do Museu de Favela e deste projeto. Foi preciso então, na fase da escrita, recorrer a um “distanciamento” para refletir sobre as dificuldades e problemas de pesquisa encontrados. De acordo com Favret-Saada:

Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercer seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160).

A partir das leituras e dados coletados, a dissertação foi dividida da seguinte forma:

No Capítulo 1, “MUF: Contextos, Conceitos e Projeções”, apresentou-se a conjuntura em que surgiu o Museu de Favela. Esta etapa iniciou-se com os “Contextos”. Foram colocadas em evidência as políticas públicas do período em que o MUF foi criado e que vieram a facilitar a sua implantação/consolidação: Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), Política Nacional de Museus (PNM), Pontos de Cultura, Pontos de Memória, Programa Nacional de

Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI) e Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). Ainda apresentei outras instituições museológicas. Algumas no território favela, sendo elas, Museu de Limpeza Urbana – Casa de Banhos Dom João VI, Museu a Céu Aberto do Morro da Providência e Museu da Maré e outras duas iniciativas de museus sociais anteriores ao MUF, o Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz e o Museu Vivo do São Bento. Adentrei então aos “Conceitos”, onde identifiquei as bases teóricas em que se pauta o MUF e que o diferenciam de um museu tradicional. Recorri aos princípios da Nova Museologia, a alguns documentos como o da Mesa Redonda de Santiago do Chile, a Declaração de Quebec, a Declaração de Oaxtepec e a Declaração MINOM Rio 2013 e a autores como Mário Chagas, Maria Célia T. M. Santos, Mário Moutinho e Judite Primo. O capítulo finalizou-se com as “Projeções”, onde apresentei alguns acontecimentos que ocorreram desde a criação do MUF: o surgimento de novos pontos de memória e a participação do MUF em eventos no campo da museologia. Pretendeu-se com isso demonstrar como este museu tem influenciado outras iniciativas de museologia social e sua importância neste contexto.

No Capítulo 2, “Apresentações: Narradores e Território”, primeiramente aponte os narradores da pesquisa, como entrei em contato com eles e alguns conflitos e tensões existentes. Me inclui também enquanto narradora. Fiz uso de Walter Benjamin para tratar a questão da narrativa que estaria viva neste museu. Em seguida, apresentei o território museal, ou seja, as favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Compreendê-las se faz necessário para a caracterização do MUF. Recorri em especial ao livro do MUF, “Casas-Tela: Caminhos de Vida no Museu de Favela”, ao livro “A Invenção da Favela: Do Mito de Origem à favela.com” de Lícia do Prado Valladares, à publicação “Favela como Oportunidade – Plano de Desenvolvimento de Favelas para a sua Inclusão Social e Econômica” de Velloso e Pastuk, à dissertação de mestrado de Camila Moraes, “Museu de Favela: Pensando Turismo e Patrimônio no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo” e às entrevistas com os moradores.

No Capítulo 3, “O Jeito MUF de Musealizar”, evidenciei como o MUF surgiu e funciona e algumas de suas ações como exposições e eventos. Expus o processo de implantação do Circuito Casas-Tela e alguns conflitos. Para tratar sobre questões ligadas à memória social, utilizei autores como Andreas Huyssen, Elizabeth Jelin, Michael Pollak, Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Mário Chagas. Como o objetivo inicial do museu era ligado ao turismo, abordei um pouco esta questão e usei novamente a dissertação de Camila Moraes e autoras como Bianca Freire-Medeiros e Luzia Neide Coriolano. Utilizei ainda o livro do MUF, dissertações concluídas sobre a instituição e as entrevistas da pesquisa. As Casas-Tela seriam “lugares de

memória” que demonstram a “memória coletiva” (conceitos de Nora e Halbwachs respectivamente) de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, mas esta é resultado de disputas e conflitos diversos.

O Capítulo 4 “Arte Urbana em Questão” é onde iniciou-se a discussão sobre *graffiti*. Busquei autores nos campos das Artes e das Ciências Sociais, com vistas a apresentar um histórico sobre tal manifestação artística e a discutir de forma abrangente a questão do *graffiti* enquanto arte efêmera (ou não) e como uma arte característica da chamada pós-modernidade. Recorri à dissertações, livros e artigos diversos. Após essa discussão, o *graffiti* e o *rap* do MUF, foram apresentados como práticas de letramento e demonstrei algumas intervenções que ocorrem no Circuito Casas-Tela. Adotei para este trabalho os Novos Estudos de Letramentos que compreendem as práticas de letramento como múltiplas e historicamente situadas e utilizei autores como David Barton, Mary Hamilton, Brian Street, Daniel Cassany, Jacob Mey e a dissertação de Ana Lúcia Silva Souza que trata dos letramentos advindos da cultura *Hip-Hop*. Para a parte das intervenções, utilizei as entrevistas realizadas e a observação participante.

No Capítulo 5, “A Restauração do *Graffiti* no MUF”, contei como foi o processo de restauração realizado pelo Museu de Favela em seu acervo e problematizei a tensão existente entre o “*graffiti* arte efêmera” e o “*graffiti* restaurado”. Para as reflexões deste capítulo, por compreender o *graffiti* enquanto arte contemporânea, fiz uso de duas dissertações provenientes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). São elas: “Uma Metodologia para Conservação e Restauo de Arte Contemporânea” de Humberto Farias de Carvalho e “A Arte Contemporânea e o Museu: a preservação frente ao desafio da imaterialidade do objeto artístico” de Mariana Estellita Lins Silva. Também tratei sobre questões relativas à autoria das obras de arte.

1 MUF: CONTEXTOS, CONCEITOS E PROJEÇÕES

O conceito de museu está em movimento e vem se transformando nos últimos tempos. O museu, local onde as memórias construídas e reconstruídas ganham espaço, onde ficam materializados os resultados de lutas simbólicas, de disputas para ver que história prevalece, aquela que será a “oficial”, tem ganhado novos formatos e objetivos. Diante disto, este primeiro capítulo pretende apresentar contextos, conceitos e projeções do Museu de Favela. Em que contexto surge esse novo museu? Em quais conceitos ele se pauta? Quais são as projeções? O que tem ocorrido desde sua criação?

1.1 CONTEXTO: BASES DE CRIAÇÃO DO MUF

O Museu de Favela – museu de território localizado nas favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo na cidade do Rio de Janeiro – foi fundado em fevereiro de 2008 no contexto do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) do governo federal com apoio de sua Base de Inserção Social, conhecida como BISU. Essa seria a primeira Base do MUF.

Este programa foi anunciado em janeiro de 2007 e previa altos investimentos nas áreas de transporte, energia, saneamento, habitação e recursos hídricos. Os recursos iniciais para a execução do PAC tinham origem prevista nos orçamentos das empresas estatais, no orçamento fiscal e da Seguridade Social da União e provenientes da iniciativa privada. Como objetivos do programa, pode-se apontar: o incentivo ao investimento privado, o aumento do investimento público em infraestrutura e a remoção de obstáculos (burocráticos, administrativos, normativos, jurídicos e legislativos) ao crescimento (RODRIGUES; SALVADOR, 2011). Além disso, em 2007, de acordo com Dilma Rousseff (apud RODRIGUES; SALVADOR, 2011, p. 135), que na época era Ministra da Casa Civil, o programa tem como principal objetivo a promoção do crescimento de maneira mais célere e sustentada, com distribuição de renda, tanto no âmbito social como no regional e, para tanto, além de incentivar o investimento privado, propõe um conjunto de projetos de investimento público e diversas formas de Parcerias Público-Privadas (PPPs).

No Rio de Janeiro, além das obras, o PAC possuía de 3% a 10% de seus recursos destinados para o “PAC Social” que seriam projetos sociais implantados nas favelas. No Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, o PAC Social teve como principal objetivo a criação do Museu de Favela e o desenvolvimento turístico das comunidades. Em novembro de 2008, o museu adquiriu seu status legal como uma associação privada de interesse comunitário, com 16 sócios-

fundadores, atraindo com sua proposta um Conselho Comunitário de 35 entidades atuantes nesse território (MORAES, 2011). Dos 16 sócios-fundadores, 13 são moradores da comunidade, 2 moradores de Ipanema e 1, o advogado, morador da Barra da Tijuca. A proposta de um museu de território partiu de Kátia Afonso Loureiro, uma das sócia-fundadoras do MUF. Essa questão será aprofundada nos próximos capítulos.

Em todos os PAC's de favelas do Rio de Janeiro há uma empresa atuando com atividades de inserção social⁶, que podem ser cursos dos mais diversos, como por exemplo de empreendedorismo, formação de garçons, manicures, etc. A empresa responsável pelas atividades no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo era a KAL, que na época pertencia à Kátia Afonso Loureiro que foi diretora do MUF e responsável pelo BISU. Atendendo a pedidos dos moradores, em 2009, elaborou cursos voltados para o desenvolvimento turístico aliado à valorização cultural local. Para tal, a empresa buscou o professor e museólogo Mário Chagas (UNIRIO /IBRAM) para auxiliar na formação e institucionalização do museu. Após a fundação, recorreram ao Curso de Turismo para o oferecimento de um curso de formação para guias locais, no qual estava à frente a professora e turismóloga Tânia Omena (UNIRIO/ABBTUR) (MORAES, 2011).

É importante salientar que o Museu de Favela surgiu no âmbito de uma política pública voltada para o setor museológico, a Política Nacional de Museus (PNM). Esta Política se configura como uma das primeiras ações do Ministério da Cultura (MinC) em sua gestão 2003-2006, sob o comando do Ministro Gilberto Gil, no governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e tem por objetivo:

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

A PNM representou uma mudança de postura por parte do Ministério da Cultura, pois abrange a todos, independentemente da vinculação institucional ser pública ou privada. Seu texto deixa clara uma preocupação com os bens culturais estaduais e municipais e não somente os nacionais. A construção dessa política foi participativa e englobou diálogos com entidades ligadas à Museologia, meio universitário, profissionais da área e secretarias estaduais e municipais de cultura. Também houve a contribuição de entidades e personalidades da

⁶ Utilizo o termo “inserção social” e não “inclusão social”, pois é o termo utilizado pelo Programa de Aceleração do Crescimento. Como exemplo, há a Base de Inserção Social (BISU).

comunidade museológica internacional. A nova Política percebe a função social dos museus e incentiva a dinâmica de produção de bens culturais representativos de diferentes grupos sociais e étnicos, de diferentes regiões e localidades existentes no país. Em seu lançamento, a PNM ainda previa a criação do Cadastro Nacional de Museus com vistas a produzir conhecimentos sobre a realidade museológica do país (BRASIL, 2003).

A Política possui sete eixos programáticos para nortear suas ações, a saber: 1) Gestão e configuração do campo museológico; 2) Democratização e acesso aos bens culturais; 3) Formação e capacitação de recursos humanos; 4) Informatização de museus; 5) Modernização de infra-estruturas museológicas; 6) Financiamento e fomento para museus; e 7) Aquisição e gerenciamento de acervos museológicos.

São apresentados ainda alguns princípios orientadores e no que tange ao Museu de Favela, um museu comunitário, cabe ressaltar aqui o quinto princípio: “5. Estímulo e apoio à participação de museus comunitários, ecomuseus, museus locais, museus escolares e outros na Política Nacional de Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do patrimônio cultural” (BRASIL, 2003, p. 9).

Ainda que a PNM seja um documento amparado pelo Estado republicano, ela está em funcionamento devido ao seu caráter de movimento social, pois extrapola as molduras políticas convencionais. Um de seus primeiros desdobramentos foi a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2003. Este departamento passou a fortalecer os museus do MinC (CHAGAS; NASCIMENTO JÚNIOR, 2007). Em seguida, foram criados o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), o Cadastro Nacional de Museus (CNM), o Programa de Fomento Modernização dos Museus e tudo isso culminou no Estatuto de Museus⁷ e na criação do Instituto Brasileiro de Museus⁸ (IBRAM/MinC) em 2009. Este instituto tem contribuído de forma essencial para a ampliação do acesso a bens culturais ao formular e sistematizar uma política para os museus nacionais, além de gerar grandes avanços para o setor (MINISTÉRIO DA CULTURA; IBRAM, 2010).

Foi ao mesmo tempo um desafio e uma conquista para consolidar a PNM, a criação de instrumentos de fomento e financiamento diversificados com critérios públicos de seleção de projetos. O MinC e demais órgãos federais estabeleceram políticas de financiamento e fomento

⁷ Ver Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acessado em 3 de maio de 2015.

⁸ Ver Lei nº 11.906 de 20 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.soleis.com.br/L11906.htm>>. Acessado em 3 de maio de 2015.

a museus, via Fundo Nacional de Cultura, Mecenato e Editais como os de Modernização de Museus (IPHAN/MinC), Adoção de Entidades Culturais (CEF), Preservação de Acervos (BNDES) e Apoio à Cultura-Patrimônio (Petrobras) (CHAGAS; NASCIMENTO JÚNIOR, 2007). O Museu de Favela se beneficiou de um destes financiamentos, como será demonstrado a frente.

Pode-se ainda neste contexto político, destacar os chamados Pontos de Cultura e Pontos de Memória. Com o objetivo de estimular e fortalecer no país uma rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura, foi criado e regulamentado o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, através das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004 e nº 82, de 18 de maio de 2005 do Ministério da Cultura (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2014).

A princípio, o Programa contemplava cinco ações: Pontos de Cultura (convênios), Escola Viva, Griôs, Cultura Digital, Cultura e Saúde, todas vinculadas aos Pontos de Cultura. Com seu desenvolvimento, o Cultura Viva ampliou-se e passou a envolver novos focos de apoio e parcerias, concedendo inclusive prêmios e bolsas por meio de editais, sempre ligados às necessidades e desenvolvimento dos Pontos de Cultura. No ano de 2008, o Programa Cultura Viva mudou sua sistemática com vistas a descentralizar a implantação dos Pontos de Cultura, reforçando, desta forma, os objetivos e metas do Programa Mais Cultura (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2014).

Devido à proximidade conceitual entre os Programas Cultura Viva e Brasil Plural, o Ministério da Cultura iniciou o redesenho do Programa Cultura Viva, em 2011, com o objetivo de integrar os dois programas. Em 2014, foi sancionada a Lei nº 13.018, Lei Cultura Viva, que transformou o Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural – Cultura Viva – em uma Política do Estado Brasileiro. Ser uma política confere perenidade às ações do programa, independente das alternâncias de gestão na administração pública (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2014).

Com a criação dos chamados Pontos de Cultura, percebeu-se que algumas iniciativas trabalhavam com memória social. Como resultado de uma parceria entre, na época, o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), hoje Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC), o Programa Mais Cultura e Cultura Viva, do Ministério da Cultura e o Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI), do Ministério da Justiça, com o apoio da Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI), surgiu o Programa

Pontos de Memória. Estes pontos seriam uma certa especialização dos Pontos de Cultura. Este programa tem por objetivo:

apoiar ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social. Com metodologia participativa e dialógica, os Pontos trabalham a memória de forma viva e dinâmica, como resultado de interações sociais e processos comunicacionais, os quais elegem aspectos do passado de acordo com as identidades e interesses dos componentes do grupo.

Os Pontos de Memória valorizam o protagonismo comunitário e concebem o museu como instrumento de mudança social e desenvolvimento sustentável. Em estágio pleno de desenvolvimento, são capazes de promover a melhoria da qualidade de vida da população e fortalecer as tradições locais e os laços de pertencimento, além de impulsionar o turismo e a economia local, contribuindo positivamente na redução da pobreza e violência. (IBRAM, 2015)

O Museu de Favela (Rio de Janeiro) é um dos doze pontos pioneiros⁹ do Programa, ao lado dos seguintes: Comunidade de Terra Firme (Belém); Comunidade do Taquaril (Belo Horizonte); Comunidade da Estrutural (Brasília); Comunidade do Sítio Cercado (Curitiba); Comunidade Grande Bom Jardim (Fortaleza/CE); Comunidade do Jacintinho (Maceió); Comunidade da Lomba do Pinheiro (Porto Alegre); Comunidade do Coque (Recife); Comunidade da Brasilândia (São Paulo); Comunidade do Beiru (Salvador) e Comunidade do São Pedro (Vitória) (IBRAM, 2015).

O PRONASCI, um dos parceiros na criação dos Pontos de Memória, também é um Programa do governo federal relevante para o período estudado. Ele seria um marco para as políticas públicas de segurança no Brasil, uma vez que compreende que a segurança pública tem caráter multifacetado, que demanda intervenção de várias áreas do poder público, de forma integrada. É necessária a prevenção e não somente a repressão. Desta forma, o programa pretende reduzir os índices de criminalidade em regiões violentas (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2015).

Além dos programas do governo federal, um programa que veio compor com as ações do Museu de Favela foi a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP)¹⁰ no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. As chamadas UPP's começaram a ser implantadas pela Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro no final do ano de 2008. O Programa foi elaborado de acordo com os princípios da “polícia de proximidade”, um conceito que iria além da polícia comunitária, tendo sua estratégia fundamentada na parceria entre população e instituições na área de

⁹ “Pontos pioneiros” é uma categoria utilizada pelos doze primeiros pontos de memória. Porém, atualmente, percebe-se que ela foi incorporada pelos órgãos públicos em seus discursos.

¹⁰ Disponível em: <http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp>. Acessado em 1 de março de 2015.

Segurança Pública e objetiva a retomada permanente de comunidades dominadas pelo tráfico, assim como a garantia da proximidade do Estado com a população. Ao adentrar estes territórios, esta polícia facilitaria a entrada de serviços públicos, infraestrutura, projetos sociais, esportivos e culturais, investimentos privados e oportunidades. A UPP foi instalada no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo no ano de 2009 e sua presença nas comunidades possibilitou a entrada de pessoas “de fora” e a implantação de alguns serviços e projetos. A atuação deste tipo de polícia tem sido muito questionada nos últimos tempos, porém discuti-la não é foco desta pesquisa. Cabe aqui salientar apenas que a visitação e a atuação do Museu de Favela foram facilitadas pelo fato das comunidades em questão terem sido contempladas com uma UPP.

Percebe-se com a PNM e os programas e projetos citados, que há toda uma conjuntura política no período de criação do MUF que possibilitou a implantação desta instituição. Foi um período de intensas mudanças, em especial na área cultural. Porém, apesar de ter recebido amplo apoio do Estado em sua criação e institucionalização, hoje o MUF tem seu funcionamento independente e busca sua sustentabilidade financeira através de projetos elaborados para editais de instituições financiadoras públicas ou privadas (MORAES, 2011). No tempo em que trabalhei na instituição, pude perceber que há grande interesse que esta sustentabilidade seja alcançada somente por meio da atividade turística. Trata-se de um grande desafio, já que envolve atividades que afetam o cotidiano dos moradores da região. Como atrair certo número de visitantes que dê conta da sustentabilidade do museu sem atrapalhar a dinâmica da comunidade?

Para além do contexto político, é possível citar alguns antecedentes do MUF no que tange às instituições museológicas. Ao se pensar em museus em favelas, há o exemplo da criação do Museu de Limpeza Urbana – Casa de Banhos Dom João VI, em 1996, no bairro-favela do Caju, no Rio de Janeiro. Este museu, atualmente fechado, foi administrado pela Companhia de Limpeza Urbana (COMLURB) (CHAGAS; ABREU, 2007) e era um espaço onde se davam ações educativas, culturais e de lazer, como: exposições, seminários, espetáculos musicais, teatrais e de dança, audiovisuais, fóruns de debates, interações escolares e comunitárias. Apresentava os primeiros uniformes desenhados para garis, equipamentos utilizados para recolher o lixo, miniaturas de veículos e de carruagens, entre outros objetos.

Em 2005, foi criado pela prefeitura do Rio de Janeiro, no governo de César Maia, um outro museu, o Museu a Céu Aberto do Morro da Providência. Sua criação se deu com base em marcos arquitetônicos (CHAGAS; ABREU, 2007). Idealizado pela arquiteta e urbanista Lu Petersen, durante o programa Favela-Bairro e o Projeto Célula Urbana, este museu seria parte

da revitalização da área portuária. Vários pontos históricos foram recuperados, pois parte da verba utilizada foi investida para viabilizar um “roteiro turístico” na área. Percebe-se uma experiência de patrimonialização da favela vinculada à sua promoção como destino turístico. Esta iniciativa é relevante, pois o poder público parece querer mostrar a favela como parte do desenho da cidade. A Providência seria o “genérico de origem” das demais favelas do Rio de Janeiro, portadora de certa autenticidade, pois teria sido a primeira favela da cidade. No roteiro, as construções que seriam mais relevantes são “etiquetadas” com placas da prefeitura, casas antigas não recebem as placas, mas são apresentadas pelos guias aos turistas, já as demais construções, sem interesse turístico são ignoradas e convivem com lixo e esgoto. O projeto deste museu prevê o “congelamento” de barracos de madeira, vielas e becos e isto certamente levará à desapropriação de algumas casas e a compra de parte de seu mobiliário para que os visitantes conheçam essa “moradia típica da favela”. Fato é que o Museu da Providência é administrado pela prefeitura e que não houve participação dos moradores da área em sua elaboração (FREIRE-MEDEIROS, 2006, p. 52-54).

Estes dois museus são exemplos de museus em favelas, porém não são as comunidades locais que estão à frente de suas ações administrativas e gerenciais, o que difere do caso do Museu da Maré. Inaugurado no dia 08 de maio de 2006, é um Ponto de Cultura e está localizado no maior complexo de favelas do Rio de Janeiro, a Maré. De acordo com o Ministério da Cultura e com as notícias da imprensa a respeito de sua inauguração, ele seria o primeiro museu do país a funcionar dentro de uma favela. Apesar dos casos citados anteriormente, ressalta-se que o que o MinC e a imprensa levantaram na época não era o fato do Museu da Maré estar localizado dentro de uma favela, mas sim de ser criado e administrado pela comunidade local, que abordaria temas locais e universais. O Museu da Maré objetiva contar a história do complexo de comunidades a partir da narrativa de seus próprios moradores. Esse trabalho seria realizado através da mediação do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), organização não-governamental fundada em 1997, com o apoio do Ministério da Cultura, por meio do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Secretaria de Programas e Projetos Culturais (CHAGAS; ABREU, 2007).

O museu localiza-se em um galpão de 600 metros quadrados cedido pela antiga Companhia Libra de Navegação através de comodato. É um museu dividido em espaços expositivos denominados “tempos”. São doze tempos assim como são doze os meses do ano: Tempo da Casa, Tempo da Água, Tempo da Resistência, Tempo do Trabalho, Tempo da Criança, Tempo do Cotidiano, Tempo da Feira, Tempo da Festa, Tempo da Fé, Tempo do Medo

e Tempo da Memória. Em sua maioria, o acervo foi doado pelos próprios moradores (FREIRE-MEDEIROS, 2006).

Hoje, o Museu da Maré é referência para estudos sobre a memória e a história da favela e o seu acervo reúne mais de 3.200 itens, dentre eles mapas, vídeos, fotografias, recortes de jornais e outros documentos textuais, objetos pessoais, objetos de uso doméstico, alfaias de faina, alfaias religiosas e brinquedos. Sua experiência contribui na luta contra a associação dos museus às elites (considerados como dispositivos de interesse exclusivo das elites econômicas) e contra o preconceito em relação às favelas (caracterizadas e estereotipadas como lugares somente de violência e miséria). Suas ações permitiram ver a favela como um “lugar de cultura, de memória, de poética, de trabalho, e não apenas como território privilegiado da bala perdida ou teatro de guerra onde policiais enfrentam bandidos e bandidos enfrentam policiais” (CHAGAS; ABREU, 2007, p. 133).

O Museu da Maré é um caso exemplar, que demonstra que é possível o exercício do direito à memória, ao patrimônio e ao museu. Vale referir que os representantes do MUF, ao iniciar o processo de sua criação, visitaram esta iniciativa museológica para conhecer sua atuação e trocar experiências.

Este museu tem travado uma luta recentemente, pois a Companhia Libra de Navegação, proprietária do espaço, fez um pedido de desocupação do galpão onde ele se localiza, devido ao fim do comodato. Esta luta recebe o apoio do IBRAM, da Secretaria de Estado de Cultura e da Secretaria Municipal de Cultura, por meio da Superintendência de Museus e da Gerência de Museus, respectivamente. Além disso, muitas pessoas se mobilizaram por meio da internet, criando petições e campanhas com *hashtags*, sendo uma delas “#MuseudaMaréResiste” (MELLO, 2014). O apoio nas redes sociais mostra a capacidade de envolvimento e mobilização que este museu possui tanto com seus moradores, como com outros setores da sociedade civil. O Museu de Favela também apoia o Museu da Maré e em sua 4ª Revista Digital¹¹ encontra-se uma matéria destinada à instituição, na qual o seguinte trecho pode ser destacado:

O Museu de Favela (MUF), considera o Museu da Maré como um irmão mais velho e tem por ele carinho e respeito e manifesta aqui a sua solidariedade total. O Museu da Maré é inspirador, é parceiro, é irmão. E por isso, o MUF diz com toda clareza: estamos juntos nesta luta e em tantas outras lutas. Apoiamos o movimento Museu da Maré. (MUSEU DE FAVELA, 2014)

¹¹ Disponível em: <http://issuu.com/museudefavela/docs/revista_4_final_issuu/1>. Acessado em 6 de março de 2015.

Além destas propostas museológicas em favelas, cabe aqui citar também duas interessantes propostas anteriores de museus sociais no Estado do Rio de Janeiro: o Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz¹² e o Museu Vivo do São Bento¹³.

O Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz, conhecido também como Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, é uma conquista da comunidade do bairro de Santa Cruz, localizado na Zona Oeste do Rio de Janeiro e tem origem no trabalho desenvolvido desde 1983 pelo Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH). Este trabalho tinha a finalidade de levantar, preservar e divulgar a História do bairro de Santa Cruz, pois esta estava se perdendo pela falta de registro e divulgação. Uma outra motivação do NOPH era a restauração da antiga Sede Administrativa do Matadouro, Palacete do Matadouro, também conhecido como Palacete Princesa Isabel. Esta se tornou o Centro Cultural de Santa Cruz, um polo irradiador da cultura, não só no bairro como em toda a Zona Oeste. Atualmente o NOPH fica sediado no Centro Cultural de Santa Cruz Dr. Antônio Nicolau Jorge.

Em 1992, durante o I Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, o trabalho desenvolvido pelo NOPH foi reconhecido e valorizado como uma experiência de ecomuseu relevante. Posteriormente, em 1995, foi publicada a Lei de criação do “Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz” com o objetivo de preservar e valorizar a memória histórica, cultural e ambiental da região¹⁴.

O Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz promove projetos, como campanhas, exposições, ações pedagógicas, envolvendo o patrimônio, promovendo a sua apropriação, difundindo suas finalidades e objetivos. Muitos trabalhos referentes a este museu já foram produzidos, desde trabalhos de artistas locais até monografias, dissertações e teses¹⁵.

¹² A referência utilizada para tratar do Museu Comunitário de Santa Cruz foi o seu site. Disponível em: <<http://www.quarteirao.com.br/>>. Acesso em 1 de março de 2015.

¹³ Para tratar sobre o Museu Vivo do São Bento, foram utilizados dois sites como fontes, o site do próprio museu e o site Museus do Rio.

O site do museu está disponível em: <<http://www.museuvivodosabento.com.br/>>. Acessado em 3 de março de 2015.

O site Museus do Rio está disponível em: <file:///C:/Users/Win7/Downloads/museu_vivo_do_sao_bento.pdf>. Acesso em 3 de março de 2015.

¹⁴ Ver Lei nº2.354 de 1º de setembro de 1995. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/d38566aa34930b4d03257960005fdc91/274ad9b4d983603e032576ac00733736?OpenDocument>>. Acessado em 3 de maio de 2015.

¹⁵ O site do Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz possui uma parte destinada à bibliografia, na qual podem ser encontradas algumas referências. Disponível em: <<http://www.quarteirao.com.br/bibliografia.html>>. Acessado em 24 de abril de 2015.

O Museu Vivo do São Bento, localizado na região metropolitana do Rio de Janeiro, município de Duque de Caxias, é um museu de percurso ou de território, assim como o MUF, ou seja, utiliza-se de um percurso para narrar a história. Foi o primeiro museu deste tipo instituído na Baixada Fluminense e traz marcas de várias temporalidades: períodos pré-cabralino, escravista, republicano e o presente. Nele encontram-se um sítio arqueológico de sambaqui, edificações coloniais tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), edificações da Fazenda do Iguazu pós-colonial, do Núcleo Colonial São Bento e dos projetos estadonovistas instituídos no interior do núcleo tais como: a Cidade dos Meninos e a Estação Fitossanitária do São Bento, as paisagens urbanas do presente como a instalação da Refinaria Duque de Caxias (REDUC), o Aterro do Jardim Gramacho, os areais do Amapá e as ocupações mais recentes. O percurso divide-se em percurso central e secundário ou complementar. As edificações são acervo do museu, porém elas falam acompanhadas de um projeto de sinalização interpretativa e de exposições instaladas no interior destes lugares de memória. Coleções de imagens, documentações dos moradores e objetos têm sido construídas ao longo do tempo.

Este museu foi criado por um grupo de professores das áreas de humanas, em especial historiadores e militantes culturais que objetivam a luta pelo direito à memória, à história e ao patrimônio. Organizados na Associação de Professores Pesquisadores de História (APPH-Clio), os integrantes iniciaram desde os anos 90, um conjunto de ações educativas e de pesquisa com vistas à inclusão da história local nos currículos vividos das escolas e das universidades. O trabalho realizado deu origem ao museu, que foi criado através da Lei Municipal de nº 2.224 de 7 de novembro do ano de 2008. Esta lei, decretada e sancionada pela Câmara Municipal de Duque de Caxias, institui a criação do museu com a denominação Museu Vivo do São Bento e efetiva os tombamentos dos lugares de memória e das edificações patrimoniais do percurso.

O Museu Vivo do São Bento é administrado pelo Centro de Referência Patrimonial e Histórico do Município de Duque de Caxias, através de um colegiado. Sua localização é conhecida pelo imaginário carioca e fluminense como uma área de grupos de extermínio, milícias, abrigo de um lixão (Aterro de Gramacho) e de uma refinaria de petróleo. Apesar do predomínio de um imaginário negativo, este museu busca recuperar uma história local, a partir da qual um passado mais digno é acionado, estimulando a autoestima da população. Ele se configura como uma ferramenta de defesa do patrimônio ambiental, histórico, cultural e arqueológico da cidade, e também é um meio-estratégia de visibilização das desigualdades sociais e reivindicação de melhores condições de vida

Percebe-se a existência de iniciativas de criação de museus sociais, como o MUF, em regiões próximas. A vontade de memória oriunda das camadas populares emerge com base não em um passado nostálgico, mas no demonstrar a potência e a importância de suas memórias para o combate às desigualdades sociais.

A partir do apresentado, pode-se afirmar que é neste contexto de mudanças no cenário político do país e do surgimento de iniciativas de memória social pelas comunidades no campo dos museus que surgiu o Museu de Favela.

1.2 CONCEITOS: BASES TEÓRICAS DO MUF

O Museu de Favela pauta-se em bases teóricas que o diferenciam de museus tradicionais. Ele diz pertencer a uma Nova Museologia. Mas que Nova Museologia seria essa?

Em 1971, realizou-se a IX Conferência Geral do ICOM, em Paris e Grenoble com o tema “O Museu a Serviço do Homem, Atualidade e Futuro – o Papel Educativo e Cultural”. Nesta Conferência, houve vários avanços a respeito do papel que o museu deve desempenhar na sociedade, em especial com relação aos aspectos pedagógicos. Notou-se uma preocupação com a qualidade dos serviços oferecidos diante do grande número de alunos e professores que frequentam os museus e também uma preocupação em transformar a visita guiada em um momento de aprendizado, já chamando atenção para a necessidade da realização de exposições que contemplassem a interdisciplinaridade (SANTOS, 2002).

No ano de 1972, é organizada a Mesa Redonda de Santiago do Chile, sob a influência de discussões da UNESCO sobre o papel e função do patrimônio na sociedade e permeada pelos questionamentos de Maio de 68 sobre a função dos museus em uma sociedade em constante mudança. Nesta mesa foi produzido um documento inovador de grande importância para a museologia, o qual prima por uma ação museológica comprometida com questões sociais, econômicas, educacionais e políticas. O documento ainda alerta sobre o papel político do museólogo e reconhece a importância do cidadão em todo o processo de preservação, entendimento e divulgação do patrimônio cultural (PRIMO, 2011). Foram definidos os princípios de base do museu integral que é “constituído a partir do estudo da realidade vivida pelo grupo e da percepção que o grupo tem dessa mesma realidade” (SANTOS, 2002, p.120)

Nas resoluções adotadas na Mesa Redonda de Santiago, afirma-se que é necessária uma mutação do museu na América Latina e são levantados diversos pontos, dentre eles, destaca-se aqui o seguinte:

Que esta nova concepção não implica na supressão dos museus atuais, nem na renúncia aos museus especializados, mas que se considera que ela permitirá aos museus se desenvolverem e evoluírem de maneira mais racional e mais lógica, a fim de melhor servir à sociedade; que, em certos casos, a transformação prevista ocorrerá lenta e mesmo experimentalmente, mas que, em outros, ela poderá ser o princípio diretor essencial; (MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1999, p. 113)

Para Maria Célia T. M. Santos:

[...] começa-se a delinear, em Santiago, talvez de forma não intencional, o que, no nosso entender, é o marco mais significativo da evolução do processo museológico na contemporaneidade: a passagem do sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade. Nessa perspectiva, o preservar é substituído pelo apropriar-se e reapropriar-se do patrimônio cultural, buscando a construção de uma nova prática social. (SANTOS, 2002, p. 111)

Mário Moutinho afirma que a Mesa Redonda de Santiago do Chile representa um passo muito importante no processo de transformação da museologia pois ela abriu as portas para um “pensar global da museologia” (MOUTINHO, 1989, p. 38).

O Museu de Favela se utiliza dos conceitos apresentados na Mesa Redonda de Santiago do Chile, afirma ser um museu integral. Em muitas das visitas no museu, os mediadores culturais abordam essa questão.

Nos anos de 1970, ocorreu uma inovação nos trabalhos museológicos europeus. Em Portugal, por exemplo, surgem os primeiros museus locais que assumem a participação da comunidade como um fator decisivo para exercer suas funções. O patrimônio é assumido então como um bem comum para as comunidades locais e aos poucos passa a ser entendido como um vetor que auxilia essas comunidades a alcançarem o desenvolvimento sustentado (PRIMO, 2011).

Ainda nesta década, surgem na França, em Portugal e no Canadá, experiências museais, entre as quais se inclui o ecomuseu, que contestariam o então estabelecido modelo de museu tradicional¹⁶. Esse tipo de museu foi definido em 1976 por Hugues de Varine Bohan, um de seus principais idealizadores, da seguinte forma:

O ecomuseu é uma instituição que administra, estuda, explora, com fins científicos, educativos e, em geral, culturais, o patrimônio global de uma determinada

¹⁶ Vasconcellos (2006) diz que os museus tradicionais são aqueles que desenvolvem seu trabalho a partir de um acervo constituído historicamente, e nas quais as ações estão voltadas para um público-alvo em um cenário reconhecido por esses visitantes. Os museus contemporâneos, em sua maioria, enquadram-se nesta categoria. Moutinho afirma que “Com efeito só se pode conceber um museu tradicional à condição de existirem [...] 3 componentes. A coleção com os seus espaços de reserva, de exibição e seus técnicos de conservação e restauro, naturalmente instalados num edifício que recebe um público de visitantes aos quais apenas é pedido que observem o que está exposto” (MOUTINHO, 1989, p. 49).

comunidade, compreendendo a totalidade do ambiente natural e cultural dessa comunidade. Por essa razão, o ecomuseu é um instrumento de participação popular no planejamento do território e no desenvolvimento comunitário. Para tanto, o ecomuseu emprega todos os recursos e métodos de que dispõe para fazer com que essa comunidade apreenda, analise, critique e domine de maneira livre e responsável os problemas que se apresentam a ela com todos os domínios da vida. O ecomuseu utiliza essencialmente a linguagem do objeto, do quadro real da vida cotidiana, das situações concretas. Ele é, antes de tudo, um fator almejado de mudanças. (VARINE BOHAN, 2000 apud VASCONCELLOS, 2006, p. 25 e 26)

Como tentativas de ruptura com o formal, temos alguns casos interessantes de museus que se envolvem de maneira engajada com a comunidade. O primeiro caso a ser relatado é o do Museu de Anacostia, em Nova York. Anacostia, subúrbio marginalizado da cidade que possuía condições de vida precárias, passava por um problema específico: a proliferação de ratas. Para lutar contra os roedores, era necessário que a população conhecesse mais sobre os costumes desses animais e uma das medidas adotadas foi a criação do Museu das Ratas, instalado em um teatro abandonado após algumas modificações. A área do palco foi isolada e colocou-se em frente da plateia um vidro, onde se podia ver as ratas se reproduzirem em liberdade. No *hall* de entrada do local foram colocados painéis explicativos sobre as doenças transmitidas pelos ratos, seus perigos e formas de combate. Este exemplo demonstra como a utilização de técnicas museológicas pode auxiliar estratégias de combate a algum problema social e urbano. O sucesso desta experiência, animou seus impulsionadores a prosseguir aplicando-a em outras situações (BIBLIOTECA SALVAT DOS GRANDES TEMAS – OS MUSEUS NO MUNDO, 1979).

Outro caso é o dos museus escolares mexicanos, projeto desenvolvido com as escolas desde a década de 1970. Professores, alunos, pais e familiares se utilizavam do acervo material da própria comunidade no trabalho educativo e de ensino. Houve também a realização de exposições itinerantes em bairros pobres da capital mexicana que tratavam de temas relevantes para as comunidades envolvidas, havendo neste caso apoio oficial do Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), órgão representante do Estado em relação ao patrimônio nacional. Essas experiências mexicanas levaram à criação do “Programa de Museus Comunitários”, em 1983, e se configuraram como modelo para os demais países da América Latina. A metodologia empregada pelos museus mexicanos foi inovadora, uma vez que a comunidade definia o local da criação do museu, o tema da exposição, o acervo a ser coletado e pesquisado, o mobiliário expositivo e o cotidiano do trabalho museológico após a implantação (VASCONCELLOS, 2006).

Maria Célia T. M. Santos salienta que apesar da existência de um bom número de ecomuseus, museus comunitários, museus locais e museus ao ar livre no início dos anos 80, os profissionais envolvidos com ações museológicas comprometidas com o desenvolvimento social e com a participação, encontraram resistências no reconhecimento de seus projetos no universo museológico (SANTOS, 2002). Neste sentido, destaca-se a seguinte fala de Mário Moutinho:

desiludidos com a atitude segregadora do ICOM e em particular do ICOFOM, claramente manifestada na reunião de Londres, de 1983, rejeitando liminarmente a própria existência de práticas museológicas não conformes ao quadro estrito da museologia instituída, um grupo de museólogos propôs-se a reunir, de forma autônoma, representantes de práticas museológicas então em curso, para avaliar, conscientizar e dar forma a uma organização alternativa para uma museologia que se apresentava igualmente como uma museologia alternativa. (MOUTINHO apud SANTOS, 2002, p. 103)

Ainda segundo os pressupostos da Mesa Redonda de Santiago do Chile, reafirmando suas ideias, em 1984, foi elaborada a Declaração de Quebec, onde é feito o reconhecimento da “Nova Museologia”. A Declaração considera que:

Ao mesmo tempo que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia atual, a nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa – interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projetos de futuro. (DECLARAÇÃO DE QUÉBEC, 1999, p.223 e 224)

Em decorrência deste reconhecimento, é criado após um ano, em 1985, o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM).

A criação do MINOM representou então uma indiscutível prova de dinamismo da nova museologia que se afirmava internacionalmente como uma realidade. Que se afirmava como um dos caminhos possíveis de desenvolvimento da museologia em geral, por certo, o mais fecundo.

O seu reconhecimento como organização afiliada ao ICOM não tardou, ocupando o MINOM hoje em dia, um papel de relevo no panorama internacional da museologia. (MOUTINHO, 1989, p.83)

Em 1984, também foi elaborada a Declaração de Oaxtepec que assume um trinômio de base para uma nova ação museológica, sendo ele: patrimônio-território-população. Este texto ainda se refere a ecodesenvolvimento (PRIMO, 2011).

Este trinômio, uma nova concepção de museu que substitui público-coleção-edifício, foi desenhado ainda nos anos setenta por Hugues de Varine Bohan. Essa concepção museal,

sustentada por Hugues e outros praticantes da museologia, é utilizada ainda hoje, sob a forma do seguinte quadro comparativo¹⁷ (CHAGAS, 2003):

Museu tradicional = edifício + coleção + público
Ecomuseu/Museu novo = território + patrimônio + população

Os termos território, patrimônio e população não têm valor em si e a articulação entre eles pode ser excludente e perversa, pode ter função emancipadora ou coercitiva. Ressalta-se também que as práticas ecomuseológicas não têm sido sempre de territorialização, mas movimentam-se entre a territorialização e a desterritorialização (CHAGAS, 2003).

Chagas (2003) afirma que o MINOM deu forças para dilatar ao mesmo tempo o bastião museal e a cidadela patrimonial e prossegue:

Ecomuseus, etnomuseus, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários, museus de sociedade e museus de território são algumas das múltiplas expressões que passaram a habitar as páginas da literatura especializada, ao lado de outras mais consagradas como, museus históricos, museus artísticos, museus científicos e museus ecléticos. Os novos tipos de museus romperam fronteiras e limites, quebraram regras e disciplinas, esgarçaram o tecido endurecido do patrimônio histórico e artístico nacional e estilçaram-se na sociedade. As suas práticas de mediação atualizaram a potência de uma *imaginação* que deixou de ser prerrogativa de alguns grupos sociais. Não se tratava mais, tão-somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese e de desenvolver práticas em que o próprio museu, concebido como um instrumento ou um objeto, poderia ser utilizado, inventado e reinventado com liberdade pelos mais diferentes atores sociais. Por essa estrada, o próprio museu passou a ser patrimônio cultural e o patrimônio cultural uma das partes constitutivas da nova configuração museal. (CHAGAS, 2003, p. 52 e 53, grifo do autor)

De acordo com Maria Célia T. M. Santos:

Os anos 70 e 80 foram, então, marcados por trabalhos museológicos inovadores, desenvolvidos em vários países, embora ainda não houvesse um intercâmbio internacional entre os diversos projetos naquele período e o reconhecimento e o apoio necessários. Destacaram-se as atividades de George Henri Rivière e de Hugues de Varine, presidentes do Conselho Internacional de Museus, que estabeleciam relações entre agentes organizadores de diferentes projetos, em um mesmo país ou entre países diferentes. (SANTOS, 2002, p. 101 e 102)

No século XXI, o museu passa por um processo de democratização, ressignificação e apropriação cultural. A democratização não seria a de acesso, mas sim uma democratização da

¹⁷ Fonte do quadro: Chagas, 2003.

própria instituição compreendida como tecnologia, ferramenta de trabalho, dispositivo estratégico para uma relação com o passado, o presente e o futuro. O desafio de hoje se configura em democratizar o museu e colocá-lo a serviço dos movimentos sociais. Os registros de memória desses movimentos podem contribuir para a luta em que estão empenhados (CHAGAS, 2011). Os museus interessam aos movimentos sociais pois:

[...] é por serem tensão e processo, é por estarem em movimento que os museus – casas de sonho, de criação, de educação e de cultura - interessam aos movimentos sociais: aos movimentos étnico-raciais (índios e negros); aos movimentos que lidam com as questões de gênero (mulheres e homossexuais); aos movimentos rurais pela terra, reforma agrária e acesso ao crédito para assentamentos rurais; aos movimentos de solidariedade e apoio aos meninos e meninas de rua; aos movimentos que lutam por condições de habitabilidade na cidade; aos movimentos que defendem uma maior participação nas estruturas políticoadministrativas das cidades (orçamento participativo, conselhos gestores, conselhos de cultura etc.), aos movimentos que lutam contra as políticas neoliberais e os efeitos da globalização; aos movimentos de defesa do meio ambiente e de democratização dos equipamentos urbanos; aos movimentos que lutam a favor da acessibilidade universal; aos movimentos que não são contra e também não são a favor... e tantos outros movimentos. (CHAGAS, 2011, p. 13)

Em agosto de 2013, reuniram-se os participantes da XV Conferência Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia, no contexto da 23ª Conferência do Conselho Internacional de Museus, no Rio de Janeiro. Esta Conferência produziu o terceiro documento do MINOM: a Declaração MINOM Rio 2013. Esta reafirma os princípios das declarações de Santiago do Chile (1972) e de Quebec (1984), preza por uma Museologia com intenção de mudança social, política e econômica e pretende quebrar hierarquias de poder, para que surjam novos protagonistas de suas próprias memórias. Ainda ressalta a importância de dar relevo à atuação de museus sociais, museus comunitários, ecomuseus, museus de favela, museus de território, museus de percurso e espaços museais. Assume também o fato de esses museus possuírem seus próprios “jeitos” de musealizar. Cabe aqui frisar que a expressão “jeito de musealizar” foi uma criação do Museu de Favela, ao falar e ao reconhecer as especificidades do seu processo de musealização, o seu “Jeito MUF de musealizar”.

Em um pequeno documentário disponibilizado no *YouTube* chamado “Museologia do Afeto”¹⁸, Dell Delambre, pesquisador de memória, ecomuseu e sustentabilidade, conversa com Mário Moutinho (Portugal) e Mário Chagas (Brasil) sobre as novas experiências museais. Mário Chagas ressalta no vídeo que a Nova Museologia ou Museologia Social tem um comprometimento com o ser humano, com a melhoria da qualidade de vida, com a ampliação

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6PZi0TM0KtM#t=1318>>. Acesso em 19 de março de 2014.

da justiça social e a redução das desigualdades sociais. Seria uma museologia que luta em favor da dignidade social. Mário Moutinho, por sua vez, afirma que uma museologia da vida é aquela em que outra história precisa ser contada e que ao se falar em uma memória violentada se fala da falta do direito à memória. O que fica claro no documentário é que além das instituições museais, instituições no geral devem se adequar a uma nova realidade, aos tempos de hoje. Não é possível viver somente nos moldes mais tradicionais, é preciso adequação. Neste sentido, a Declaração MINOM Rio 2013 aponta que se reconheça como um dos princípios da Nova Museologia: “o caráter dinâmico da memória e a importância de dialogar com o seu tempo” (DECLARAÇÃO MINOM RIO 2013, 2013, p.2). Porém,

[...] necessário se faz registrar que a classificação Nova Museologia não pode ser evolucionista, pois a realidade social é multidimensional. A prática da Nova Museologia é humana e, conseqüentemente, não pode ser dissociada de experiências passadas e embrionárias (SANTOS, 2002, p.95).

Segundo Santos (2002, p. 115), os princípios básicos norteadores das ações da Nova Museologia são os seguintes:

- Reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos;
- Utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade;
- Incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na ruptura;
- Desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções;
- Socialização da função de preservação;
- Interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais;
- Ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social.

Helena Maria Araújo, autora da tese “Museu da Maré: Entre Educação, Memórias e Identidades”, defendida no Programa de Pós-graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), diz que:

O Museu Novo por si só não é incompatível com o museu tradicional, mas gera diferentes atitudes e comportamentos com a comunidade originados de concepção

antropológica de serviço e desenvolvimento social. O povo sente-se proprietário do museu devido a sua participação ser direta e ativa. (ARAÚJO, 2012, p. 79)

A autora em questão fala de um *boom* no surgimento de museus comunitários e ecomuseus no Rio de Janeiro e no Brasil de forma geral. Compreende que esses museus trazem um sentimento e senso de justiça social, visto que contam a história daquelas comunidades que são vistas pela sociedade e pelo poder público quase como que invisíveis, sem ter acesso muitas vezes aos bens básicos (ARAÚJO, 2012, p.80).

Foram apresentados aqui alguns conceitos ligados à chamada Nova Museologia e nos quais se pauta o trabalho do Museu de Favela. Percebe-se que estas bases teóricas estão de acordo com a Política Nacional de Museus, uma vez que esta é inclusiva e dirigida a todos os museus do país, independente da tipologia. A instituição museal sofreu e sofre transformações ao longo do tempo e o MUF apresenta muitas dessas mudanças. O campo museal está em movimento, assim como o domínio patrimonial. Aqui reafirma-se as ideias de Mário Chagas, quando diz que:

O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. E por tudo isso interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles e a partir deles. (CHAGAS, 2003, p. 59)

1.3 PROJEÇÕES: UM MUSEU EM MOVIMENTO

Desde a criação do Museu de Favela em 2008, houve alguns importantes acontecimentos. Um deles foi a ampliação do Programa Pontos de Memória. Inicialmente, como já explicitado, eram doze pontos pioneiros. A partir do Edital Prêmio Pontos de Memória 2011 e da articulação do IBRAM, foram identificadas mais de cento e cinquenta iniciativas e propostas de Memória e Museologia Social no Brasil de diversas tipologias e dezoito, de comunidades de brasileiros no exterior. Diante dos números expressivos, o IBRAM busca trabalhar a consolidação de uma política pública de direito à memória, pautada no diálogo e na participação com diferentes grupos e movimentos sociais, governos locais e militantes, com o intuito de garantir que esse direito seja exercido por todos. O Programa visa atualmente a qualificação e articulação em rede, difusão da metodologia e das iniciativas, por meio de publicações, e a realização de encontros de intercâmbio (IBRAM, 2015). O Prêmio em questão

ainda se repetiu nos anos que se seguiram, aumentando ainda mais o número de Pontos de Memória¹⁹.

Esta ampliação pode ser percebida já na dedicatória do primeiro livro lançado pelo Museu de Favela, “Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida no Museu de Favela”, em 2012. O livro é de autoria de Carlos Esquivel Gomes da Silva, Rita de Cássia Santos Pinto e organizado por Kátia Afonso Silva Loureiro. Segue a dedicatória:

Dedicamos este livro aos resistentes culturais que integram, ao lado do Museu de Favela, a rede do Programa Pontos de Memória: nossos amigos do Terra Firme em Belém (PA), Taquaril em Belo Horizonte (MG), da Estrutural em Brasília (DF), do Museu da Periferia em Sítio Cercado, Curitiba (PR), de Grande Bom Jardim em Fortaleza (CE), do Museu da Cultura Periférica no Jacintinho em Maceió (AL), do Museu Comunitário Lomba do Pinheiro em Porto Alegre (RS), do Museu do Mangue no Coque em Recife (PE), do Museu Social em Brasilândia, São Paulo (SP), do Beirú em Salvador (BA), de São Pedro em Vitória (ES), Museu Vivo de São Bento em Duque de Caxias (RJ), Museu do Horto e Museu Sankofa (Rocinha), Rio de Janeiro (RJ). (PINTO; SILVA; LOUREIRO. 2012, p.8).

Além desta dedicatória, Sidney Silva, mais conhecido como Sidney Tartaruga, capoeirista e um dos diretores do MUF, juntamente com Andre Zumbi, compôs um funk denominado “Funk Ponto de Memória”. Seus quatro primeiros versos são emblemáticos:

“Oh, meu Brasil
Se liga nesta história
Vamos mudar os territórios
Com os Pontos de Memória
Os pontos de memória
Vem valorizar o espaço
Deixar a comunidade
Com auto-estima pro alto

¹⁹ O Prêmio Pontos de Memória 2011 premiou 48 iniciativas como pode ser comprovado em seu edital. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/10/Edital-Pontos-de-Memoria.pdf>>. Acessado em 3 de maio de 2015.

O Prêmio Pontos de Memória 2012 premiou 60 iniciativas como pode ser comprovado em seu edital. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/05/Edital_PontosMemoria2012.pdf>. Acessado em 3 de maio de 2015.

O Prêmio Pontos de Memória 2014 premiará 47 iniciativas como pode ser comprovado em seu edital. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/10/Edital_PremioPontosdeMemoria_2014.pdf>. Acessado em 3 de maio de 2015.

Não foi realizada uma edição do Prêmio no ano de 2013.

Mexer com o nosso passado
Respeitando o presente
Resgatar cidadania
Para um futuro descente
Um território mais justo
Eu quero pro Taquaril (MG)
Pra Lomba do Pinheiro (RS)
Maré (RJ) e Jacintinho (AL)
Horto (RJ), São Pedro (ES) e Beiru (BA)
Vamos marchando em frente
Brasilândia (SP), Terra Firme (PA)
Como elo da corrente
Estrutural (DF), Sítio Cercado (PR)
Nega Vilma (RJ) e Tiãozinho (CE)
Vem Icapuí (CE)
Chegando de mansinho
Sankofa (RJ), Coquê (RE)
Alê Grande Bom Jardim (CE)
Eco-museu de São Bento (RJ)
É na baixada do Rio
Canto com muita alegria
O funk é o som que impera
Galo, Pavão, Pavãozinho
Tem o Museu de Favela (RJ)
Rio sempre na vanguarda
Museu, tecnologia
A favela é respeitada
Nova museologia” (SILVA; ZUMBI)

Uma expressão cultural que integra a vida da favela, o *funk*, é utilizada para falar sobre os Pontos de Memória. A letra cita diversos pontos, fala sobre valorização do espaço, aumento da autoestima das comunidades, resgate de cidadania e cita a Nova Museologia.

Tem sido realizado um evento chamado “Teia da Memória”, um encontro nacional dos Pontos de Memória e iniciativas de memória e museologia social. As teias discutem o Programa Pontos de Memória e proporcionam o intercâmbio, a reflexão e o debate sobre os processos comunitários que vêm se desenvolvendo no país. No ano de 2014, este encontro integrou pela primeira vez a programação do Fórum Nacional de Museus, que ocorreu em Belém (PA) (IBRAM, 2014). O Museu de Favela participa ativamente destes eventos e dá suas contribuições nas discussões.

Outro acontecimento de grande importância, foi a já citada realização da 23ª Conferência Geral Trienal do Conselho Internacional de Museus (ICOM), de tema “Museu (Memória + Criatividade) = Mudança Social”, dos dias 10 a 17 de agosto de 2013. Este é o principal encontro internacional de profissionais de museus e no ano de 2013 teve o Rio de Janeiro escolhido como sede. Durante este evento, no dia 15 de agosto, o MUF recebeu 45 visitantes de museus de vários países, pertencentes ao Comitê Internacional para Coleções e Atividades de Museus das Cidades (CAMOC), integrante do ICOM. A parceria com o CAMOC fortaleceu o MUF.

Os visitantes foram divididos em grupos e acompanhados pelos mediadores culturais do MUF, cada grupo adentrou o território museal por uma entrada diferente das favelas. Foi uma visita técnica especial, envolvendo o Circuito Casas-Tela, uma palestra na Base Operacional 1 do museu e um almoço cultural das quituteiras do MUF com cortejo de Mestres de Ofícios da Favela.

A ideia de museu territorial integral de favelas desperta o interesse e olhares técnicos de profissionais de museus que querem entender como é o “Jeito MUF de musealizar”. Diante disto, muitas foram as perguntas sobre a Nova Museologia que é desempenhada pela instituição e elas foram respondidas na medida do possível, sem deixar de explicitar que a mesma merece muita reflexão. A museologia do MUF é construída a cada dia, a cada ação realizada, a cada sensibilização. O MUF recebeu uma carta de agradecimento do ICOM que pode ser encontrada na 3ª Revista Digital²⁰ do museu.

Para além deste evento, representantes e simpatizantes do MINOM estiveram presentes durante três dias em um debate em torno da teoria e da prática da museologia social. De mesmo tema da 23ª Conferência do ICOM, a XV Conferência Internacional do MINOM ocorreu no Rio nos dias 8, 9 e 10 de agosto. Foram apresentados trabalhos de professores, estudantes, trabalhadores e colaboradores de museus e ainda houve três visitas de campo: Museu da

²⁰ Disponível em: <http://issuu.com/museudefavela/docs/muf_final_3/1>. Acessado em 6 de março de 2015.

República, Museu da Maré e Museu de Favela. No MUF aconteceram apresentações de trabalhos, a leitura da Declaração do Rio, a entrega de certificados e um clima de confraternização. A Declaração MINOM Rio 2013 foi apresentada na 3ª Revista Digital²¹ do MUF.

A participação do Museu de Favela nestes grandes eventos no campo da museologia evidencia o alcance e legitimação de suas ações. A instituição tem feito palestras em diversos eventos divulgando sua atuação como uma importante prática de museologia social fluminense.

A importância institucional do MUF também tem refletido na academia. Muitas pesquisas vêm sendo desenvolvidas sobre o Museu de Favela. Há um grande interesse por suas ações, por entender como funciona esse museu, suas práticas, sua visitação, exposições, etc. É importante ressaltar aqui que entendo o retorno das pesquisas ao museu como imprescindível, pois, desta forma, ele pode melhorar a sua atuação no território, saber onde estão seus erros e acertos e ampliar suas ações de memória.

Nota-se que o trabalho do MUF tem recebido uma grande projeção. Surgem novos Pontos de Memória, o MUF participa de diversos eventos no campo da museologia e pesquisadores e pessoas de diversos museus querem compreender a sua prática museológica. Um museu que se constrói no dia a dia, como é o MUF, tende a aumentar ainda mais as suas projeções, ou seja, a sua capacidade de afetar e ser afetado, a sua atuação no campo museológico e as suas ações ligadas à memória, educação e eventos culturais.

²¹ Disponível em: <http://issuu.com/museudefavela/docs/muf_final_3/1>. Acessado em 6 de março de 2015.

2 APRESENTAÇÕES: NARRADORES E TERRITÓRIO

No capítulo anterior foram identificados o contexto em que surgiu o MUF, as bases teóricas em que se fundamenta e como o trabalho do museu vem refletindo em outras ações. Neste capítulo, serão apresentados os narradores, os atores sociais envolvidos no processo de conformação institucional, assim como a entrada em campo e o estabelecimento das relações que permitiram a execução da pesquisa. Estão presentes aqui alguns conflitos e tensões que ocorrem no Museu de Favela, que serão posteriormente aprofundados. Em seguida, será apresentado o território museal, ou seja, as favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Parte-se do pressuposto que são comunidades distintas, cada uma com suas particularidades, e compreendê-las é importante para a caracterização do museu analisado.

2.1 NARRADORES DE MEMÓRIAS E TENSÕES NO MUF

A narrativa parece estar viva no Museu de Favela. Em 1936, no entanto, Walter Benjamin, filósofo, sociólogo e crítico literário, em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, indicava que:

a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, p.198, 1985).

De acordo com o autor, a morte da narrativa teria início com o período moderno, onde a poesia épica cedeu seu espaço para o romance, já em uma configuração de mundo individualista. O indivíduo não tem mais uma relação com a tradição oral, logo, segrega-se, fica isolado sem falar sobre preocupações ou dar conselhos. Ligado ao livro, com a invenção da imprensa, o indivíduo não se utiliza mais de gestos nem incorpora as experiências dos ouvintes como faria o narrador (BENJAMIN, 1985).

Outra forma de comunicação mais ameaçadora contribuiu para o declínio da narrativa e para uma crise no próprio romance: a informação. Ela é produto da consolidação da burguesia que se utiliza da imprensa como um dos seus principais instrumentos. A informação possui um caráter efêmero, os acontecimentos têm que ter uma proximidade temporal e são rapidamente descartados dando lugar a novos (BENJAMIN, 1985).

A extinção da narração estaria vinculada às mudanças ocorridas na sociedade, à chegada da modernidade em oposição ao tradicional. A *short-story*, uma espécie de redução de narrativa, seria uma forma de comprovar a crítica de Benjamin à fugacidade do mundo atual, onde não existe mais experiência, já que os indivíduos tendem a se distanciar cada vez mais. Além de se distanciar, eles não reagiriam aos estímulos e ritmo acelerado da vida moderna, é o que Simmel (1987) chama de caráter *blasé* ao fazer referência à metrópole (SIMMEL, 1987). Mas a narrativa estaria realmente se extinguindo?

No MUF, o ato de narrar está vivo, tanto no circuito de *graffiti*, que materializa as histórias e memórias produzidas na/pela comunidade, como nas diversas falas de seus fundadores, diretores, mediadores culturais, artistas, moradores, visitantes e me incluo aqui também, enquanto pesquisadora. São diversas as vozes presentes. Somos todos narradores desta história.

Muito do trabalho do museu se baseia em entrevistas feitas com moradores das comunidades, em especial, os mais idosos. Ao serem entrevistados, estes narraram suas histórias, tradições e experiências de vida ou até mesmo experiências de outras pessoas que haviam sido contadas para eles anteriormente, afinal, “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1985, p.198). De certa forma, a preocupação com o resgate de narrativas é um recurso moderno, justamente pelo risco de desaparecimento/perda e devido a isto, são criados meios e suportes de memória.

O Museu de Favela oferece visitas ao Circuito Casas-Tela²² e a outros acervos que são guiadas pelos mediadores culturais, moradores da comunidade, que fazem a mediação entre o visitante e a cultura local. Ao realizar o circuito com os visitantes, o mediador narra todas as histórias. Deste modo, o mediador passa também a ser um narrador de sua história, já que os conteúdos de memórias retratam as favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, locais de moradia dos mediadores.

É interessante perceber os discursos de diferentes mediadores, uma vez que cada um chama atenção para um detalhe que sente maior identificação. Deste modo, a visita nunca é a mesma, o “mediador-narrador” incorpora em seus discursos registros de memórias que sejam ligados a sua origem. Evidencia-se assim o fato do Museu de Favela ser um museu vivo. A narrativa muda de acordo com o narrador e com as suas experiências. Benjamin nos diz que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros.

²² Ver Figura 9.

E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985, p. 201). Na mesma medida, acrescenta que “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1985, p. 205). É importante notar também que toda narrativa do passado implica uma seleção, a memória total é impossível. Desta forma, a memória é seletiva (JELIN, 2002). Diante disto, o que é apresentado ao visitante é o olhar e a perspectiva do narrador.

O processo de mediação, além do uso da voz, inclui a gestualidade que é imprescindível a um narrador,

Pois a narração, em seu aspecto mais sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. (BENJAMIN, 1985, p.221)

Os moradores também participam muitas vezes das visitas e contam as histórias aos visitantes juntamente com os mediadores, fazem também o uso dos gestos. Os visitantes, uma vez que estiveram no MUF, também têm a possibilidade de narrar as histórias ali ouvidas fora do território museal, já que contar histórias é a arte de contá-las de novo (BENJAMIN, 1985). E assim também o fazem os pesquisadores.

A narração estaria vinculada à experiência, que aqui não se restringe ao indivíduo isolado, mas à interação, ao compartilhar experiências. A experiência de se criar um novo tipo de museu proporciona novas narrativas, a experiência da mediação proporciona outras, a experiência da confecção dos acervos pelos artistas, outras e assim há uma infinidade de experiências que ocorrem neste museu territorial. Há uma troca de experiências entre as pessoas nestes diversos processos. O ouvinte do mediador cultural, por exemplo, muitas vezes fala coisas que são incorporadas pelo “mediador-narrador” em seus discursos futuros. Há a expectativa em relação ao processo de transmissão, do fluxo das experiências narradas. Os visitantes também podem figurar como narradores destas histórias após realizar a visita, principalmente aqueles que esquecem de si mesmos e gravam mais profundamente o que estão ouvindo, adquirindo o dom de narrá-las (BENJAMIN, 1985).

Diante disto, serão apresentados agora alguns dos narradores do MUF. Primeiramente, retorna-se aqui ao ano de 2008, ano em que foi fundado o museu. Como visto no primeiro capítulo, foram 16 sócios-fundadores, com trajetórias marcadas por experiências de resistência, que se uniram em prol da valorização da memória coletiva e desenvolvimento comunitário.

O primeiro personagem desta história a ser apresentado é Carlos Ezquível Gomes da Silva, mais conhecido como Acme. Morador de Pavão-Pavãozinho, é ativista e autodidata de arte urbana, um dos pioneiros do *graffiti* carioca, sendo o primeiro a expor em uma galeria de arte no Rio de Janeiro (*Haus Arte Contemporânea*). Sua inspiração versa sobre o cotidiano do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo, memória comunitária e conjuntura social e política na qual está inserido. É sócio fundador e foi Presidente da 1ª diretoria do Museu de Favela (2008-2011). Criador do Circuito Casas-Tela e compositor dos versos inspirados em literatura de cordel²³ que narram o roteiro. Acme é curador do acervo e também realizou seu processo de restauração que será abordado no quinto capítulo.

Rita de Cássia Santos Pinto, moradora do Cantagalo, é jornalista, radialista e líder comunitária atuante. É também guia profissional de turismo e atua como mediadora cultural do Circuito Casas-Tela e *DJ*. Rita já participou e coordenou diversos projetos no âmbito comunitário, é consultora do MUF no Programa Pontos de Memória, curadora de memórias de exposições. Trabalha principalmente entrevistando moradores para não deixar que as histórias da comunidade se percam. Seu trabalho é muito rico e também muito difícil, pois lida com “memórias sofridas”.

Antônia Ferreira Soares, moradora de Pavãozinho, é biblioteconomista e pós-graduada em Administração Pública. Foi datilógrafa/assessora da Secretaria de Estado de Trabalho e Renda (SETRAB). Desde 1983 está envolvida com trabalho comunitário, foi secretária por dois mandatos e vice-presidente por um mandato, tendo assumido por quase um ano o cargo de Presidente da Associação de Moradores do Pavão-Pavãozinho. Já fez diversos trabalhos voluntários em ambulatórios, escolas e igreja e participou de cursos na Ação Comunitária do Brasil e seminários diversos com temas afins. É idealizadora e responsável pelo Grupo de Artesãos de Pavão-Pavãozinho e também tem um projeto denominado “Chá no Jardim”, onde ocorrem encontros de senhoras.

Morador do Cantagalo, Sidney Silva, mais conhecido como Sidney Tartaruga, é Professor Graduado e Contramestre de Capoeira pela Associação Capoeira Liberdade. Terapeuta de Medicina Oriental, fundador-presidente da ONG Corpo Movimento, coordenador do Projeto Liberdade e produtor cultural. Sidney é filho de renomado sambista e compositor da velha guarda do samba de morro, Joel Silva, que teve músicas gravadas por Bezerra da Silva. Já participou de peças, frequentou diversos cursos de áreas distintas, participou de vários

²³ A expressão “cordel” passou a ser utilizada no MUF de modo genérico para designar os escritos das Casas-Tela. Neste sentido, mesmo consciente de que a literatura de cordel tem um formato específico, utilizo aqui a expressão como é utilizada pelo museu.

congressos e eventos internacionais de capoeira e ministrou aulas em projetos e comunidades. Também atua como mediador cultural do MUF.

Kátia Afonso Loureiro não é moradora das favelas, mas entrou para o MUF através do convite dos demais sócio fundadores. Como já abordado, foi ela quem sugeriu aos moradores a ideia da criação de um museu de território. Kátia é engenheira-arquiteta pela Universidade Federal de Minas Gerais, especialista em Planejamento e Uso do Solo Urbano (UFPE/UFS) e mestre em Ciência e Tecnologia Ambiental (UNIVALI/Santa Catarina). Ex-empresária, atuou por trinta anos como urbanista em desenvolvimento de territórios, o que a fez acumular experiência em gestão participativa, gerenciamento de projetos e planejamento estratégico. A dedicação ao MUF foi integralmente voluntária. Aconselhava de forma estratégica o grupo dirigente do museu, através orientação do desenvolvimento institucional e administrativo da ONG. Elaborou projetos para captar recursos a partir das ideias de seus colegas da favela e apoiou o amadurecimento do grupo como equipe e como gestores. Kátia se desvinculou do museu no ano de 2014, mas sua importância para o desenvolvimento da instituição é amplamente reconhecida.

Marcia Cristina de Souza e Silva, moradora do Cantagalo, é engenheira eletricista, formada pela Universidade Veiga de Almeida, com pós-graduação em Engenharia de Produção e MBA em Gestão Empresarial, pela Universidade Cândido Mendes. Seu primeiro contato com o social foi quando participou como voluntária nas colônias de férias que aconteciam no “Brizolão”²⁴, antes mesmo dele ser chamado de “Brizolão” e ser o CIEP. Atuou em diversas ações do MUF.

Moradora do Pavão, Marli Melo participou das primeiras atividades na Associação de Moradores do Pavão/Pavãozinho quando ainda criança, junto com os primeiros associados. Foi diretora social da Associação de Moradores e neste período implantou o primeiro projeto social na comunidade, denominado Vida Nova, nas áreas de esporte, saúde, educação e meio ambiente. Já participou de diversos cursos, em variadas temáticas. É ainda artesã, pintora de *Arte Naïf*²⁵ e compositora de corinhos evangélicos²⁶.

Cássia Oliveira é professora de música e ativista social no Cantagalo desde 1999. Foi morar na comunidade em 2006 devido ao encantamento com o talento das crianças do morro.

²⁴ Os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) são popularmente apelidados de “Brizolões”.

²⁵ Arte primitiva feita por pintores autodidatas.

²⁶ Cânticos de cunho evangélico caracterizados por uma estrutura melódica simples e intuitiva com conteúdo emocionalista.

Criou o Projeto Harmonicanto Música e Cidadania, na comunidade do Cantagalo e oferece aulas de musicalização infantil, flauta-doce, teclado, violão, canto-coral, percussão e outros de arte-artesanato, tudo de forma voluntária. Doações, venda de trufas e artesanato ajudam na manutenção desse trabalho. Formou o Conjunto Harmonicanto, produto do Projeto com vinte integrantes de cinco a dezessete anos, que tocam instrumentos e harmonizam a quatro vezes clássicos da MPB.

Jonathan Rodrigues é morador de Cantagalo e artista circense. Frequentou a Escola de Teatro Tá na Rua e a Escola Nacional de Circo. Já participou de vários projetos do AfroReggae e de espetáculos de circo, com destaque para a abertura do Circo Imperial da China.

Paulo Rodrigues Martins, morador do Pavãozinho, é fotógrafo formado pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). Teve uma participação importante na escolha dos nomes das ruas de Pavão-Pavãozinho no segundo governo Brizola. Colaborou nos trabalhos da Associação de Moradores de Pavão-Pavãozinho, durante a gestão de Sebastião Teodoro. Na década de 80, foi o idealizador do grupo jovem que era oriundo de alunos da Escola Municipal São Pedro do Pavãozinho e que organizava na comunidade as festas comemorativas, e criador do Jornal Comunitário Trio Pavão Pavãozinho. Na década de 90, teve participação nas rádios comunitárias. Já deu aula de futebol para grupos de meninos e meninas e tem uma longa trajetória de trabalhos comunitários.

Valdete Viana dos Santos, moradora do Pavão, é bacharel em Letras pela Faculdade Notre Dame e possui cursos em diversas áreas, sendo alguns exemplos, curso de mediações de conflitos e de museologia. É líder atuante na comunidade e participou da diretoria da Associação de Moradores do Pavão/Pavãozinho e foi coordenadora do Programa Vida Nova. Possui experiência como codificadora (Empresa Brasileira de Turismo - EMBRATUR), caixa e tesoureira (Banco Mercantil e Industrial do Paraná S/A - BAMERINDUS e *Hong Kong and Shanghai Banking Corporation* - HSBC), agente de pesquisa (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE) e auxiliar administrativo de diversas empresas. Já fez trabalhos voluntários.

Alini Santos da Silva, também conhecida como Alini Afolady, moradora de Cantagalo, é cantora, compositora e *rapper*. Já participou e ganhou prêmios em diversos festivais. Teve participação em projetos sociais, já atuou como programadora de rádios e ministrando palestras em escolas. Tem capacitação em *Disc Jokey* e locução de rádio. Possui noções em edição de vídeo e também como cuidadora de idosos. Participou no CD Fala Tu. É ex-boxeadora amadora e instrutora de boxe federada. Também já foi instrutora de dança.

Dety Silva, moradora do Cantagalo é artista plástica autodidata, estilista, modelista, costureira e designer em tecidos. Já trabalhou como educadora ambiental, faz oficina de estória em quadrinhos e transfiguração do real. Fundadora do projeto caminhos da arte solidária, atua nas Artes Visuais e Design, produção cultural, com a valorização da mulher, ressocialização de jovens, animação de idosos, técnica de reciclagem, arte em papel (origami) e bijuteria. Dety já fez diversos cursos e também ministrou alguns.

Sérgio Eduardo de Almeida é professor de auto-escola e foi Presidente da Escola de Samba Alegria da Zona Sul das comunidades Pavão, Pavãozinho e Cantagalo.

Silvia de Arruda Perrone, não mora nas favelas e sim em Ipanema. É produtora cultural e guia de turismo com especialização em turismo receptivo em áreas de atrativos naturais. Faz visitas há anos em Pavão, Pavãozinho e Cantagalo.

José Lemos, não é morador da comunidade e sim da Barra da Tijuca, é o contador do MUF. Bacharel em Ciências Contábeis, Economista e Advogado. Atuou em diversas construtoras como contador, *controller* e administrador. Lemos foi apresentado ao MUF por Kátia Loureiro, uma das sócias-fundadoras e se encantou com a proposta. Foi convidado então para cuidar dos trâmites de legalização da ONG e aceitou, manifestando o desejo de pertencer ao quadro de sócios-fundadores.

Estes são os primeiros personagens/narradores desta história: os fundadores do Museu de Favela. Com o tempo, muitas mudanças ocorreram, muitos se desvincularam da instituição, outros estão até os dias de hoje. Fato é que todos fizeram parte dessa história e se o MUF é o que é hoje, isso se deve ao envolvimento destas pessoas. Se fossem outras, com certeza a instituição seria diferente. Atualmente, já instituído o museu, Rita de Cássia, uma das diretoras, acredita que qualquer grupo que entrasse, já entenderia a proposta do mesmo e complementa: “Até aquele visitante que vem e fica durante três horas com a gente andando todo o território, quando ele entrar amanhã aqui talvez querendo ser um voluntário, ele já sabe para que que ele está aqui e porquê”²⁷. Ela ainda afirma:

O Museu de Favela, ele existe, mas o Acme, o talento do Acme veio antes, o talento dos artistas do morro, existia antes do museu. O Museu de Favela veio porque existiam os talentos. Porque existia muita gente bacana, porque existia uma história e uma memória muito bonita. O Museu de Favela só existe porque existia uma história anterior a ele. Esses talentos... E a gente quer só dar visibilidade e promover esses talentos, promover esses excluídos que para nós são os que fazem a história do mundo, esses. Porque só os bonitos, só os considerados que fazem parte da história do mundo, esses, todo mundo já conhece. Mas ninguém quer conhecer o outro lado, caramba! Existe o

²⁷ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

outro lado e o outro lado tem que ser mostrado e as favelas estão aí para mostrar a cara e eu acho que a gente está na moda.²⁸

Primeiramente a governança do MUF foi composta por Carlos Ezquível como presidente e Sidney Tartaruga como vice-presidente. Em 2011, o museu passou a contar com um colegiado de diretores: Rita de Cássia (Diretora Social), Antônia Soares (Diretora que ficaria à frente da Rede MUF), Sidney Silva (Diretor de Captação de Recursos), Kátia Loureiro (Diretora Administrativo-financeira), Márcia Souza (Diretora Cultural) e Josy Manhães (Diretora de Comunicação) que adentrou posteriormente à instituição. No ano de 2014, com a reformulação do museu a partir do PEDIMUF, o mesmo conta apenas com quatro diretores, sendo um externo à comunidade. O membro externo que antes era representado por Kátia Loureiro, agora é Mário Chagas, museólogo e professor da UNIRIO. Os internos que permanecem como diretores são Antônia, Rita e Sidney. Kátia Loureiro agora é consultora do museu, não tendo se desvinculado totalmente da instituição. O atual projeto de governança do museu estrutura-se conforme a Figura 3:



Figura 3 Projeto de Governança do MUF.

Fonte: <http://www.museudefavela.org/pt/sobre-o-muf/governanca-do-muf>.

²⁸ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

Outra figura de extrema importância neste processo, foi Valquiria Cabral, secretária do museu, que acompanhou e participou de suas atividades desde o início. Valquiria foi Gestora da Central Integrada de Visitações ao Museu de Favela (CIVISMUF) e também atuou como mediadora cultural. Desvinculou-se do MUF no final do ano de 2014.

Como abordado na introdução, para esta pesquisa foram entrevistados diretores do MUF, grafiteiros e moradores de Casas-Tela. Rita de Cássia, Antônia Soares e Sidney Silva foram entrevistados por serem diretores do MUF até o presente e Kátia Loureiro, por ter acompanhado todo o desenvolvimento da instituição enquanto diretora externa. As entrevistas com os diretores ocorreram na Base Operacional 1 do museu e a de Kátia Loureiro em sua casa.

Os artistas entrevistados foram Acme, primeiro presidente do MUF e idealizador do Circuito Casas-Tela e Robson Almeida Pereira, grafiteiro conhecido como Sark. Ambos os artistas trabalharam na restauração das Casas-Tela, ou seja, são artistas que pintaram o acervo na sua fase de implementação e retornaram ao mesmo para restaurá-lo anos depois. Também são narradores desta história. As entrevistas aconteceram no território museal, durante o processo de restaurações.

Sark é designer de interiores, ilustrador e grafiteiro desde 2000, integrante de um dos grupos mais tradicionais do Rio, a Destruidores do Visual (DV). Já atuou em diversos eventos e projetos sociais e busca em seus desenhos colorir e trazer mais harmonia aos ambientes escolhidos, visando sempre o bem-estar das pessoas.

Além de Acme e Sark, tentei contato com mais três grafiteiros, pois havia selecionado os cinco que mais participaram das pinturas das Casas-Tela, porém não obtive retorno dos mesmos. Mantive, desta forma, somente esses dois artistas na pesquisa. O ponto forte é o fato de ambos terem participado dos dois processos do circuito, implementação e restauração, focos desta pesquisa.

São também narradores, os moradores das Casas-Tela. Ressalto que não consegui entrevistar moradores de todas as casas, pois muitas das vezes que fui até elas, não os encontrava, inclusive quando acompanhei o processo de restauração. Dois moradores se recusaram a dar entrevistas, um do Cantagalo e outro de Pavão-Pavãozinho. O de Cantagalo se mostrou tímido e o de Pavão-Pavãozinho, ao se falar da opção de gravação do áudio, decidiu não conceder a entrevista. Em alguns momentos eu não me senti totalmente segura para transitar pela comunidade, principalmente de noite, por não conhecer bem os caminhos e o que poderia encontrar, o que tornou o processo ainda mais dispendioso. No total foram dez moradores entrevistados e as entrevistas ocorreram em suas casas e nas vielas das favelas. As primeiras

quatro entrevistas foram feitas juntamente com Marcelle Regina Nogueira Pereira, que também está realizando pesquisa sobre o Museu de Favela para o seu doutorado em museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, sob orientação do professor Mário Chagas. Foi um pedido do museu que, se possível, fizéssemos as entrevistas juntas para não incomodar os moradores com diversas pesquisas ao mesmo tempo. Percebe-se que há certo desconforto por eles se tornarem “objeto de pesquisa”. Para entrar em contato com alguns moradores, recebi ajuda de Valquiria Cabral, Acme, Rita de Cássia e Flávio Feitosa (administrador do museu).

A primeira entrevistada foi Helena de Carvalho. Moradora da Casa-Tela 03, Dona Lena, como gosta de ser chamada, aniversaria no dia cinco de agosto, tem sessenta e um anos e é nascida e criada no Galo. Sempre viveu nessa mesma casa, onde até mesmo o pai se casou. Trabalhou como costureira e como ela mesma disse, tomou muito café e Coca-cola para se manter acordada e sustentar suas quatro filhas. Hoje já tem doze netos e três bisnetos. Sempre trabalhou, não suporta ficar parada, porém teve de ficar um ano de repouso para lutar contra um câncer de garganta. Felizmente, venceu a doença²⁹.

Sua casa, uma das mais famosas do MUF, “Caixote, Bica e Lata D’água”, possui uma pintura realista que foi feita pelo grafiteiro Carlos Bobi, com a colaboração de Acme. A imagem de uma mulher com uma lata de água na cabeça usando uma rodilha³⁰ que é um símbolo da época é a parte principal da pintura. Há um vendedor de caixote bem vestido, sorridente, com visão de futuro, de braços abertos, convincente, tentando vender seu produto, que seria o futuro lar do morador: a casa de caixote. A casa foi pintada em preto e branco para passar seriedade, o fundo é colorido. A mesma parede conta com o desenho de uma grande bica, representando a primeira bica da década de sessenta que foi colocada pelo político Carlos Lacerda. A bica, apesar de ser apenas uma, foi um marco para a comunidade, pois além de abastecer os lares, diminuiu as subidas e descidas diárias (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

A segunda entrevistada foi Regina Maria F. de Paula Cabral. Moradora da Casa-Tela 02 “A Ponte de Monet na Dificuldade de Sobrevivência”, Teteca, como é conhecida, mora a vida toda no Galo. É uma característica sua o gosto pela arte e por museus. Conta que desde criança, com seus quinze anos, já visitava museus, ia sempre aos sábados³¹. Teteca é mãe de Valquiria

²⁹ Entrevista concedida por CARVALHO, Helena de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (26min).

³⁰ Aspiral de pano para assentar uma carga na cabeça.

³¹ Entrevista concedida por CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

Cabral. A Casa-Tela 02, traz a questão da falta de saneamento básico na comunidade, mostra a fase das valas. A pintura conta com rato, barata, latrina, falta de energia elétrica que levava ao uso da vela, uma vala “estilo Monet”, uma mosca e um cachorro magricelo. Tudo isso retrata o ambiente precário da época. Acme e Marcelo Eco, artistas da obra, utilizaram ainda muitas cores para representar certo humor. Conseguiram mostrar uma realidade precária que através da arte se tornou atraente (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

Ainda na mesma casa, foi retratada a figura de um porteiro, com um balde na mão, distribuindo água para o morador. A falta de água foi um grande problema no passado, muitos moradores desciam para pegar águas nos prédios ou no Catacumba. Uma mulher sobe as escadas cavadas no barro, já que na época não havia de concreto de acordo com alguns depoimentos (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

A terceira entrevistada foi Neuza da Silva. Moradora do Galo por cinquenta anos, Dona Neuza mora na Casa-Tela 07 “Da Escuridão à Luz Elétrica”, veio para região quando tinha treze anos. Teve seus cinco filhos no morro e hoje tem sete netos. Alguns de seus parentes vivem em Minas Gerais e vêm visitá-la. Gosta de morar no Cantagalo e de sua gente. Dona Neuza diz que é “do lar”, que não trabalha, mas trabalha fazendo petiscos para a birosca do filho e cuida dos netos. É uma das quituteiras a quem o Museu de Favela recorre quando necessita de algumas delícias em eventos³². Tímida, se manteve desta forma durante a entrevista. A Casa-Tela 07, foi pintada por Vitorino, morador da comunidade, artista *Naif* que também trabalha com spray. Sua arte é relativa à falta de energia elétrica e depois o progresso que chega a comunidade. Vitorino retrata a noite e uma lua cheia que ilumina o céu. Com a falta de luz, os moradores costumavam contemplar a lua no passado (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

A quarta entrevistada foi Fernanda Marins de Carvalho. Nascida e criada no Galo, Fernanda, moradora da Casa-Tela 04 “Roda de Calango”, já saiu e retornou para a comunidade. Morou na Ladeira, morou no Méier, mas destaca que acha mais seguro viver no Galo. Fernanda tem três filhas e um neto. É filha de Dona Lena, sua família é a maior do Cantagalo, a família Carvalho. Na época da pintura, não era ela quem morava na casa, pois estava alugada, mas não se importou que a pintura fosse feita. Quem morava no local era Cássia de Oliveira, uma das sócias fundadoras do MUF³³. O autor da pintura é o grafiteiro Marcelo Eco e sua temática

³² Entrevista concedida por SILVA, Neuza da. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

³³ Entrevista concedida por CARVALHO, Fernanda de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

retrata a memória da musicalidade da favela, através do ritmo calango. Este era dançado no arrasta pé dos moradores nos fins de semana e entrou para a história da comunidade (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

Penha Nazareth Santos, a quinta entrevistada, mora no Galo há cinquenta e cinco anos e tem um neto de nove. Nascida e criada nesta favela, ela é muito animada e falante, é feliz por viver no Galo, “adora seu povo” e só pretende sair de lá, como ela mesma diz, “quando Deus a levar”. Ama a localidade, mas afirma que não é mais como antigamente³⁴. Mora na Casa-Tela 06 “Religiosidade na Favela”, que foi pintada por Cajá e Combo que fazem parte do Espaço Rabisco e da Posse 471 de Caxias. O painel representa a Folia de Reis, que sempre foi muito esperada pelo morador, a chegada do catolicismo, com a imagem do Papa acompanhando a procissão e o “Gurufim”, denominação dada pelos moradores ao velório dentro de casa. No passado o catolicismo era a religião predominante, mas a umbanda também tinha muitos adeptos (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012). Hoje, o que parece predominar nas comunidades são as igrejas evangélicas.

Paulo César de Souza foi o sexto entrevistado. Seu Paulinho, morador da Casa-Tela 08 “Frei Nereu, Líder na Fé”, nasceu no Cantagalo. Mora há 67 anos na região. Sua história de vida foi difícil, quando pequeno foi abandonado pelo pai, só o conheceu muitos anos depois. Perdeu um filho. Casou-se com sua primeira namorada e hoje já tem cinco netos e um bisneto. Diz que tem pouco estudo, foi até o terceiro ano do primário, porém está sempre disposto a aprender e ressalta que tem um talento em suas mãos. Lutou muito na vida para conquistar o que tem. É pedreiro e construiu várias casas na comunidade, algumas no entorno do local onde a entrevista foi feita. Sabe mexer desde uma cerâmica até a parte elétrica. Seus serviços são bem solicitados no morro. Trabalhador, religioso e obreiro da Igreja Universal do Reino de Deus. É uma pessoa muito generosa, calma e respeitadora e diz que sabe perdoar³⁵. Sua casa fica em uma pracinha, a Praça Frei Nereu, que tem mais duas Casas-Tela. A sua especificamente, pintada por Cajá e Acme, trata sobre esse líder religioso que mobilizava e aproximava os moradores com seu apostolado. Frei Nereu atuou no Cantagalo por dezesseis anos, de 1975 até 1991. Os grafiteiros se inspiraram em uma foto antiga do frei cedida pelo próprio Seu Paulinho (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012). É interessante notar que mesmo sendo da Igreja Universal do Reino de Deus, o morador não se importa em morar em uma Casa-

³⁴ Entrevista concedida por PENHA, Penha Nazareth. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (15min).

³⁵ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

Tela dedicada à um líder religioso católico. Este é um tema relevante para a compreensão/complexificação do campo religioso, mas não é objetivo nesta dissertação.

Maria de Lourdes Vieira, a sétima entrevistada, é moradora da Casa-Tela 16 “Sobrevivência, Paquera e Brizola” e veio para o Pavão em oito de dezembro de 1971. Morava com a prima quando a casa foi pintada³⁶. Muito alegre e receptiva, a todo tempo me oferecia uma água, suquinho, café, durante a entrevista. A arte da Casa-Tela 16, desenvolvida por Acme, Bruto (da Freguesia) e Cash (Tijuca), tem como base o abastecimento de água (desenho de bicas d’água). Foram reavivadas as negociações em torno do carregamento das latas d’água, das pessoas de mais idade que pagavam a um mais jovem para carregar. O cifrão usado no painel representa a moeda da época que era o Cruzeiro. Esta mesma Casa-Tela homenageia Leonel Brizola que fez uma série de obras na comunidade e que é idolatrado até hoje pelos moradores e ainda mostra a figura de migrantes que chegam à comunidade predispostos a conhecer alguém e constituir família. Estão contidos no painel: a paquera na janela, a garrafa de cerveja com o número 42, representando a década de 40, pedido de casamento (desenho da aliança) e o Cristo Redentor (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

Nilcy Lopes Valério da Silva, a oitava entrevistada, moradora da Casa-Tela 17 “Natal e Tragédia”, veio para o Pavão com três meses de nascida. Tem quarenta e um anos, quatro filhos e netos³⁷. Muito receptiva, me ofereceu bolo e refrigerante durante a entrevista. O painel da Casa-Tela 17 mostra o progresso trazido pelo Governo Brizola e a construção do Plano Inclinado, no mesmo local onde aconteceu uma das maiores tragédias do Pavãozinho, que foi o desabamento da caixa d’água, ocasionando várias mortes e feridos. O desabamento ocorreu em uma noite de Natal, por isso foi pintada uma ceia e pessoas do lado da janela, vendo o bonde passar e orando. O objetivo inicial era retratar o acidente de 1983, mas a moradora não queria uma tragédia como essa estampada na fachada de sua casa. Ao invés de pintar a tragédia, os artistas, Marcelo Eco e Acme, pintaram a construção do Plano Inclinado, no qual os trilhos foram construídos no rastro do deslizamento (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

A nona entrevistada foi Maria do Carmo Ferreira do Nascimento. Moradora da Casa-Tela 13 “O Menino com Lampião no Alto do Morro”, Maria do Carmo nasceu no Ceará, veio para o Pavão em 1975. Muito simpática e carismática, a moradora é amante das plantas e muito religiosa, sendo da Igreja Católica. Já passou algumas dificuldades na vida, uma delas foi perder

³⁶ Entrevista concedida por VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).

³⁷ Entrevista concedida por SILVA, Nilcy Lopes Valério da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (5min).

uma das vistas. A pintura de sua casa não existe mais, pois a varanda foi ampliada e ela se perdeu³⁸. A mesma era inspirada na geografia mais alta desse lado de Pavão-Pavãozinho, que devido a isso tem longas escadarias. No passado era mais difícil subir a favela no escuro. Os artistas Chico, morador de Lins, Fleshbeck (BR), do Jardim Botânico e o SWK, de Santa Teresa, fizeram uma metáfora de pessoas escalando a pedra e um rapaz com a luz de um lampião no cume da montanha. Pensa-se também na pintura na solidariedade, do menino iluminando o caminho das pessoas que estavam subindo. O passado seria um tempo onde os moradores se ajudavam mais (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

A décima e última moradora entrevistada foi Marilene da Silva. Moradora da Casa-Tela 27 “Samba e Banho de Mar à Fantasia”, pintada por estudantes de arte durante o Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE). Marilene vive no Cantagalo há cinquenta anos, desde o seu nascimento. Tem uma lanchonete na região. Conta que carregou a sua casa na cabeça, pois não tinha dinheiro para pagar pedreiro e carregador. Ela e o marido trouxeram o material de construção do asfalto e construíram a casa³⁹. A pintura retrata a memória do samba, dos ilustres sambistas da velha guarda do morro e também as memórias do tempo do bloco de carnaval com fantasias de papel crepom colorido, que se desmanchavam no banho de mar, o chamado “Banho de mar à fantasia”. Ainda existe uma mulher amamentando uma criança que simboliza o cuidado do museu com a cultura e o ressurgir da identidade local. Estes precisariam ser alimentados com a garra de um amor maternal. Na parte lateral da casa, há uma mulher subindo as escadas com uma lata na cabeça, a ideia foi retratar a sogra da moradora da casa (INFORMUF, 2011).

Apresentadas aqui as vozes que serão acionadas nesta dissertação, vale lembrar que também são narradores as pessoas que contaram as histórias das fachadas das casas e as pertencentes a outros acervos do museu e eu, enquanto pesquisadora. Especificamente neste estudo, reafirmo o que já foi dito na introdução: a fala ouvida é a da pesquisadora, é uma fala polifônica, com as diversas vozes incorporadas.

O MUF é palco de diversas tensões. Existem conflitos entre os diversos atores apresentados: diretores do museu, moradores e artistas. A localização da Base Operacional 1 acrescenta mais um componente às tramas nas quais está inscrito o museu, pois anteriormente funcionava uma creche no local e alguns moradores acreditam que a creche seria melhor que

³⁸ Entrevista concedida por NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

³⁹ Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

um museu. Há conflitos que dizem respeito às pinturas das casas, moradores que não gostam ou que por pressão de outros moradores pedem que a pintura seja modificada. Há moradores que fazem obras em suas casas e com isso interferem na pintura sem comunicar o museu. Existe também o conflito da restauração. Sendo o *graffiti* efêmero, ele deveria ser restaurado? Para alguns grafiteiros, por exemplo, isso não deveria ocorrer. Algumas dessas tensões serão aprofundadas no decorrer deste estudo.

2.2 O TERRITÓRIO MUSEAL

O Museu de Favela é um museu que ocorre no território “favela”. Hoje percebidas como um fenômeno urbano, “as favelas foram consideradas durante a primeira metade do século XX um verdadeiro ‘mundo rural nas cidades’” (VALLADARES, 2005, p.22). Ainda nesta época, transformaram-se em problema urbanístico e social e desafiaram a administração pública, de forma a motivar estudos e pesquisas que culminaram no Plano Agache (1930) que visava a remodelação e embelezamento da cidade e no Código de Obras (1937), que pretendia atribuir à cidade os meios necessários para dar respostas aos novos problemas colocados pelo crescimento urbano (VALLADARES, 2005).

Em 1941, foi solicitado, no 1º Congresso Brasileiro de Urbanismo, um estudo completo das favelas para conhecer os aspectos gerais e particulares do “problema”. Era necessário que as estimativas da população favelada da época fossem substituídas por cifras exatas. Os autores do documento, o médico Mariano Filho, o engenheiro Alberto Pires Amarante e o arquiteto Américo Campelo estabeleceram a lista das informações que seriam necessárias a uma ação eficaz. Dentro dessa perspectiva, foram realizados os primeiros estudos mais sistemáticos sobre as favelas do Rio de Janeiro, que marcariam o início de um novo período, que reconhecia a necessidade de dados concretos para gerir a pobreza e seus espaços de forma eficaz. São eles: o relatório do médico Victor Tavares de Moura, “Favelas do Distrito Federal”, publicado em 1943 e o trabalho de conclusão de curso de Maria Hortência do Nascimento e Silva, “Impressões de uma assistente sobre o trabalho na favela”, publicado em 1942 (VALLADARES, 2005).

Esses trabalhos serviram à elaboração dos parques proletários do prefeito Henrique Dodsworth, primeira experiência efetiva da política de construção de moradias populares para os residentes das favelas do Rio. Os três primeiros parques proletários, construídos entre 1941 e 1944, foram Gávea, Caju e Praia do Pinto. Eles representaram uma nova etapa na concepção de ação pública em relação às favelas, não era mais aceitável fazer intervenções nos espaços

urbanos considerados problemáticos sem atentar a sua população. Essas iniciativas, além do fornecimento de novas moradias, tinham por objetivo dar assistência e educar os habitantes para que eles próprios mudassem as suas práticas de modo que pudessem garantir sua saúde física e moral. Seriam um hábitat de transição que asseguraria a integração dos habitantes à vida urbana posteriormente (VALLADARES, 2005).

No final dos anos 1940, um novo conhecimento sobre a favela emerge, produzido por organismos oficiais e permanentes encarregados da coleta de dados. Essa emergência foi realizada com algumas dificuldades e também com adesões tardias das representações anteriores. Foi composta por duas etapas: um recenseamento em 1948, referente às favelas do Distrito Federal; e o Recenseamento Geral de 1950, onde pela primeira vez as favelas são indicadas como tais (VALLADARES, 2005).

Ainda neste período, uma nova postura marcou um intenso debate político quanto ao destino das favelas. Um de seus protagonistas foi a Igreja Católica, que para defendê-las, criou em 1947 a Fundação Leão XIII e em 1955, sob a iniciativa de Dom Helder Câmara, a Cruzada de São Sebastião. Na mesma época, ocorreram os movimentos antifavelas do jornalista Carlos Lacerda, como a campanha “A Batalha do Rio”, que pregava a volta dos favelados ao campo e exigia uma intervenção que expulsasse os moradores das favelas existentes e evitasse a proliferação de novas (VALLADARES, 2005).

O início dos anos 1950 até o final de 1960 é um período de produção de novas representações e conhecimentos sobre as favelas. Segundo Valladares (2005), ele possui dois traços característicos: “a valorização da favela enquanto comunidade; e a inauguração de um verdadeiro trabalho de pesquisa de campo mobilizando os métodos das ciências sociais” (p. 74).

Um estudo intitulado “Aspectos humanos da favela carioca”, realizado pela Sociedade para Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS), foi publicado pelo jornal “O Estado de São Paulo” em 1960. Este foi de grande importância por seu impacto político-mediático e exerceu forte influência sobre pesquisadores, sociólogos, antropólogos, arquitetos e geógrafos que se lançaram à pesquisa de campo nas favelas em meados dos anos 1960 e nos anos 1970 (VALLADARES, 2005).

A partir dos anos 1960, um novo grupo de atores também “descobriu” as favelas, os *Peace Corps*, jovens americanos voluntários que no governo de Kennedy dirigiam-se ao Terceiro Mundo com vistas a trabalhar pela cooperação internacional, ajudando populações carentes em zonas rurais e urbanas. Desta forma, os norte-americanos tornaram-se cada vez

mais presentes e ativos no Brasil. Anthony Leeds, considerado o maior especialista americano em favelas nos anos 1970, utilizou os membros do *Peace Corps* como “observadores participantes” em suas pesquisas (VALLADARES, 2005).

A partir dos anos 1980, relatos e reportagens sobre violência, tráfico de drogas e criminalidade nas favelas e em torno delas, figuravam nas primeiras páginas das mídias brasileiras, até transformá-las em uma especificidade carioca. A temática interessou alguns pesquisadores, que passaram a abordar questões como segregação socioespacial, contraste entre os modos de vida dos pobres e dos ricos, território da ilegalidade frente à cidade “legal” (VALLADARES, 2005).

O tema favela se torna relevante nos anos 1990, dado evidenciado pelo aumento da produção acadêmica sobre o assunto. Grande parte dela foi financiada por agências governamentais, como informa Valladares (2005). Essa nova situação apresenta um paradoxo: por um lado, fez com que as favelas deixassem de ser vistas como responsáveis ou condensadoras de todas as mazelas urbanas; por outro, ajudou na permanência de “dogmas” compartilhados pelos pesquisadores, que muitas vezes não são problematizados. Um dos dogmas apresentados por Lícia Valladares (2005) em seu livro “A Invenção da Favela: Do Mito de Origem à Favela.com”, diz respeito à insistência em considerar as favelas como categoria unívoca, abstraindo as diferenças entre elas e as variações encontradas no interior das mesmas (VALLADARES, 2005).

Camila Moraes (2011), em sua dissertação de mestrado que trata sobre o turismo no MUF, resalta uma característica em relação a esse dogma ligada ao museu. Ela diz que um dos objetivos do MUF é representar a “cultura de favela” e justamente por isso, o seu nome seria Museu *de* Favela e não *da* favela ou *das* favelas. O nome ainda seria uma reafirmação do termo favela em contraponto ao termo comunidade (MORAES, 2011). Acredito que por mais que o nome da instituição queira propor que este museu represente/expresse a “cultura de favela”, o MUF representa a cultura de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, pois são as histórias e vivências dos moradores deste território que são narradas. Ao se levar em conta o dogma apresentado por Lícia Valladares, diferenças ainda devem ser consideradas entre as três favelas, inclusive entre suas microrregiões/subunidades. Diante disto, serão apresentadas agora as favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, entre os bairros de Copacabana e Ipanema, localização do MUF.

Segundo dados do Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade (IETS) de 2010 (apud VELLOSO; PASTUK; JR., 2012, p.20), a comunidade do Cantagalo conta com 4.415

habitantes distribuídos em 1.107 domicílios. Já Pavão-Pavãozinho conta com 8.530 habitantes distribuídos em 2.538 domicílios (IETS, 2010 apud VELLOSO; PASTUK; JR., 2012, p.62). Estes valores contrastam com os apresentados pelo MUF e pelo Rio+Social, antiga UPP Social. A diretoria do MUF diz que as favelas possuem cerca de 5.300 imóveis e quase 20 mil habitantes. Já o Rio+Social, apresenta um número de 3.268 imóveis e 10.338 habitantes. Esta diferença nos dados estatísticos já demonstra a grande complexidade do território em questão.

Dados demográficos		
População e Domicílios das Comunidades		
Comunidades	População	Domicílios
Pavão-Pavãozinho	5,567	1,840
Morro do Cantagalo	4,771	1,428
Total	10,338	3,268
Fonte: Instituto Pereira Passos, com base em IBGE, Censo Demográfico (2010).		

Figura 4 Dados demográficos de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo segundo o Rio+Social.

Fonte: <http://www.riomaisocial.org/territorios/pavao-pavaozinho-cantagalo/>

O acesso ao Cantagalo se dá preferencialmente por Ipanema, pelas ruas Antônio Parreiras e Barão da Torre. Quase 20% das moradias desta comunidade são apartamentos, o que é uma particularidade local que difere da imagem das favelas somente com barracos. Cantagalo é uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro e o início de sua ocupação data de 1900, com a chegada de escravos libertos vindos de Minas Gerais e Espírito Santo. Estes cultivavam hortas e criavam galinhas, logo, o nome do morro tem origem na criação de galos mantida pelos moradores. Os vizinhos então se referiam ao local como “o lugar onde canta o galo”. Há uma outra versão sobre a origem do nome, que se refere ao formato de galo da pedra onde se localiza a comunidade, o que também teria originado o nome “Corte do Cantagalo” localizado na divisa dos bairros Ipanema e Copacabana (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Relatos de moradores afirmam ter havido três fases de ocupação: primeira, de quilombolas; a segunda, dos trabalhadores da construção civil de Copacabana e Ipanema; e a terceira, com a chegada de mineiros ao morro (MORAES, 2011). A maior parte dos moradores nasceu e cresceu em Cantagalo, já existindo três gerações. Se autodenominam “crias do morro”. Há grande coesão entre as famílias do Galo, pelo fato de já estarem há décadas no local (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Intelectuais e artistas como Vinícius de Moraes e Oscar Niemeyer visitavam o morro com frequência. O famoso sambista Bezerra da Silva foi morador da comunidade durante vinte anos. A preferência musical é o samba, mas houve um aumento do interesse pelo pagode, *hip-hop* e funk (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Velloso, Pastuk e Jr. (2012) afirmam que os moradores são muito talentosos, em diversas áreas: artes visuais, música, dança, teatro e esporte.

A Igreja Católica e a Associação de Moradores (fundada em 1946), contribuíram na luta contra a remoção dos moradores, em especial nas décadas de 1960 e 1970. A memória da comunidade também é marcada por desastres e tragédias como desmoronamentos e enchentes. Nos dias de hoje, um dos maiores problemas é o lixo (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Marilene, uma das entrevistadas, falou sobre a questão: “Pra comunidade ainda falta muita coisa, primeiramente em relação ao lixo. É uma vergonha. [...] É muito feio, mas também não é só culpa da associação, é culpa da gente mesmo, da cabeça das pessoas, da educação.” Marilene afirma que é uma minoria que joga o lixo, que existe mais gente que quer ver a comunidade crescer do que quem não quer. Ainda contou um caso curioso, de um estrangeiro que estava morando no morro e jogava o lixo em local indevido, perto de sua casa. Ela não sabia quem era e abriu a sacola de lixo, onde encontrou uma identificação de mala de viagem com o nome da pessoa. Não se conteve e escreveu em uma cartolina “Seu fulano de tal, aqui não é lixeira”. No mesmo dia o problema foi resolvido, a irmã do rapaz foi conversar com ela e descobriu o local correto de descarte do lixo. Seria um problema também o fato de as pessoas comprarem mercadorias novas. Elas pagam para a mercadoria subir, por exemplo, um sofá novo, mas não pagam para descer o antigo e colocam em qualquer lugar no caminho. A moradora disse ainda já ter proposto algumas ideias para solucionar a questão do lixo para a associação de moradores, mas elas não foram acatadas⁴⁰. No passado houve grandes problemas relativos à falta de água, luz e esgoto. Os moradores do Cantagalo buscavam água no Parque da Catacumba ou na Lagoa Rodrigo de Freitas (MORAES, 2011).

Dona Lena, moradora do Galo, apontou como um problema o fato de os jovens da comunidade terem filhos cedo. Falou que seriam importantes mais cursos e destacou o trabalho da Fundação Leão XIII, que na época da criação de seus filhos oferecia atendimento médico, dentário e diversos cursos, dentre eles, o de pintura. Ao falarmos de algumas atividades do MUF para crianças, ela disse que o museu deveria anunciar mais vezes no alto-falante da

⁴⁰ Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

associação de moradores⁴¹. A Fundação Leão XIII, a qual Lena fez referência, foi criada em 1947 pela Igreja Católica, através de uma parceria entre o arcebispado do Rio e a prefeitura, com vistas a defender as favelas. A instituição seria bastante controversa desde sua origem, pois foi criada pela ala conservadora da Igreja e pelas autoridades no mesmo ano em que o Partido Comunista foi considerado ilegal no país, um de seus argumentos era não deixar o campo livre para os comunistas. Entre os objetivos da fundação estavam assegurar a assistência material e moral dos habitantes dos morros, fornecendo escolas, dispensários, creches, maternidades, cantinas e conjuntos habitacionais populares (VALLADARES, 2005).

Lena também destacou que as meninas só querem dançar. Sua filha Fernanda disse que os jovens só se interessam por baile. Salientou que não é por falta de cursos e projetos, visto que existem muitos em Cantagalo, seria realmente falta de interesse deles. Acredita que o Museu de Favela poderia auxiliar nesse aspecto, promovendo cursos. Mas Fernanda diz que é necessário insistir, bater nas portas para chamar os jovens⁴².

Teteca afirmou que existem classes sociais dentro da favela, discriminação e inclusive devido a isto questiona a denominação comunidade: “Eu já acho esse nome errado! Comunidade! Comunidade o que? O que que é comunidade? O que é que é? Aqui não somos uma comunidade! E não é! Então pra mim aqui não é comunidade! Aqui é morro! Nem favela, favela é baixada. É morro!”. Ressaltou que o “bacana lá embaixo paga uma fortuna para ver a praia” e que o povo da favela vê de graça, mas que o preço que pagam para viver ali é muito caro⁴³.

Seu Paulinho sublinhou uma situação interessante “[...] tem gente que se você entrar dentro da casa dele, você fica bobo. Você fica ó... Essa casa mesmo que eu estou trabalhando tem de tudo, é um luxo dentro da casa”⁴⁴. Muitas pessoas na favela não teriam dinheiro para fazer o acabamento da casa por fora e o fazem só na parte de dentro. Talvez, para outras, seja conveniente que a casa seja desta forma.

⁴¹ Entrevista concedida por CARVALHO, Helena de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (26min).

⁴² Entrevista concedida por CARVALHO, Fernanda de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

⁴³ Entrevista concedida por CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

⁴⁴ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

Cantagalo conta com um grande número de projetos sociais e instituições, em geral alocados no “Brizolão”, imóvel localizado na Estrada do Cantagalo. Podemos citar o Solar Meninos de Luz, na área de educação, fundado em 1991, que realiza atividades para educação formal e complementar, para cultura, esportes e cuidados básicos com a saúde; a Academia de Boxe Nobre Arte, trabalho desenvolvido pelo mestre Cláudio Coelho desde 1998, referência no meio boxe carioca; a Associação de Costureiras Autônomas do Cantagalo reunidas na organização Corte & Arte, criada em 1996, que estimula a criação de empreendimentos associativos e levanta o potencial em termos de empreendedorismo das mulheres do Cantagalo; a ONG Favela Surfe Club que trabalha desde 1988 que além das aulas de surf para crianças e adolescentes visa formar cidadãos através do esporte; Corpo e Movimento, entidade de caráter social, desportivo e educativo fundada por um grupo de capoeiristas da Associação Capoeira Liberdade, coordenada pelo mestre Sidney Tartaruga, uma das lideranças locais e diretor do MUF; a Associação de Mulheres Padeiras do Cantagalo – Pão e Vida; o Restaurante da Riva; o Jiu-Jitsu; a Academia de Dança Stillus; a Bateria Mirim do Mestre Dá; o Projeto Harmonicanto de Música e Cidadania desenvolvido desde 1999 que oferece aulas de diversos instrumentos musicais, reforço escolar, teatro e artes em geral; a Rádio Panorama FM 88.3, primeira rádio comunitária da Zona Sul do Rio, que tem a jornalista Rita de Cássia Santos em sua trajetória, uma importante liderança comunitária e diretora do MUF; e finalmente, o Museu de Favela, objeto de estudo desta dissertação (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Com exceção do Solar Meninos de Luz e do Museu de Favela, todas as iniciativas citadas funcionam no Brizolão que ainda conta com o Grupo Cultural AfroReggae que oferece oficinas culturais concorridas, o Projeto Dançando Para Não Dançar que atende com aulas de balé, de teoria e prática musicais e de idiomas estrangeiros, o Espaço Criança Esperança que oferece uma gama de atividades e oportunidades, a Fundação Leão XIII (já citada anteriormente), a Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC), o Centro de Referência para a Juventude e o CIEP João Goulart. Mesmo assim o lugar conta com espaços obsoletos, cedidos a outros grupos não atuantes na área. Com relação aos jovens das favelas existem iniciativas como o Projeto Correspondentes da Paz e a Agência Redes para a Juventude (esta é desenvolvida pelo Observatório de Favelas e parceiros) (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Apesar do grande número de instituições que atuam em Cantagalo, percebe-se algumas críticas, como a presente na seguinte fala de Teteca: “Aqui tem Criança Esperança, tem não sei

o que, tem Affroreggae, tem tudo... Você está vendo que o povo tá milionário, mas as crianças estão jogadas”⁴⁵.

Pavão-Pavãozinho alonga-se por detrás das ruas Saint-Roman, Sá Ferreira, Djalma Ulrich e Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Uma das versões da origem do nome da comunidade diz que ele se deve a uma criação de pavões feita por antigos moradores, em um lugar do morro conhecido como “Matinha” (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Acme aponta três versões. A primeira de um homem que tinha um pé muito rachado e as pessoas o apelidaram de pé de pavão. A segunda, de um sergipano que tinha uma criação de pavão em seu quintal. E a terceira, a do senhor Pavão que criava pavões e de seu filho senhor Pavãozinho, que cresceu vendo a criação de seu pai e aprendendo com ele, depois comprou seus próprios pavões. Todas essas histórias deram origem à Casa-Tela 20 “Pavão Misterioso”, instalada em um muro junto ao Beco do Amor Perfeito, um dos acessos da comunidade. Inspirado em um livro de literatura de cordel, Acme ainda imagina mais uma versão para o nome da favela: o morador que vivia no alto do morro poderia ser o personagem Ojuara que teria vindo do Ceará para a região, posar com seu pavão misterioso e isso teria influenciado o nome das duas comunidades (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

Sua ocupação se deu a partir do final da década de 1930, porém a partir da década de 1950 e mais intensamente em 1980 e 90, a comunidade recebeu um grande fluxo de migrantes nordestinos (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Haveria então duas fases de ocupação do morro, sendo que na primeira, vieram todos do interior do Estado do Rio de Janeiro entre 1930 e 1950. Esta fase foi muito difícil pois o morro era todo de barro e vegetação, não tinha água, luz nem esgoto. Para chegar até suas casas subiam agachados no chão, se segurando na vegetação para não escorregar. A segunda fase foi marcada pelo migrante nordestino que hoje é maioria nessa comunidade, mas é encarado pelos moradores da primeira fase como o migrante de fato, pois não teve que passar por todas as dificuldades anteriores, já chegando ao local com um pouco de infraestrutura. Devido à presença destes migrantes, são muito comuns o forró e a culinária nordestina na região (MORAES, 2011).

Os moradores de Pavão-Pavãozinho não se identificam muito com os de Cantagalo, se autoafirmam mais trabalhadores e dizem ser mais solidários entre si. Diferente do Cantagalo, que está na terceira geração de moradores, os moradores de Pavão-Pavãozinho são mais

⁴⁵ Entrevista concedida por CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

“flutuantes”, muitos vêm do Nordeste para trabalhar, juntar recursos e regressar (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Em 1983, Pavão-Pavãozinho sofreu uma tragédia que teve mortos, feridos e destruição de casas. Houve o deslizamento de muito lixo e a queda de uma caixa d'água em decorrência da chuva em uma noite de natal. Esta tragédia, já narrada anteriormente ao se falar da Casa-Tela 17 “Natal e Tragédia”, teve influência na mudança do comportamento de autoridades públicas em relação a essa comunidade, em especial no governo de Leonel Brizola. Neste sentido, foi construído o Plano Inclinado com a instalação de um elevador e cinco estações para facilitar o acesso dos moradores ao morro. Atualmente este funciona de forma precária (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Cantagalo, Pavão e Pavãozinho têm grande potencial turístico devido à vista privilegiada. Porém este tem sido mais explorado por empreendedores individuais, não resultando em benefícios para a comunidade. A especulação imobiliária tem crescido muito na área e alguns empreendedores perceberam a oportunidade de fazer negócio, muitos deles relacionados ao turismo, como albergues, pousadas, etc (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Para Velloso, Pastuk e Jr. (2012), o perfil do morador de Pavão-Pavãozinho é de “trabalhador”, “empreendedor”. Além do turismo, o morador acredita que o grande potencial da comunidade está na gastronomia. Um restaurante que se destaca no local é o Restaurante Bela Vista

A comunidade possui muitos problemas relativos ao abastecimento de água. Outro também importante é a grande quantidade de lixo, que se intensifica com a falta de saneamento básico, evidenciado pela presença de valas abertas, que ocasionam mau cheiro e a presença de ratos no local. Moradores reclamam que o trabalho da prefeitura não é suficiente e que o número de garis é reduzido (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Notadamente, o acesso às políticas urbanas mínimas é escasso.

Os moradores manifestam bastante satisfação em relação ao trabalho do Solar Meninos de Luz, mas reclamam que são pouco atendidos em atividades voltadas para o ensino técnico, tendo muitas vezes que frequentar o “Brizolão” no Cantagalo, onde não se sentem muito à vontade. Os cursos oferecidos, no geral também não vão ao encontro de seus interesses, em termos de qualificação. Reclamam também sobre a falta de reforço escolar e cursos pré-vestibulares (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

As lideranças têm uma avaliação positiva do Programa “Trabalho Protegido na Adolescência” realizado pela Fundação para a Infância e a Adolescência, do Governo do Estado, pois ele tem ligação direta com o mercado de trabalho. O Programa ocorre na Igreja da

Ressureição, na Rua Francisco Otaviano, em Copacabana. Além dele, nesta igreja também ocorrem cursos na área de moda e dança. Destacam-se também o Projeto Boca de Lixeira, que tem por objetivo conscientizar os moradores sobre a importância da separação do lixo e de seu benefício para o meio ambiente e saúde, e o Projeto Correspondentes da Paz, que envolve a utilização de mídias sociais (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Em relação às organizações civis, Pavão e Pavãozinho contam com poucas protagonizadas por moradores, diferente de Cantagalo, principalmente pela falta de espaço físico. Neste sentido, se destacam a Associação de Moradores e a Associação de Ação Social Comunitária (ASSASC). Esta última, fundada por Carlos Dionísio, é voltada para a preservação da identidade e transformação social e trabalha em parceria com a Associação de Moradores (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Muitos moradores reclamam, pois, tudo chega primeiro no Cantagalo. Uma das causas é o fato do CIEP estar instalado no local (MORAES, 2011). Esse fato ainda pode ser confirmado ao pensarmos na Base Operacional 1 do Museu de Favela, também localizada em Cantagalo, por falta de espaço físico em Pavão-Pavãozinho. Muitos moradores acabam desconhecendo a existência do museu e suas atividades por essa questão. As diferenças entre as comunidades também se reforçam no Programa de Aceleração do Crescimento do Governo Federal, uma vez que as maiores obras foram realizadas em Cantagalo.

Acme aponta o fato de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo serem localizadas na Zona Sul da cidade como uma regalia e ao mesmo tempo, um problema:

E a gente está aqui numa favela de Zona Sul que o grande problema da favela de Zona Sul é a divisão de atenções, né... porque o cara tem a praia, o cara tem a esquina do morro, a esquina de Copacabana e de Ipanema, a mistura da playboyzada com a favelada, então essa divisão social toda, esse desnivelamento faz com que as pessoas tentem se nivelar, mas só que não existem meios pra isso. Então neguinho começa querendo fazer merda e ser mais imediatista. Nego não consegue se dedicar a um plano de trabalho que vai levar um tempo, um projeto que vai ser aprovado a longo prazo e de repente o cara vai e cai pro crime, o cara cai pro tráfico, o cara cai na pista aí ou fica à toa. Vai pra praia e vira surfista de prancha emprestada, aqui você encontra diversos tatuí. Então, acho que o diferencial está aí. Se de repente o Museu de Favela fosse lá na Zona Norte, a coisa seria diferente. Não teria tanta distração para tirar o foco da galera, mas aqui na Zona Sul, eu acho que tem essa dificuldade que é um privilégio que ao mesmo tempo é o nosso problema, que é na verdade que muitos queriam ter que é muita regalia e zona de conforto.⁴⁶

⁴⁶ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

Percebe-se que Acme aponta que talvez as pessoas se envolvessem mais com o trabalho do MUF se ele fosse localizado em outra região, que não tirasse tanto o foco das pessoas, como é o caso da Zona Sul, que tem muitas opções de lazer.

Ambas as comunidades sofrem também com falta de alguns serviços e passam dificuldades com isso. Empresas acabam por não subir o morro para prestar serviços, parecem ter receio. Destaco algumas falas de moradores:

A gente sofre muito... Às vezes Natal aqui, a gente passa o Natal no escuro aqui. Natal e Ano Novo. A luz acaba ai e eles não vem consertar. Só vem no outro dia. Eu quantas vezes, eu passei natal pendurado nesses postes ai... Eu não tenho vergonha de falar não, fazendo gato. Que a luz caiu a frequência e a carga.⁴⁷

A gente aqui não tem um dentista, nós não temos, por exemplo, um curso profissionalizante. Nós não temos, aqui nós não temos, por exemplo, um cardiologista. Aqui nós não temos nada disso. [...] Ai tem que descer. Tem senhoras aqui que tem oitenta, coitada... problema cardíaco... minha esposa mesmo. Tive que levar ela lá no, no, no, lá em Acari. Longe para burro. Porque aqui não tem. Então essas são as nossas dificuldades aqui.⁴⁸

Eu acho que ali nós temos que receber em todos os endereços que nós morar, nós temos direito de receber aquela correspondência ali, que as pessoas sejam... conheçam e saibam onde é que a gente mora. E é isso que eu acho importante. [...] É, porque às vezes a gente... a gente já tem perdido às vezes sobre alguma coisa, às vezes importante porque o pessoal não quer vir... não quer entregar na comunidade da gente e se vier para associação de moradores, muitas e muitas coisas importantes a gente não recebe.⁴⁹

Meu telefone passou quatro meses aqui parado. A gente pagando conta e ninguém vinha. A gente pagando conta de noventa reais sem ter telefone. Eu precisei muito de médico porque eu tenho tratamento de vista e meu filho é desse jeito também... os tratamentos dele no Hospital da Mangueira que é. Então, por causa tudo de telefone que eles prometem de vir hoje e não vem. “Ah tá, meio difícil subir...” Gente, não é difícil subir!⁵⁰

A separação entre “Galo” e “Pavão”, respectivamente Cantagalo e Pavão-Pavãozinho na linguagem de seus moradores, é quase imperceptível para quem é de fora. Ambas comunidades cresceram juntas e estão geográfica e socialmente ligadas, sendo seu conjunto conhecido como “Complexo Pavão-Pavãozinho-Cantagalo” ou PPG. Dois pavões e um galo

⁴⁷ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

⁴⁸ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

⁴⁹ Entrevista concedida por NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

⁵⁰ Entrevista concedida por NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

são utilizados como símbolo por projetos, pela Escola de Samba do Cantagalo (Alegria da Zona Sul) e também pelo Museu de Favela, representando a união entre os morros. A marca do Museu de Favela foi feita por Acme, dois pavões e um galo formam a sigla MUF e ao fundo há o desenho de um morro e plumas de pavão. Esta simbologia indicaria que o Pavão gosta de mostrar sua beleza e que o MUF também estaria mostrando a beleza do morro. Apesar desta união entre as favelas, os moradores negam que haja uma identidade única, visto que o histórico de ocupação e os perfis da população são diferenciados. São morros de subidas muito íngremes e no geral, quanto mais acima, mais precárias serão as condições de vida e as construções. Na parte inferior do morro, na maioria dos casos encontram-se os moradores estabelecidos a mais tempo no local (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).



Figura 5 Logo do Museu de Favela representada por dois Pavões e um Galo, logo, a união das comunidades.

Fonte: <http://www.jornaldesabado.com.br/wp-content/uploads/2011/05/logomuf.jpg>

Ambas as favelas possuem subunidades, sendo as do Cantagalo: Terreirão, Quebra ou Quebra-Braço (área mais precária), Igrejinha, Buraco Quente, Nova Brasília e Jaqueira (atualmente chamada de Elevador). O Pavãozinho (situado na parte inferior do morro) tem melhor infraestrutura e abriga moradores com melhor situação. Ele é subdividido pelas cinco estações que compõem o Plano Inclinado que liga a Rua Saint Roman de Copacabana à comunidade. Já o Pavão, que fica mais acima, constitui-se das seguintes subunidades: Serafim, Casarão, Grotão, Vietnã, Caranguejo e Boca do Mato. Nas subunidades localizadas mais acima do morro, é possível encontrar casas de madeira, papelão e taipa (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Neste sentido, pode-se encontrar um trecho no primeiro livro lançado pelo museu, onde o morro parece ter voz e trata dessas microrregiões:

Os homens criaram nomes interessantes para partes menores de mim. Serafim tem esse nome por conta do Hotel Serafim, o Vietnã porque seus ocupantes chegaram muito pobres e meio esfarrapados, pareciam voltar da Guerra do Vietnã, Caranguejo lá no alto, porque começar a vida ali era (e ainda é) tão penoso que parecia que se andava para trás, tal um caranguejo; Quebra-Braço porque muita gente se acidenta nessa ocupação, de cima das lajes e nas pirambeiras, Caixa d'Água por motivo do reservatório da CEDAE, Nova Brasília, porque... Juntas, as minhas dez partes, formamos a rica diversidade dos modos de vida, tesouro de patrimônio cultural e de memórias. (PINTO; SILVA; LOUREIRO. 2012, p.29).

Parte do Rap do MUF, considerado o hino da instituição também traz essa questão:

“Serafim, Pavãozinho, Cantagalo e Pavão, Vietnã, Caranguejo na conexão,
Quebra Braço, Buraco Quente, Terrerão, Igrejinha, Nova Brasília um rolezão,
só chegar no brindão ser sangue bom
Povo anfitrião estende a mão
Aprecie as belezas que emanam dos jardins suspensos de Ipanema e Copacabana.”
(PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p.22).



Figura 6 Subunidades de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo.

Fonte: Acervo do Museu de Favela.

Atualmente o MUF está inscrito em um novo contexto, pois, no passado, os moradores conviveram mais de trinta anos com grupos criminosos ligados ao tráfico de drogas que viviam em conflito permanente com a polícia e entre si. Isto restringia a sua mobilidade e provocava

medo e insegurança. Entre 1970 e 1980, Cantagalo e Pavão-Pavãozinho estavam sob o controle de grupos rivais. A chegada da facção “Comando Vermelho” unificou o domínio destas em meados dos anos 80, intensificando o tráfico de drogas no local, mas ainda permanecendo rivalidades internas entre os grupos (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). Fato é que os moradores não podiam conviver ou transitar entre as comunidades diferentes durante o período conflituoso (MORAES, 2011). Uma fala de Penha Nazareth é emblemática sobre essa questão. Perguntei para ela se a casa dela era muito pichada antes de ser Casa-Tela e ela me respondeu: “Era pichada sabe do que? De bala! Tô falando sério, assim, buraco, sabe?”⁵¹.

Foi também nesse período que Leonel Brizola, governador do estado (1983-1987) iniciou uma série de obras no local. Ele também deu início ao processo de titulação das propriedades na comunidade com vistas à regularização fundiária. No segundo governo de Brizola (1991-1994), o “Brizolão”, onde se situa o CIEP, passou também a instalar o Centro Comunitário de Defesa da Cidadania (CCDC). Em 2001, foi inaugurado também neste local o Espaço Criança Esperança, uma parceria da ONG Viva Rio, Rede Globo e Fundo das Nações Unidas para Infância (UNICEF). Posteriormente a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) substituiu a UNICEF na parceria (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012).

Muitos políticos beneficiaram favelas em troca de votos, mas apesar disso, Leonel Brizola é um político lembrado com muito carinho em Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Este realizou dois projetos-piloto na região trazendo melhorias. Em 2002, a Secretaria Municipal de Habitação realizou um diagnóstico da região com vistas à implantação do Programa Favela-Bairro. O resultado revelou que os investimentos de Brizola na região garantiram a consolidação e permanência dos moradores (CICCO, 2012). Não é à toa que seu rosto está estampado na Casa-Tela 16 “Sobrevivência, Paquera e Brizola”.

É perceptível o grande número de intervenções públicas no PPG nos últimos anos. Houve a implantação do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) do Governo Federal, a instalação de uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), já citados anteriormente, e até mesmo a tentativa de regularização fundiária, sendo esta coordenada pelo Instituto Atlântico. A 5ª UPP foi implantada em 2009, instalada em um imóvel em frente ao “Brizolão”, três meses depois da invasão do BOPE ao Complexo Pavão-Pavãozinho-Cantagalo. Os moradores do Pavão-Pavãozinho, ainda que satisfeitos com a iniciativa de acabar com a violência armada,

⁵¹ Entrevista concedida por PENHA, Penha Nazareth. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (15min).

sentem-se ressentidos com a falta de políticas públicas que atendam seus interesses. Denunciam problemas com as obras do PAC e maus-tratos cometidos pelos policiais com moradores, em especial os mais jovens. Também têm interesse que o trabalho da UPP se restrinja ao aspecto segurança (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012). A entrada da UPP nas comunidades favoreceu também o aumento do número de turistas. Para o MUF é positivo, pois consegue mais visitantes. Seu Paulinho destaca que a tendência é melhorar, que teve época que as pessoas não vinham de jeito nenhum na favela, tinham medo devido ao que falavam “lá embaixo”, mas que hoje o pensamento já mudou.⁵²

O PAC foi oficialmente lançado no PPG em 2007, apresentado aos moradores em 2008 com dois eixos centrais: 1) obras físicas que compõem o “programa de reurbanização” da favela; e 2) “ações sociais” que fazem parte do “trabalho social” do PAC. Na primeira etapa do PAC Social foram realizados cursos voltados para a qualificação profissional na área de turismo. Ele reuniu um conjunto de obras de infraestrutura, e projetos para o desenvolvimento econômico e social em todas as regiões do país (MORAES, 2011). No Rio de Janeiro, ele se concentrou nas favelas e no PPG foram construídos prédios de apartamentos para famílias de renda média inferior a três salários mínimos, foram feitas obras de esgotamento sanitário, redes de água potável, drenagem de águas pluviais, galerias de drenagem, pavimentação de becos, vielas e escadarias, foram construídos dois elevadores panorâmicos que saem da Estação de Metrô General Osório, em Ipanema e dão acesso à favela Cantagalo (CICCO, 2012). Os elevadores geralmente funcionam, mas algumas vezes apresentam defeito. Marilene destaca que no início de seu funcionamento havia maior organização, que hoje as pessoas transitam com diversas coisas no elevador como bolsas de lixo e gelo. Quando ele apresenta defeito, algumas pessoas ficam estressadas, chegam a bater em suas portas e falar palavras de baixo calão. Ao contar esses casos, a moradora lembra com nostalgia do tempo onde o elevador não existia e as pessoas tinham que subir e descer pelas escadas.⁵³

O Complexo Pavão-Pavãozinho-Cantagalo está vivendo um processo de regularização urbanística e fundiária organizado pela Prefeitura Municipal visando conter sua expansão. Este processo envolve a criação de uma legislação específica para a área. De novembro de 2010 a maio de 2011, três decretos foram assinados pelo prefeito Eduardo Paes estabelecendo “As Normas de Uso e Ocupação do Solo” dos territórios, elaborados em separado para cada favela.

⁵² Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

⁵³ Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

(CUNHA apud VELLOSO; PASTUK; JR., 2012, p. 36). Os moradores preocupam-se com tais decretos e suas implicações.

Velloso, Pastuk e Jr. (2012) consideram que há uma vocação das comunidades do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo para o movimento político, o que pode ser comprovado pela iniciativa da criação de um Portal Eletrônico, idealizado, criado e alimentado por profissionais com ensino superior residentes nas duas favelas e outras iniciativas.

Moraes (2011) ressalta que segundo dados extraoficiais, o PPG é a favela com a maior concentração de ONG's da cidade do Rio de Janeiro e devido a isto em 2010 o governo do estado desativou o CIEP e o destinou somente para as organizações. Hoje, falta espaço no CIEP e o próprio Museu de Favela que tentou se instalar lá, não conseguiu.

3 O JEITO MUF DE MUSEALIZAR

Apresentados os narradores e o território museal, agora serão evidenciados o Museu de Favela e suas ações. Mostrarei como esse museu funciona e alguns de seus trabalhos, dentre eles, exposições e eventos. Em seguida, será exposto o processo de implantação do Circuito Casas-Tela, assim como alguns conflitos iniciais, mais focados em aspectos memoriais. Serão explicitadas opiniões dos diretores do museu, dos moradores das Casas-Tela e dos artistas que confeccionaram o circuito.

3.1 O MUSEU DE FAVELA

O MUF, uma ONG que possui CNPJ, site e telefone para contato, é um museu que surgiu da união de moradores da comunidade que viram na memória social uma oportunidade de transformação social. Resolveram investir então nos “passados presentes” (HUYSSSEN, 2000).

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (HUYSSSEN, 2000, p.9)

A memória é utilizada no Museu de Favela como um mecanismo cultural que fortalece os sentidos de pertencimento. “No mundo ocidental contemporâneo, o esquecimento é temido, sua presença ameaça a identidade” (JELIN, 2002, p.19, tradução nossa). Neste sentido, Jelin (2002) chama a atenção para o fato de que um passado comum permite a construção de sentimentos de autovalorização e confiança em grupos, em especial os oprimidos, silenciados e discriminados.

Sidney Tartaruga, diretor do MUF, destacou em entrevista: “[...] a gente chegou à conclusão que a gente poderia transformar o território através do resgate da memória, e das suas histórias... das favelas do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho”. Frisou que a criação do museu começou em 2007 com a chegada das obras do PAC e a formação de um grupo de trabalho composto por ele, Acme, Rita e Valdete. Depois eles teriam convidado outras lideranças da

comunidade para fazer parte do museu e chegaram ao número de dezesseis sócios-fundadores (já apresentados anteriormente)⁵⁴.

Kátia Loureiro relatou que, na época, estava a serviço da KAL (construtora responsável pelas obras de urbanização da favela) e coordenava a equipe que fazia o trabalho de desenvolvimento social. Esta equipe tinha um olhar mais estratégico, diferente da assistência social tradicional, era composta em sua maioria por urbanistas com forte pendor social. Começaram então a modelar os cursos de qualificação de mão-de-obra ao refletirem juntamente com as pessoas da comunidade sobre qual seria a vocação do local. Cultura e memória foram alguns dos pontos indicados, porém não havia um formato do que e como poderia ser feito. Kátia então, em pesquisa na internet, descobriu os princípios da museologia social, os estudou e viu que era o que os moradores queriam e a partir disso apresentou essa ideia para eles. Sugeriu que fizessem um museu de território. O formato de museu foi proposto por ela, mas o conteúdo foi proposto pelos moradores envolvidos⁵⁵. O próprio Acme afirma que dada a ideia, ele foi para casa e escreveu como poderia ser esse museu:

[...] tipo assim, o Sidney, capoeirista, a Rita, radialista, eu sou grafiteiro e desenhista... então eu comecei a pensar como essas coisas poderiam se conectar. A Afrolady era *rapper*, eu cantava *rap* com ela... Então eu imaginei, Afrolady pode dar aula de música, pode ensinar os caras a cantarem *rap* e esses caras que vão fazer a oficina de *rap*, eles vão ser os nossos guias porque eles vão cantar a história do morro e os grafiteiros vão fazer oficina e esses grafiteiros vão ser os ilustradores da história do morro. O pessoal que faz jornalismo vai ser o pessoal que vai catalisar a história para dar conteúdo pro *rap* e pro *graffiti*. Então eu imaginei que tudo isso poderia se conectar e funcionar junto, apresentei pra galera e a Kátia pegou esse bolo de papel, levou pra casa e transformou isso num plano estratégico.⁵⁶

Kátia então procurou apoio da Secretaria de Cultura e outras instituições governamentais, porém não obteve respostas positivas. Talvez a ideia fosse muito ousada para o período. Ela retornou para o grupo e disse que não havia conseguido ajuda. Foi então, que segundo ela, Aline Afrolady teria dito que eles teriam que criar uma instituição deles mesmos, teriam que “arregaçar as mangas”. Os moradores pediram auxílio para montar a instituição e Kátia não conseguiu ser remunerada pelo PAC, pois ele não aceitava medição de hora nisso e

⁵⁴ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

⁵⁵ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

⁵⁶ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

ela colocou toda a situação para sua equipe de trabalho. Acabou, posteriormente, se desvinculando da empresa, se auto aposentou para se dedicar ao MUF como voluntária, pois não deu conta de levar as duas coisas juntas. Ela acredita que devia a ela essa experiência e ficou sete anos na instituição. Aponta que este é o tempo de “enraizar”, pois em territórios que estiveram anos sob o domínio do tráfico armado, com uma desconstrução cruel da identidade coletiva, não se faz nada em menos de dois ou três anos. É necessário transformar a desconfiança em vontade de fazer acontecer e os próprios empreendedores do MUF, pessoas que viveram anos nas estratégias de sobrevivência e que carregam consigo a cicatriz da exclusão social, precisavam perceber que aquele era um projeto que ia dar certo. Kátia ainda aponta que para Acme a ideia desde o início era ser um movimento, pois ele constrói suas estratégias na impermanência. Porém, ela acredita que é importante lutar pela permanência, pois esta seria uma luta por uma posição na sociedade⁵⁷.

O MUF é um museu de território (a céu aberto) e comunitário. É o primeiro museu territorial integral do Brasil e é utilizado pelos moradores como uma ferramenta para o registro de memórias e desenvolvimento local. Nas palavras de Kátia Loureiro, ele “tem como missão comunicar todo o valor, toda a cultura, toda tradição, toda memória que está estabelecida dentro daquele território que ele representa”⁵⁸. Em consonância com esta qualificação para o museu, Mário Chagas argumenta que:

As experiências de museus comunitários valorizam as pessoas, valorizam as comunidades, valorizam o desenvolvimento local sustentável. Têm um outro foco. Os acervos são importantes, mas eles são um pretexto para o desenvolvimento comunitário. Os espaços, os edifícios onde os museus se instalam podem ser importantes, mas, continuam sendo pretexto para o desenvolvimento comunitário. Todos esses elementos: as coleções, os acervos, o patrimônio, o local, tudo passa a ser uma estratégia a favor do desenvolvimento social daquela comunidade. (CHAGAS apud MORAES, 2011, p. 45)

Sobre a criação deste novo museu, vale também destacar a fala de Rita de Cássia:

Museu de Favela é um museu de novo conceito, uma nova forma de se musealizar, uma organização pensada por pessoas que não são da área de museologia. [...] Criamos o museu sem saber que estávamos fazendo, um bando de loucos, né? Que foi muito atacado por isso, porque achavam que em meio a tantos problemas na comunidade, a gente vinha falar de cultura, quando não existiam questões de

⁵⁷ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

⁵⁸ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

saneamento básico, falta disso, falta daquilo, falta de escolas, de creches, falta de postos de saúde e a gente veio falar de cultura e veio falar de museu. Pros moradores no início foi surreal, hoje eles percebem que a gente veio para ficar. E viemos para contar a história deles e não a nossa.⁵⁹

Moraes (2011) analisa que durante o PAC, o MUF se classificava em matérias de divulgação e eventos como museu de território e que após este, passou a classificar-se como museu comunitário. Salieta que em termos conceituais as duas definições não diferem muito, na verdade, elas classificam em períodos diferentes da história museus com os mesmos objetivos. No entanto, ao usar os termos “território” e “comunitário”, a diretoria do MUF estaria dando a eles um significado peculiar. A população local tinha certa resistência ao museu por considerá-lo um “Museu do PAC”, a utilização do termo “comunitário” tem por objetivo então desvincular essa imagem criada na comunidade.

O turismo foi foco dos moradores no início da criação do MUF como pode ser visto em seu macro-objetivo:

Transformar o morro em um Monumento Turístico Carioca da História de Formação de Favelas, das Origens Culturais do Samba, da Cultura do Migrante Nordestino, da Cultura Negra, de Artes Visuais e de Danças – Um grande roteiro de visitação turística nacional e internacional da Cidade do Rio de Janeiro. (MUSEU DE FAVELA apud MORAES, 2010, p.36).

Turistas, jornalistas, pessoas de outros museus e pesquisadores e alunos de diversas universidades brasileiras e estrangeiras o visitam com objetivos diferentes. Há visitantes que querem conhecer o Circuito Casas-Tela, outros querem entender um pouco mais sobre o “Jeito MUF de musealizar” e fazer assim uma visita técnica à Base 1 do museu e há ainda os que querem vivenciar um pouco da cultura de favela em oficinas e apresentações diversas, provando da gastronomia local, visitando projetos sociais, dentre outras atividades. Alguns visitantes querem misturar diversos desses elementos.

O Museu de Favela desenvolve um turismo que pensa no morador em primeiro lugar, preocupado com o beneficiamento econômico da comunidade local e com a preservação de seus valores, histórias e memórias. Pensando nisso, o modelo de gestão de turismo adotado, segundo os diretores do museu, é o Turismo de Base Comunitária (TBC):

[...] é aquele desenvolvido pelos próprios moradores de um lugar que passam a ser articuladores e os construtores de cadeia produtiva, onde a renda e o lucro ficam na comunidade e contribuem para melhorar a qualidade de vida; leva todos a se sentirem

⁵⁹ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

capazes de contribuir, e organizar as estratégias do desenvolvimento do turismo. (CORIOLANO, 2003, p.14)

As visitas proporcionadas pelo museu prezam a experiência. Os visitantes têm a oportunidade de vivenciar e porque não dizer experimentar, um pouco do cotidiano da favela, suas manifestações culturais, sua paisagem, dentre as diversas outras possibilidades. É um turismo que integra o valor de quem vem de fora com quem está dentro. Durante as visitas, os mediadores culturais dão enfoque à cultura de favela, arte, história, chamam a atenção para problemas como o lixo e o abandono do poder público em diversas situações, incluindo aqui casos de remoção. Sempre abordam a museologia social e o protagonismo que o MUF possui na área com certo orgulho. É comum a fala: “Estávamos fazendo aqui o que foi tratado na Mesa de Santiago em 1972 sem saber”.

Apesar do MUF também abordar questões sociais importantes, ele dá preferência a mostrar uma favela cultural, sua história, suas lutas e dificuldades de sobrevivência para chegar até os dias de hoje. Ênfase nas tradições, música, dança, esporte, religiões, brincadeiras de criança. Os diretores do MUF, dizem ser contra o turismo explorador, como o que utiliza vans e jipes e apontam sempre o exemplo da Rocinha. Pode-se perceber a recusa deste turismo já no discurso feito por Acme, no evento de assinatura do convênio MUF e UNIRIO realizado em 18 de junho de 2009: “Nada de turista subindo morro vestido para um safári, aqui não tem bicho! Vamos estudar turismologia assim como estudamos museologia comunitária para fazermos melhor o turismo nesse Museu de Favela de tantas possibilidades culturais” (INFORMUF, 2009). Desta forma Moraes (2011, p.28) destaca que “O turismo para os diretores do MUF tem que ser a pé, os turistas têm que andar na favela, segundo eles, como os moradores andam, e com os moradores, conhecendo assim a realidade da favela”.

Freire-Medeiros (2009) frisa que apesar de os passeios feitos de jipe terem se tornado um ícone do turismo na Rocinha, apenas três empresas fazem uso deste transporte, a saber: Jeep Tour, Jungle Tours e Rio Adventure. As empresas dizem não haver fundamento em tantas críticas, uma vez que o veículo é utilizado para uma percepção mais acurada da paisagem e que a ideia de “safári de pobres” não deveria existir (p. 54 e 55).

Velloso, Pastuk e Jr. e destacam o papel do MUF no processo de desmistificação da imagem das favelas, dizendo:

O MUF faz parte de um grande roteiro de visitação turística que percorre as favelas do Cantagalo e do Pavão-Pavãozinho tendo como missão desmistificar a imagem destas como sendo guetos, associadas à violência e à miséria. O museu busca valorizar a diversidade cultural dessas favelas expressa tanto na música, na dança, nas artes,

como nas biroskas, nas pensões e nas edificações, no dia a dia dos moradores que traduzem singularidades diversas: o Cantagalo é diferente do Pavão-Pavãozinho e as duas favelas guardam diferenças internas revelando histórias, práticas sócias e simbologias específicas. (VELLOSO; PASTUK; JR., 2012, p. 44)

Em minha pesquisa de campo, ao acompanhar guiamentos e conversar com as pessoas, pude perceber que há uma satisfação dos visitantes que fazem as visitas promovidas pelo MUF. O museu também parece alcançar seu objetivo, uma vez que as pessoas passam a reconhecer às memórias daquelas comunidades como parte integrante da cidade do Rio de Janeiro.



Figura 7 Turista faz registro fotográfico na favela.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

Para Moraes (2011), existem duas categorias de turismo presentes no imaginário dos diretores do MUF: o “turismo vilão”, “visto e/ou vivido como prejudicial às comunidades receptoras” e o “turismo solução”, “visto e/ou vivido como aquele que envolve a comunidade local e que se articula com o patrimônio, sendo colocado como a via capaz de solucionar os problemas de uma dada localidade” (MORAES, 2011, p.23). Pude perceber em minha vivência no museu que estas duas categorias de turismo apontadas ainda se fazem fortemente presentes, sendo um tema sempre polêmico em debates e reuniões. Ao mesmo tempo que seria a solução para uma sustentabilidade do museu, ele também é visto como um problema por expor a comunidade, pois pode atrapalhar a dinâmica local caso os grupos de visitantes sejam muito grandes, podem ocorrer também registros fotográficos que não agradam os moradores, dentre outras situações. Já foi sugerida inclusive a substituição da palavra do “turismo” pela palavra “visitação” com vistas à redução de conflitos. Apesar de ter sido o foco da instituição em sua fundação, hoje o MUF não tem o turismo como o seu objetivo principal, o que iria até mesmo

contra a conceituação de um museu comunitário. O MUF compreende que deve estar voltado para o seu território, atuante juntamente com a comunidade local.

O MUF encontrou um “jeito” único, peculiar de musealização, os diretores do museu falam em um “Jeito MUF de musealizar”. Dizem não ter medo de errar, por isso estão o tempo todo “experimentando”. No MUF, todo o território, as pessoas que vivem nele e seus modos de vida são considerados acervos. O MUF é um museu vivo. Sobre esta temática, é interessante ressaltar as falas de Dona Antônia, diretora do MUF:

O Museu de Favela é uma instituição que na verdade quando você fala Museu de Favela, você está falando de todo o território da comunidade. E quando você fala de todo o território, você está incluindo aí desde o modo de construção, o modo de vida das pessoas, a cultura, né? E eu até costumo dizer que os sons, por exemplo, a gente está aqui, se tiver um rádio tocando, isso aí, ele é um acervo do Museu de Favela naquele momento. O som faz parte do Museu de Favela. Se a gente está aqui trabalhando, aí de repente alguém está fazendo uma obra, até as marteladas que tão saindo lá na madeira, ele passa a ser o... Acervo do Museu de Favela, né? Então como a gente é um museu a céu aberto, tudo que está dentro do território passa a ser o nosso acervo.

[...]

É... Quer dizer, no momento que a gente é um museu vivo, é como eu falei, tudo que tem dentro do museu, passa a ser acervo desse museu. Eu digo que eu sou uma peça do acervo, né? Eu moro dentro do Museu de Favela. Se alguém me perguntar “Onde você mora?”, em termos de museu, eu moro no Museu de Favela. “Opa, mas como é isso? Você mora dentro de um museu?” “Não, eu moro dentro do museu. Minha casa é dentro do museu, eu moro dentro do museu, eu ando, transito dentro do museu.” E aí no momento que esse museu é tudo que tem, tudo que tem no território é do Museu de Favela, eu acho que a obra de arte também passa por isso. Aí uma coisa que eu até costumo chamar a atenção das pessoas é assim, se você passa num lugar, quer dizer, passou numa ruela dessas aí da comunidade, do território, aí tá limpinho, não tem nada no caminho, naquele momento aquilo é o museu. Aí você vai lá na rua e volta, quando você volta, o carregador de material fez uma pilha de saco de material, aí você vai dizer “Ué, mas quando eu passei aqui não tinha isso. Por que que agora tem?” O museu mudou, né? Eu inclusive costumo dizer que o Museu de Favela, ele se renova a cada instante. Ele é como uma vida, né? Nunca o agora é exatamente o que era a pouco tempo, né? E a gente não sabe como será daqui a pouco. O Museu de Favela está sempre nessa modificação.⁶⁰

Apesar das significativas falas de Dona Antônia, os moradores entrevistados parecem não ter essa percepção de museu de território, de que tudo seria acervo. Ao perguntar se eles conhecem o MUF, alguns dizem nunca ter ido “lá” ou falam que já foram, sempre se referindo à Base Operacional 1.

Sobre o trabalho desenvolvido pela instituição, há um trecho sugestivo extraído do livro publicado pelo museu, “Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida no Museu de Favela”:

⁶⁰ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

O MUF promove pesquisa e documentação de memórias, faz a sua expressão a céu aberto em instalações fixas e também itinerantes, em várias formas, e fomenta a formação de redes de negócios criativos empreendidos pelos moradores, a partir dos saberes e fazeres que vai descobrindo reunidos numa lógica de museu. Essas são as estratégias e os imaginários museais. Os fundamentos. Cada galeria, um caminho de cidadania na favela. (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p. 42)

O museu já desenvolveu diversas ações a partir dos fundamentos expostos. Serão apresentadas aqui algumas delas.

A primeira exposição do MUF foi a “Despertar de Almas e de Sonhos – Pavão, Pavãozinho e Cantagalo”, que contava com totens com as fotografias e falas de moradores antigos que foram entrevistados por membros do museu. Essas mesmas entrevistas seriam utilizadas de novo futuramente no processo de produção das Casas-Tela. Essa exposição já passou por outras cidades do Estado do Rio de Janeiro, destacando seu papel itinerante, levando para museus tradicionais a cultura e história da favela.

O museu também realizou o Festival das Lajes, que valorizando essa parte das casas, abriu algumas para visitação que contava com exposições, apresentações de corais e grupos de dança parceiros. O evento possibilitou que os moradores percebessem o potencial turístico deste espaço. Após o Festival das Lajes, o MUF conseguiu um espaço provisório para sua sede no segundo andar da “Igrejinha” (igreja católica). No momento da instalação do museu, o local estava sem uso. No entanto, este espaço anteriormente abrigava uma creche. A ocupação pelo museu gerou questionamentos e certo desconforto por parte de alguns moradores (MORAES, 2011), que associavam diretamente a abertura do museu com o fechamento da creche. Conhecida como Base Operacional 1 do MUF, sua localização exata é Travessa Nossa Senhora de Fátima, 7, Morro do Cantagalo. O MUF pretende ainda instalar outras bases em seu território, mas há falta de recursos para tal.

O museu também conta com a Rede MUF, que tem em sua frente Antônia Ferreira Soares, uma de suas diretoras. Esta rede visa a articulação dos artesãos dos morros que trabalham com base em questões ecológicas no uso do material. Os artesanatos podem ser encontrados em uma lojinha na Base 1 em Cantagalo. Esta retira 10% da venda dos produtos para a manutenção do museu. A proposta da Rede MUF é manter um cadastro de profissionais, divulgar suas atividades e indicá-los a quem necessitar de mão de obra especializada.

O MUF ainda dispõe de um projeto de Brinquedoteca para as crianças da comunidade, que foi contemplado pela Ação Pontinhos de Cultura do Ministério da Cultura; do CineMUF, onde há a exibição de filmes escolhidos pelos próprios moradores, sendo um importante

momento de lazer; do Morro Acima e do “O samba não pode apagar”, sendo o primeiro um projeto feito em parceria com a loja de roupas Reserva da Zona Sul e o segundo um samba que ocorre na laje do MUF, ambos constituem-se em momentos de integração entre “morro” e “asfalto”. Oferece também diversos cursos e atividades, além da distribuição de ingressos para teatro, musicais e cinema. Estes ingressos são conseguidos através de parcerias com o Metrô Rio e com a Secretaria de Estado de Cultura.

Em 2011, o museu criou o prêmio Mulheres Guerreiras, que premia mulheres moradoras da comunidade que contam suas histórias de vida através de entrevistas. O museu escolhe as mulheres que acredita que merecem ter sua história contada. Aqui percebe-se que há uma seleção, um trabalho de memória e esquecimento. Ao escolher certas histórias, o museu deixa de contar outras que podem se perder.

O MUF também possui um projeto que visa implantar uma trilha ecológica, de nome Circuito ou Caminho do Alto. Para isso, pesquisou histórias e memórias do morador da favela com a natureza, fez visitas a campo e treinamentos para planejar a estrutura e procedimentos mínimos necessários para o funcionamento desta nova galeria de visitação a céu aberto. O mesmo teve início em 2012 patrocinado pelo PAC Social.



Figura 8 Material de divulgação do MUF do Caminho do Alto.

Fonte: Museu de Favela.

O MUF articulou em 2014 algumas Jornadas Estudantis. Estas têm por objetivo trazer grupos de estudantes das escolas próximas do Museu de Favela (do morro e fora do morro) de

modo a contribuir com a construção de um novo olhar para o território museal do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo (MUSEU DE FAVELA, 2014). O museu encontra certa dificuldade nesta ação, pois as escolas têm receio de deixar seus alunos visitarem um museu na favela.

Em 2014, o museu ainda realizou uma exposição na passarela do Complexo Rubem Braga, que liga o elevador do metrô até Cantagalo. A exposição contava com *banners* com histórias de moradores de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Como é um local de passagem constante na comunidade, muitas pessoas tiveram acesso à essa exposição e o processo foi muito interessante, pois muitos reconheciam seus parentes, se perguntavam porque havia *banner* homenageando certa pessoa e não outra, ou seja, foi uma ação que impactou e teve grande ressonância junto à população local. Especificamente sobre essa exposição, há um relato de Dona Antônia que demonstra a importância deste trabalho de memória:

A Bua já morreu há muito tempo, logo que deu a entrevista, um tempo depois ela morreu. E ai botaram a exposição lá na Passarela do metrô... [...] Teve gente que é parente dela que não conhecia ela porque na casa deles, porque antigamente ninguém tirava foto, era muito difícil alguém tirar uma foto e ter uma foto, no caso, né? Tinha parente dela que não conhecia ela. Foi conhecer através da exposição.⁶¹

O MUF tem se empenhado em realizar um trabalho de preservação das memórias das favelas onde está inserido. Tais iniciativas evidenciam que o museu parece estar atingindo seu objetivo. Além de todas as ações citadas, podem ser mencionadas outras, dentre elas o Circuito Casas-Tela, no qual as casas dos moradores são grafitadas com suas memórias, histórias e cultura local. É uma galeria de arte a céu aberto. Como este circuito é o foco desta dissertação, ele será melhor apresentado na próxima parte deste capítulo.

A partir do apresentado, percebe-se que o Museu de Favela é palco de representações identitárias e traz à tona memórias subterrâneas. Memórias de minorias que de alguma forma conseguem se expressar e conquistar seu espaço na sociedade. O PAC surgiu em determinado momento para as comunidades de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo, como uma oportunidade das memórias que estavam subterrâneas se mostrarem através do museu.

O MUF, com sua galeria de arte a céu aberto e demais ações, faz com que suas memórias cheguem ao espaço público nas favelas e com isso consegue reivindicar seu direito à memória, como nos diz Michael Pollak, “Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa de memória” (POLLAK, 1989, p.05). No MUF essas reivindicações

⁶¹ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

tangem ao direito à memória, à identidade coletiva, à cidade. Ao construir a ideia do museu de território, os diretores do MUF atuaram e atuam como empreendedores da memória, já que o museu é fruto da iniciativa de grupos sociais (JELIN, 2002).

As exposições do MUF ajudam a manter a coesão das comunidades fortalecendo assim as identidades individual e coletiva, afinal, “O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo” (POLLAK, 1989, p.10). E o sentido também está em disputa, como será visto adiante.

Muitos jovens passam a se reconhecer na memória dos moradores mais antigos das comunidades. O museu atua assim como um meio de transmissão de memórias, em um contexto em que este processo está cada vez mais enfraquecido.

O MUF entende que suas ações não mudarão a comunidade de um dia para o outro e que nem todos os moradores se sensibilizam com elas. É um trabalho que deve ser feito aos poucos, o importante é preservar a memória deste morador que já sofreu tanto e tem baixa autoestima, em algum momento ele pode se sensibilizar e entender a proposta do museu. Pude perceber isso em meu trabalho na instituição, quando um colega da minha equipe, que cresceu na comunidade, disse que antes achava que o MUF era bobagem, coisa do “PAC” e que haviam outras prioridades para a comunidade, mas hoje o mesmo atua juntamente com museu, o compreende e acredita em seus ideais.

Apesar de todo o trabalho realizado, os diretores são bem críticos em relação ao museu e estão sempre se questionando se estão conseguindo sensibilizar a comunidade e como a instituição tem sido vista interna e externamente. Dona Antônia ressaltou que eles fizeram o museu, trabalham no museu, mas a realidade é que a comunidade não foi preparada para isso. Apontou algumas falas que para ela seriam recorrentes:

“É chato, é lugar de coisa velha, né?” Ai você fala assim “Ah o Museu de Favela...” “Que museu?”. Imagina a pessoa entender que ela mora dentro de um museu, se ela nem sabe direito o que é um museu. “Que história é essa? Vai dizer que eu moro dentro de um museu? Cadê o museu? Onde é o museu?”. Então as pessoas não entendem muito isso.⁶²

Segundo ela, as atividades do museu são divulgadas em vários locais, o problema realmente seria o fato da comunidade não estar acostumada a isso e como toda sensibilização demanda muito trabalho e o museu atualmente conta com poucas pessoas atuantes, isso dificultaria ainda mais toda a situação. É necessário que se façam mais trabalhos de memória,

⁶² Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

para explicar as coisas aos moradores, conscientizar. Se eles não valorizam, não é porque eles não querem, segundo a diretora, mas porque desconhecem.⁶³

Rita de Cássia frisou a importância do trabalho corpo a corpo, pois é nele que você ouve os elogios, mas também as críticas. Compreende que o museu não agrada o morador em alguns quesitos e que algumas coisas devem ser revistas. A diretora gosta da palavra “facilitador”, ela acredita que o museu deve facilitar os processos. Para ela não adianta só agradar “os de fora” porque esses vão embora, quem fica é o morador. A comunicação interna, que é fundamental, é o que falta ao MUF, segundo Rita. A comunidade é muito diferente, é múltipla e por mais que o museu realize e divulgue suas ações, elas nunca chegarão a todos, mas o museu deve tentar atingir o maior número de moradores.⁶⁴

Ainda que o MUF tenha ganhado valor na mídia e despertado a curiosidade das pessoas, Acme, que já foi presidente da instituição, também apresentou algumas críticas. Para ele, o museu tem várias intenções e dentre elas estão a intenção de preservar a história, mas também a intenção de capitalizar a mesma e ambas as coisas têm que andar unidas.

Então quando as pessoas às vezes, elas pensam só no capital, elas esquecem um pouco dos valores culturais e aí a gente tem que estar sempre ali preenchendo essas lacunas. É tipo pô, você vai dar uma atenção a parte do dinheiro, mas você também tem que tomar cuidado pra você não magoar o cultural e o tradicional dessa comunidade que é muito sensível. Então, eu tinha alguns pontos que eu apontava que eu achava que estava errado e era o fato de você extrair a história das pessoas mais antigas dessa comunidade e transformar isso num roteiro que pode ser uma coisa que vai gerar uma renda e depois você não reverter nada para essas pessoas. Simplesmente você só está dando visibilidade a elas, mas você não está resolvendo o problema delas. [...] Entendeu? Você não está solucionando a vida delas, você não está dando nem pra elas a possibilidade delas também se beneficiarem desse roteiro que não seria só midiaticamente, mas de repente você conseguir fazer aquelas pessoas... facilitar a aposentadoria delas, ou pô, você fazer uma visita periódica lá para poder cuidar da saúde delas e tal. Preservar já que o museu é uma coisa de zelo e tudo mais... São algumas coisas que eu achava que não estava legal e às vezes eu falava... Eu falo, eu ainda falo desses pontos que eu acho que são importantes e às vezes as pessoas pensam que eu estou falando mal do Museu de Favela. Não estou falando mal do museu, eu acho que o museu é uma ideia extraordinária, mas que precisa se movimentar muito mais, entendeu?⁶⁵

⁶³ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

⁶⁴ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

⁶⁵ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

Acme apontou que com a Nova Museologia, o museu deveria atuar de uma forma diferente, “seria justamente para que o museu intervisse, interferisse e seria interferido, seria uma coisa mais movimentada, mais discutida, mas não sai muito da discussão”.⁶⁶

Percebe-se que as questões da sensibilização e comunicação interna povoam as mentes dos envolvidos com o MUF. Apesar de tantos questionamentos, uma pesquisa recente, demonstrou resultados diferentes. Realizada pela Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em julho e agosto de 2014, a pesquisa denomina-se “Pesquisa Hábitos de Mídia e Imagem do Museu de Favela”. A amostra foi de 400 entrevistas de jovens, homens e mulheres, de 18 a 45 anos, residentes nas comunidades. Os resultados demonstraram que 59% dos entrevistados conhecem o MUF e alguma atividade desenvolvida pela instituição, sendo as cinco atividades mais conhecidas: Prêmio Mulheres Guerreiras (32%), Cine MUF Caixa D’água (24%), Morro Acima (22%), Arraial do MUF (21%) e Casas-Tela (5%). Interessante notar que as Casas-Tela que são o que mais levou o museu para a mídia, não tem esse mesmo apelo no território (ECO/UFRJ, 2014).

Ao serem questionados sobre o grau de importância do MUF para as comunidades, 89% dos entrevistados escolheram a opção “Muito importante (Nota 05) e as razões elencadas foram as seguintes, com as respectivas porcentagens: “Leva cultura para o povo” (55%), “Cultura para jovens e crianças” (47%), “Amplia o conhecimento sobre a história da favela/comunidade” (32%), “Aproxima a comunidade da arte e sabedoria (25%), “Valoriza a comunidade ter um museu dela” (24%), “Diversão e cultura sem sair de casa” (12%), “Aprendizagem sobre outras culturas” (11%), “Museu pode facilitar a integração do morro” (9%) e Outros (7%) (ECO/UFRJ, 2014).

Consideram o museu pouco importante 7% dos entrevistados, pelos seguintes motivos: “Seria importante se fosse melhor divulgado” (70%), “Acabaram com a creche para fazer um museu” (20%), “Está parado/tem poucos eventos” (17%), “Não é prioridade para a favela. Prioridade é acabar com a violência” (15%), “Não é prioridade para a favela. Prioridade é investir em saúde” (12%), “Não é prioridade. Prioridade é investir em saneamento” (10%) e “Outros” (7%) (ECO/UFRJ, 2014).

A maioria dos entrevistados da pesquisa da UFRJ conhecem o MUF e acreditam que a instituição é importante para a comunidade. Sidney Tartaruga falou sobre:

⁶⁶ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

Então assim, pelo o que a gente soube da última pesquisa que foi feita no território, a comunidade está bem satisfeita com o Museu de Favela e todos os eventos que o museu faz no território apareceram dentro dessa pesquisa... Então eu creio que está sendo bem satisfatório para a comunidade e isso vem trazendo benefício não só pro Museu de Favela, pelo reconhecimento do seu trabalho a nível internacional e pra própria comunidade na questão de mais desenvolvimento social que está chegando através do poder público.⁶⁷

Além desta pesquisa, pode-se incluir as falas acerca do MUF dos moradores das Casas-Tela, que foram entrevistados por mim. Uns disseram nunca ter ido à Base do museu, nem frequentar suas atividades, outros frequentam e há ainda os que disseram que são convidados, mas não vão, pois não teriam tempo para participar. Alguns conhecem o museu somente pelo fato da sua casa ser Casa-Tela. Por mais que não participem, todos acreditam que o trabalho realizado é relevante e que valoriza a comunidade. Teteca falou sobre a importância de um museu: “A gente tem que ter história, saber da onde a gente veio, pra onde a gente vai. Vai a gente já sabe, agora veio, não sabe... Né? Museu não é isso?”⁶⁸. Percebe-se que saber sobre o nosso passado pode auxiliar nos nossos caminhos para o futuro. A moradora ainda apontou algumas ações do museu como positivas, dentre elas, a Exposição da Passarela da Memória e o Prêmio Mulheres Guerreiras. Seu Paulinho falou que um projeto como o MUF é de grande valor:

Esse projeto, ele ainda está ainda caminhando porque as pessoas... as pessoas que moram em comunidade têm pouco estudo... Pessoas que tem pouco estudo, tem pouca instrução e não sabem o valor que tem um projeto desse dentro da comunidade. Ai você fala “museu” pra eles, é uma coisa comum. [...] É diferente, é uma coisa diferente. Eles tratam o museu como uma coisa envelhecida. Na realidade, ele vem mostrando, né, o seu passado, o que você fez, o que você plantou. [...] Não perder sua história.

[...]

Eu antes de ter o conhecimento do que que significava o Museu de Favela, eu pensava assim que era ser assim roupa velha, você está entendendo? Coisas velhas... Mas não! Eles vêm tentando buscar aquilo que tem do passado, até dos anos sessenta. Dos anos sessenta, dos anos... de lá pra cá, entendeu? Então veio... que antigamente isso aqui não era isso aí.⁶⁹

Os moradores acreditam que o museu poderia fazer um trabalho de memória com as crianças, contar a história dos *graffiti*, oferecer cursos de desenho e ensinar a grafitar. Para Seu

⁶⁷ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

⁶⁸ Entrevista concedida por CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

⁶⁹ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

Paulinho, se a criança desde cedo aprendesse o *graffiti*, respeitaria mais as pinturas, não as destruiria. Haveria uma valorização maior. Um curso de *graffiti* ainda seria uma distração e evitaria que as crianças ficassem ociosas pelo morro, talvez se envolvendo com atividades ilegais. Paulinho afirmou que até ele teria interesse no curso⁷⁰. Em sua maioria, os moradores acreditam que a realização de cursos para os jovens é de extrema significância.

Há quem tenha dito, entre os entrevistados, que frequentaria reuniões para dar ideias de projetos se o museu organizasse. Alguns moradores disseram que o trabalho realizado pelo MUF já é suficiente.

Kátia Loureiro levantou uma questão que deve ser problematizada: “temos o tempo todo que nos perguntar se algo é coisa da favela ou se é da cidade em que vivemos”. Nesta perspectiva surgem perguntas como: os moradores de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo teriam mesmo de se envolver com as ações do museu? Por que deveria ser cobrada uma “percepção cidadã” das pessoas da favela que grande parte da população também não tem?

Não é o morador da favela. Vamos trazer pra Ipanema. Ai você fala assim em Ipanema “Olha, a gente vai fazer uma excursão por Ipanema. O último sábado de cada mês, o morador que quiser, se reúne e tananam.” Não vai ninguém. Não vai ninguém, né? Então a gente também fica assim... é... é... fica assim, idealizando uma coisa, como se aquele contexto fosse um contexto diferente da cidade. Em alguns aspectos, é exatamente igual. [...] Ó, tem que envolver, por exemplo, um churrasco no final. Ai vai... Lá e aqui em Ipanema também. Do contrário “Que saco! Vou tomar minha cervejinha e vou pra praia”.⁷¹

A moradora Marilene também ressaltou a necessidade de um momento de integração para atrair os moradores, falou que é preciso ter um almoço, uma feijoada ou algo do gênero para as pessoas participarem das ações do museu.⁷²

Outro problema enfrentado pelo MUF é a questão da sustentabilidade financeira. Kátia ressaltou que fez o desenho de um plano de negócios para o MUF, para sustentar a estrutura de governança do museu e gerar recursos para as atividades. Porém, a parte mais difícil seria realmente a implementação deste plano, o que até hoje é um desafio. Compreendendo que já havia cumprido sua missão e contribuído para a consolidação da instituição, ela sentiu-se à vontade para afastar-se de sua diretoria. Ao propor o plano de negócios, alguns membros teriam

⁷⁰ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

⁷¹ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

⁷² Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

dito que não queriam um “ar de empresa” na instituição. Kátia acredita que o grupo que trata da governança do MUF tem que raciocinar como “patrão”, pois se não, ficará na dependência de editais. Talvez daqui a alguns anos eles pensem de forma diferente⁷³.

Acme concorda com o estabelecimento de um plano de sustentabilidade para a instituição, pois, desta forma, haveriam pessoas comprometidas trabalhando e recebendo. Explicitou que para se trabalhar em uma ONG é necessário já ter uma estrutura financeira, assim o integrante pode ter um maior compromisso social. Para ele, esse seria o maior problema do MUF:

Eu acho que esse que é o grande problema do Museu de Favela. A maioria da diretoria, são todas pessoas da favela que vivem o mesmo problema social pelo qual eles estão lutando. Então isso eu acho que dificulta bastante a nossa luta e eu me coloco no mesmo quadro, entendeu?⁷⁴

Observa-se que por mais que existam problemas a serem enfrentados e que o MUF realize diversas ações, haverá sempre algo por fazer. Destaco aqui a seguinte fala de Kátia: “[...] um museu em que tem como parte da riqueza de seu acervo um processo, é um museu permanentemente em formação, né?”⁷⁵. Logo, o MUF deve continuar com suas ações. Como já dito anteriormente, é um trabalho que deve ser feito aos poucos, “de formiguinha”. Pode demorar, mas os resultados podem ser percebidos.

O Circuito Casas-Tela possibilitou ao MUF grande reconhecimento e hoje, juntamente com outras atividades desenvolvidas pelo museu tornaram-no referência na área de museologia social, “cuja característica fundamental é a valorização do homem como sujeito participativo, crítico e consciente da sua realidade, facto que a nosso ver transcende a valorização da cultura material desvinculada da realidade social” (PRIMO, 1999, p.5). O MUF possui um papel de vanguarda e serve de incentivo para iniciativas similares. Diante deste reconhecimento, no início de 2014, o museu realizou um curso de “Introdução a Museologia Social” ministrado por Mário Chagas. O curso visava tanto o público interno (membros do museu) como o externo (alunos, pessoas envolvidas com a museologia social e demais interessados). Fui uma das alunas desse curso e pude constatar a presença de grande número de participantes externos

⁷³ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

⁷⁴ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

⁷⁵ Entrevista concedida LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

interessados na criação de espaços similares de identificação com os moradores em seus locais de trabalho ou de vivência. Participar deste curso, me possibilitou compreender que o MUF é realmente um protagonista na área de Museologia Social no Brasil e mais do que isso, me possibilitou entender o museu como um espaço de relação. Destaco aqui uma fala sensível de Rita de Cássia, que considero inclusive uma motivação para demais iniciativas:

Eu acho, Fernanda, que todas as comunidades já são um museu, só que ainda não se enxergaram como tal. Todas têm a sua história própria, sua identidade, seus costumes, suas tradições. Todas são um museu, só não legitimaram esse museu. Porque no dia que elas se reconhecerem como um palco, um celeiro de histórias lindas de morrer, que inspiraram Cartola, que inspiraram muitos outros, sabe, muitos outros artistas, muitos outros cantores... Bezerra da Silva fez vários sambas homenageando todas as favelas, mas como ele diz “Mas é o Cantagalo que é o meu lugar”. Bezerra da Silva é um amante do Cantagalo. São pessoas como Bezerra da Silva, como Cartola, que faz tudo ficar tão bonito e olha pra sua comunidade de uma forma tão especial que a gente também tem que olhar pra nossa comunidade.⁷⁶

3.2 CASAS-TELA: UM CIRCUITO DE MEMÓRIAS GRAFITADAS

Da lógica de “experimentação” dos diretores do museu, surgiu um dos principais acervos da instituição: o Circuito Casas-Tela. Um circuito de memórias grafitadas, memórias dos moradores mais antigos da comunidade que foram retratadas nas fachadas de algumas casas das favelas, uma galeria de obras de arte a céu aberto. Antônia ressaltou um pensamento que tiveram na época de sua criação:

Bom, por que que a gente vai fazer obras de arte para botar dentro de um espaço fechado se nós somos um museu de território? Então as obras têm que estar no território. E daí a ideia de fazer esse circuito de Casas-Telas, né, ao longo do território⁷⁷.

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

O circuito surgiu assim com o objetivo de preservar memórias da favela que poderiam se perder e divulgá-las para outras pessoas. “As cidades parecem construir ‘palavras de ordem’ referentes à preservação, antes que o passado fique apenas retido em memória longínqua, sem

⁷⁶ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

⁷⁷ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

o monumento objetivo de referência” (BARREIRA, 2003, p. 320). No projeto original⁷⁸, contemplado com recursos do Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN, que deu origem ao IBRAM, eram 20 Casas-Tela distribuídas pelas comunidades com o objetivo de contar sua história e preservar o patrimônio e a “cultura da favela”. O Museu de Favela foi agraciado com uma verba de R\$122.000,00 do Edital Modernização de Museus de 2008/2009 (MINISTÉRIO DA CULTURA; IBRAM, 2010).

Além das Casas-Tela, o circuito é demarcado por portais e possui uma sinalização alternativa. Inspirados no Arco do Triunfo de Paris, há um portal na Rua Saint Roman 200, um no Amor Perfeito, entrada da favela por Copacabana, um na saída do elevador panorâmico do Metrô General Osório em Cantagalo e um na Base Operacional 1 do MUF. Acme disse que os roteiros são delimitados pelos portais, pois “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!” (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p. 68). O MUF pretende implantar outros portais futuramente. No decorrer do circuito há mãos abertas pintadas com uma descrição para guiar as pessoas pelos *graffiti*, já citadas na introdução, são as placas das mãos hospitaleiras. Elas representariam certa receptividade por parte do museu. Como sinalização, também há a contagem de passos e outras marcações em tinta *spray*.

Inicialmente foram colocadas luminárias nas Casa-Tela para valorizar ainda mais as pinturas, porém isto teve que ser revisto, pois ia ficar caro para os moradores e a ideia não era que eles tivessem prejuízo.⁷⁹

⁷⁸ O proponente deste projeto foi a Associação Brasileira de Museologia (ABM).

⁷⁹ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

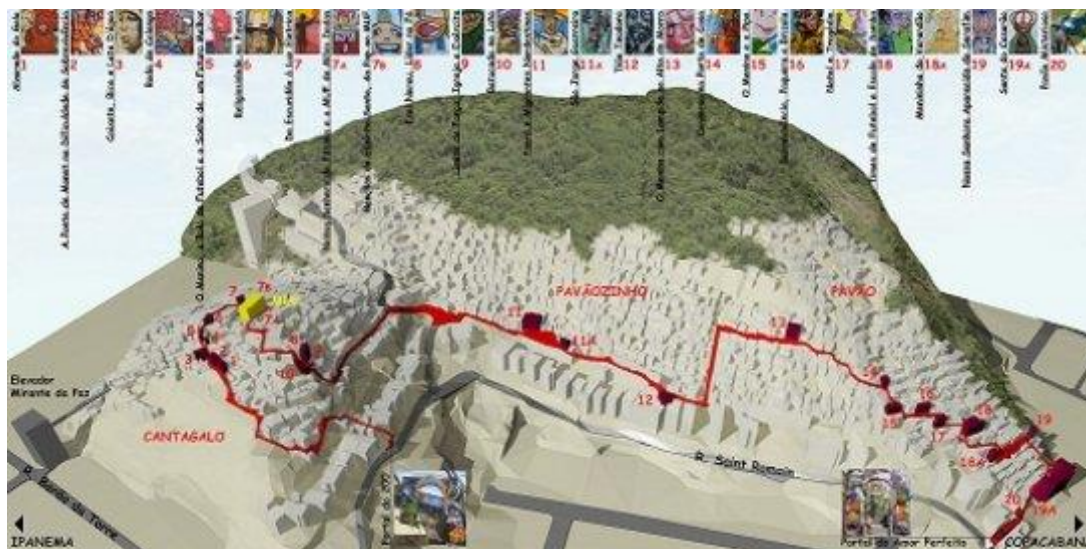


Figura 9 Mapa do Circuito Casas-Tela quando este possuía 20 telas.

Fonte: <http://www.museudefavela.org/pt/participe/favela-tour-roteiro-casas-tela#mapafavelatour>

As Casas-Tela seriam o retrato da memória coletiva dessas comunidades. Para Halbwachs, a memória coletiva é conjunto de lembranças construídas socialmente e referenciadas a um conjunto que transcende o indivíduo. A memória tem uma dimensão individual, mas muitos dos seus referentes são sociais e são eles que permitem que além de uma memória individual, tenhamos também uma memória coletiva, com um caráter familiar, grupal, social. A memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo, que retém do passado só o que ainda está vivo ou que é capaz de viver na consciência de um grupo. Ou seja, nem tudo que ocorreu no passado é preservado. Outra característica deste tipo de memória é que ela vive em constante transformação, está sempre se redefinindo (HALBWACHS, 2006).

O historiador Pierre Nora cunhou o conceito de lugares de memória, com a ideia de que não há memórias espontâneas e por isso é necessária a criação de arquivos, a organização de celebrações, o pronunciamento de elogios fúnebres etc. Os lugares de memória são construídos porque perdemos os meios de memória e devido a isto temos que reparar o dano. Logo, construímos os lugares de memória quando achamos que podemos perder os meios de uma memória que consideramos importante. A razão fundamental de ser um lugar de memória é parar o tempo, bloquear o trabalho de esquecimento. Materiais e imateriais, os lugares de memória, são onde grupos se identificam e se reconhecem, construindo assim uma identidade e um sentimento de pertencimento. Para ser lugar de memória, é necessário possuir “vontade de memória”, sem essa vontade, os lugares não são de memória, sendo apenas lugares de história (NORA, 1993).

No que diz respeito à diferença entre memória e história, Nora é claro ao apontar que a primeira está sempre em processo de evolução, em constante diálogo entre o lembrar e esquecer, enquanto que a segunda se apoia no que não mais existe. Neste contexto que surgem os lugares de memória, pela necessidade de se apropriar do que passou, e de atribuir significado e estabilidade temporal aos indivíduos. “Se habitássemos a nossa memória não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história” (NORA, 1993, p.08).

A partir das teorias apresentadas, pode ser feita uma relação com as Casas-Tela das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Nas Casas-Tela as paredes são pintadas com cenas que parecem remeter a noção de lugares de memória trazida por Nora, pois refletem aspectos memoriais construídos para não se perder valores considerados importantes para aquelas comunidades. Dessa forma, entende-se os aspectos memoriais retratados nas Casas-Tela em questão como o registro de uma perspectiva de memória, resultado de disputas e conflitos diversos que geraram um processo de construção de uma memória coletiva que supostamente representaria aquela comunidade de uma maneira homogênea.

Sabe-se que não se pode considerar os membros de cada sociedade como elementos de uma cultura homogênea, com uma única identidade distinta e coerente, já que a globalização da economia e dos símbolos tiraram a verossimilhança desta forma de se legitimar a identidade (LOPES, 2011). As Casas-Tela pretendem visibilizar uma identidade de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo, porém esta é resultado de disputas, inclusive na hora da escolha do que será grafitado na casa do morador. Memória e identidade são resultado de um jogo de poder. Mesmo diante disso, o museu pretende reafirmar uma “identidade da favela” através de suas memórias que teriam sido sempre excluídas e marginalizadas.

É preciso lutar pela identidade e protegê-la lutando mais e mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a “verdade” sobre a fragmentação, a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprida e silenciada temporariamente. (LOPES, 2011, p.82)

As Casas-Tela começaram a ser pintadas no ano de 2010 e a idealização do circuito foi de Acme, grafiteiro, coordenador do projeto e então presidente do MUF e Rita de Cássia Santos Pinto, radialista, jornalista, líder comunitária atuante e diretora do museu até o presente. Como já abordado, Acme foi presidente do MUF de 2008 a 2011. Rita afirmou que o circuito é uma

idealização de Acme, mas que sua arte é anterior ao circuito, que o artista fez seu nome sozinho.⁸⁰

É importante salientar que para ocorrer a pintura das casas, há todo um processo de mediação entre o morador da casa, o museu e os artistas, onde se discute o conteúdo do que será tratado na obra. O processo de mediação das primeiras Casas-Tela foi praticamente todo feito por Acme. Sidney, que conhecia muita gente “das antigas”, também mediou e alguns outros membros do MUF. Acme, para quem o circuito é a concretização de um sonho, contou que foi muito difícil, pois além de você lutar com certas tradições, você acaba mexendo em feridas que estavam quietas e começam a se revelar. Além de mediar a questão da pintura em si, a proposta tem que ser apresentada para o morador que tem que assinar um termo de compromisso com o MUF. Na época da implementação do circuito, muitos moradores achavam que Acme era um agente do PAC, que ele estava traindo a comunidade. Desconfiavam da assinatura do termo, como se fosse algum documento para remoção das famílias. Logo, Acme teve muita dificuldade neste processo⁸¹. As memórias dos idosos foram resgatadas através de entrevistas realizadas pelos membros do museu: Rita, Sidney, Acme e Valdete. Rita de Cássia ainda afirmou que o conteúdo das pinturas foi feito com base em algumas entrevistas já realizadas por ela anteriormente, por pesquisas na internet realizadas por Acme e sua esposa Cleidiane Antunes da Silva, pela interação do artista com o morador e pelas histórias que surgiam nesse momento, pelas coisas ditas por todos os moradores e membros do MUF. Ou seja, foi um aglomerado de informações⁸². Segundo Acme, Kátia e Cleidiane teriam lapidado toda a história e transformado em pequenas fichas técnicas resumidas que ele utilizou para a criação dos *layouts* distribuídos para o grupo de trabalho de grafiteiros⁸³. Dos moradores entrevistados, alguns dizem ter opinado nas pinturas e outros não. Mas de qualquer forma, houve uma interação entre moradores e artistas, até mesmo quem sabe ao se oferecer um cafezinho.

⁸⁰ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

⁸¹ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

⁸² Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

⁸³ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

Um caso interessante é o da casa de Seu Paulinho, Casa-Tela 08 “Frei Nereu, Líder na Fé”. Ele contou que os artistas estavam pintando a pracinha Frei Nereu, construída pelos próprios moradores, inclusive ele, onde se localiza sua casa e ele se interessou e pediu que pintassem sua casa também. Paulinho tinha um retrato de Frei Nereu guardado e cedeu aos artistas para se basearem e fazerem a pintura. Disse que contou aos artistas sobre o frei, como ele era e como agia.⁸⁴

Marilene também participou da pintura de sua casa. Uma senhora que foi pintada na lateral com uma lata d’água na cabeça seria a sua sogra. O marido de Marilene conversou com os artistas, disse que era nascido no Galo e eles ficaram interessados por sua história. Ele então trouxe um retrato de sua mãe para que pudesse ser retratada na pintura.⁸⁵

Já Maria do Carmo contou que não estava presente quando a pintura foi feita e que se estivesse, teria pedido para fazerem diferente. Os personagens da Casa-Tela 13 “Menino com Lampião no Alto do Morro”, já apagada como dito anteriormente, teriam as cabeças muito grandes, segundo a moradora. Ela contou que outras pessoas da comunidade diziam que os bonecos eram seu neto e seu genro e essa situação a incomodou um pouco. Disse que não explicaram para ela o conteúdo do desenho, que quando chegou já estava feito, mas não nega a possibilidade de terem explicado para seu filho. Não se recorda bem como foi esse processo.⁸⁶

A confecção destes painéis nas Casas-Tela foi feita por Acme com o apoio de outros artistas. Acme que selecionou esse grupo de trabalho e contou que para cada Casa-Tela, ele pensou no perfil de um artista. A temática muitas vezes definiu o grafiteiro que iria pintar.

Por exemplo, aquela lá dos gurufinhos, eu passei pro Combo, pro Combo e o Kajá... O Kajá mais pelo figurativo, pela capacidade de pintar qualquer coisa, pode pintar vetor, volume, é um cara bem técnico. Mas o Combo, ele já tem uma coisa mais religiosa na arte dele. E aí ele tem essa coisa de candomblé e tal então... [...] o Pavão Misterioso, quem pintou foi um cara lá do Ceará, entendeu? É um maluco que faz cordel, ele é o Giga Brow. Faz *rap* também [...] E o outro é de Recife que é o Carbonel. O Carbonel, ele pintou junto comigo ali a origem do Pavão. [...] Aí ele pintou o trio nordestino, no estilinho deles, dele que ele tem, a galera do Recife, do Ceará, eles têm um estilo bem característico. Aí eu aproveitei essa chegada deles aí, né... Pintou ali comigo.⁸⁷

⁸⁴ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

⁸⁵ Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

⁸⁶ Entrevista concedida por NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

⁸⁷ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

Foi ele também quem traçou um roteiro que teria por objetivo cruzar as três comunidades e para isso analisou quais casas teriam melhores condições de receber as pinturas, observando por exemplo o material de suas fachadas. Acme marcou as casas onde seriam feitas as obras de arte e a distância em passos de uma casa a outra, pois o ideal seria que as 20 Casas-Tela fossem distribuídas igualmente pelo território. Antes de receber a pintura, dependendo das condições da parede, o “Grupo do Braço” entra em ação e prepara as bases para a instalação do *graffiti*. Este grupo é composto por Sidney Tartaruga, Rascunho e Bôdy, moradores da comunidade. Algumas casas às vezes estão ainda no tijolo, são embolsadas e pintadas de branco para poder em seguida receber a pintura. Isto é vantajoso economicamente para o morador que não arca com os custos e ganha uma nova fachada, porém agora ele tem de lidar com o fato de sua casa ser uma obra de arte.

A maioria dos artistas não são moradores da comunidade, mas por meio de conversas com os moradores e orientados por Acme, seguindo as temáticas das entrevistas, confeccionaram as obras. Além de Acme, Vitorino, artista com traços de artes plásticas, é morador da região. O grafiteiro Sark apontou que existia o *layout* e o tema, mas que teve liberdade para criar e expor sua visão sobre o que era proposto⁸⁸.

Em 2014, o acervo é de 27 Casas-Tela, 13 em Cantagalo e 14 em Pavão-Pavãozinho, o MUF conquistou através de outros financiamentos novas obras de arte. Inclusive, há uma Casa-Tela, a 27, que foi pintada durante o Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE) de 2012 pelos alunos, através de mediação feita por Rita e Sidney com moradores. Sobre a Casa-Tela em questão, Kátia Loureiro apontou que “o ato de você ter estudantes de escolas do Brasil todo executando uma obra de arte com o tema da favela dentro da favela, pra mim é de uma força política... é formidável”. Disse ainda que foi bom para ambas as partes: os alunos saíram com uma visão requalificada deste contexto e a experiência também é encantadora para o morador. Salienta-se que os processos de tudo que ocorre dentro do MUF também são seu acervo. O processo de instalação desta casa foi infinitamente rico e tudo isso deve ser registrado. Ao narrar este processo em uma visita, não há quem não se encante⁸⁹. Todo o trabalho do MUF se baseia em mediação, o museu considera que se algo não é bom para o morador, não tem porque ser feito. É importante frisar que algumas obras de arte de Acme que retratavam também

⁸⁸ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

⁸⁹ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

a memória da comunidade foram incorporadas ao roteiro posteriormente. O artista concordou com essa incorporação, considera uma homenagem e uma valorização de sua arte.⁹⁰

Sobre os artistas que confeccionam as obras de arte não serem todos moradores da comunidade, há o argumento válido de que o MUF valoriza a troca, o diálogo. O MUF como museu comunitário/ecomuseu aprendeu a não ser só espelho, mas a também ser janela, aprendeu a aprender com o outro, a trocar, como nos dizem Bruno Brulon e Tereza Scheiner:

Rivière definiu ecomuseus como *espelhos*, nos quais as populações locais se vêm para descobrir sua própria imagem, a partir da qual buscam uma explicação para o território ao qual estão ligadas, e assim também “é um espelho que a população local mostra para os visitantes”. O conceito do espelho, explica Maure, é essencial. O museu permite que as populações ganhem em conhecimento sobre si mesmas, sobre sua própria história, e se tornem conscientes do seu valor. Neste espelho, a comunidade se vê, se reconhece, se acha “bela” e aprende a se amar. A auto-estima, para Maure, é condição necessária para que se aprenda a amar os outros. No entanto, o autor adverte que o perigo de usar o espelho é o de se apaixonar pela própria imagem, e achar que todos os que estão do lado de fora da comunidade não são tão “belos” como os de dentro. Estas sociedades perdem a capacidade de dialogar e aprender com as outras. É necessário, assim, que os museus não estejam fechados para si mesmos. E por isso Maure propõe: eles devem também ser *janelas*, ou seja, uma abertura para o mundo do lado de fora que convida ao diálogo e às trocas com os outros, os que visitam o museu, e que também podem contribuir em sua construção. Esta é a grande questão ontológica colocada para os museus a partir das experiências dos últimos cem anos. (SOARES; SCHEINER, 2009, p. 18, grifo do autor)

Sobre essa questão, seguem as falas de Kátia Loureiro e de Rita de Cássia, que consideram a vinda de outros artistas de extrema importância:

Às vezes assim, o visitante olhava a obra de arte e queria saber se o artista era da favela ou se não era da favela. Então eu ficava pensando “Gente, mas que coisa, né? O que importa é o tema... o tema retratado na obra de arte tem que ser um tema do território, da cultura local, né?” Agora quem pintou ou quem não pintou, se pintou junto ou tarara, a gente trabalhava também esse cuidado para não reproduzir o gueto. Na favela é só o povo da favela. Isso é um absurdo! A gente está reproduzindo o discurso da segregação.⁹¹

[...] porque cada um traz a sua identidade, né? Eles vêm de vários lugares, inclusive de outros estados e trazem aquilo que se identifica com ele. Então ele traz para nossa comunidade a cultura de um lugar de onde ele veio, isso é importante. [...] Isso é muito rico porque a gente conhece um pouco da realidade daquele artista e ele leva um pouco da experiência dos nossos artistas daqui. Essa interação é que é importante, por isso que nós somos um museu territorial, que a gente não quer só atravessar as fronteiras de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo. A gente quer atingir outros lugares, outros estados, outros países. E fazer... se inspirar em outros trabalhos que estão sendo desenvolvidos em outros lugares e levar a nossa inspiração também para outros lugares. Isso que eu

⁹⁰ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

⁹¹ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

acho mais legal do trabalho cultural que a gente realiza. É essa abertura pro novo, né?⁹²

O grafiteiro Sark, considera a experiência de pintar na região e conhecer o circuito de grande valia. Segundo ele, “te dá a oportunidade também de conhecer a favela como um todo. Você passeando por dentro dela, você vai seguindo por becos que às vezes você não passaria para poder ver uma tela ou outra e é legal que também acaba tendo esse giro de pessoas na comunidade toda”.⁹³

Rita ainda ressaltou que o MUF não pretende valorizar somente o *graffiti*, se fixar nesta arte. O museu seria democrático e sua intenção é buscar o maior número de artistas e juntar diversas artes: *Naïf*, *graffiti*, artes plásticas, dentre outras.⁹⁴

Sobre o processo de criação das Casas- Tela, Moraes diz:

É importante destacar que no processo de criação do grafite que é ao ar livre, o artista pinta com pessoas passando na rua; a pintura, que é feita de dia, a noite ganha um novo efeito inesperado até para o artista, com uma iluminação especial para a casa, e o mesmo acontece quando a pintura é feita à noite e de dia ganha novos coloridos. A isto podemos acrescentar ainda a novidade de grafites nas paredes de casas, paredes que têm portas e janelas, que quando o morador aparece na porta ou na janela, passa a fazer parte da tela e a modifica – é o que os diretores do MUF chamam de “pintura viva” (MORAES, 2011, p. 75).

Como Moraes afirma, a pintura das Casas-Tela para os diretores do museu é “viva” e isso pode ser comprovado através das falas de Antônia e Rita de Cássia:

[...] acontece muito ali na casa da Valquiria e eu observei isso muito quando fiz a jornada estudantil com as crianças. De repente a gente está lá na porta da Valquiria falando sobre a obra de arte, aí chega um dos moradores e fica na janela, aquela obra de arte que até então era simplesmente, digamos, uma janela fechada, quando o morador vem e abre, ela modificou a obra. Se o morador ainda se coloca na janela, a obra ganhou mais um personagem e se esse personagem fala com a gente, a obra ficou viva! Olha, na jornada isso causava emoção às professoras, porque elas ficavam assim extasiadas vendo aquilo. [...]A obra fala. A obra passa a ser viva, aquela obra que estava ali parada, ela não só se modificou, como ela falou, ela ficou viva naquele momento.⁹⁵

⁹² Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

⁹³ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

⁹⁴ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

⁹⁵ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

Que o morador faz parte. Porque se ele abre a janela, se ele abre a porta, ele causa uma interferência naquela arte. Então é uma arte que ela se comunica e muda o tempo todo, como tudo que existe dentro desse museu de território. Tudo pode acontecer, tudo está em constante transformação, entendeu? E a mesma coisa é a arte. É a arte que muda conforme a ação do morador, daquele que entra, daquele que sai, daquele que chega na janela, daquele que está com o telefone na janela debruçado, ele de alguma forma, no meio daquela pintura dá um efeito do caramba, entendeu? Eu acho que hoje a Casa-Tela representa uma galeria, uma galeria que está pública, que virou pública, que não está sob o controle do Museu de Favela, virou uma arte de todos. De todos que passam, de todos que fotografam.⁹⁶

Kátia Loureiro acredita que o circuito Casas-Tela é uma galeria de um museu. O MUF teria então essa exposição permanente e exposições temporárias. As Casas-Tela, exposição permanente, são o pano de fundo e o que ocorre ao seu redor é a impermanência, ou seja, as exposições temporárias deste museu de expressão territorial. Esta expressão aliada à visitação turística conferiria a essa galeria potencial de geração de trabalho e renda. Muita coisa já foi pensada e desenhada, como a produção de *souvenirs* (utilizando o conteúdo das Casas-Tela), mapeamento dos negócios ao longo do circuito, estratégias que pudessem gerar resultado econômico para cada morador de Casa-Tela, mas este é um projeto grande e que demanda muito empenho e parcerias.⁹⁷ Acme acredita que o circuito pode servir de exemplo para a criação de novos roteiros, como exemplo, religiosos, de degustação, de bares, de paisagens, dentre outros, já que o morro possui um leque de possibilidades.⁹⁸ O MUF compartilha dessa visão.

Alguns moradores avaliam que não tiveram retorno com o circuito, financeiramente falando, e reclamam que existem outras pessoas que ganham dinheiro com as pinturas de suas casas, como guias de turismo que levam grupos às favelas. Rita ressaltou que o MUF não tem como controlar todo mundo que entra, fotografa e sai do território e que o morador deve se impor, pois a casa é dele. Acredita também que eles deveriam tomar algumas iniciativas por conta própria, como a venda de camisetas com fotografias de suas casas ou até mesmo de água

⁹⁶ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

⁹⁷ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

⁹⁸ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

ou algum alimento.⁹⁹ Apesar de alguns reclamarem, há moradores que gostam de ser fotografados como Maria de Lourdes, que interage e brinca com os visitantes.¹⁰⁰

Outro aspecto que aborreceu um morador é o fato da história ser contada de “forma errada” por alguns guias. Seu Paulinho percebeu que uma guia que frequentava as Casas-Tela da Praça Frei Nereu estava passando informações erradas. Ele a chamou um dia e explicou como realmente aconteceu para que ela pudesse corrigir essa situação.¹⁰¹

O Museu descreve o conteúdo do circuito Casas-Tela em seu site¹⁰² da seguinte forma:

O propósito das obras de arte é contar a história e a saga das memórias das 3 favelas que compõem o território, desde os escravos fugidos que se acoitavam no Maciço do Cantagalo, as primeiras construções de barracos nos idos de 1907, até os dias de hoje, quando 20 mil moradores domiciliados nesse novo museu territorial a céu aberto lutam contra a segregação social das favelas no contexto da Cidade do Rio de Janeiro e pela sua inclusão funcional urbana e sócio-econômica no contexto de Ipanema e Copacabana, destinos turísticos internacionais do Rio de Janeiro. (MUSEU DE FAVELA)

O Circuito Casas-Tela é um misto cultural que se divide em quatro temáticas de conteúdos de memórias: 1) Origem e História, 2) Lazer, Cultura e Convivência, 3) Dificuldades de Sobrevivência e 4) Pontos Históricos.

Diversos assuntos são tratados nos conteúdos de memória das Casas-Tela: migrações, religiões, costumes e tradições, festas, música, tragédias, dificuldades, dentre outros. Elementos das culturas nordestina, mineira, carioca, há espaço para tudo nas Casas-Tela, recorrendo à mediação já exposta anteriormente. Algumas Casas-Tela contam ainda com estrofes de cordel características da cultura nordestina, origem de vários moradores, em especial aqueles do lado de Pavão-Pavãozinho. O MUF nos diz que as rimas dos *rappers* de hoje se confundem com as rimas dos repentistas nordestinos e inspirado nisso, Acme que também é *rapper*, compôs os versos. O cordel acompanhando o *graffiti* estaria criando um produto cultural híbrido. Além disso, o cordel auxilia no entendimento do conteúdo de memória das telas, porém, algumas necessitam de maiores explicações, de alguém que possa contar a história que está ali retratada.

⁹⁹ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

¹⁰⁰ Entrevista concedida por VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).

¹⁰¹ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹⁰² Disponível em: <http://www.museudefavela.org>. Acesso em: 26 de novembro de 2013.

Seu Paulinho observou que em sua casa, se ninguém explicar, a pessoa nunca entenderá que o desenho é um frei e não saberá o nome que está escrito, devido aos traços do grafiteiro.¹⁰³

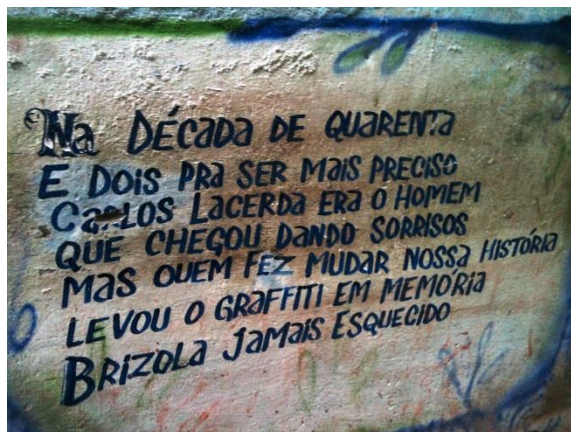


Figura 10 Cordel da Casa-Tela 16 “Sobrevivência, Paquera e Brizola”.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

Na Casa-Tela retratada na estrofe, anteriormente pensou-se em pintar a figura de Carlos Lacerda que teria levado a primeira bica d’água para a comunidade, mas esta resistiu alegando que ele era contra a existência de comunidades e queria sua remoção. Optaram pela pintura de Leonel Brizola que fez diversas obras no local e é idolatrado pelos moradores. Maria de Lourdes, moradora dessa casa tem certa identificação com a pintura, pois seu falecido marido, segundo ela, era “brizolista doente”. Disse nunca ter se arrependido de ter feito a pintura. Além disso, o painel também tem um pedido de casamento retratado e Maria de Lourdes brinca ao dizer para os outros que é ela sendo pedida em casamento por um namorado misterioso.¹⁰⁴

Já houve caso de Casa-Tela que teve que ser apagada e substituída por outra pintura. Na Casa-Tela 14 “Conversa na porta de casa”, a pintura original era uma baiana representando o candomblé e foi recebida por moradores com preconceito religioso. Acme falou sobre esse caso:

[...] tem uma diferença eu acho que de berço religioso, o Pavão e o Cantagalo, aqui a gente foi mais aceito quando a gente pintou temas de candomblé, mas no Pavão a gente sofreu lá uma pressãozinha e eu coloquei até um francês para pintar, que ele veio pra cá pra dar um rolé e eu aproveitei e incluí ele no trabalho pra ele ganhar uma graninha e também participar porque ele ficou super amarradão. Então ele resolveu pintar a baiana que é um tema que chama a atenção dele por causa do carnaval e é uma coisa que remete muito ao Brasil. Ai ele falou “Ah eu quero pintar a baiana”. Ai

¹⁰³ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹⁰⁴ Entrevista concedida por VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).

quando a gente começou a pintar a baiana lá no Pavão, a gente começou a sentir uma energia do olhar das pessoas que ele estava sendo reprovado. E ele mesmo sentiu, ele mesmo sem falar o idioma, ele começou a perceber que estava sendo hostilizado. E quando ele acabou de pintar a baiana, o pessoal veio falar comigo. Falaram “Olha cara, vai ter que tirar essa mãe de santo daí porque aqui é um caminho aqui, entendeu? E é perto da Igreja e tudo mais... Então vai ter que tirar essa mulher daí porque essa mulher aí vai dar azar pra igreja e tal, tal, tal...”¹⁰⁵

A moradora da Casa-Tela pediu ao MUF que a substituísse, apesar de compreender a importância cultural da mesma. É sempre um processo de mediação. Lidar com memórias é lidar com um campo de lutas simbólicas, com disputas. Memória e poder caminham juntos, exigem-se:

O exercício do poder constitui “lugares de memória” que, por sua vez, são dotados de poder. Nos grandes museus nacionais e nos pequenos museus voltados para o desenvolvimento de populações e comunidades locais, nos museus de arte, nos de ciências sociais e humanas, bem como nos de ciências naturais o jogo da memória e do poder está presente, e em consequência participam do jogo o esquecimento e a resistência. Este jogo concreto é jogado por indivíduos e coletividades em relação. Não há sentido imutável, não há orientação que não possa ser refeita, não há conexão que não possa ser desfeita e refeita. (CHAGAS, 2002, p.69)

Apesar de apagada, esta casa está registrada no livro do museu e sua história é contada pelos membros do MUF e até mesmo por mim, nesta dissertação. Logo, sua memória de alguma forma ainda está sendo preservada. “Conversa na Porta de Casa” foi pintada por Acme e Sark posteriormente. Sark falou sobre a questão:

Lindo o trabalho, mas não foi bem aceito pela comunidade, pelos padrões de entendimento, mas perfeito... faz parte do... você está fazendo, você está interferindo no dia-a-dia da pessoa, mas tem que fazer o que a pessoa se sinta à vontade. Não adianta você invadir o espaço dela e fazer o que você quer... Eu acho que você acaba tendo que respeitar, né? Porque você não está pintando na sua casa.¹⁰⁶

Houve também um painel que foi apagado de autoria de Cristiano Brô. O morador da casa não compreendeu a arte *Naif* do artista e preferiu algo mais convencional. O MUF então apagou a pintura (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

Outra Casa-Tela apagada foi a 11A “São Jorge Guerreiro”, anterior à implantação do circuito, essa era uma obra de Acme de 2005. Sob o domínio do tráfico armado, a devoção religiosa no território se destacava conforme o domínio da vez, o que fazia com que se

¹⁰⁵ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹⁰⁶ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

alternassem os retratos de santos de devoção nas paredes da favela. Era necessária também uma proteção para as famílias. Esta é a origem dessa tela. Ela foi apagada em 2014 pelo próprio artista que fez outra pintura por cima sem comunicar o museu. A nova pintura é o retrato de DG, como era conhecido Douglas Rafael da Silva Pereira, morador da comunidade, dançarino do programa “Esquenta!”, de Regina Casé, da TV Globo. Douglas foi morto no dia 22 de abril de 2014 por uma perfuração de arma de fogo e seu corpo foi encontrado em uma creche de Pavão-Pavãozinho. A situação teria se dado em uma ação da polícia, quando dez policiais da UPP receberam uma denúncia anônima de que o traficante Pitbull, que estava preso e foi libertado, estava na quinta estação do Plano Inclinado. Os policiais subiram e foram surpreendidos na segunda estação por alguns homens armados. Houve tiroteio, mas os policiais deixaram o local. Um policial militar teria sido o autor do tiro que matou DG, que segundo parentes, tinha ido à comunidade visitar a filha. Ele teria sido confundido com um traficante.

Acme disse que apagou o São Jorge pois ele já estava muito deteriorado, apesar de considerar interessante o lodo que interagia com as cores da pintura. Usou então o espaço para pintar o rosto de DG a pedido da comunidade. Segundo ele, algumas pessoas do MUF se incomodaram com essa situação, pois as Casas-Tela seriam de tutela do museu.¹⁰⁷ Neste sentido, destaca-se aqui a fala de Dona Antônia:

Porque o São Jorge, ele na verdade, ele já era pintado lá, ele foi incluído né, como uma obra de arte... [...] Foi incorporado nas Casas-Tela... Mas no momento que foi incorporado, ele está inclusive no livro como uma obra de arte do Museu de Favela. Entendeu? Então eu acho que no momento que está incorporado nesse acervo, ele tinha que pelo menos vir aqui e conversar com a gente e dizer que ia mudar, né? Ai simplesmente... [...] Não falou nada. Simplesmente pintou por cima, ele o próprio artista, entendeu?¹⁰⁸

Quando questionado se agora a pintura de DG era uma Casa-Tela, o artista disse que ia acabar virando, pois Douglas era um talento, um guerreiro da comunidade, tinha sua raiz na favela, era um menino de luz, um ídolo para as crianças.¹⁰⁹ Rita de Cássia observou que seria uma Casa-Tela que representa uma coisa que eles não querem mais que aconteça. Ela também falou sobre as pinturas:

¹⁰⁷ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹⁰⁸ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

¹⁰⁹ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

Naquela época que ele pintou o São Jorge era um outro contexto, a comunidade vivia um outro momento... um momento conturbado da comunidade. E o São Jorge veio como um cara, como um santo que veio para apaziguar os ânimos. O padroeiro, botar a imagem desse santo aqui porque todo mundo tem fé nele, como as santas também. E o que acontece? Quando ele vai e pinta o DG, é um outro momento da comunidade, é um momento em que a comunidade não está conturbada, é um momento em que a comunidade está pacificada, mas ao mesmo tempo se reflete uma violência ainda que de repente... como um vulcão que está adormecido, de repente essa violência entra em erupção a qualquer momento. [...] Então são momentos diferentes. O São Jorge numa época que a comunidade vivia um momento ainda muito sério e a morte do DG, um querido por todo mundo, que também foi uma situação muito séria, que resgata esse momento conturbado que a gente pensava que estava livre. E não estamos. Então o artista Acme vem e reflete dois momentos da violência. [...] No mesmo muro... E eu acho que acaba se tornando um muro que retrata esses momentos que a gente quer tentar apaziguar. O São Jorge vem como um santo que todo mundo respeita, que todo mundo idolatra, mas que pelo próprio tempo foi se desgastando, se desgastando... E de repente o momento do DG, da morte do DG, que mexeu também muito com a comunidade, acharam que tinha que retratar e ele foi lá e fez como artista.¹¹⁰

Apesar deste caso, o MUF prefere não tratar nas Casas-Tela sobre assuntos ligados ao tráfico de drogas e seus desdobramentos. Os moradores nem costumam falar sobre esta questão, talvez pelo tráfico ainda existir e somente não ser armado, uma vez que há a presença da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) nas comunidades, ou talvez pelo trauma gerado por essa vivência.

Não há como lembrar tudo o que ocorreu em uma vida e, muito menos, contar. Por isso, toda construção na história deixa fora algumas coisas e conserva as consideradas mais relevantes para o episódio relatado. O que difere são as formas de esquecer alguns fatos e questões. Existe um primeiro esquecimento que é passivo, fruto da limitação humana de lembrar-se de tudo. Há, porém, outro, que é deliberado e pode decorrer da impossibilidade do indivíduo de lidar com determinado trauma ou ser resultado de um projeto político. (VASCONCELOS, 2009, p.71)

O MUF sabe que tratar de memória coletiva, em especial em um território sofrido é de grande responsabilidade, pois a memória mexe com a autoestima comunitária deste espaço de complexidade e cicatrizes sociais (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

Cuidar de memórias é cuidar da alma, da identidade da pessoa. Memória tem o símbolo da vida, sem memória a gente não é nada. Quando o medo é grande, a memória se apaga. Memória exige coragem e vontade de vida.

[...]

Certas memórias são doídas, narrativas de violências, uma palavra mal dita, uma pergunta mal feita fere como uma bala perdida... Mesmo quando a memória guarda algo negativo, é importante lembrar, ajuda a cicatrizar e fortalece para a vida e para decidir novas e melhores escolhas. (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p.18 e 19)

¹¹⁰ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

São recorrentes pinturas que mostram certa nostalgia por um tempo onde as pessoas conversavam mais, onde havia mais sociabilidade. Sem muita tecnologia, as crianças brincavam do lado de fora de suas casas e os adultos conversavam na porta de casa até mesmo durante as noites.

As metamorfoses atuais pelas quais passa a cidade, na sociedade contemporânea, ensejam frequentemente discursos alusivos a diferentes temporalidades. O espaço e a vida urbanos aparecem como se fossem submetidos a sucessivas perdas que remontam à nostalgia de um tempo anterior, de maior sociabilidade e intimidade entre os indivíduos, tal como apontou Simmel em seu estudo sobre a metrópole e a vida mental (1976). O tempo anterior sinalizaria o momento no qual seria possível ter controle sobre os processos citadinos, incluindo a comunicação entre os habitantes. (BARREIRA, 2003, p.316)

Com relação às tragédias já ocorridas nas comunidades, os moradores não gostam que sejam retratadas em suas casas. Um exemplo é a Casa-Tela 17 “Natal e Tragédia” em Pavãozinho que tinha por objetivo retratar o acidente na noite de natal de 1983, onde a caixa d’água desabou do alto do morro ocasionando várias mortes e feridos. A moradora não queria uma tragédia como essa estampada na fachada de sua casa. Ao invés de pintar a tragédia, os artistas pintaram a construção do Plano Inclinado, no qual os trilhos foram construídos no rastro do deslizamento. O bonde aparece na pintura apenas ao fundo, na janela, em uma noite de natal, onde a família está na ceia, rezando (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012). Nilcy, moradora desta casa, lembra e se identifica com a memória retratada, pois sua prima morava no alto do morro na época em que ocorreu o desabamento.¹¹¹

Uma das telas da praça Frei Nereu é a Casa-Tela 09 “Limite da Força, Igreja e Exército”. Ela começa na fachada de uma casa e se prolonga pelos muros do mirante Frei Nereu. A arte foi feita por Acme, Sark, Carbonel, Bobi e Emol. Retrata pontos históricos, como a Casa Mata do Exército e o Posto de Observação que ficava no Terreirão. A igreja, que foi a primeira construção de alvenaria do morro, também foi pintada. O exército possuía certa irritabilidade diante da construção da igreja, pois na época em questão, os soldados costumavam derrubar todas as casas que eram construídas de tijolos e como a Igreja Católica sempre teve tanta força quanto o exército, o mesmo foi obrigado a aceitar. Para representar esta situação, os artistas pintaram um soldado com feições de irritabilidade. Ainda foram retratados no painel, o mar, o Forte de Copacabana, um navio de guerra naval, baseado em tudo o que podia ser visto de cima

¹¹¹ Entrevista concedida por SILVA, Nilcy Lopes Valério da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (5min).

do Posto de Observação, que era o Cinturão de Segurança do Rio de Janeiro (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012). Seu Paulinho contou que essa pintura não foi bem aceita pela “bandidagem”, pois a princípio achavam que era “coisa do exército”. Mas que sempre que possível, ele narra a história. Ainda tem certa identificação com a pintura, pois seu cunhado era cabo do exército e fazia esse trabalho de derrubada das casas na comunidade, o que era uma grande preocupação de sua sogra.¹¹²

Em sua maioria, os moradores entrevistados se identificam com as memórias retratadas nas casas e consideram o Projeto Casas-Tela positivo. Acreditam que é importante preservar essas memórias. Alguns disseram que depois das pinturas, suas casas não foram mais pichadas e nem rabiscadas por crianças, há um embelezamento, o local fica mais “limpo”, etc. Além disso, alguns moradores não tinham condições de pintar suas fachadas e o museu apareceu com a proposta. Maria de Lourdes disse “Chegou... pra mim foi uma coisa que caiu do céu, porque eu estava pensando como pintar lá fora, entendeu?”. A pintura chegou para a moradora em um momento que ela precisava.¹¹³ Ainda há uma questão de autoestima, pois “todos param para olhar” as obras como ressaltou Nilcy.¹¹⁴ Alguns moradores falaram sobre o livro do MUF que trata sobre o circuito. Afirmaram que ganharam e que há em seu conteúdo fotos deles e de parentes.

Marilene que estava para abrir uma lanchonete na frente de sua casa na época da pintura, disse que ao aceitar a pintura, pensou inclusive no fato de ela ser um atrativo a mais para sua lanchonete. Ainda frisou que o circuito é importante, pois propiciou que mais pessoas subissem e interagissem com a comunidade. Disse que é comum que perguntem sobre algo retratado na pintura e é interessante as pessoas saberem mais sobre essas histórias. A moradora da casa, além de se identificar com a pintura pois sua sogra foi retratada, disse que também se identifica com as temáticas do samba e do banho de mar à fantasia.¹¹⁵

Até mesmo nas falas dos moradores que parecem não compreender muito a importância do projeto, é perceptível que se sentem representados pelas pinturas. Um exemplo é a fala de

¹¹² Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹¹³ Entrevista concedida por VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).

¹¹⁴ Entrevista concedida por SILVA, Nilcy Lopes Valério da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (5min).

¹¹⁵ Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

Dona Lena “Eu, eu, eu às vezes as moças tá ai, ai eu grito pra elas assim: ‘Essa ai sou eu que eu carreguei muita lata d’água na cabeça, eu carreguei muita água, então o povo viu eu carregando, as pessoas mais de idade, falou pro moço e ele pintou isso ai’”¹¹⁶. A casa de Dona Neuza que trata sobre a falta de luz elétrica também parece sensibilizar a moradora que contou que quando foi viver no Cantagalo realmente não havia energia elétrica.¹¹⁷ Seu Paulinho se identifica com diversas histórias. Também falou sobre a lata d’água na cabeça, afirmando que seus netos não terão que passar pelo mesmo sofrimento que ele:

Então já vem de lá de trás, carregando lata d’água na cabeça, entendeu? A gente às vezes tinha que brincar na rua, com uns treze, com uns doze, treze anos... Quando a gente subia já tinha que trazer uma lata d’água porque lata d’água era para cozinhar, para tomar banho... Era para fazer tudo... [...] E às vezes, muitas das vezes, a gente chegava na porta de casa, a lata escorregava e a lata d’água caía. Tinha que voltar lá. Porque antigamente a criação era diferente.¹¹⁸

Alguns moradores questionam o conteúdo de certas pinturas. A Casa-Tela 10, denominada “Batucada na Lata” retrata a fila da bica, a única que existia antigamente. O local era um ponto de encontro, enquanto uns pegavam água, outros lavavam roupa e outros ainda batucavam suas latas na companhia de pessoas, que levavam até mesmo instrumentos musicais (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012). Seu Paulinho questionou essa história. Segundo ele, a vontade de pegar água era tão grande, tudo era tão penoso que as pessoas brigavam. Ninguém cantava ou batucava na fila.¹¹⁹

Quando acompanhei o processo de restauração, um senhor que veio para a comunidade em 1936 e mora em frente à Casa-Tela 06 “Religiosidade na Favela”, questionou a história que é contada nesta pintura. Disse que nos chamados gurufinhos, velórios de antigamente, não existia música, festas e fogueira, somente algumas brincadeiras como passa-anel ou perguntas e respostas, onde quem errasse, levava uma palmada. Acme acredita que os moradores se identificam com as memórias das casas, porém alguns discordam de algumas coisas, em seus dizeres:

¹¹⁶ Entrevista concedida por CARVALHO, Helena de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (26min).

¹¹⁷ Entrevista concedida por SILVA, Neuza da. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

¹¹⁸ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹¹⁹ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

[...] alguns discordam. [...] Porque nem todo mundo tem a mesma opinião, nem todo mundo viveu a mesma época, nem todo mundo foi viúvo do mesmo defunto. Então, eu acho que um velório cantou, o outro não, entendeu? E às vezes as pessoas querem generalizar, né?¹²⁰

O artista Sark também acredita que os moradores se identificam com as memórias, pois no próprio momento da pintura, eles conversavam sobre a história, ou seja, foi um processo bem participativo.¹²¹

Alguns dos entrevistados parecem não saber o conteúdo de memórias de sua casa ou então de outras casas e também não conhecem todas as casas do circuito, logo, seria interessante ter algum trabalho do museu voltado para essa questão. Sidney, um dos diretores, acredita que assim como ele, o morador deve se ver retratado nas obras de arte, pois se não elas não existiriam mais. Algumas não existem, mas em sua maioria, as telas continuam no território e justamente por isso, algumas sofreram processo de restauração. Para Kátia Loureiro, o valor das Casas-Tela é inquestionável, ela acredita que o morador se projeta nelas. Rita de Cássia acha que a Casa-Tela levou a comunidade para a mídia. Houve muita repercussão externamente. Observou que o número de casas ainda é limitado, que é necessário ampliar o circuito, trazer mais artistas e outras possibilidades de arte, novos traços. Antônia acredita que a comunidade não compreende muito bem a importância das obras. Isso aconteceria até mesmo pelo fato de Acme grafitar outras paredes, então, para o morador, aquela pode ser uma pintura como qualquer outra existente. Ela não sabe até que ponto eles entendem as Casas-Tela como uma obra de arte. É necessário mostrar para esses moradores que suas histórias serão eternizadas.¹²²

A opinião de Antônia vai ao encontro à de Seu Paulinho que acha que alguns moradores não dão importância às Casas-Tela por acharem que são pichação, ou seja, como qualquer outra

¹²⁰ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹²¹ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

¹²² Entrevistas concedidas por: SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min);

LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

pintura na comunidade. Ele também contou que às vezes briga com pessoas que fazem interferência nas mesmas, pois acredita que devem ser preservadas.¹²³

Foi abordado também durante as entrevistas que para os jovens se envolverem mais com o Projeto Casas-Tela, seria interessante a realização de pinturas com temáticas mais recentes, como o baile *funk*, para se sentirem representados.

Além de todas as tensões e conflitos apresentados até o momento sobre os conteúdos de memória e o processo de confecção das Casas-Tela, há também um conflito entre grafiteiro e museu em relação à implantação de um portal. O quarto portal do MUF, localizado na entrada do Cantagalo no acesso do elevador, foi feito por Vitorino e não houve consulta ao artista Acme sobre essa questão. A escolha de Vitorino foi feita pela diretoria do museu e o portal foi construído com recursos da Rio+20. Acme acredita que deveria ter sido consultado, pois se entende como o idealizador e curador do circuito e a ideia dos portais teria sido sua.¹²⁴

Com o tempo, outros *graffiti* surgiram ao longo do circuito Casas-Tela, como por exemplo, os de um concurso de *graffiti* da Jornada Mundial da Juventude (JMJ). Rita de Cássia foi convidada para ser da comissão julgadora deste concurso, porém como não é técnica no assunto, recusou o convite e se ofereceu para fazer a mediação com os moradores para a instalação destas pinturas. Foi o que ela fez com o seu olhar de “moradora e cidadã”. Rita foi uma articuladora do concurso em Cantagalo. O MUF foi um parceiro da JMJ. Porém, faz-se necessário destacar que esses *graffiti* não são Casas-Tela. Só é Casa-Tela quando se tem a placa de identificação do MUF.¹²⁵

Diante de tudo que foi discutido, percebe-se que as paredes podem representar suportes para registros – dentre eles os artísticos – os quais, por sua vez, podem simbolizar exemplos de lugares de memória. Assim, o *graffiti*, enquanto uma arte efêmera, pode ser capaz de perpetuar pelo tempo as memórias de um grupo social. Sobre o assunto, Rink e Metrau completam:

Muitas vezes as pessoas podem ter encontros inesperados diariamente com grafites que mostram com frequência as preocupações, esperanças, valores e memórias de uma comunidade. Os grafites são os registros simbólicos dos caminhos históricos e psíquicos percorridos por uma sociedade ou grupo urbano, mas também podem ser considerados formas de construção do futuro. (RINK; METRAU, 2011, p. 76)

¹²³ SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹²⁴ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹²⁵ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

O *graffiti* é utilizado nas Casas-Tela como uma ferramenta de construção de memória. É relevante notar que o MUF parece ter a intenção de mostrar o *graffiti* como algo típico dessas comunidades, como uma arte que mostra a identidade local.

O museu enfrenta diversos desafios como preservação/conservação das obras a céu aberto devido às ações climáticas, à efemeridade da própria arte urbana que inclusive é defendida por muitos grafiteiros, intervenções feitas pelos próprios moradores em suas casas através de obras (acrescenta-se uma janela, porta, por exemplo) e pela ação de crianças que muitas vezes, inspiradas ao verem a pintura ser feita, querem também ser artistas. Este último ponto é relevante ao se pensar que a arte de rua convida ao diálogo e que a parede e o muro o tornam mais acessível. Todas essas questões apresentam-se como desafios, até mesmo pelo fato dessas intervenções serem inerentes a um museu vivo. Todos: moradores, casas, cultura, memórias, território são acervo. Seriam desafios a serem vencidos ou a serem compreendidos? São essas as questões que serão aprofundadas no próximo capítulo.

4 ARTE URBANA EM QUESTÃO

Após apresentar como se dá o processo de implementação das Casas-Tela e como estas representam a memória coletiva de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, resultado de disputas e conflitos diversos, neste capítulo, será lançado um olhar sobre as cores e faces do *graffiti*, arte predominante no circuito. Uma manifestação cultural urbana, contemporânea, subversiva e democrática. Nos dias de hoje, encontrada não somente nos muros e outros suportes da cidade, mas também nos museus e galerias, na decoração de restaurantes, lojas, hotéis e casas e até mesmo nas estampas de roupas e em outros produtos. Trata-se de um objeto de estudo complexo e multifacetado. Serão apresentadas então algumas discussões sobre o *graffiti*, sempre retornando ao caso específico do Museu de Favela. Após essa discussão, o *graffiti*, juntamente com o *rap* do MUF serão apresentados como práticas de letramento e demonstrarei algumas intervenções que ocorrem no Circuito Casas-Tela.

4.1 DO SURGIMENTO DO *GRAFFITI* AOS SEUS NOVOS USOS

No livro “Circuitos Casas-Tela – Caminhos de vida do Museu de Favela”, Acme, ao refletir sobre o *graffiti*, narra os primórdios da utilização dessa prática, o mito de origem do *graffiti*. Em suas palavras:

[...] imagino que naquela época já havia uma vontade interior querendo ser externada, uma vontade de uma linguagem não verbal, de coisas que ele não conseguia descrever com palavras, seus sonhos, planos, visões, suas memórias, talvez porque não dominassem palavras desenvolvidas o suficiente para exteriorizar a complexidade de suas impressões, talvez porque naquela época já existisse certas coisas que, se faladas, não seriam bem compreendidas e precisavam ser mostradas para que, assim, o ser humano pudesse falar com convicção: “_ vejam o que eu vi!”. Ou, talvez, lá em sua caverna, já tivesse consciência de que era necessário deixar um legado para as próximas gerações. (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p. 146)

O artista retorna assim aos tempos das pinturas rupestres, onde as memórias começaram a ser registradas nas paredes. Afirma posteriormente que o *graffiti* é uma expressão contemporânea urbana, a qual reúne várias linguagens das artes visuais. Para ele, esta arte tem origem na pichação, uma forma de contestação dos jovens frente às exclusões sociais. O *graffiti* seria uma evolução da pichação, pois o artista já dominaria as técnicas do *spray*. Acme ainda aponta que Nova York, Londres, Berlim, São Paulo, Rio de Janeiro e outros centros urbanos reconhecem o *graffiti* como a mais moderna das expressões de arte urbana (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012).

Parto do pressuposto de que o que existe no Circuito Casas-Tela é *graffiti*, pois apesar de estar em um museu, este é um museu de território, que ocorre no espaço público. As obras de arte foram feitas por grafiteiros. O *graffiti* não é somente a técnica do *spray*, ele também se utiliza de outros artifícios. Segundo Sark, ele é um estilo de vida, um propósito a partir do qual você pode fazer um bem para a comunidade e a sociedade em geral¹²⁶. Os informantes da pesquisa consideram que as Casas-Tela são pintadas por *graffiti*, como ressaltou Sidney Tartaruga:

É uma galeria de *graffiti* que foi concebida por um grafiteiro e que participou diversos grafiteiros do Rio de Janeiro e internacional e que está aí hoje recebendo visita do mundo inteiro, inspirando outras galerias de arte em favela. Eu acho que o Circuito Casas-Tela, ele só vem inovar e encorajar outras comunidades a fazer o seu roteiro.¹²⁷

Celso Gitahy (1999), em seu livro “O que é *Graffiti*”, afirma que a palavra *graffito*, de origem italiana, significa inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc. *Graffiti*¹²⁸ seria o plural de *graffito*. No singular, usado para significar a técnica e no plural, para referir-se aos desenhos. Outra acepção para o termo é dada por Almeida (2008) em seu artigo “*Graffiti*: Amor ou ódio?”: “Originalmente o termo *graffiti* englobava todo e qualquer signo desenhado ou gravado na pedra. Do grego “grafein” e do latim “graffiare” tinha, no mundo antigo, a conotação semântica de inscrição icônica e textual” (p.13). A mesma autora propõe uma definição para esta arte:

[...] um meio de expressão social e de comunicação específica, normalmente realizado por jovens, num determinado suporte. Utiliza normalmente como riscador o aerossol e é composto por composições onde predominam figuras e fundos ou figuras, fundos e texto, com preocupações de ordem estética. É realizado com diferentes cores e com traços que o identificam, distinguindo-o de outra qualquer expressão visual. (ALMEIDA, 2008, p. 14)

Maurício Villaça, um dos precursores do *graffiti* no Brasil diz que:

graffiti são também as garatujas que fazemos desde a tenra idade, os rabiscos e gravações feitos em bancos de praça, banheiros, e até mesmo aqueles que surgem

¹²⁶ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

¹²⁷ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

¹²⁸ Nesta dissertação optou-se pela escrita da palavra *graffiti* em sua origem, que é inclusive defendida pela maior parte dos grafiteiros.

quando falamos ao telefone. Assim, também o graffitar que se difundiu de forma intensa nos centros urbanos significa riscar, documentar, de forma consciente ou não, fatos e situações ao longo do tempo. Diz respeito a uma necessidade humana como dançar, falar, dormir, comer, etc” (VILLAÇA apud GITAHY, 1999, p. 12 e 13).

A apresentação de alguns conceitos e um breve histórico sobre essa manifestação urbana são necessários para a presente análise: o que significa, quais são suas origens, o que a diferencia da pichação, como ela tem sido vista pela sociedade, em especial pelos entrevistados da pesquisa, como tem sido incorporada ao mercado e até mesmo virado objeto de leis/decretos.

Além de Acme, alguns autores consideram que o *graffiti* teria tido sua origem nas pinturas rupestres. O homem das cavernas já possuía linguagem simbólica própria e com terras de diferentes tonalidades, sucos de plantas, sangue, argila, excrementos humanos, ossos fossilizados ou calcinados, misturados com água e gordura de animais pintava cervos e bisões. Seriam as grutas e cavernas pré-históricas os primeiros museus da humanidade? Hoje com tinta *spray*, encontramos ideias e signos compondo o visual urbano (GITAHY, 1999; ENDO, 2009).

No Egito, os túmulos dos faraós representaram um momento da pintura mural, porém os traços eram mais elaborados e não espontâneos como os dos primitivos. Essa expressão artística foi utilizada desde o Extremo Oriente, Índia, China e por todos os povos do Mediterrâneo. Os murais encontrados em Pompéia são prova da qualidade da pintura romana. Também haviam pichações com xingamentos, propaganda política e poesias. Estes foram preservados pela erupção do vulcão Vesúvio. Os primeiros cristãos pintavam símbolos da Igreja nas catacumbas de Roma, local onde se reuniam em segredo (GITAHY, 1999; ENDO, 2009). Na Idade Média, alguns padres pichavam os muros de conventos rivais para expor suas ideologias e doutrinas (ENDO, 2009).

No século XX, através das técnicas da pintura mural, pintores mexicanos decoravam edifícios públicos. Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros executaram enormes murais convidados pelo intelectual revolucionário José Vasconcelos (GITAHY, 1999). Os três artistas são considerados expoentes da arte mural chamada de revolucionária, que visava redimir a grandeza da identidade mexicana que havia sido ofuscada pela colonização espanhola. Este se configurou como um momento especial da história em que a intervenção nos espaços públicos teve uma clara intenção de produzir significados e sentidos políticos na população, porém feita por artistas consagrados (RINK; METTRAU, 2011). No ano de 1905, Dr. AIL (pseudônimo do pintor Bernardo Carnada) publicou um manifesto onde defendia a necessidade de uma arte pública. Após quinze anos, em Barcelona, Siqueiros fez um apelo aos

artistas da América proclamando a necessidade de lançarem todos à tarefa de promover uma arte capaz de falar às multidões (GITAHY, 1999).

Nos anos 50, no Brasil, murais decoravam as fachadas dos edifícios narrando temas da história e da arte brasileiras. Um exemplo é o mural de Di Cavalcanti, com cerca de quinze metros de comprimento, na fachada do Teatro de Cultura Artística, na região central de São Paulo (GITAHY, 1999).

Após a Segunda Guerra Mundial, houve uma popularização do aerossol que ganhou maior mobilidade. Em 1968, com a revolta estudantil em Paris, o *spray* foi utilizado para protestar contra as instituições universitárias e manifestar a liberdade de expressão (ENDO, 2009). Sampaio (2006) observa que neste primeiro momento a pintura dos muros era um ato político, o *graffiti* parisiense tinha como principal preocupação o conteúdo e a forma ficava em segundo plano.

O muro de Berlim, construído no início da década de 1960, possuía seu lado ocidental, encabeçado pela democracia capitalista dos Estados Unidos, tomado por pichações e *graffiti* de protesto contra o muro. Já seu lado oriental, era limpo e de pintura intacta sob o controle do regime socialista da União Soviética. Após sua demolição, os garranchos do lado ocidental figuraram nas páginas da imprensa mundial como símbolo da liberdade de expressão (GITAHY, 1999; ENDO, 2009).

Percebe-se que a prática de pinturas em muros e paredes sofreu transformações de acordo com o período histórico e com o tipo de tecnologia possível (RINK, METTRAU, 2011). Campos (2010) observa que os indivíduos sempre escreveram, desenharam e pintaram suas paredes, porém houve um declínio desta atividade proveniente da mercantilização da arte nos últimos séculos, pois o comércio das obras criou a necessidade de suportes que pudessem ser deslocados. Diante disso, as telas e molduras se popularizaram, pois eram perfeitas para o deslocamento.

Para Gitahy, “Todos esses dados sobre muralismo, junto com a *pop art*¹²⁹, já apontavam para a origem do *graffiti* contemporâneo enquanto expressão artística e humana” (GITAHY, 1999, p.16).

Para além da questão histórica que situa a origem do *graffiti* nas pinturas rupestres, há autores que datam seu surgimento em sua versão contemporânea por volta dos anos 70 e 80, em Nova York, nos Estados Unidos. O epicentro seria o bairro do Bronx. Os bairros do subúrbio

¹²⁹ Movimento artístico, dos inícios dos anos 60, que se baseia na reprodução fiel ou deformada, de imagens da sociedade de consumo e de massas, de forma não reinterpretada.

nova-iorquino eram pontos de alta periculosidade, onde tráfico de drogas, prostituição e assassinatos aconteciam recorrentemente. Gangues implementavam suas próprias leis e também faziam o papel da polícia devido a total falta de atenção dada pelos órgãos de segurança responsáveis em relação às áreas periféricas. A área de atuação de uma gangue determinava a área de proteção para todos que ali viviam sob suas leis. Os anos 70 foram de grandes perdas para as camadas populares nos EUA e formaram-se verdadeiros bolsões de pobreza nos bairros periféricos, compostos em sua maioria por hispânicos e negros. Os jovens destas áreas não possuíam grandes perspectivas de mudanças sociais, noções de identidade cultural e nem possibilidades de expressão (SAMPAIO, 2006). Eles começaram a demarcar o que acreditavam ser seus territórios no espaço externo da cidade. De início faziam inscrições com pincéis atômicos que se desenvolveram para marcas cada vez mais elaboradas em dimensões muralistas (CASCARDO, 2008).

O *graffiti* seria então uma das vertentes da cultura *Hip-Hop*, nascida nos Estados Unidos nos anos 70, uma forma de arte alternativa, uma contra-cultura¹³⁰. O movimento *Hip-Hop*, de base reivindicativa e de protesto aos papéis sociais estabelecidos, surgiu como resposta social das minorias urbanas que se uniram em torno de práticas sociais de jovens negros e latino-americanos dos guetos e ruas dos grandes centros urbanos. Ele se constitui pela linguagem artística da música (*RAP – Rhythm and Poetry*), cantado pelos *Mcs* (mestres de cerimônia que são apresentadores e cantores dos eventos e festas de *Hip-Hop* por meio das rimas), da dança (*Breakdance*), dançada pelos *B-boys* e *B-girls* e da arte plástica (*Graffiti*). Ainda existem os *Djs*, disc jóqueis, que são os responsáveis pela seleção e execução das músicas (ALMEIDA, 2008; LEAL, 2009). O termo *Hip-Hop* foi criado pelo Dj Afrika Bambaataa e ele idealizou a junção dos elementos que compõem o movimento. Bambaataa declarou:

Quando nós criamos o hip-hop, o fizemos esperando que seria sobre a paz, amor, união e diversão e que as pessoas se afastariam da negatividade que estava contaminando nossas ruas (violência de gangues, tráfico de drogas, complexos de inferioridade, conflitos entre afro-descendentes e latinos). Embora esta negatividade ainda aconteça aqui e ali, à medida que a cultura cresce, nós desempenhamos um

¹³⁰ Paulo Sérgio dos Santos (2010) ressalta que é possível identificar duas formas de contracultura. A primeira estaria vinculada ao conjunto de movimentos de contestação da juventude que marcaram a década de 60, como por exemplo o movimento hippie, o rock, as panteras negras, etc. Estes possuíam forte espírito de contestação e insatisfação e buscavam uma outra realidade. Este é um acontecimento situado na história, pois apesar de alguns desses movimentos existirem até os dias de hoje, não possuem o mesmo vigor da época. A outra forma de utilização do termo contracultura estaria ligada a uma coisa mais geral, abstrata, que tem uma característica diferente de oposição às formas tradicionais. É uma postura de crítica frente a uma cultura convencional, uma forma que surge de tempos em tempos contestando a ordem social e chocando a sociedade. Seria a produção de uma cultura “transgressora”. De início, os agentes produtores desta cultura sempre são vistos de forma negativa pela sociedade, já que não se encaixam nos padrões classificatórios. O *graffiti* seria então uma forma de contracultura.

grande papel na resolução de conflitos e no cumprimento da positividade. (apud SILVA, 2006, p. 4)

De acordo com Silva (2006), adaptado às periferias brasileiras, o *Hip-Hop* tem como objetivo ser um veículo de politização e mobilização da juventude pobre rumo à transformação social, através do fortalecimento e da criação de alternativas contra o racismo, a fome e a desigualdade social. Logo, ele busca propiciar a inclusão social de indivíduos que foram até então mantidos à margem da sociedade.

Nos anos 90, o *graffiti* se intensificou e essa nova forma de uso do espaço público causou impacto na opinião, intrigou a sociedade global por seus códigos cifrados, indignou os setores médios e altos por seu desafio à propriedade privada e por sua atitude iconoclasta¹³¹. O *graffiti* surge então em um quadro contestador dos jovens. Ele começa localmente, mas atinge outros países, graças a pontos em comum como a idade, a desigualdade social e a facilidade de propagação pela cultura de mídia. O *graffiti* exportado de Nova Iorque ganha outras ressignificações e assimilações nas regiões onde foi absorvido (CASCARDO, 2008).

No Brasil, com a implantação da ditadura, uma das formas de protesto se deu através da escrita nas paredes, temos como exemplo a pichação “Abaixo a ditadura” e também alguns enigmas como “Celacanto provoca maremoto” (GOMES, 2009).

O *graffiti* teria chegado ao país em 1964 através das mãos de Alex Vallauri, ítalo-etíope. Foi inserido então na história brasileira neste momento, em que a representação coletiva era de ruptura com o passado. Esta manifestação fortifica-se a cada década e deixa de ser apenas popular e atinge em alguns círculos *status* de arte. Um exemplo disso foi o convite feito a grafiteiros para expor nas galerias da Bienal de 1987, dentre eles: Alex Vallauri, Waldemar Zaidler e Carlos Matuck (SILVA, 2006).

Além de Alex, outros artistas passaram a utilizar a cidade como suporte de suas obras, dentre eles: os já citados Carlos Matuck e Waldemar Zaidler e Maurício Villaça, John Howard, Ozéas Duarte e o grupo TupiNãoDá. Alex Vallauri faleceu em 26 de março de 1987 e no dia 27, seus amigos homenagearam-no grafitando o túnel da Avenida Paulista. O dia 27 de março tornou-se então o Dia Nacional do *Graffiti* (GITAHY, 1999).

Uma figura importante a ser lembrada e que também grafitou no Rio de Janeiro é José Datrino, conhecido como Profeta Gentiliza. Ele pintou viadutos dos bairros da Leopoldina e

¹³¹ Para aprofundar o debate sobre atitude iconoclasta, sugiro o texto: LATOUR, Bruno. “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. *Horizontes Antropológicos*, 29, 2008, p. 111-150.

Caju elaborando uma série de cinquenta e cinco painéis. Gentileza criou dialetos e com sua arte perseguia a revolução moral nos homens e sua elevação espiritual (SILVA, 2006).

Alguns autores acreditam que o *graffiti* é uma manifestação concreta da pós-modernidade. Destaco aqui a dissertação de mestrado em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), de Leonardo Perdigão Leite. Segundo ele, o *graffiti* emerge ao mesmo tempo que as identidades se atomizam, onde novas formas e utilizações do espaço público são um retrato desse momento, conhecido como pós-modernidade. Não existem mais discursos totalizantes, atemporais de saberes absolutos como na época moderna. As relações agora se dão de forma mais fluida, as pessoas não pertencem somente a uma tribo, pois o sujeito pode partilhar de uma ampla gama de imaginários¹³² coletivos e possuir identidades contraditórias, ele é fragmentado. Além disso, as “tribos” podem produzir discursos e divulgá-los sem passar por um crivo institucional já que houve grande avanço em relação às tecnologias da informação e comunicação. Este avanço fez com que vozes antes silenciadas pelo *status quo* oficial emergissem. Logo, na sociedade pós-moderna existem tantas narrativas locais quanto “tribos urbanas”, expressão de Michel Maffesoli (LEITE, 2015).

O *graffiti* é considerado por muitos como arte contemporânea, que para Campos (2010), não poderia estar alheia aos movimentos sociais e ao tempo. Cada movimento artístico seria então baseado nos anteriores, seja por oposição, transformação ou mixagem de estilos. Nas artes plásticas, passa-se a buscar novos suportes e materiais para realizar pinturas, dispensando as telas. A arte contemporânea se diferenciaria dos períodos anteriores por dois motivos: 1) em contraposição à Arte Moderna, ela propõe uma soldadura entre artista e público/sociedade. Há o discurso de uma vida diária, a estetização da vida cotidiana, o que transmite uma sensação de familiaridade; 2) há um processo de “contaminação” onde ocorre a combinação de inovações tecnológicas com as formas de arte.

Ao contrário de artistas de períodos anteriores, os artistas contemporâneos não têm que passar por uma formação prévia, sendo fiéis aos padrões das escolas onde foram formados. Eles transgridem a forma tradicional de se fazer arte e não são mais seres “fora do comum” e sim indivíduos iguais aos outros (CAMPOS, 2010).

¹³² Leite (2015, p. 24) acredita que existam *imaginários*, no plural, pois não existe um único imaginário capaz de influenciar todas as esferas, mas sim uma multiplicidade destes. Apesar disso, alguns imaginários seriam mais aceitos do que outros, muitas vezes por estarem presentes a mais tempo nas sociedades. Mudá-los ou fazer com que dialoguem ou coexistam com outros torna-se uma tarefa complexa, pois a formação destes imaginários passa por relações de poder.

Acme, artista autodidata, afirmou que o *graffiti* é a modalidade de arte contemporânea que está mais em evidência no momento¹³³. Neste sentido, Rita de Cássia disse que o MUF considera o *graffiti* uma arte, em suas palavras:

[...] uma arte tão contemporânea quanto o nosso museu. Tão de vanguarda quanto o nosso museu. Por que não unificar um museu de vanguarda com uma arte de rua tão interessante, tão bacana, tão inovadora? Não inovadora, né, mas tão replicada nas ruas, em toda a cidade, em vários lugares do mundo...¹³⁴

Percebe-se na fala de Rita que ela afirma que o *graffiti* é uma arte contemporânea, assim como um museu de território/comunitário também seria uma proposta contemporânea. Logo, nada seria melhor do que esta arte estar presente no Museu de Favela. Além de Rita, todos os entrevistados – diretores, moradores e grafiteiros – consideram o *graffiti* uma arte. Kátia Loureiro observa que ele ainda sofre muito preconceito, mas que para ela, assim como pintura a óleo, o *graffiti* seria uma técnica como outras¹³⁵.

Existe ainda o conceito de arte pública. Apesar de também poder se materializar em ambientes privados, como por exemplo aeroportos, é nos espaços públicos que se desenvolve. Ser fisicamente acessível e modificar de forma temporária ou permanente a paisagem que a circunda são suas principais características. O *graffiti* poderia ser também enquadrado nesta categoria de arte. Em seu livro “Arte Pública: Diálogos com as Comunidades”, Fernando Pedro da Silva (2005) afirma que no decorrer da história, a arte pública foi construída nos templos, palácios e praças e tinha como função social reunir a comunidade em determinado local, com o objetivo de glorificar os deuses e governantes. Porém, em meados do século XIX, com a modernidade, ela passou a ser discutida enquanto experiência artística, propiciadora de transformações estéticas, sociais e políticas. No século XX, esta arte já passa a existir de forma articulada entre o poder público, a iniciativa privada e a comunidade.

Uma das características marcantes da arte pública, que geralmente acontece a partir de um projeto coletivo e interdisciplinar voltado para o espaço urbano, é o diálogo com a pluralidade. Não é possível saber quem usufruirá da imagem da arte voltada para o espaço público, logo o transeunte é heterogêneo, indefinido, pode pertencer a camadas sociais distintas

¹³³ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹³⁴ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

¹³⁵ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

e ter uma formação cultural diversificada. Desta forma, a arte pública tem de estabelecer um diálogo com a diversidade, o que é desafiador para o artista. Este, além de ter cuidados estéticos com seu trabalho, deve atentar às possibilidades de comunicação que sua obra possa estabelecer com a pluralidade de olhares dos transeuntes (SILVA, 2005).

Silva propõe que da mesma forma que Paulo Freire contesta as metas da educação tradicional e propõe o diálogo entre professor e aluno, buscando juntos as raízes da opressão para libertar-se da cultura do silêncio e encontrar a autoestima, o artista contemporâneo deve contestar a arte tradicional que seria individualista, mitificada e onipresente. Ele deve dialogar com o público, criar possibilidades de discussão de sua proposta artística a partir de um problema em processo, pautando-se na comunicação dialógica. A metodologia de Freire pode então ser aplicada à arte pública, de forma que as comunidades participem ativamente do projeto proposto. O autor ainda ressalta que se diferencia assim a arte no espaço público e a arte no contexto do museu tradicional (SILVA, 2005).

O público que usufrui da arte pública tem o costume de questionar a obra que lhe é oferecida em seu espaço de convivência e nem sempre a aceita sem discussão. Um exemplo disso são as discussões ideológicas que se dão de um governo para outro, que fazem com que muitas vezes monumentos sejam destruídos (SILVA, 2005). Ao se pensar no MUF, retorno ao caso das telas que tiveram de ser apagadas, como por exemplo a da baiana que foi vista por alguns moradores com preconceito religioso. Percebe-se que parte do público daquela obra de arte, representado por moradores da comunidade, não aceitou a pintura, ou seja, questionou a presença da obra em seu espaço de convivência. O *graffiti* seria então uma arte pública que “trabalha a emoção do transeunte, provoca reações, quebra a monotonia cotidiana, faz pensar, desperta sensações, marca os pontos de encontro e convivência, provoca a mudança e o crescimento humano, definindo o projeto público da arte” (SILVA, 2005, p. 44).

É possível observar que a produção de *graffiti* no Circuito Casas-Tela envolve tensões e até mesmo conflitos. Para além do circuito, um caso que também merece atenção é o dos já citados *graffiti* feitos no concurso da Jornada Mundial da Juventude. Há pinturas que são alvo de críticas por parte de alguns moradores, como por exemplo, a de um índio que seria “religioso”, representando o catolicismo. A crítica se refere ao fato dos índios, ao serem colonizados, terem passado pelo processo de catequização e pela imposição de usos e costumes que não eram os seus. Logo, para alguns moradores, essa pintura seria um “absurdo”. Cheguei a ouvir a seguinte fala: “Isso deveria ser apagado”. Mais uma vez o *graffiti* provoca reações e emoções por parte dos transeuntes.

Ao lado de outras intervenções como a pichação e o lambe-lambe¹³⁶, o *graffiti* é ainda parte integrante da chamada arte de rua, aquela que abrange desde o vandalismo anárquico até a arte politicamente comprometida. Em todas as suas formas, a arte urbana pretende modificar e transformar o *status quo*. Atitudes e preocupações sociais e políticas permeiam essas manifestações (PROSSER, 2006). Para Leite (2015), o *graffiti* ao lado de outras manifestações artísticas “que emergem no espaço urbano podem ser considerados formas de resistência e confronto contra a soberania que monumentos arquitetônicos exercem na visão dos administradores e gestores das cidades” (p. 68).

Em relação aos sujeitos que praticam o *graffiti*, ou seja, os grafiteiros, pode-se dizer que existe uma ambivalência individualidade/coletividade. Ao mesmo tempo que pintam juntos, cada um com seu estilo e técnica no mesmo espaço, não deixam de afirmar sua individualidade, quando, por exemplo, assinam os *graffiti* com suas *tag* (CAMPOS, 2010). Segundo Almeida (2008), a *tag* é a primeira manifestação do *graffiti*, realizada em letra estilizada, é escrita rapidamente, com um único traço e somente uma cor. Os que trabalham em equipe, além da *tag*, muitas vezes assinam o nome da *crew* (grupo de grafiteiros que pintam juntos, identificados por uma sigla) à qual pertencem (CAMPOS, 2010). Leal (2009) observa que participar de uma determinada *crew* pode significar certo prestígio, um símbolo de *status*, reconhecido por quem pertence a esse universo. Significa ter um grupo ao qual se identifica de alguma forma e compartilha valores. Muitas das vezes, os integrantes dessas *crews* não pintam juntos, mas levam seu nome aonde vão. Elas são fluidas, uns entram, outros saem, alguns membros brigam, somem, organizam outras *crews*.

O *graffiti* seria democrático, pois acontece de forma arbitrária e descomprometida com limitações espaciais e ideológicas (GITAHY, 1999). Como suporte para a realização não existe somente o muro, mas também os postes, calçadas, viadutos, ou seja, a cidade como um todo. Gitahy ainda ressalta:

Êfemero por natureza, vai da crítica social, como foi a fase de super-heróis, em que vários personagens de histórias em quadrinhos foram graffitados pela cidade, questionando a falta de sérias lideranças políticas no país, até complexos seres lembrando extraterrestres (ETs). Sempre com muito humor e descontração, contrapõe-se aos *outdoors*, não procurando levar o espectador à posição passiva de mero consumidor. É, antes, um convite ao encontro e ao diálogo. (GITAHY, 1999, p.16)

O grafiteiro inglês conhecido como Banksy (2012 apud LEITE, 2015) afirma que o

¹³⁶ Uma linguagem de arte urbana, o lambe-lambe é um pôster artístico que é colado nos espaços públicos. Pode ser pintado individualmente ou ser feito em série.

graffiti das ruas é gratuito, não é cobrado ingresso e as pessoas não são excluídas por esse motivo. Isso contraria a lógica do capitalismo de que se deve lucrar com tudo. Ao democratizar o processo artístico, os grafiteiros questionam que a arte seja exibida apenas em locais específicos, criam uma “cultura marginal” que baterá de frente com regras pré-estabelecidas por uma cultura dominante que define como classificar as coisas e quais locais em que elas podem se inserir. Esta é de certa forma uma tendência que ocorre nas grandes cidades contemporâneas, pois nelas os espaços livres e públicos são invadidos por uma infinidade de produções artísticas.

Paulo Sérgio dos Santos (2010), observa que o *graffiti* é uma forma de ruptura contra o tradicionalismo das artes. É importante salientar que outros movimentos de vanguarda pregaram essa ruptura e promoveram novas formas de se expressar, como os movimentos modernistas: futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e o surrealismo e posteriormente, a já citada, *pop art*. Assim como nesses movimentos, o *graffiti* também (re)utiliza os espaços para inserir sua produção, mas ele se diferencia das manifestações modernistas, pois ele não tem em vista ser reconhecido diretamente como arte, como um novo modelo estético que surgiria para suprimir outro existente.

O *graffiti* seria uma arte impermanente, efêmera, fugaz. Sobre sua impermanência que inclusive é defendida por alguns grafiteiros, Rick e Mettrau destacam:

No momento em que se começa a desvendar seus [do grafite] enigmas... ele pode sumir, apagar. Ou melhor, ser apagado. Ora por uma neutra e atraente camada de tinta branca, ora, por outro Grafite. E assim se inicia mais um ciclo de metamorfoses, na tentativa de “ler” outro mágico conjunto de formas e cores denominado Grafite (KP, 2008, n.d. apud RINK; METTRAU, 2011, p. 80)

Ainda com vistas a complementar essa questão da efemeridade, ressalta-se aqui o trecho de Cristiana Gomes:

[...] a utilização destes espaços chega a ser quase dialética. Se o pichador precisa de um local para ser visto, teoricamente este espaço deveria ter certa durabilidade para que a mensagem fosse apreendida por um maior número de pessoas. Porém, percebe-se que isso não importa muito, pois o ato da pichação se repete indefinida e simultaneamente pela cidade, o que faz que a durabilidade da mensagem seja através da repetição. Não só o grafite é efêmero, mas também aquele espaço que surge e desaparece muito rapidamente também o é. (GOMES, 2009, p. 3)

A autora ainda afirma que o *graffiti* se aproveita da fotografia como meio de prolongamento de sua existência e que isso seria comum a obras/objetos de arte que possuem caráter efêmero (GOMES, 2009). Neste sentido, uma proposta interessante de ser apresentada

é o Projeto *#StreetArtRio*¹³⁷ que objetiva identificar e mapear obras de artistas locais através de ações colaborativas. A proposta é reunir em um só lugar as intervenções registradas pelos colaboradores que fotografam com seus celulares, câmeras e outros *gadgets*, as obras encontradas pelo Rio de Janeiro, e compartilham nas suas redes sociais. Promove-se então uma divulgação das obras, a identificação dos artistas e oferece-se ao público a localização das pinturas. Considera-se no projeto que a arte de rua é sobre transformação, ou seja, enquanto uma se apaga, outra surge, o que oferece registros constantes. Esses registros, de certa maneira, são uma forma de eternizar essas obras que podem sumir ou pelas ações do tempo, por depredações ou até mesmo por serem apagadas pelo poder público.

O caráter fugaz do *graffiti* se apresenta como um grande desafio para o Museu de Favela que encara o Circuito Casas-Tela como uma exposição permanente do museu. Diante disso, a instituição propôs a restauração de alguns de seus *graffiti*. Esta será discutida no Capítulo 5.

É muito importante salientar que toda manifestação artística representa a situação histórica em que esta ocorre, ou seja, é historicamente situada. Não porque toda arte deva ser engajada, mas porque é realizada pelo sujeito histórico dentro de um contexto histórico-social e econômico (GITAHY, 1999). Logo, não deve ser analisada separada de seu contexto. Campos (2010) salienta que “A arte está profundamente ligada à história das cidades, dos bairros, enfim, do estabelecimento de territórios, sejam eles reais ou imaginários” (p. 181). Neste sentido, ressalta-se aqui um trecho de Anita Rink e Marsyl Mettrau (2011):

Estas imagens e palavras escritas nos muros estão carregadas da realidade histórica dos sujeitos e da sociedade, assim como estão carregadas de emotividade e expressividade, ou seja, são um produto de diversos mundos que se atravessam. [...] Como cada transeunte lerá cada imagem fixada nas paredes depende de um contexto, de um momento histórico, de um grupo social, das suas próprias experiências individuais, mas também do sentido ideológico vigente e ainda da vivência do agora daquele sujeito que contempla e interage com a obra. (RINK; METTRAU, 2011, p. 73)

Faz-se necessário neste trabalho estabelecer uma discussão acerca da diferença entre *graffiti* e pichação, em especial pelo fato de muitos dos informantes da pesquisa enxergarem que estas são práticas distintas. Alguns autores e grafiteiros diferenciam a pichação do *graffiti*, outros consideram que são a mesma coisa. As opiniões sobre a pichação são divididas: forma de expressão, intervenção, protesto ou mesmo uma vertente que difere do *graffiti*, pois é esteticamente feia. É interessante ressaltar o pensamento de um grafiteiro que está presente em

¹³⁷ Disponível em: < <http://streetartrio.com.br/o-projeto/>>. Acessado em 1 de abril. 2015.

uma pesquisa que realizei anteriormente. O artista disse não entender como as pessoas ainda diferenciam um do outro, pois têm o mesmo princípio, a mesma ferramenta, a mesma ideia de lugar e o mesmo produto final, que é a autopromoção. Afirmou ainda que apesar de existirem rótulos de bonito ou feio, legal ou ilegal, que suja ou embeleza, todos eles estariam sujeitos à ótica do espectador (RODRIGUES, 2011).

Gitahy (1999) aponta que uma das diferenças existentes entre o *graffiti* e a pichação seria o fato do primeiro advir das artes plásticas e a segunda da escrita, ou seja, privilegiariam, respectivamente, a imagem e a letra. Ressalto aqui que apesar de privilegiar uma coisa ou outra, o *graffiti* também pode conter escrita (como exemplo temos os cordéis e outros escritos nas Casas-Tela) e muitas pichações são verdadeiros símbolos visuais.

Por ser ilegal e subversiva, a atividade da pichação era executada sempre à noite. Porém, essa prática se popularizou e perdeu seu exclusivo caráter político. As pichações além de “pedir a cabeça de algum governante”, passaram a declarar amor, fazer piadas ou exibir o nome de seus autores (GITAHY, 1999).

Endo faz a seguinte comparação:

O grafite e a pichação têm características bem definidas, no grafite o desenho é mais elaborado, enquanto que na pichação os desenhos são visualmente mais agressivos, assim também ocorre com o interesse estético onde a estética na pichação tem valor secundário enquanto no grafite há mais interesse estético e por sua vez se torna mais socialmente aceito em contraponto à degradação da paisagem urbana que ocorre com as pichações transgressivas e predatórias. O grafite é considerado uma forma de manifestação artística e geralmente efetuada em locais permitidos, já as pichações são realizadas em locais proibidos e geralmente efetuadas a noite. (ENDO, 2009, P. 10)

É importante salientar que o ato de rabiscar, sujar ou marcar é carregado de significados. Além da rebeldia, a assinatura marca a posse de determinado espaço ou equipamento urbano ou a territorialidade demarcada em relação a um grupo rival, ao proprietário de tal espaço ou ao poder instituído. Diante disso, Elisabeth Prosser em seu trabalho “Intervenção Urbana: Vandalismo ou Arte?”, destaca atitudes distintas que levam à pichação:

Uma, a daquele que suja por sujar, para se divertir, desafiar e transgredir uma certa ordem existente e agredir a sociedade em que vive e, concomitantemente, ser admirado por seus iguais, sejam eles do mesmo grupo ou tribo, sejam eles de grupos rivais. Outra, a daquele que quer chamar a atenção da autoridade constituída e/ou proprietário do imóvel em questão, incitando-o à ação, à resolução do problema da existência do imóvel ocioso, abandonado. E a terceira, a daquele que escreve suas mensagens de protesto nas paredes e nos muros da cidade, buscando uma conscientização do transeunte quanto aos assuntos e temas relevantes para a vida em sociedade e a vida do planeta. (PROSSER, 2006, p. 7)

Para Villaça, os pichadores são “despreparados” artisticamente, são a própria obra. Suas assinaturas são o sinal de que o pichador quer dizer “Eu existo”. Logo, ele não se prende ao artístico, existe só o próprio valor da existência (apud GITAHY, 1999).

Apesar de Villaça considerar a pichação menos artística, é possível perceber criatividade e até mesmo senso estético e preocupações com composição e forma ao serem examinadas algumas assinaturas. Diferentes técnicas e estilos da escrita recebem entre os artistas/grafiteiros nomes diversos que variam com o grau de complexidade (PROSSER, 2006). São diversos os estilos de *graffiti*, além da forma mais básica, a já citada *tag*: o *Throw-up* (também conhecido como *Bombing*) que é mais fácil de se realizar tecnicamente e mais barato pois há menos uso de material, visto que usa poucas cores e não se pinta o fundo com muito contraste. Apresenta formas de letras e desenhos arredondados, o que dá um efeito de volume. É uma afirmação da *tag*; o *Wild Style*, um estilo mais criativo, traça nomes e formas difíceis de serem lidas para quem não é grafiteiro, com cores e formas geométricas que recordam tatuagens tribais; o *3-D*, estilo mais realista, onde as formas parecem saltar dos muros, em nuances de luz e sombras, com cores altas e baixas; e o *Free Style*, totalmente livre, inclui todas as criações, não importa o material ou tema, podendo ser letras, assinaturas ou ambos juntos (ALMEIDA, 2008; SILVA, 2006). Essa variedade de estilos pode justificar a fala de Seu Paulinho que vimos no capítulo anterior, ao afirmar que se não houver alguém para explicar o que há no desenho de sua casa, a pessoa não entenderá que o personagem é um padre e não conseguirá ler o nome escrito. O nome “Frei Nereu” seria uma espécie de *Throw-up*.



Figura 11 Fachada da casa de Seu Paulinho. A diversidade de estilos de *graffiti*, muitas vezes faz com que alguns tornem-se incompreensíveis.

Fotografia: Sarah Braga, 2014.

Para Gitahy (1999), muitos pichadores, ao observar alguns artistas brasileiros que se destacaram pela qualidade de seus trabalhos e ao se contagiar pelos *graffiti* americanos, originados nos guetos de Nova York, resolveram incrementar suas pichações, o que deu origem ao graficho. Esta seria uma fase intermediária entre a pichação e o *graffiti*, pichações mais coloridas, não tão elaboradas como as estrangeiras, porém não eram mais simples “pichos”. É válido ressaltar que, segundo Leal (2009), a oposição entre o *graffiti* e a pichação é característica do Brasil. No restante do mundo, tanto as escritas quanto os desenhos são conhecidos por *graffiti*. Minha opinião é de que apesar de possuírem objetivos e resultados estéticos diferentes, ambos, *graffiti* e pichação, são intervenções, não importando o suporte, o estilo ou as técnicas. Acredito que as práticas são mais próximas do que distintas, porém como os informantes da pesquisa, em especial os moradores das Casas-Tela, parecem enfatizar essa diferença, essa discussão foi posta em pauta.

A mídia ainda gera muitos discursos a respeito da retirada dos jovens da pichação, logo, esta continua a desempenhar um papel negativo, o qual o *graffiti* também já foi alvo. Ela ainda desperta repulsa da população que a associa a sujeira, vandalismo e depredação. Ao levantar a questão da arte contemporânea, que seria uma “arte em processo”, afirma-se que ela já abandonou a algum tempo as questões em torno do belo. O que interessa é a capacidade de estabelecer diálogos e reações dos apreciadores e espectadores com as obras (LEITE, 2015). Esta repulsa pôde ser percebida nas entrevistas com alguns dos moradores das Casas-Tela que apontaram as pinturas de suas casas, representadas pelo *graffiti* como um contraponto à pichação que ocorria anteriormente e não era vista com bons olhos. Destaco aqui a fala de Teteca:

Eu antes tinha muito problema com parede. Todo ano eu mandava pintar. A parede estava pichada, pichada de coisas que eu não gostava. [...] Mas pra mim foi muito [O Circuito Casas-Tela]. Porque melhorou bastante... Não tem mais aquela bagunça... Era coisa horrível, não era? As pichações eram coisas que eu não gosto. Eu não gosto... Primeiro que eu acho que a tinta é minha, a parede é minha e ninguém pedia para pichar. Agora não, eles vieram, fizeram esse trabalho, arrumaram... Aqui a minha vizinha também, ela deixou por isso, que também era muito pichada a parede dela. Quer dizer, foi um trabalho legal, eu acho que foi. E bonito, né? Está faltando agora restaurar. Porque desde quando você se propõe a fazer um trabalho desse, você tem que ter conservação. Tudo tem que ter conservação, até a gente tem, imagina a parede. Ainda mais do lado de fora ai, aqui só tem anjo filhinha, você já viu, né?¹³⁸

¹³⁸ Entrevista concedida por CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

Um dos aspectos conceituais que segue a linguagem do *graffiti* é a questão da proibição. Percebe-se que ela está intimamente ligada ao conceito de propriedade privada, ou seja, o que pensará o dono do espaço ao ver que sua propriedade foi grafitada (GITAHY, 1999).

No Brasil, em 12 de fevereiro de 1998, a Lei Ambiental 9.605 conceituava o *graffiti* e a pichação igualmente, não estabelecendo distinção e declarando a atividade como crime contra o meio ambiente passível de penalidades. Esta lei se somava ao artigo 163 do Código Penal, que tratava dos danos ao patrimônio público e que também não fazia a distinção. Os infratores eram considerados criminosos, sendo fichados e autuados (LEAL, 2009).

Em 25 de maio de 2011, o Congresso Nacional decretou e a Presidenta da República, Dilma Rouseff, sancionou a Lei nº 12.408 que é uma alteração da Lei nº 9.605, de 1998. Tal alteração descriminaliza o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 anos. Segue o segundo parágrafo do Art.65 da lei em questão:

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (NR) (BRASIL, 2011)

A lei ainda exige a inclusão nas latas de aerossol das expressões: "PICHANÇA É CRIME" e "PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS". Percebe-se que ela reforça a pichação enquanto crime, em detrimento do *graffiti* que seria uma manifestação que inclusive revitalizaria os espaços.

Em 2013, Romário, eleito senador, lançou o Projeto de Lei nº 6756/2013 que objetiva regulamentar profissões e atividades ligadas à cultura *Hip-Hop*. A ação daria reconhecimento e valor aos sujeitos ligados a essa cultura nas suas diversas formas de expressão e ação social. Atividades de *Dj*, *Mc*, *Rapper*, dança de rua e *graffiti* poderão ser registradas na carteira de trabalho. As profissões poderão, segundo o projeto, ser exercidas por diplomados em cursos técnicos de capacitação profissional ou por quem comprove o exercício das profissões de forma ininterrupta por um ano. A atividade pode ser exercida por contrato de trabalho ou como autônomo. Estabelece-se no projeto a carga horária de trinta horas semanais (LEITE, 2015).

No dia 18 de fevereiro de 2014, o prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, assinou um decreto de nome GrafiteRio com vistas a estreitar o diálogo com os artistas e estabelecer

critérios para a prática na cidade. Uma das ações do decreto é a criação do Conselho Carioca do Grafite, instituição que objetiva atuar como um canal de articulação entre o poder público e esta manifestação cultural. Também ficam determinados a implantação de Células de Revitalização (espaços públicos com alto potencial turístico que serão revitalizados com arte), o apoio à ferramenta web *StreetArtRio* e a instituição do Dia do Grafite em 27 de março. O texto foi elaborado pelo EixoRio¹³⁹, em conjunto com grafiteiros cariocas (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2014). Este decreto é alvo de muitas discussões, inclusive entre os próprios grafiteiros. Há os que concordam com ele, que acreditam ser um reconhecimento de sua arte e que estão ganhando mais espaço e há os que são contra, que reafirmam o caráter marginal e transgressor do *graffiti* e não acham que a prática deva ter critérios, como por exemplo, locais corretos para se grafitar. No período de lançamento do decreto, pude acompanhar diversas discussões entre grafiteiros nas redes sociais. Acme falou sobre o decreto:

É... a lei é muito louca, né, porque na real você não tem uma autorização não. Você tem uma autorização do prefeito porque o prefeito gosta de *graffiti*, né. Foi isso que ele disse lá no vídeo. Mas se as pessoas que tão na... que tem seu apartamento, sua casa, seu condomínio ali, não gostam de *graffiti*, eles não vão permitir que você grafite lá, eles não vão autorizar que você grafite lá. Então, o decreto é bem claro quanto a isso. O decreto é bem claro quanto a isso. Então, quem se confundir, vai dar uma de João sem braço e sair pintando tudo por aí.¹⁴⁰

Percebe-se que o *graffiti* tem ganhado seu espaço e vem sendo mais aceito pela sociedade em geral. Anteriormente mais fortemente atrelado à pichação e à ideia de infração dos direitos de propriedade, hoje ele ganha novos formatos. A estética rebelde tem tido o seu *status* elevado à arte e adentra o mercado. Leal (2009) observa que dois artistas sempre são apontados quando o assunto tratado é a institucionalização do *graffiti* enquanto arte: Jean-Michel Basquiat e Keith Haring. Um dos precursores do *graffiti* contemporâneo e da arte urbana, Basquiat, é um artista americano que viveu entre 1960 e 1988. Ele teria promovido a

¹³⁹ O Instituto EixoRio é uma plataforma de articulação criada pela Prefeitura do Rio de Janeiro para acelerar o desenvolvimento social, econômico e cultural das Zonas Norte e Oeste. A articulação se dá pela coordenação de ações e pela criação de soluções integradas para e com a rua, em parceria com Secretarias e órgãos municipais. A proposta é ampliar o diálogo e a interação entre o governo municipal e os moradores destas regiões, além de estimular a cena urbana e as diversas manifestações artísticas locais. Os projetos têm como proposta mesclar arte e recuperação urbanística, estimulando a reordenação e a conservação urbana, a fim de gerar vitalidade cultural e econômica e melhorar a qualidade de vida de seus moradores. As ativações culturais irão interagir com a arquitetura da cidade. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4606694>>. Acessado em 30 de março de 2015.

¹⁴⁰ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

expressão da rua e do submundo de Nova York de forma tão intensa que o *graffiti* ganhou legitimidade no circuito oficial da arte, e isso tornou nomes conhecidos internacionalmente como Keith Haring (RINK; METTRAU, 2011). Segundo Gitahy (1999) Keith Haring tornou-se um dos artistas mais conhecidos dos anos 80 por levar os *graffiti*, anteriormente exclusivos das ruas, becos e guetos, para as galerias, museus e bienais. Sua arte expandiu para um público mais amplo e Haring passou a comercializar seus trabalhos e abriu uma loja onde vendia camisetas estampadas, pôsteres, *buttons* e pequenas esculturas de madeira. Também fez painéis educativos, *outdoors*, capas de discos e esculturas de metal para parques.

Graffiti é também profissão e como ressalta Ana Beatriz Cascardo (2008), ele pode ser meio de vida de seus atores, os grafiteiros, que expõem em galerias de arte, têm seus trabalhos submetidos a críticos e vendem a sua visualidade aos mais variados produtos comerciais. Os *graffiti* que eram feitos em grandes dimensões, se expandem para novos suportes, dentre eles, os decorativos¹⁴¹ como as telas e sofás, estampas de roupas e até vídeos gráficos para propaganda, ou seja, há uma apropriação comercial desse modo de pintar. Leite (2015) considera que talvez por transitar entre *hobby* e profissão, o trabalho com *graffiti* tenha menos pressão e competitividade que os empregos regulares.

Sobre a maior aceitação do *graffiti* na sociedade, destaco aqui três falas de entrevistados, respectivamente, Antônia, Rita de Cássia e Sark:

Então é uma coisa que está deixando de ser essa coisa que grafiteiro é vagabundo, é bandido, não tem o que fazer, só tá pintando, que está se pendurando lá em cima, fazendo escondido e correndo de polícia, né? E a gente vê isso e inclusive, não sei, assim, se você vê novela... Teve uma novela a um tempo atrás na Globo que o *graffiti* foi super discutido e valorizado, que inclusive inaugurou uma *boutique* e aí foi tudo feito com arte *graffiti*, né? Eu acho que assim foi um momento muito bacana que veio dar uma valorizada nessa arte *graffiti*. É arte, né? Como eles ficavam... começou assim uma coisa muito escondida, de fazer, botar minha marca aqui, não sei o que... hoje não, hoje o *graffiti* está sendo bem aceito pela sociedade.¹⁴²

Eu acho que o tema do *graffiti* é enriquecedor pra caramba, é uma arte de rua super bacana que já está começando a invadir as galerias de arte, já está começando a valorizar o trabalho dos caras e eu acho que é assim, eu acho que os grandes artistas que foram formados nas grandes faculdades da vida, eles não têm de se achar melhores do que ninguém. Não é porque o cara não frequentou uma faculdade de artes plásticas,

¹⁴¹ Em relação a decoração, pode-se se falar em *Fine Art*, que privilegiaria o valor estético das obras em detrimento das mensagens simbólicas e políticas. Além disso, não possuem função prática como algumas peças produzidas por *designers* (LEITE, 2015, p. 76).

¹⁴² Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

que ele é menos artista do que ele. Eu acho que essa competitividade às vezes diminui, desagrega, não soma em nada. Eu acho que ela só divide.¹⁴³

Acaba realmente, por estar sendo muito bem aceito e ser uma coisa completamente nova, não é tão novo, mas está sendo mais aceito hoje na sociedade, não sendo tão mal visto como era antigamente... porque o princípio do *graffiti* é o vandalismo, mas hoje em dia a gente conseguiu contornar e ganhar mais espaço, não só o vandalismo também, mas as galerias que, não custa nada a gente estar lá também.¹⁴⁴

Ainda segundo Sark, os moradores de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo parecem aceitar o *graffiti*, pois toda vez que está trabalhando, as pessoas se mostram satisfeitas com as pinturas ou até mesmo chegam a oferecer o muro da casa delas para pintar. O artista acredita que esse é um *feedback*, que o *graffiti* seria uma forma de colorir o espaço dos moradores.¹⁴⁵

O campo midiático, ao utilizar o *graffiti*, demonstra uma busca de elementos culturais em ambientes populares. Isso acaba por ser uma estratégia de construção de identidade que visa uma aproximação com os consumidores locais, que verão manifestações populares em ambientes privados. Salienta-se que “quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos com que nos integramos e nos distinguimos na sociedade” (CANCLINI, 1995, p. 21 apud SEGUIN; BRITO; MARTINS, 2007, p. 8).

Ao analisar essa questão de apropriação dos bens que definimos como valiosos, pode-se pensar que ao se apropriar do *graffiti* o MUF define o valor desta arte para a instituição e para o território. Como dito no capítulo anterior, o museu parece ter a intenção de mostrar o *graffiti* como uma arte que representaria a identidade do local.

Além do MUF, é possível encontrar o *graffiti* em outros museus. O Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro é um exemplo. Ele realizou a “Arte Core” ocupando os jardins e pilotis do MAM no final do ano de 2013, pois esse tipo de exposição atrairia um público mais jovem para a instituição. O *graffiti* passou a fazer parte dos debates em torno da arte contemporânea (LEITE, 2015). É interessante ressaltar que na “Arte Core”, evento que estive presente, os *graffiti* foram feitos em telas, mas ao ar livre e não dentro das salas de

¹⁴³ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

¹⁴⁴ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

¹⁴⁵ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

exposição, o que de certa forma mantém um pouco a sua ideia de espaço original. Porém isso não é recorrente em outras exposições em galerias e museus.

Outro exemplo, é o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU)¹⁴⁶ na Avenida Cruzeiro do Sul, em São Paulo. A iniciativa ocorreu após alguns grafiteiros terem sido presos por estarem pintando as pilastras do metrô no mesmo local, porém sem autorização. Após a prisão, os grafiteiros apresentaram um “projeto maduro” para a Secretaria de Cultura de São Paulo e receberam apoio. Ao todo são sessenta e oito murais que ocupam o trecho das estações Santana, Carandiru e Tietê. Assim, como no MUF, esta exposição também se dá no espaço urbano.

O *graffiti* também se faz presente no Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro. Com o patrocínio da Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional (AAMHN), o museu ganhou um painel em seu muro lateral, que foi feito por Acme e mais dois grafiteiros, Airá-Ilu-Aiê, conhecido como Airá OCrespo e Sandro Machintal de Almeida, o Machintal. Os três são integrantes do grupo “Rimas e Tintas”. O mural ilustra momentos da história do Brasil na interpretação dos artistas. É interessante notar que no Boletim Informativo nº 31¹⁴⁷ da Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional, a notícia que fala sobre o *graffiti* em questão, diz que o muro vinha sendo constantemente “pichado” e que agora conta com o mural, ou seja, mais uma vez o *graffiti* é visto como um contraponto à pichação. Evidencio aqui também a parte da notícia que tem como título “Com a palavra o grupo ‘Rimas e Tintas’” que demonstra a opinião dos artistas:

É simbólica a abertura do Museu Histórico Nacional à arte urbana. Demonstra a visão moderna da instituição, considerada conservadora, mas que preocupa-se em ter uma abrangência social. Abraçado pelo Rio de Janeiro, o *graffiti* tem tudo a ver com a cidade: alegre, ousado, bonito e especialmente popular, uma espécie de síntese do que o povo pensa, e pode ser lido como um “outdoor da realidade”. No Brasil o *Hip-Hop* e o *graffiti* são ferramentas de inclusão social: na Bahia são empregados para decorar a cidade; em 2008, Minas Gerais sediou um dos maiores eventos de *graffiti* que se tem notícia; São Paulo é um dos maiores pólos mundiais do gênero; no Rio, os maiores expoentes mundiais dessa arte, Os Gêmeos, inauguraram exposição no CCBB. A praticidade da pintura com o *spray* e o forte impacto provocado reforça a máxima: a arte é um reflexo do seu tempo. É tempo de *graffiti*. (ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 2009, p.9)

¹⁴⁶ Informações disponíveis em:

<<http://daumlook.blogspot.com/2011/10/1-museu-aberto-de-arte-urbana.html>>. Acessado em 1 de abril de 2015.
<<http://www.hypeness.com.br/2011/10/1-museu-aberto/>>. Acessado em 1 de abril de 2015.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/boletim-pdf/boletim-n31.pdf>>. Acessado em 21 de maio de 2014.



Figura 12 Graffiti no muro lateral do Museu Histórico Nacional.

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2015.



Figura 13 O graffiti também se faz presente nos museus tradicionais. Lateral do Museu Histórico Nacional.

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2015.

Além deste *graffiti* externo, há dentro do museu duas telas confeccionadas com a técnica do *graffiti*, por Acme e Airá OCrespo, denominadas “As duas faces da morada”. Elas fazem parte da exposição permanente “A Cidadania em Construção” e ficam na parte que trata sobre os direitos sociais. Como a moradia é um dos direitos sociais, este é tema das telas. Percebe-se que o *graffiti* tem adentrado diversos espaços e até mesmo museus considerados tradicionais e conservadores como o Museu Histórico Nacional.



Figura 14 "As duas faces da morada", telas de Acme e Airá OCrespo.

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2015.

Outra exposição interessante foi a “Arte sobre Escombros”, criada também por Acme. Nesta exposição, que tive a oportunidade de ver, Acme criou esculturas a partir de escombros deixados pelas obras do PAC em Pavão, Pavãozinho e Cantagalo e convidou outros artistas

para pintá-las. Foram eles: Big, Davi, Pacato, Ment, Saw, Dante, Tick, Smael, Preas, Chico 21, Sark, Bobi, Bunys, Combo, Brutto, Zagri, Madruga e Tarm. A exposição esteve no Museu de Favela e no Solar Meninos de Luz e as obras foram comercializadas.

Sobre a presença do *graffiti* em exposições, Santos faz uma observação:

As exposições, pelo que analisei, servem como forma de divulgação e como um modo também de se ter uma memória coletiva do *graffiti*, pois esta produção que por eles é feita na rua é algo efêmero, transitório, e que não perdura muito tempo, existe um registro fotográfico feito pelos praticantes, mas este registro acaba apenas circulando para aqueles que fazem parte ou estão próximos deste grupo, assim quem está fora do circuito do *graffiti* em João Pessoa não terá contato com esta memória. [...] o que pude perceber é que quando esta manifestação é colocada em um lugar como este ela fica isolada, individualizada, não acontece um diálogo com as obras que estão ao seu lado, com a superfície que está inserida, a atmosfera silenciosa destes espaços, a forma como as pessoas circulam observando-as, tudo isto afeta na percepção do público, diferente do que acontece na rua onde elas dialogam entre si, ela irá complementar ou então negar o meio ambiente que a cerca, a forma de percepção destas é distinta, as pessoas passam em um corre-corre diário, nunca se sabe onde se irá encontrar alguma obra, pode se virar uma esquina e dar de cara com ela, os sons e a própria rua irão determinar uma atmosfera diferente da que se tem nos espaços legitimados pela arte. (SANTOS, 2010, p. 18 e 19)

Esta questão da exposição isolada, individualizada, onde não ocorre um diálogo com as obras, não ocorre no Circuito Casas-Tela do MUF, visto que é um museu de território. As Casas-Tela dialogam entre si e ainda com outros *graffiti* presentes na favela que não fazem parte do circuito. A exposição do MUF tem essa peculiaridade, é parte integrante de uma instituição museal e ao mesmo tempo está na rua, por isso é tão complexa.

Leal (2009) diz não restar dúvidas de que o *graffiti* feito em telas seja considerado arte por quem está capacitado a dizer o que esta seria, como especialistas, curadores, *marchands*, etc. Alguns grafiteiros já possuem “valor de mercado”, como qualquer outro artista e suas telas já são objetos do investimento de colecionadores (p.23).

Parte dos grafiteiros consideram que o que há nas exposições seria uma forma “falsificada” de *graffiti*, um *pseudograffiti*. Porém, também consideram que a passagem das ruas para as galerias e museus é uma forma de invasão e de apropriação destes espaços, que por muito tempo lhes foram negados, pois eles não tinham acesso e nem reconhecimento. Mesmo adentrando estes espaços, o grafiteiro não pode deixar de atuar nas ruas, pois é nela que eles serão reconhecidos por seus pares. Os espaços fechados buscarão “domesticar” o *graffiti*, mas ele age dentro deles como um agente estrangeiro. Eles são apenas mais uma plataforma para inserir as produções dos artistas de rua que não abandonam as suas origens (SANTOS, 2010).

Além da expansão para novos suportes, o *graffiti* tem sido objeto de projetos sociais, ações do Estado como oficinas e revitalizações em espaços públicos. Com patrocinadores, os projetos sociais muitas vezes o utiliza como um contraponto à pichação. Para Leal (2009), “O ‘graffiti-arte’ é então descrito como uma espécie de salvação para vários jovens provenientes de famílias de baixa renda, inclusive como forma de ascensão social” (p. 24).

Já em projetos de revitalização, por vezes oriundos do poder público, pode-se dizer que há uma tentativa por parte dos urbanistas e da administração pública em sistematizar e organizar esta prática de arte, já que percebem que é impossível proibi-la ou eliminá-la. Esta sistematização por sua vez, pode descaracterizar os objetivos originais da prática do *graffiti* (SILVA, 2005).

Ele também tem se tornado atrativo turístico, principalmente nestes espaços revitalizados. Percebe-se novamente uma certa “mercantilização” da cultura que passa a ser consumida. Peredo Pozos (2009) em seu artigo “*El Graffiti: su evolución y percepción social a favor o detrimento de una ciudad*”, fala sobre o turismo de *graffiti* em Nova York:

Outro exemplo de potencialidades em prol de uma cidade que o *graffiti* pode gerar, é justamente no berço do mencionado *graffiti* atual ou *graffiti hip-hop* de Nova Iorque, onde depois de ter implementado leis e estabelecido esquadrões de polícia anti-graffiti nessa cidade, atualmente o setor turístico oferece passeios pelos bairros de Manhattan, Brooklyn e Bronx para mostrar ao turismo, tanto os vestígios como as novas propostas do que nas últimas décadas do século XX era o principal inimigo do cidade, que até à data não foram erradicados, e de onde surgiram ícones da cultura e arte norteamericana como o caso do J.M. Basquiat ou Keit Harring, dentre outros. (POZOS, 2009, p. 5, tradução nossa)

O Museu de Favela inicialmente tinha o turismo como foco, como visto anteriormente. O *graffiti* também é utilizado pela instituição na atração de visitantes. Neste sentido, é interessante apresentar duas outras iniciativas de galerias de *graffiti* a céu aberto em favelas no Rio de Janeiro que surgiram posteriormente. No Morros dos Prazeres, em Santa Teresa, o Caminho do Grafite 1 foi inaugurado no primeiro semestre de 2014 e no ano de 2015, em homenagem aos 450 anos do Rio de Janeiro, foi pintada também a parte oeste da comunidade, o Caminho do Grafite Oeste, com vistas a intensificar o fluxo de pessoas que visitam a região. O primeiro caminho teria gerado turismo e jovens da comunidade inclusive guiam as pessoas até ele. A iniciativa é do Instituto Pólen, instituição que desenvolve diversas atividades no Morro dos Prazeres, patrocinada pela Total E&P do Brasil (empresa que atua na exploração e produção de petróleo) e a liderança do projeto é do grafiteiro Márcio SWK (lê-se SUC), morador do morro e artista de renome internacional (BALOCCO, 2015; TENENTE, 2015).

A comunidade do Cerro-Corá, localizada no entorno do Corcovado, recebeu em janeiro de 2015 uma galeria a céu aberto de arte urbana. Notícias de jornais como O Globo inclusive utilizaram o termo “museu a céu aberto”¹⁴⁸. Foram utilizadas fachadas de casas, muros de encostas e paredes da quadra da favela para as pinturas serem realizadas. A ação contou com vinte e cinco artistas e coletivos cariocas e foi uma iniciativa do movimento Rio Eu Amo Eu Cuido¹⁴⁹. O artista convidado para curador foi Airá Ocrespo e semelhante ao caso do MUF, houve reuniões com os artistas e os moradores. Airá, assim como Acme, escolheu os artistas de acordo com a temática, ou seja, se um morador era religioso, procurou colocar um artista que também fosse para pintar a casa em questão. Acme também participou com seu *graffiti* nesta iniciativa (CÂNDIDA, 2015).

Os objetivos iniciais dos dois projetos se assemelham muito aos do Museu de Favela: melhora da autoestima dos moradores, impacto no cenário da comunidade através de uma revitalização e embelezamento e inclusão da área como atrativo turístico. O que difere é a questão dos patrocínios, pois o MUF teve de conseguir suas obras de arte através de editais.

Perante as novas facetas que o *graffiti* tem passado, vale frisar aqui que Leite (2015) estabelece duas vertentes de *graffiti*, uma é a *marginal*, ou seja, *graffiti* feitos sem autorização, sem restrições ou imposições, em ações mais rápidas. A segunda seria a tutelada ou institucional, onde há a figura de um financiador que solicita determinada obra, o que normalmente restringe o caráter político contestatório do *graffiti*. O grafiteiro pode regular suas produções no que tange ao projeto, mantém seus estilos, mas por pressões mercadológicas pintam temas que muitas vezes não são de seu interesse. O autor ainda afirma que nem todos os artistas urbanos aderem ao circuito mercadológico, logo, o que se encontra nas galerias, lojas e em alguns projetos seria apenas uma sombra, uma parte pequena de uma riquíssima e diversificada gama de trabalhos. Alguns grafiteiros acreditam que não precisam mandar mensagens ou serem entendidos, interpretam o *graffiti* como um símbolo de uma resistência cultural, que só precisa existir por ele mesmo.

Acme tem uma interessante opinião sobre essa questão:

¹⁴⁸ Disponível em <<http://oglobo.globo.com/rio/rio-450/com-galeria-urbana-comunidade-no-entorno-do-corcovado-quer-entrar-em-roteiro-de-turismo-15099694>>. Acessado em 1 de abril de 2015.

¹⁴⁹ De acordo com sua página no *Facebook*, o Rio Eu Amo Eu cuida é “um movimento de voluntários apaixonados pelo Rio que visa conscientizar os cariocas e entusiastas da cidade maravilhosa da importância dos PEQUENOS GESTOS que estão ao alcance de todos e são capazes de transformar a cidade.” Disponível em: <https://www.facebook.com/rioeuamoeucuido/info?tab=page_info>. Acessado em 1 de abril de 2015.

É, eu acho que a galera vai ter que se render. Já se renderam muitos, entendeu? Hoje em dia neguinho está confundindo Romero Britto com *graffiti*, tá ligado? Então a parada é meio que assim, o caminho não tem outro, você vai ter que entrar pro meio comercial, você vai ter que vender tela, você vai ter que... Existe também a... Mas existem modalidades de *graffiti*, existem pessoas que fazem a arte pintura, pintam figuras e contam histórias na rua, mas existe o *graffiti* vandal, entendeu? Que também é aquela parada de você pegar trem, você fazer o seu nome, fazer a sua história em torno de um circuito em que todo mundo vê o seu nome pela cidade toda, né, você pega os lugares mais ousados, sobe prédio, entendeu? E faz o *graffiti*, vive a parada da liberdade, né? Exerce a liberdade de você estar fazendo algo que ninguém está fazendo, né, e é algo proibido que ninguém está aprovando ou que está indo contra alguma coisa que está estabelecida, isso é *graffiti* também. Mas eu não posso deixar de, eu não posso destacar o *graffiti* técnico e caprichado do cara que estudou desenho, que quer contar uma história, que quer conversar com sociedade, ele está usando a rua como suporte, entendeu? [...] Se ele consegue fazer do veículo comercial um meio de comunicação pra dizer aquilo que ele pensa, eu não posso também dizer que ele não é grafiteiro. Ele só conseguiu adequar o útil ao agradável. E é o que eu faço, meu irmão, eu sou da favela, entendeu? Eu consigo vender o meu pensamento, sacou? Vender as minhas ideias sem corromper elas. Entendeu? Se eu consigo vender as minhas ideias não corrompidas, entendeu? O que que há de mal nisso? Em ganhar dinheiro com aquilo que você gosta de fazer? Eu acho que o que não pode ser feito é maquiar as suas opiniões, entendeu? Você distorcer opiniões para poder se beneficiar, você trair uma comunidade inteira às vezes por causa do dinheiro. São coisas que você não pode fazer, vender a sua comunidade... Eu sou fiel aos meus princípios. Entendeu? Assim como todo mundo que eu conheço bate no martelo dizendo que também é. Mas existe uma série de revoltados aí que não querem... que não precisam ganhar dinheiro com a arte, entendeu, e fazem o que querem, sacou? Podem bombardear os trens, os *outdoors* da cidade e fazer um trabalhinho qualquer ou outro ali para poder se bancar para encher a geladeira. A gente precisa ganhar dinheiro forte, cara. A arte é isso aí, ela tem muitos outros trajetos para fazer, podemos avançar pra galeria, podemos continuar pintando na rua, pintando em circuitos de visitação... Ganhando dinheiro ou não, a gente só é feliz se a gente conseguir fazer a nossa arte. Entendeu? E se você conseguir fazer isso ganhando dinheiro, entendeu, que seja de uma forma que não vá ofender a tradição disso, né... Acho que tudo tem explicação, tudo tem justificativa, todo mundo tem direito à palavra. Então, enquanto eu tiver direito à palavra, eu vou continuar avançando.¹⁵⁰

O artista afirmou que ninguém pode dizer se é ou não é *graffiti* ao estar numa galeria ou outro espaço. Se for um grafiteiro pintando, ele responde por aquilo. Mesmo estando em uma galeria, por exemplo, o artista pode fazer uma simbologia, passar uma ideia disfarçada. Acme citou Jackson Pollock, Van Gogh e Da Vinci como artistas que conseguiram disfarçar suas “loucuras” e fazer pinturas sacras com códigos. Existem outros artistas que farão diferente, pintarão “descaradamente” o que querem.¹⁵¹ Acme acredita que todas as formas de *graffiti* são

¹⁵⁰ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹⁵¹ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

válidas, tanto o marginal, quanto o tutelado. Não haveria nenhum problema em ganhar dinheiro com a prática.

No MUF, o *graffiti* é tutelado, os grafiteiros foram pagos para fazer as obras, mas tiveram certa liberdade para criar. Conforme foi abordado no capítulo anterior, o grafiteiro Sark disse que apesar de existir o *layout*, ele teve liberdade de criação e expôs sua visão sobre o proposto.¹⁵²

Diante do apresentado, nota-se que, atualmente, o *graffiti* tende a ser feito em locais permitidos ou até mesmo direcionados para a sua realização. É inclusive estimulado pelo poder público como expressão artística contemporânea (ENDO, 2009). Atualmente a produção brasileira de *graffiti* é considerada uma das melhores e mais criativas do mundo (CAMPOS, 2010). É esta a arte predominante no Circuito Casas-Tela, uma arte em plena expansão. Nos dizeres de Rita de Cássia:

[...] o Circuito Casa-Tela, eu acho que foi uma coisa bem bacana, sabe? Eu acho que o mundo se abriu, o mundo se abriu e se curvou a arte do morro, a arte de rua, porque o *graffiti* assim como as artes *Naif*, são artes que a galera do morrão aprendeu sozinha. [...] E se identifica e não precisou de muita coisa. Precisou da vontade de querer aprender e de querer partilhar, sabe? Eu acho que como diz que a comunidade é um lugar informal, excluído, eu acho que essas artes vêm para incluir, vem pra agregar, derrubar preconceitos, quebrar paradigmas. Eu acho até que as pessoas começam a se curvar e olhar o *graffiti* com respeito, com dignidade. [...] E que dá visibilidade para todos. [...] E pro excluído e pros artistas que não são considerados artistas, porque para muitos se o grafiteiro não é artista, ele está mostrando que é. Se não a mídia não viria e não viria tantas reportagens como já foram feitas, posso te mostrar até algumas que estão aí.¹⁵³

4.2 LETRAMENTO NO MUF E INTERVENÇÕES NO CIRCUITO CASAS-TELA

O Museu de Favela possui o Circuito Casas-Tela composto por *graffiti* e também um hino, chamado “*Rap do MUF*” (já citado anteriormente na questão das microrregiões/subunidades das favelas), composto em 2008 por Acme e Aline Silva (Afrolady). Este hino mostra a grande diversidade cultural deste museu territorial, fala sobre turismo e sobre as memórias que estavam omissas. Constata-se que o MUF faz uso de dois elementos da cultura

¹⁵² Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

¹⁵³ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

Hip-Hop. Estas expressões artísticas podem ser vistas como práticas de letramento constituintes das identidades de quem as pratica. Para tal perspectiva, adoto para este trabalho os Novos Estudos de Letramentos que compreendem as práticas de letramento como múltiplas e historicamente situadas. Estas são heterogêneas pois são modeladas e construídas culturalmente de forma que estão relacionadas aos papéis e lugares sociais ocupados na sociedade (BARTON; HAMILTON, 2000; STREET, 1997). Barton e Hamilton (2000) nos dizem que o letramento é melhor compreendido como um conjunto de práticas sociais, observáveis em eventos mediados por textos. Também dizem que há diferentes letramentos associados a diferentes domínios sociais e que as práticas de letramentos se transformam. Neste sentido, visualizar o caráter social e plural das práticas de letramento, faz com que não se valide somente as práticas adquiridas por meio de processos escolarizados, mas também as adquiridas em processos e espaços de aprendizagem em diferentes esferas do dia-a-dia. Em muitos eventos de letramento há uma mescla da escrita e da fala, a integração de vários tipos de linguagem, matemática, audiovisual, notação musical, dentre outros.

Os Novos Estudos de Letramentos propõem um modelo de letramento ideológico em contraposição a um modelo de letramento autônomo. Esse modelo que compreende o letramento como prática social, não o vê apenas como uma habilidade técnica e neutra. O letramento não pode, como indica o modelo autônomo, ser simplesmente “dado” aos sujeitos; ele deve sim ser reformulado, reapropriado diferentemente de acordo com o contexto em que estiver inserido e com a identidade dos sujeitos de uma comunidade. É preciso compreender que as práticas de letramento são ligadas às estruturas culturais e de poder na sociedade e reconhecer a variedade de práticas culturais associadas à leitura e escrita em diferentes contextos (STREET, 1997). É importante salientar que Street (1997) diz que utiliza o termo “ideológico” para descrever essa abordagem, ao invés de outros como “cultural”, “sociológico” ou “pragmático” porque este termo sinaliza bastante explicitamente que as práticas de letramento são aspectos não apenas da “cultura”, mas também das estruturas de poder.

Daniel Cassany afirma que:

A investigação sobre o letramento deve incorporar uma perspectiva sociocultural, a linguística e a cognitiva. Esta perspectiva deve adotar um ponto de vista mais global, interessando-se pelos interlocutores, suas culturas, suas organizações sociais, as instituições a que se vinculam, etc. (CASSANY, 2005, p. 7, tradução nossa)

Em sua tese de doutorado, Ana Lúcia Silva Souza, ao tratar os elementos da cultura *hip hop* como “letramentos de reexistência” afirma que “uma das marcas da cultura *hip hop* a ser

destacada é a intimidade com que esta combina e recombina, sem hierarquizar, os multiletramentos em produções que mesclam mídias orais, verbais, imagéticas, analógicas e digitais” (SOUZA, 2009, p. 31).

Neste sentido, as Casas-Tela são um misto de linguagem icônica e textual, uma vez que possuem imagens, dizeres inspirados na literatura de cordel e outros textos. Seguem alguns exemplos de textos contidos nos *graffiti* e suas respectivas fotografias:

“Cada passada
De perna cansada
Vira uma tonelada
Até chegar na minha casa”.



Figura 15 Casa-Tela 3 "Caixote, Bica e Lata D'água na cabeça".

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

“Tinham os donos da luz
E também os donos da água
Bicos e gatos fez jus
Dando acesso as casas
Um pequeno mutirão
Fez a associação
De moradores fundada
Velório era gurufinho
Dia e noite brincadeiras
Para espantar a tristeza
Chá com bolo e bebedeira
Forró e samba canção
Calango na palma da mão
Canta em volta da fogueira”



Figura 16 Casa-Tela 7 "Da escuridão à luz elétrica".

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

O grafite é um texto multissemiótico, que mescla o verbal e o não verbal, com diferentes técnicas e estilos para intencionalmente interferir na paisagem urbana. O *hip hop* é a forma do grafiteiro ou da grafiteira pintar temáticas que sejam significativas no momento em que se vive. Classicamente os trabalhos apropriando-se dos muros e fachadas nas ruas são utilizados para “mandar a sua mensagem”. (SOUZA, 2009 p. 83)

Além dos escritos das Casas-Tela, há todo o seu conteúdo de memórias que de certa forma narram uma história. As imagens são também uma narrativa, uma linguagem, como dito anteriormente, uma forma de “mandar a sua mensagem”. É interessante notar que até mesmo as Casas-Tela que retratam tragédias e questões relativas às dificuldades de sobrevivência são donas de um colorido exuberante. A Casa-Tela 2 “A ponte de Monet na dificuldade de sobrevivência”, por exemplo, tinha como objetivo retratar a falta de saneamento básico da comunidade e seriam pintados esgotos a céu aberto, valas e uma pinguela. A moradora Teteca discordou e para mediar uma solução, Acme inspirou-se na tela do pintor impressionista Monet intitulada “Ponte Japonesa”, de 1899. A vala ficou azul e a pinguela virou uma ponte colorida. A escolha das cores pode ser vista também como uma linguagem, uma forma de mostrar uma favela colorida, diferente da estigmatizada pela mídia.



Figura 17 Casa-Tela 2 "A ponte de Monet na dificuldade de sobrevivência".

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

O Museu de Favela ainda faz outras marcações no território museal, já apresentadas anteriormente são as placas das “mãos hospitaleiras” (rever Figura 2 na Introdução), as

marcações no chão (rever Figura 1 na Introdução) e paredes com tinta *spray* que guiam as pessoas até a Base Operacional 1 e a contagem de passos do circuito, que pode ser percebida durante o caminho através de pinturas, como “Passo 1662”.



Figura 18 O Circuito Casas-Tela é contado por passos e são feitas marcações no território museal.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

O *rap* do MUF, hino da instituição, é um misto de mídia oral, analógica, etc. É necessário pensar as vozes da sociedade na totalidade de suas práticas, como aponta Jacob Mey: “Uma outra alternativa é pensar as vozes da sociedade incorporadas não somente aos textos orais ou escritos, mas à totalidade das práticas que compõem a vida diária de uma comunidade, uma vida pressuposta pela própria existência do texto” (MEY, 2001, p. 80). O autor segue dizendo que “Talvez seja hora de atentar para o fato de que nossa cultura está se transformando e de que a palavra escrita ou falada está sendo tomada, em grande parte, por outras expressões: visuais, auditivas e até táteis” (MEY, 2001, p. 141).

O MUF parece ter a intenção de mostrar o *graffiti* e o *rap* como expressões que representam a cultura e a identidade local de Pavão-Pavãozinho e Cantagalo. O *graffiti* pode ser visto como uma produção cultural característica de comunidades que vivem na periferia e que em sua origem sempre foi utilizado como forma de denúncia da exclusão social. Ele seria a reviravolta dos silenciados, que partem como minoria dentro do quadro de participação cultural no país para representar uma maioria esquecida ou ofuscada pela ótica dominante (SANTOS, 2009). Nesta perspectiva, a escolha do *graffiti* como manifestação artística predominante no circuito das Casas-Tela (há também arte *Naiif*), se torna de extrema importância. Um circuito que visa à inclusão das memórias dos que sempre foram excluídos pela ótica da memória dominante, não poderia ter melhor expressão artística. Uma arte que por

si só nasce das minorias que querem se expressar é o tipo de arte que melhor poderia representar as memórias de uma maioria esquecida, sua expressão, sua importância no contexto da cidade do Rio de Janeiro, afinal, favela também é cidade.

Apesar do esforço do museu em demonstrar a arte *graffiti* como local, em minha pesquisa de campo, pude perceber que o único grafiteiro da região é o Acme. Existem diversos artistas na comunidade, porém de *graffiti*, seria basicamente ele. Acme é um artista reconhecido e sua arte está espalhada por todo PPG. Acredito que seja sim uma arte que demonstra a identidade do local, mas isso se deve em especial a esse artista. O fato do Circuito Casas-Tela ser composto por *graffiti* se deu justamente por ter sido ele um dos fundadores do museu.

O *rap* com toda a sua base contestatória também se enquadra no raciocínio anterior sobre o *graffiti*. O *rap* do MUF traz à tona as vozes dos silenciados e já nos diz um dos objetivos deste museu em sua letra: “Trazendo à tona o que estava omissso”. Seu conteúdo aborda problemas sociais das favelas, cultura e arte que são produzidas no “morro” e que não é aquela da ótica dominante, mas que muitas vezes deixa os moradores do “asfalto” mais ricos. O *rap* mostra o turismo como uma alternativa de desenvolvimento local para as comunidades e ainda é perceptível em sua letra que apesar dos problemas e condições materiais da favela gerarem indignação, seus moradores possuem um enorme sentimento de orgulho e pertencimento. Segue a letra¹⁵⁴:

“Na falta de alternativa cê precisa
Saber os porquês do que não se realiza
Planos mal acabados, mal administrados
Endureceu meu coração calejado

Pressão da polícia, plantação de malícia
Nem dá pra confiar no que vem de política
Almas sebosas são venenosas e roubam
As riquezas de almas esperançosas

Tem que usufruir da condição de cidadão
Ir e vir, interagir de livre expressão

¹⁵⁴ Reconheço que a citação é extensa, pois o *rap* é longo. Porém, compreendo que este é um registro importante no âmbito dessa pesquisa. O “*Rap* do MUF” está disponível no *Youtube* no seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=8e6K2h0IPII>>. Acessado em 17 de maio de 2015.

Trazer à tona o que estava anônimo
 História quilombola agora é patrimônio

Valor biográfico em bilhares
 Estilos capilares, festas populares, nossos bailes
 Emoções, canções, pensões, bares
 Construção, tradições que dão identidade

Samba, capoeira, dança de salão
 Nesse caldeirão se mistura dentro da cultura etnográfica, prático pobre
 Vivências, memórias e fatos que se descobrem
 Os autores e precursores, construtores, mentores, pacificadores
 Apaziguadores, colonizadores acendam os refletores
 Cadê os beija-flores?

Morador difusor do amor solidariedade invade em pequeno fator, lá no pico do “Romo”
 Sem papo e sem caô Museu de Favela nasceu dentro dela enraizou.
 Que o vento venha na direção oposta,
 Tô firme na rocha, favela não é encosta
 O MUF ouve e também dá voz, reprodução de vida de antes e após

Museu de Favela é virtude de atitude sincera
 Museu de Favela é galeria a céu aberto no beco e na viela
 Museu de Favela é virtude de atitude sincera
 Pra agregar e acabar com todas as panelas

Trazendo à tona o que estava omisso
 Juntos meus amigos esse é o MUF, tá ligado?
 Vou dizer o que eu sinto é muito mais que um nome parede ou uma ONG um sentimento
 Um desejo dos que respiram esse vento

Pavão, Galo, Pavãozinho em contraste com o Rio do turismo
 Mas que bagulho é esse aqui seu luxo é lixo

Seu canapé nem se compara ao churrasco do vizinho

Daqui de cima que sai a cultura que faz o povo mais rico
No capricho da trançadeira mando a minha letra
Com a malícia do capoeira, sou mulata brejeira, sambista tipicamente brasileira,
Mas me amarro no *graffiti*, no *break*,
Dos irmãos lá do *State*

É isso e muito mais que temos no nosso movimento
Pra tomar o que é nosso sem botar troco e sem medir esforço
Um espaço pra cada rosto, cada história servindo de exemplo,
Despertando todos pra glória

De coração aberto sem chance pros espertos
Com Cristo sempre à frente de tudo que nós fizemos
Pra honrar o sangue e o suor de nossos antepassados
Pra que nossas crianças sejam cidadãos respeitados... Bis

Eu sei meu bem... Do seu sofrer sim eu sou como você é

Estou aqui... Não só por mim,
Pelos meus, pelos seus até o fim
Inovador com originalidade aqui morador vê que tem propriedade,
Expressando-se no seu terreno,
Cultivando a vida se torna pleno
Correspondente com o meio ambiente
Arte e cultura essa é a corrente
Troca experiência, estima de diferenças com a mão na consciência

E pensa na recompensa
Quando cresce o turismo, cresce o comércio local
O gringo quer abrigo, nós queremos capital
Ideal, aqui do litoral mente global ação local

Além do muro, visão de futuro um tiro no escuro

Empreendimento seguro

No quintal de casa com carne assada,

Memória valorizada na nova e na velha guarda.

Cada tela de concreto no trajeto é o nosso *graffiti*

Galeria a céu aberto, curso repleto de arte em fatos

Conduzido pelo *mc* no relato

Das vitórias, histórias, brasilidade, vista da laje e das extremidades

Testemunhos reais, tesouros marginais, dançai, cantai seus bens culturais

Serafim, Pavãozinho, Cantagalo e Pavão, Vietnã, Caranguejo

Na conexão, Quebra Braço, Buraco Quente, Terrerão, Igrejinha, Nova Brasília um rolézão,

Só chegar no brindão ser sangue bom

Povo anfitrião estende a mão

Aprecie a beleza que emana dos jardins suspensos de Ipanema e Copacabana.”

(PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p. 21)

Percebe-se na letra do *rap* mais uma vez a questão da identidade sendo levantada. O que seria essa identidade da favela? De acordo com a letra, parte desta identidade é expressa em estilos capilares, festas populares, bares, construções e tradições. Pode-se notar também que há a utilização de palavras e concordâncias que não são aceitas pela norma culta do português como por exemplo a palavra “cê”, mas que são de uso frequente no dia-a-dia das comunidades.

Tanto o *graffiti* quanto o *rap* são práticas sociais correntes em Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, o que influencia os jovens a utilizarem estas formas de letramento. O uso da cultura *hip hop* pelo museu, pode ser interpretado como uma luta por significação, um circuito que mostra as histórias, memórias e cultura local demonstra também uma luta contra a criminalização das favelas, seus sujeitos, seus saberes, fazeres e práticas em geral. Esta é uma batalha de efeitos simbólicos e materiais. As práticas de letramento estão mudando de forma acelerada na sociedade contemporânea em resposta às amplas mudanças econômicas, sociais e tecnológicas. Essas mudanças não ocorrem somente na educação, mas também no trabalho, na mídia e no dia-a-dia (BARTON; HAMILTON, 2000). Podemos incluir aqui também o “Funk

Ponto de Memória”, de Sidney Tartaruga e André Zumbi, referenciado no primeiro capítulo, como um letramento que luta por significação, visto que o funk também é um ritmo presente no cotidiano das comunidades.

Uma vez que o museu utiliza essas práticas de letramento, ele acaba influenciando ainda mais a comunidade a utilizá-las e de certa forma, valida essas práticas adquiridas em processos e espaços de aprendizagem em diferentes esferas do dia-a-dia que não as escolarizadas. Em relação ao *rap*, é comum encontrar na comunidade jovens que praticam o *freestyle*, um improviso onde o MC expressa o que sente sobre determinado assunto. Durante o processo de restauração de algumas das casas que acompanhei, pude ver muitos jovens fazendo suas rimas, inclusive compuseram *raps* que falavam sobre Acme e as pinturas. Até meu nome e de outros que estavam no processo foram utilizados nas letras.

A influência do museu também pode ser percebida em interferências que crianças fazem nas Casas-Tela com desenhos ou mesmo escrevendo seus nomes, evidenciando desta forma o desejo de também serem atores neste processo, de também deixarem suas marcas, suas memórias. Esta é apenas uma das intervenções que ocorre no circuito. Na Figura 19, pode-se visualizar na cor rosa o desenho de uma criança que segue o padrão do que estava no *graffiti*, uma vez que foram grafitadas casas.



Figura 19 Desenho de criança em meio à pintura da Casa-Tela.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2013.

Kátia Loureiro contou que quando as Casas-Tela foram pintadas, as crianças ficavam assistindo e que colocavam as mãozinhas na tinta e marcavam nas paredes, ou seja, reafirmava-se que elas têm o desejo de se representar.¹⁵⁵

Para o MUF, um museu vivo, estas interferências das crianças seriam parte de seu acervo. Elas estariam interagindo com as Casas-Tela, sendo atores de sua própria história. Neste sentido, ao se pensar na restauração das pinturas, estas intervenções deveriam ser levadas em consideração, mas não há um consenso quanto a isto. Estas questões podem ser comprovadas com as falas de Antônia, Sidney, Kátia e Rita, respectivamente:

Ai quando você vê uma obra de arte estática lá na parede e vem alguém e acrescenta alguma coisa, no meu entendimento isso faz parte do Museu de Favela e eu não considero aquilo “Ah, o menino rabiscou!” Não, será que esse menino não interagiu com a obra? Pra mim, ele interagiu com a obra. [...] se uma criança ou mesmo um adulto faz um rabisco, um desenho numa obra de arte, pra mim é interação. Da mesma maneira que tem a obra de arte, acontece muito, né, nas obras que são mais baixas, de repente alguém chega e coloca por exemplo lá, o cara tá carregando material, ele bota uma pilha de saco lá junto da obra, naquele momento, aqueles sacos ali empilhados fazem parte da obra.¹⁵⁶

Eu acho que faz parte, né? A molecada está ali, está brincando e se ela fez isso é porque ela se inspirou em alguma coisa na obra de arte. Então, eu vejo super legal e eu acho que tem que fazer parte do acervo.¹⁵⁷

E ai assim, a proposta, eu acho muito legal a proposta do museu, assim, ele é muito orgânico, o próprio caráter experimentalista traz essa organicidade. Então, eu lembro quando a Rita falou assim “Aquilo ali pode ser narrado pro visitante do museu como um valor daquela obra. A criança veio a minha mão aqui, a minha mão aqui.” Você imagina assim a influência pra uma futura geração que está colocada ali, né? [...] Ele também quer ser ator no processo, né...¹⁵⁸

Eu acho que não deveria ser tirada a arte das crianças. Eu acho que o artista... da mesma maneira que o artista não quer que mexa na arte dele, não tem que mexer na arte da criança, não é não? Se a criança fez, deixa lá. Tá incomodando em que? Não está incomodando em nada. Só está fazendo com que a criança interaja com a arte. Porque toda criança faz arte, né? A gente chama toda criança de arteira. Arteiro porque faz arte. E isso é um lado lúdico, é um lado extremamente interativo que eu acho que o museu deve continuar replicando. Inclusive, acho... inclusive deve ser feito uma casa só pintada por crianças, uma Casa-Tela só pintada por criança. [...] Eu acho muito positivo, eu acho que é interativo, é lúdico, é bacana, é criativo, é despertar a criança

¹⁵⁵ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

¹⁵⁶ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

¹⁵⁷ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

¹⁵⁸ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

pra importância das artes, das artes plásticas, da pintura... É você sair da escola formal e tentar trazer a criança... se aproximar mais daquela casinha e saber valorizar... Ela poderia chegar ali e rabiscar, mas ela não faz... Você pode ver que na maioria das casas não teve vandalismo. Não teve pichação. Porque as próprias crianças sabem que aquilo ali tem um valor. Não é? Agora, imagine se a gente recriminasse por elas pintarem... Talvez a reação delas pudesse ser... não ser tão boa. Mas eu acho que elas têm a noção do que é arte. Acho não, elas sabem o que é arte. Tanto sabem, que elas vão ali e tentam desenhar igual. Isso reflete alguma coisa que bateu nelas. “Eu quero desenhar essa torneira por que? Por que eu quero desenhar essa casinha?” Desenhando uma casinha em uma outra casa grande? O que que aquela casinha representa pra ela? O que que aquela torneira representa pra ela? Da mesma maneira que pro artista tem um significado, esse significado tem também pra criança, que dentro do rabisco dela, ela tem um motivo que só ela cria, que ninguém consegue invadir, né? O artista também, ninguém consegue invadir a cabeça de um artista, eu acho que a gente tem que começar a perceber na criança um talento futuro, um futuro grafiteiro, um futuro pintor, um futuro artista plástico. E se não ver, começa a despertar nele isso. Por que que ele só tem que ir pra escola escrever com lápis, caneta? Existem pincéis... [...] Não existe só caneta e lápis. Existem pincéis. Existem tintas. Existem uma série de outros artefatos que você pode fazer daquilo uma coisa. [...] Será que aquela criança quer que alguém vá lá e passe um *spray* em cima daquela casinha e da biquinha que ela fez? Será que ela também não vai se sentir invadida? Desrespeitada? Por que que só o artista tem que ser respeitado? A criança também tem que ser. É o risco de se trabalhar numa galeria a céu aberto. Tudo pode acontecer.¹⁵⁹

A fala de Rita de Cássia é emblemática no que diz respeito à validação das novas práticas de letramento, das formas de aprendizagem em diferentes esferas do cotidiano. A diretora é clara ao dizer que não existe só lápis e caneta, instrumentos que estariam ligados à prática educacional tradicional, mas também pincéis e tintas. A pintura seria então uma prática que deveria ser mais valorizada e estimulada no território. A criança deveria ser vista como “um talento futuro, um futuro grafiteiro, um futuro pintor, um futuro artista plástico”. Ao se pensar no restauro, a diretora ainda acredita que as intervenções deveriam ser mantidas, pois a criança poderia se sentir desrespeitada ao apagarem sua marca.

Os moradores das CasaTela parecem não gostar dos desenhos das crianças. Preferem a pintura inicial, sem essa intervenção. Mas isso é uma coisa que pode ser trabalhada pelo museu através do diálogo a respeito do entendimento do que é um museu de território. Este é um trabalho que demanda tempo para a sensibilização.

¹⁵⁹ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

Seu Paulinho disse que algumas crianças rabiscam e sujam as obras e que ele costuma chamar sua atenção. Procura sempre zelar pelas pinturas.¹⁶⁰ Não só crianças interferem, mas também adultos. Outra moradora que demonstrou preocupação foi Marilene:

Ó, o meu marido vive brigando ali... As pessoas, pô, viu a pintura que o cara fez ali, vem e colam um papel em cima da pintura! [...] O cara ficou quase quinze dias aí, até uma hora da manhã aí ó. [...] É! Fazendo isso aí ó. Aí o povo vem e cola as colas ali em cima. O Serginho vai lá e arranca. Ah lá, tudo estragado.¹⁶¹

Silva (2005) afirma que uma questão que se coloca é a respeitabilidade do público em relação ao patrimônio exposto em via urbana. A princípio criado com vistas a proporcionar um bem-estar ao cidadão, ele nem sempre é tratado com valor e muitas vezes sofre com vandalismo e falta de educação. Para o autor, há um desrespeito com as coisas públicas, exemplos disso seriam as ruas como verdadeiros depósitos de lixo e obras de arte públicas vítimas de pichações e outras depredações, o que muitas das vezes fazem com que elas sejam cercadas. Essas atitudes tomam do público a possibilidade de contemplar estátuas e monumentos que deveriam ser reconhecidos como marcos históricos, pois tornam-se obras fechadas por grades em plena via pública.

Outras intervenções também acontecem no circuito. Algumas delas são feitas pelos próprios moradores das Casas-Tela que fazem obras nas suas casas: ampliam alguma parte, acrescentam uma porta ou janela, e acabam por modificar as pinturas. Há casos inclusive de Casas-Tela que foram totalmente apagadas. Na maioria das vezes, essas intervenções ocorrem sem aviso prévio ao MUF. Os moradores têm a necessidade de fazer uma obra e a fazem sem pensar na obra de arte, o que não deixa de ser um direito seu, uma vez que a casa é sua. Eles parecem não ter o entendimento de que as obras foram feitas com recurso público, o que é comprovado inclusive com as placas de identificação de acervo do Museu de Favela do Ministério da Cultura. Acreditam que o processo da pintura seria fácil de ser feito, deixam claro que o museu pode pintar suas casas quando quiser. Rita acredita que eles sabem que as obras custaram dinheiro, mas esse dinheiro foi pago para os artistas e não para eles e talvez por isso eles não dão uma importância maior na hora de fazer uma modificação¹⁶².

¹⁶⁰ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹⁶¹ Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

¹⁶² Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

Segundo Kátia Loureiro, seria tudo uma construção. Talvez as pessoas não deem muito valor, pois acreditam que as Casas-Tela não serão permanentes, como outras ações que acontecem na favela. A vida seria fragmentada nesse ambiente¹⁶³. Talvez aqui resida a importância da restauração deste acervo.

Sobre os moradores não comunicarem o museu sobre as intervenções, Rita acredita que eles não são obrigados, ela disse que tudo vai de acordo com “as necessidades deles de abrir, de hospedar, de alugar, de fazer uma obra”. O ideal seria que houvesse um *feedback*, mas o museu não tem como exigir isso e também não tem como prever o que pode acontecer. Para ela, muitas vezes o morador gostaria de manter a pintura, mas algumas mudanças são inevitáveis.¹⁶⁴ Sidney compartilha dessa opinião, para ele o dono tem direito sobre sua casa.¹⁶⁵ Já Acme acredita que as pessoas deveriam ser mais comprometidas com o que elas assinam. Disse que quando fizeram o acordo com os moradores, eles pegaram o termo de compromisso de que seriam os guardiões das casas e de que iriam cuidar para que elas não fossem depredadas. Acontece que eles mesmos fizeram as interferências. O artista destacou que os moradores poderiam ao menos comunicar a intenção de intervir na obra de arte para saber como proceder. Acme também acredita que às vezes o morador pode achar que a pintura está muito abandonada, já desgastada, que não há um cuidado com ela e acaba intervindo¹⁶⁶. Aqui ressalta-se mais uma vez a importância de um restauro.

Antônia relatou uma conversa com um morador depois da pintura ter sido apagada:

Eu falei assim, eu fui lá e conversei com ele “Pô Seu Luiz, o senhor acabou com a obra que tinha ai na sua parede...”, ai ele “Não Toinha, eu precisei puxar a casa aqui na frente, não sei o que, mas vai sobrar parede aqui e eu quero que vocês pintem de novo aqui”. Ele quer que pinte, mas ai ele não vai pagar não. [...] Eu falei “Mas Seu Luiz, isso ai custou um dinheiro!”, “Ah Toinha, mas eu precisei aumentar minha casa, minha filha! Depois vocês fazem de novo. Tá aqui, a parede tá aqui, vocês podem fazer”. [...] Ai você vê... Precisei... “Não, faz minha filha”. De repente você chegou lá com a tinta, faz de novo, né? Simples assim... “Pode fazer, tá aqui a parede”. [...] De repente eles não sabem nem o valor, quer dizer “Ah, o grafiteiro pinta mesmo toda

¹⁶³ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

¹⁶⁴ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

¹⁶⁵ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

¹⁶⁶ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

hora em tudo que é lugar... Vi um grafiteiro pintando aqui...” Não quer nem saber se custou algum dinheiro pra aquilo, né?¹⁶⁷

Percebe-se pelo diálogo narrado que o morador em questão fez a obra realmente por questões de necessidade. Por ele, o museu inclusive poderia pintar a casa novamente, mas ao que parece, ele não tinha a compreensão de que a pintura era uma obra de arte, acervo de um museu. Na fala de Antônia, ainda se percebe a questão de que o morador poderia interpretar o *graffiti* como algo corriqueiro na comunidade, que está em vários muros, logo não seria um problema apagar. Aquele *graffiti* de sua casa não seria diferente dos demais.

Dona Neuza, que mora na Casa-Tela 7 “Da Escuridão à Luz Elétrica”, abriu uma porta no meio da pintura de sua casa e disse que comunicou o museu¹⁶⁸. Porém, pelo o que pude perceber, me parece que as pessoas do MUF não sabiam da interferência. Pode ter havido alguma falha de comunicação, a moradora pode ter falado com alguém e a informação não foi passada a frente. De qualquer forma, ela disse que se o MUF quiser, pode pintar sua fachada novamente.

A Casa-Tela 13 “Menino com Lampião no Alto do Morro” de Maria do Carmo não existe mais. Foi feita uma obra de ampliação da varanda, a moradora contou que ao puxarem a varanda, cobriram o desenho. Como o desenho ficou escondido, seus filhos optaram por apagá-lo. Ela disse que não comunicaram o museu, que chegou a falar com seu filho que era melhor avisar antes de retirar a pintura, pois as pessoas tomariam um susto quando vissem. Porém, ressaltou a fala de seu filho: “Ah mãe, mas aí o que que a gente vai fazer? Qualquer coisa, eles fazem outro desenho...”. Maria do Carmo disse que se o MUF quiser, pode fazer outro desenho. Ela inclusive se desculpou no meio da entrevista por ter apagado a Casa-Tela e disse que gostava das pinturas.¹⁶⁹

Maria de Lourdes afirmou que nunca interferiu na pintura de sua casa, mas que terá que fazer isso o quanto antes, pois a casa é muito antiga e está com problemas de infiltrações. Inclusive um engenheiro já esteve no local e disse que terá que colocar uma viga, cortar uma

¹⁶⁷ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

¹⁶⁸ Entrevista concedida por SILVA, Neuza da. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

¹⁶⁹ Entrevista concedida por NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

parede de cima a baixo, pois a laje também está infiltrando. A moradora disse que quando fizer a obra, vai comunicar o MUF.¹⁷⁰

Nazareth, Teteca, Nilcy, Marilene e Seu Paulinho nunca fizeram nenhuma intervenção em suas fachadas, porém disseram que comunicariam o museu se fosse o caso.¹⁷¹

Outras Casas-Tela sofreram intervenções e algumas foram apagadas, porém não consegui conversar com todos os moradores. Alguns casos ainda serão expostos no próximo capítulo, quando tratarei da restauração. Além disso, há a intervenção do próprio artista Acme, como o exemplo da Casa- Tela 11A “São Jorge Guerreiro”, que foi apagada dando espaço ao rosto de DG, como discutido no capítulo anterior.

Outra intervenção ocorrida foi a instalação de relógios medidores de energia da Rio Luz sobre a arte da Casa-Tela 4 “Roda de Calango”, apesar da placa de identificação do acervo de arte do MUF, executado com recursos do Ministério da Cultura. A moradora Fernanda disse que a Rio Luz colocou os relógios e não falou nada. Ela inclusive ressaltou que eles poderiam ter colocado na parte de dentro do muro de sua casa.¹⁷² Kátia Loureiro observou que o museu protocolou o caso quando os relógios estavam sendo instalados, pediu que fossem retirados, mas houve uma total desconsideração. A ex-diretora afirmou que o caso é um absurdo, é desrespeitoso e que os relógios deveriam ser retirados¹⁷³.

Foram apresentadas as práticas de letramento utilizadas pelo MUF e algumas das intervenções que ocorrem no Circuito Casas-Tela. Apesar de algumas dessas intervenções serem feitas pelos próprios moradores, todos se mostraram favoráveis às pinturas e disseram

¹⁷⁰ Entrevista concedida por VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).

¹⁷¹ Entrevistas concedidas por: PENHA, Penha Nazareth. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (15min).

CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

SILVA, Nilcy Lopes Valério da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (5min).

SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹⁷² Entrevista concedida por CARVALHO, Fernanda de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

¹⁷³ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

que o museu pode pintar quando quiser. Alguns ainda reclamaram que a pintura está velha e estão sentindo falta de um reparo. O capítulo anterior mostrou que existe uma importância da memória retratada nas Casas-Telas, pois os moradores muitas vezes se veem representados nelas. Neste sentido, o MUF tem buscado incluir as comunidades Pavão, Pavãozinho e Cantagalo e suas histórias e memórias, no contexto da cidade do Rio de Janeiro e o *graffiti*, com seu caráter dialógico e expressivo, vem contribuindo neste caminho de memórias.

Diante da importância do conteúdo de memórias das Casas-Tela, o *graffiti* do MUF ganha uma nova perspectiva, é valorizado. A partir disso, os diretores do museu começam a pensar em possíveis processos de restauração das obras de arte a céu aberto. Perderia o *graffiti* a sua originalidade ao ser restaurado?

O MUF, com sua vanguarda na museologia social, afirma ser um museu que “experimenta” e que quebra paradigmas. A utilização dessas formas de letramento advindas do movimento *hip hop* pode ser considerada uma quebra de paradigma por parte do museu, porém, ao se pensar em restauração das obras de arte, o museu acaba se voltando para uma concepção de arte de um museu tradicional. As Casas-Tela são pinturas vivas e quando um morador aparece na janela, roupas são penduradas no varal, há a interferência de alguma criança ou uma obra na casa, as telas se modificam. Seriam essas dinâmicas que deveriam ser compreendidas como acervo do museu? Pelas falas dos diretores, percebe-se que sim. Mas então seria realmente necessário o restauro das obras? Não bastaria apenas afirmar a ideia de que o museu é territorial e comunitário? Sendo a memória socialmente construída e o *graffiti* uma arte efêmera, uma solução seria pintar novas telas ao invés de restaurar?

Outra questão a ser levantada é em relação à autoria das obras de arte: se a memória das comunidades está contida nessas obras, a quem elas pertencem? Aos artistas ou à comunidade? Se elas forem restauradas por um terceiro? A obra passa a ter um coautor? E as obras que foram pintadas por mais de um grafiteiro ao mesmo tempo? Como deve ser o processo de restauração?

Percebe-se com esses questionamentos que por mais que o MUF construa esses letramentos, que já são práticas sociais legitimadas nas favelas estudadas, em determinado momento, eles se conflitam com concepções mais hegemônicas de arte e museu. Resta ao museu, em sua busca pela quebra de paradigmas, tentar mais uma vez “mediar” uma solução. Diante disso, no próximo capítulo tratarei sobre o processo de restauração das Casas-Tela.

5 A RESTAURAÇÃO DO *GRAFFITI* NO MUF

No capítulo anterior foram feitas algumas discussões sobre o *graffiti*, buscando sempre relacioná-las ao caso do MUF. Demonstrei que esta prática e o *rap* do museu podem ser compreendidos como práticas de letramento e relatei algumas intervenções que ocorrem no Circuito Casas-Tela. Para finalizar, contarei como foi o processo de restauração de algumas dessas casas e o que os atores sociais envolvidos pensam sobre esse processo museal. A quem pertencem essas obras? Afinal, o *graffiti* pode ser restaurado?

5.1 VIDA CURTA OU VIDA LONGA PARA O *GRAFFITI*?

Diante da importância da memória das Casas-Tela, os diretores do MUF optaram pela restauração das obras de arte. A ideia de manter as pinturas decorre do entendimento de que as memórias contidas nos *graffiti* seriam um patrimônio das comunidades. Antônia disse que o MUF entende as Casas-Tela como obras de arte e que como qualquer outra obra de arte, elas vão passar por um restauro.¹⁷⁴ É importante frisar que, segundo Rita de Cássia e Sidney, a restauração é uma decisão do museu, uma demanda do colegiado, mas muitos moradores querem a mesma, alguns até gostariam que o desenho fosse modificado. Rita inclusive, contrapondo a opinião de outros diretores, gostaria de ver novas propostas de pinturas. Acredita que se são um museu em constante mudança, por que teriam que permanecer as mesmas artes? Afirmou que são muitas as histórias a serem contadas. Porém, acredita que isso poderia causar uma certa tensão em moradores que não tiveram suas casas pintadas. Poderiam achar que o MUF está pintando uma nova pintura em uma casa que já havia sido contemplada. O ideal mesmo seria expandir o circuito, mas para isso, é necessária verba¹⁷⁵. A mesma diretora ainda falou sobre a importância da restauração, fazendo uma referência à logo do Museu de Favela criada por Acme:

Porque quando ele criou essa logo, ele não quis dizer que quando o pavão... quando galo, pavão e pavão juntos... quando o pavão abre as asas ele não quer mostrar o que

¹⁷⁴ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

¹⁷⁵ Entrevistas concedidas por: PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

é belo? Por que que o *graffiti* tem que estar ruim se estava bonito antes? Por que não conservar? Por que as pessoas viram bonito, por que que está ruim agora? Tem que melhorar. Entendeu? Então tem que se restaurar porque já foi belo. E você só restaura o que já foi belo. Se ficar ruim, tem que endireitar. E se tem um dinheirinho pra te pagar, por que não? Porque a gente não quer... a gente quer retratar a nossa história pelo lado mais positivo possível. Aquele morador quer ver a casa dele bonita. A gente está valorizando o trabalho do artista, a gente está qualificando o nosso acervo, preservando o nosso acervo a céu aberto, a gente está valorizando o trabalho daquele artista que por um momento caiu um reboco... querendo ou não, será que ele quer ver aquela arte que ele fez assim? A gente quer valorizar todo mundo. Mas a gente quer valorizar principalmente o território.¹⁷⁶

Através da observação participante no processo de restauração e das entrevistas realizadas, pude elencar alguns aspectos que demonstrariam o porquê da importância deste restauro para os diferentes atores sociais envolvidos.

Os diretores do museu consideram que ao restaurar as Casas-Tela, há uma preservação da memória coletiva das comunidades e uma valorização da arte de rua e de todas as artes. O restauro evidencia um zelo pelo acervo, que o circuito não está abandonado. Além disso, se configura como uma quebra de paradigmas por parte do Museu de Favela que estaria legitimando o *graffiti* enquanto uma arte ao dizer que ele pode ser restaurado. Sidney Tartaruga apontou que o MUF valoriza a arte *graffiti* e o grafiteiro e falou sobre a questão do zelo pelo acervo:

A gente está mostrando pro mundo o valor do *graffiti*. [...] O MUF está criando um novo olhar, puxando uma grande discussão, criando bastante confusão, mas a gente fez o que a gente achou melhor pro nosso projeto, pro nosso trabalho e pra nossa comunidade. Eu acho que se não restaurasse, se não der uma resposta pro morador que liberou a sua casa, porque as obras estavam muito danificadas, eu acho que ficaria um pouco sem sentido, né? Eu acho que o morador da casa, ele gostou muito do restauro.¹⁷⁷

Kátia afirma que esse restauro realizado pelo MUF é pioneiro e que ele vem mostrar para as pessoas que o Museu de Favela está estabelecido e que a arte e a memória que ele quer proteger, ele vai cuidar.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

¹⁷⁷ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

¹⁷⁸ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

Já os artistas entrevistados apontam como benefícios a valorização do artista e da arte *graffiti*, a oportunidade de retorno ao local e contato com as pessoas, de ver como a obra foi cuidada e o acesso à cultura para a comunidade. Sark apontou:

[...] como é um museu que fica exposto ao tempo, eu acho que como qualquer obra de arte, ela merece um restauro. [...] Pra poder manter, porque se não, também não é um projeto que se ficar deteriorado acaba perdendo o valor porque não vira mais arte, acaba virando uma sujeira, porque vai poluindo, né. Então acho que é interessante [a restauração].¹⁷⁹

Acme acredita que se eterniza os feitos por algum motivo, ou porque é um grande artista, ou porque foi pintado um tema muito importante. Ou seja, há uma valorização da memória. Se não fosse a memória, não haveria a restauração. Assim como os diretores, os artistas apontam o não abandono do circuito e afirmam que ao restaurarem uma obra, eles conseguem retornar os tempos e fazer as pessoas lembrarem suas histórias mais uma vez. Além de todos esses aspectos, outro que deve ser pontuado, segundo Acme, é que a restauração proporciona a oportunidade de trabalho para as pessoas que atuam nela. Há vida também nesta ação.

[...] numa ação dessa você coloca um cara pra poder preparar uma superfície, você coloca um pedreiro pra fazer um reboco, você coloca um pintor pra poder fazer um letreiro, você coloca um cara pra fazer uma aplicação do liqui-brilho, do verniz e tudo mais, você pode fragmentar isso de uma forma que você vai atender financeiramente algumas famílias.¹⁸⁰

Acme acredita que o restauro será polêmico, uma quebra de paradigma, chocante, vai despertar críticas, mas também será apoiado.¹⁸¹

Para os moradores a restauração é bem-quista pois há um embelezamento do local, as pinturas são um contraponto à pichação, suas histórias e memórias são valorizadas e há uma melhoria em suas fachadas (muitos não teriam condições de fazer obras). Salienta-se que nenhum morador entrevistado se mostrou contra o restauro e que durante este processo, outros moradores mostraram-se interessados em ter suas casas pintadas também. Em geral, a comunidade parece aceitar e gostar de *graffiti*. Ao verem as casas sendo restauradas, algumas

¹⁷⁹ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

¹⁸⁰ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹⁸¹ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

peessoas frisaram que não vão mais deixar estragarem as pinturas, demonstrando preocupação em zelar por elas. Alguns moradores inclusive reclamaram que estaria demorando para restaurar e que as pinturas deveriam durar mais tempo. Teteca disse “Eu quero que arrume porque já está ficando feia e tem que ficar bonito”¹⁸², Dona Lena, “Agora eu achava que tinha que botar uma tinta melhor. [...] Que durasse mais tempo”¹⁸³, Nazareth, “Mas por favor, manda pintar de novo!”¹⁸⁴, Seu Paulinho, “Vou pedir para fazer um retoque nesse coisa aqui. É porque agora eu acho que nem tão cedo eles vão vir por aqui”.¹⁸⁵

Fato é que o restauro de *graffiti* não é uma prática comum, uma vez que essa manifestação possui um caráter subversivo, marginal e é extremamente fugaz. O MUF estaria sendo um pioneiro neste processo?

No Rio de Janeiro, já foram restaurados duas vezes os painéis do Profeta Gentileza¹⁸⁶, José Dadrino, localizados na região do Cais do Porto. São cinquenta e seis escritos murais sobre pilastras do Viaduto do Gasômetro, em uma extensão de 1,5 km, entre a Rodoviária Novo Rio e o Cemitério do Caju. As escrituras de Gentileza seriam um patrimônio artístico e afetivo da cidade do Rio de Janeiro, uma grande intervenção na paisagem urbana. A iniciativa do restauro começou em 2000 com um grupo de pessoas, dentre elas artistas de diversas áreas e produtores culturais, que se uniram para salvar os escritos urbanos do profeta. A segunda restauração teve como coordenador o Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF) Leonardo Guelman (que também participou da primeira restauração) e contou com a participação de outros artistas. Teve um custo de R\$350 mil patrocinados por Operador Nacional do Sistema Elétrico (ONS), Rodoviária Novo Rio e Coral Tintas.

O Museu de Favela entrou em contato com o professor em questão quando optou pelo restauro de seu acervo para compreender como foi esse processo no caso dos painéis do Gentileza. Leonardo então ministrou uma palestra no museu: “Do Rio com Gentileza para o Circuito das Casas-Tela do Museu de Favela”. Participei desta palestra e notei que nenhum

¹⁸² Entrevista concedida por CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

¹⁸³ Entrevista concedida por CARVALHO, Helena de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (26min).

¹⁸⁴ Entrevista concedida por PENHA, Penha Nazareth. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (15min).

¹⁸⁵ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/paineis-do-profeta-gentileza-no-cais-do-porto-passam-por-restauracao-3002117>>. 2010. Acessado em 8 de abril de 2015.

artista que pintou o circuito se fez presente. De qualquer forma, foi muito interessante e no que tange à restauração, saliento três diferenças que percebi entre os casos. A primeira é que no caso de Gentileza, o que se pretendia eternizar era a memória associada à paisagem urbana, pois os escritos do Profeta já poderiam ser compreendidos como integrantes da região e por isso compunham uma memória comunitária do Rio de Janeiro. Já no MUF, o que se pretende com o restauro é eternizar as memórias de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, as vivências de seus moradores, as histórias da comunidade e não uma paisagem urbana que já estava estabelecida. A segunda diferença seria de ordem mais técnica. As pinturas urbanas de Gentileza contavam com poucas cores e no geral as mesmas (branco, azul, amarelo, verde e vermelho) e podem ser executadas com pincéis. Já no MUF, os *graffiti* são feitos com *jet* e são inúmeras as cores, técnicas e traços utilizados pelos diferentes grafiteiros. Esta constatação já aponta algumas dificuldades que seriam enfrentadas nesta restauração. A terceira diferença é o fato de Dadrino já ter falecido e Acme, curador do Circuito Casas-Tela, estar vivo. Dadrino não pôde opinar sobre a questão da restauração, nem participar da mesma. Já Acme, participou de todo o processo.

Ao compreender o *graffiti* como arte contemporânea, utilizo nesta parte do trabalho duas dissertações como base: “Uma Metodologia para Conservação e Restauro de Arte Contemporânea” de Humberto Farias de Carvalho e “A Arte Contemporânea e o Museu: a Preservação frente ao Desafio da Imaterialidade do Objeto Artístico” de Mariana Estellita Lins Silva, ambas do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Inicialmente, é importante frisar que aquilo que se denomina arte contemporânea não é toda arte feita na atualidade. Existe arte contemporânea e arte da contemporaneidade. Na arte contemporânea há uma aproximação com a vida, com os elementos da sociedade e do cotidiano. É uma arte que agrega, ou seja, não pretende suprimir outros movimentos e processos artísticos. Na realidade, o passado deve estar disponível para o uso dos artistas que, por sinal, já não são vistos como seres excepcionais e sim como pessoas como as outras. As obras de arte podem ser pensadas por qualquer um, a qualquer momento e o artista não precisa ser necessariamente o executor. Na arte contemporânea, não há uma fruição puramente retiniana, mas uma fruição intelectualizada (CARVALHO, 2009).

Para Carvalho, as obras de arte contemporâneas podem ser autográficas ou autorais:

Enquanto as obras autográficas são obras previstas para coincidir com o objeto artesanalmente produzido, as obras autorais são provenientes de um projeto e da

apropriação de objetos cotidianos, configurando-se geralmente como um conceito no qual a materialidade pode ser substituída e não sendo geradas pela manualidade do artista. Logo, toda obra autográfica é necessariamente autoral, mas as obras autorais não são autográficas. (CARVALHO, 2009, p. 16)

Mariana Estellita Silva afirma que em arte contemporânea, a obra de arte se constitui como relação, ela é um dispositivo de interatividade entre o artista, o espaço social e o espectador, e não necessariamente apenas um suporte estático a ser contemplado. Logo, além de ser vista, a obra precisa ser vivenciada para que haja produção de sentido. Esta nova concepção de arte tornou-se então um problema para o museu tradicional que em sua origem tem sua área de atuação desenvolvida em função do objeto material (SILVA, 2013).

Ao fazer parte de uma coleção museológica, o objeto passa a ter duas dimensões simbólicas, a estética (destinada à fruição artística) e a histórica (um documento). As novas linguagens contemporâneas podem romper com a estrutura contemplativa da arte ou ressignificar o objeto artístico, o que desencadeia uma tensão entre essas dimensões estética e histórica. O museu precisa então definir uma estratégia de preservação para essas obras. Ocorre que em alguns casos garante-se o potencial de comunicação das obras de arte contemporâneas e da proposta elaborada pelo artista, em outros prioriza-se a preservação do objeto como documento para as próximas gerações. O museu deve aprender a lidar com esse novo tipo de arte que estaria mais no plano das ideias, que seria mais conceitual (SILVA, 2013).

Mariana Estellita Silva observa que alguns autores, dentre eles Anne Cauquelin, Arthur Danto, Hans Belting, Nicolas Bourriaud, convergem para uma ideia de arte contemporânea onde o suporte material não é mais o cerne da questão. A arte estaria ligada aos significados que podemos extrair de algo (objeto ou não). A arte seria um ato filosófico e o suporte material apenas um veículo. Este possibilita que os artistas lancem mão de distintos materiais, técnicas e linguagens. Este desapego pela técnica e pelo suporte material desencadeia um processo de imaterialidade das obras, da multiplicidade de linguagens e materiais. Deve-se justamente a isso o fato das instituições passarem a ter dificuldades de sistematizar um tratamento técnico que institucionalize essa nova condição da arte (SILVA, 2013). Humberto de Carvalho ressalta que em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo, uma vez que os artistas são livres para fazer sua arte da maneira que quiserem, para quaisquer finalidades ou mesmo sem finalidade (CARVALHO, 2009). Mas uma coisa é certa, não só a arte sofreu mudanças com o tempo, a instituição museal também, como demonstrado no primeiro capítulo com a chamada Nova Museologia.

As Casas-Tela do MUF, feitas com a técnica do *graffiti*, são aqui consideradas um acervo de arte contemporânea. Essa manifestação dialoga com o público e o espaço onde está inserida. Especificamente no caso do MUF, ainda há a existência de todas as ações que ocorrem no território e que influenciam esse circuito. Em meu entendimento, as obras do circuito são autográficas e autorais. As pinturas das telas, realizadas pelos próprios grafiteiros, seriam obras autográficas (e também autorais, pois, como foi visto, toda obra autográfica é autoral), realizadas pelas próprias mãos dos artistas. Já os Portais, por exemplo, em suas pinturas, seguiriam esta mesma lógica, pois foram os artistas que as realizaram. Porém, ao pensar em suas estruturas, elas poderiam ser interpretadas como autorais. A concepção, a ideia, o projeto das estruturas foi de Acme, mas a sua confecção foi feita com auxílio de outros profissionais. Um soldador local ficou encarregado da montagem dessas estruturas.

Tanto Humberto de Carvalho quanto Mariana Estellita Silva trabalham com dois importantes autores sobre teoria da restauração: Cesare Brandi e Salvador Muños Viñas. Em sua teoria, Cesari Brandi, teórico a que mais recorrem os restauradores e críticos da arte, conclui que a intervenção restaurativa deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra, de forma que não se cometa um falso artístico (o retoque tem que ser reconhecível. Na distância usual entre o fruidor e a obra em uma exposição, ele não deve ser perceptível, mas ao se aproximar da obra, ele deve ser reconhecível sem o auxílio de instrumentos especiais. Não devem existir dúvidas quanto à existência do retoque) ou um falso histórico (quando as marcas do tempo que conferem historicidade ao objeto são removidas ou camufladas). As marcas do tempo que dão autenticidade histórica ao objeto (tempo bom/pátina) devem então ser preservadas, ao passo que a degradação da obra por ação do dano (tempo ruim) deve ser restaurada (CARVALHO, 2009). Mariana Estellita Silva diz que Souza define três aspectos fundamentais que devem ser levados em conta para uma intervenção restaurativa segundo Brandi:

1. A legibilidade - É importante que seja mantida ou conferida integridade visual ao objeto que está passando por restauro. A integração deve ser reconhecível, porém sem comprometer a leitura estética da obra.
2. Originalidade - A substituição matérica do objeto só deve acontecer para viabilizar a legibilidade, nunca com uma função estrutural.
3. Reversibilidade- Toda intervenção de restauro deve viabilizar possíveis intervenções futuras, e nunca impedi-las. (SOUZA, 2012 apud SILVA, 2013, p. 50)

A teoria de Brandi é incoerente no tratamento de algumas obras de arte contemporâneas por possuírem uma condição filosófica, onde o fio condutor do processo de intervenção está ligado à intenção do artista, e não mais a uma temporalidade histórica. Porém, ela ainda se

aplica quando a obra de arte compartilha de materiais e fins estéticos similares ao de uma obra tradicional (CARVALHO, 2009). Mariana Estellita Silva acredita que para trabalhar com arte contemporânea, com a materialidade problematizada das novas linguagens artísticas, é importante recorrer à teoria de Viñas (SILVA, 2013).

Ela aponta que Viñas define a restauração como:

[...] um conjunto amplo de ações realizadas, que compreendem desde o controle ambiental e a conservação do suporte material até a restauração propriamente dita, como intervenção técnica que tem por objetivo manter a eficiência simbólica e histórica dos objetos. (SILVA, 2013, p. 51).

Viñas difere de Brandi, pois define o objeto como suporte simbólico e não apenas físico, logo, a dimensão simbólica da obra de arte também deve ser considerada objeto de restauração. Ou seja, não se deve restaurar somente a matéria, mas também o significado da obra. A restauração privilegia uma possível leitura do objeto em detrimento de outras. Viñas também acredita que o conceito de autenticidade deve ser relativizado¹⁸⁷. A autenticidade só existe no momento presente do objeto, pois é a única visível. Os outros estados que o objeto possa ter tido no passado são testemunhos de sua história, e tal processo lhe confere também autenticidade, não devendo, portanto, ser negligenciado (SILVA, 2013). Ao se pensar nas Casas-Tela, pode-se dizer que as intervenções ocorridas no circuito conferem certa autenticidade a essas obras de arte vivas. As casas como foram pintadas no projeto inicial seriam testemunhas do passado. No presente, as intervenções conferem autenticidade, retratam o momento histórico atual.

Ao sugerir que se leve em conta as funções simbólicas e documentais do objeto e não somente o suporte material, Viñas propõe que a restauração deve preservar a capacidade do objeto de permanecer comunicando valores históricos e estéticos e satisfazer as necessidades simbólicas de futuros usuários (SILVA, 2013). Para Viñas as atividades da restauração definem-se como:

a) preservação ou conservação ambiental e periférica, conjunto de atividades destinadas a garantir a permanência dos objetos simbólicos atuando sobre as condições ambientais onde se conservam; b) conservação ou conservação direta, conjunto de atividades materiais e de processos técnicos destinados a garantir a permanência dos objetos simbólicos e historiográficos, atuando diretamente sobre os

¹⁸⁷ Para aprofundar a compreensão sobre o conceito de “autenticidade”, sugiro o seguinte texto: GONÇALVES, José Reginaldo. “Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais”, *Estudos históricos*, RJ: FGV, vol. I, nº2, 1988. P. 264-275.

materiais que os compõem sem alterar sua capacidade simbólica; c) restauração, conjunto de atividades materiais e de processos técnicos destinados a melhorar a eficiência simbólica e historiográfica dos objetos de restauração atuando sobre os materiais que os compõem. (CARVALHO, 2009, p. 34)

Sobre o processo de restauração, é importante frisar que Humberto de Carvalho pontua que a conservação e a restauração só existem porque os objetos de arte sofrem um processo de envelhecimento que, na maior parte dos casos, os deteriora. Este ocorre naturalmente no decorrer do tempo de existência de uma obra e promove transformações na matéria que a compõe. Estas transformações geralmente são provenientes de um processo “natural” (CARVALHO, 2009).

O autor aponta alguns problemas segundo Paolo Montorsi em relação à conservação/restauração de arte contemporânea: a rápida degradação dos objetos; obras que foram pensadas para existirem em um curto espaço de tempo, como as obras feitas de alimentos; as dificuldades das instituições para conservarem suas obras, pois a climatização de diversos materiais requer diversos espaços climatizados; obras monocromáticas; dentre outros (CARVALHO, 2009).

Mariana Estellita Silva fala sobre a preservação do objeto e a preservação da memória do objeto. Sobre preservar um objeto, destaco o seguinte trecho:

A preservação de um objeto (do suporte) é uma estratégia de ação para a sua manutenção. Essas ações podem acontecer em diferentes níveis de intervenção. A mais abrangente engloba o controle climático ambiental (temperatura, umidade, índice de luminosidade) e estratégias de segurança (contra incêndio, enchente ou roubo), por exemplo. Atua a partir da previsão da possibilidade de ocorrência de um dano, para a qual é elaborado um planejamento de ação. (SILVA, 2013, p. 44)

Ações de preservação como o controle ambiental, contribuem para minorar e retardar os efeitos do envelhecimento, mas em algum momento a intervenção de restauração será necessária (CARVALHO, 2009). Percebe-se que essas ações de preservação são complicadas em um museu de território como o MUF que não tem como controlar esses aspectos e retardar os efeitos. Por ser a céu aberto, o acervo do Circuito Casas-Tela fica suscetível às ações climáticas e depredações. Humberto de Carvalho ressalta que o que deve ser levado em consideração é se a passagem do tempo agiu de forma negativa ou positiva sobre a obra de arte.

Se a passagem do tempo prejudicou o entendimento, a fruição da obra, alterando a intenção do artista de forma significativa, esse tempo ruim é considerado dano e necessita ser corrigido; mas se o tempo atuou de forma a acrescentar elementos de passagem positivos, esse tempo bom é considerado pátina, devendo permanecer na

obra. A pátina atribui qualidades ao objeto, de forma a legitimar sua autenticidade como objeto histórico. (CARVALHO, 2009, p. 17)

Neste sentido, ao se pensar no acervo do MUF, o desgaste das tintas, descascados nas paredes, pequenas pichações, sujeiras e fungos poderiam ser considerados como “tempo ruim”, ou seja, necessitam ser corrigidos. Ao se considerar o MUF um museu vivo, que retrata as memórias de sua comunidade, as pinturas das crianças poderiam ser intervenções consideradas como “tempo bom” e poderiam ser mantidas dando certa autenticidade às obras enquanto objetos históricos. Silva (2013) afirma que ao ignorar a dimensão histórica do objeto de forma que ele seja restaurado sempre como algo “recém-feito” provoca uma perda simbólica e destitui-lhe de autenticidade histórica. O contrário também ocorreria: privilegiar a função histórica em detrimento da estética significa uma perda importante para a relação do objeto artístico. Em um contexto institucional, essa é uma forte discussão em relação às obras de arte contemporâneas. Manter ou não os desenhos das crianças é uma discussão que se enquadra nessa questão, visto que alguns moradores não os consideram bonitos e acreditam que as Casas-Tela devem ser restauradas como antes, ou seja, há uma valorização da experiência estética.

Para Humberto de Carvalho, a autenticidade da obra, para além da autenticidade histórica, estaria ligada ao significado da obra, à intenção do artista, como à ligada aos materiais utilizados na confecção. Uma intervenção restaurativa deve então utilizar materiais que façam com que a obra permaneça com as qualidades óticas pensadas pelo artista, para que o valor semântico representado naquela especificidade continue autêntico à intenção do artista (CARVALHO, 2009).

Além da preservação do objeto, como já explicitado, há a preservação da memória do objeto, que estaria relacionada com o processo de documentação, estudo e difusão de informações que possibilitam a sua permanência como potencial gerador de conhecimento e/ou experiência. Algumas obras contemporâneas que estão fadadas ao desaparecimento veloz só poderiam ser preservadas através da preservação de suas memórias. Registrar em outros meios, como vídeos e fotografias, poderia ser uma solução para se preservar a possibilidade de informação da obra. “Muitas vezes, o que é considerado “obra de arte” pelos próprios artistas não é a materialidade, mas o processo que se constrói a partir dela” (SILVA, 2013, p. 48).

Mariana Estellita Silva ainda compreende as obras de arte como uma categoria especial de documentos. Elas não seriam criadas exatamente para se tornarem documentos, mas tornam-se, pois sobre elas é investido valor simbólico semelhante aos objetos afastados do uso cotidiano. Com o passar do tempo, a obra de arte se torna objeto histórico, e passa também a

ser elemento conector entre dois tempos: o passado e o presente. Criada primeiramente como objeto estético (que proporciona a experiência estética), a obra de arte passa a objeto histórico. Logo, para a autora, obras de arte que compõem a coleção de um museu são ao mesmo tempo documentos, objetos estéticos e objetos históricos (SILVA, 2013). As Casas-Tela se enquadram nestas categorias.

A instituição museológica precisa definir uma estratégia de preservação para as obras de arte contemporânea. Paralelo às atividades tradicionais de conservação, são agregadas variadas estratégias de manutenção das obras e das propostas dos artistas. Três grandes categorias são então propostas, segundo Mariana Estellita Silva:

- 1) Registro - a retenção de informações importantes, seja através do vídeo, da fotografia, de relatos textuais etc.
- 2) Réplica - pode ser a reprodução do objeto, no todo ou em partes, com o objetivo de ser idêntico ou apenas semelhante para cumprir determinada função estética.
- 3) Projeto - pode compreender desde uma simples receita (como as culinárias) até esquemas feitos à mão, plantas baixas, fotografias quadro a quadro etc. Ele é fundamental para as remontagens das obras. Essas categorias se completam, sendo possível utilizar mais de uma delas em apenas uma obra. (SILVA, 2013)

Na maior parte dos casos, a aplicação conjugada desses três mecanismos dissolve a tensão entre objeto histórico e objeto estético, pois através deles é possível resguardar o objeto histórico, mantendo a fruição do objeto estético. Porém os mecanismos também têm suas limitações. Salienta-se ainda que estes mecanismos podem ser elaborados pelo próprio artista ou então pela equipe museológica. Na primeira opção, eles passam a ser parte do processo criativo, podem ser parte da obra ou de seu desenvolvimento. Se feitos pela equipe museológica, são apenas estratégias de preservação, de exposição e manutenção das obras. (SILVA, 2013).

Para além dos registros, réplicas e projetos, Mariana Estellita Silva ainda traz a noção de “fragmento”, de “*site specific*”.

Outra situação a ser pensada é um “**site specific**”. Localizado fora do espaço expositivo, muitas vezes em lugares inacessíveis, um fragmento pode ser trazido como um elemento de representação da obra. Para fazer uma comparação com um elemento fora do âmbito das obras de arte, cito os cacos do muro de Berlim, comprados por muitos turistas que, de alguma forma, “levam o muro para casa”. No caso das obras de arte, diante da impossibilidade de apreensão da obra em sua totalidade, o recurso do **vestígio** ou do **fragmento** seria uma possibilidade de evocação (e nesse sentido, de preservação de uma memória).

[...] o que faz de um fragmento um testemunho ou uma ferramenta de memória é apenas um deslocamento, ao contrário do registro, da réplica e do projeto, que são produzidos. Esse fragmento seria testemunho de uma obra de maneira semelhante a

um objeto que é musealizado por ser considerado testemunho de seu tempo.” (SILVA, 2013, p. 100-101, grifos do autor)

Ao apresentar como se dão alguns casos dos mecanismos expostos, Mariana Estellita Silva, em sua pesquisa, diz que é uma prática do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro documentar as opiniões e propostas dos artistas através dos e-mails e anexá-los às fichas catalográficas das obras (SILVA, 2013). O processo de documentação do acervo é crucial.

Se nas obras de arte tradicionais, assim como em outras categorias de objetos museológicos, a documentação é parte fundamental do processo de preservação, nas obras contemporâneas, a documentação, a reunião de informações intrínsecas e extrínsecas das obras, ao máximo possível, é muitas vezes essencial para a sua sobrevivência. As informações trazidas através do diálogo com os artistas viabilizam a manutenção da integridade física e conceitual das obras em todas as instâncias do tratamento museológico, da conservação à exposição. (SILVA, 2013, p. 75)

Humberto de Carvalho afirma que se o artista estiver vivo, ele pode ser a maior das fontes de informações e que cabe ao historiador e crítico de arte, junto com o conservador/restaurador, obter informações com ele através de entrevistas, conversas informais e no convívio em estúdios ou ateliês. Pode-se obter muitas informações com o artista, inclusive sobre o que espera de sua obra para a posteridade, como o trabalho deve ser apresentado após a restauração e até mesmo se o artista quer que a obra seja restaurada ou não. Porém, o artista pode também mudar a compreensão a respeito de seu trabalho ao longo do tempo e isso seria inclusive natural. Um artista que elaborou uma obra em determinado momento, pode ter um outro entendimento da mesma futuramente, por isso a colaboração do artista é imprescindível (CARVALHO, 2009). Retorno aqui à questão de Acme que a princípio não havia aceitado a restauração das obras, mas depois concordou e inclusive acredita que ela é uma valorização do *graffiti*. Logo, sua compreensão mudou com o tempo.

Para finalizar esta parte do capítulo, é importante salientar que Mariana Estellita Silva ressalta que há falta de uma normatização no que tange ao restauro de arte contemporânea e diante disso, cada instituição ou cada profissional desenvolve intuitivamente seu método, e qualquer falha ou lacuna nesse processo teria como consequência direta o comprometimento da compreensão da obra de arte (SILVA, 2013).

5.2 RESTAURAR *GRAFFITI* E SEUS “DESLIMITES”

A restauração de algumas pinturas do Circuito Casas-Tela estava prevista no Plano Estratégico de Desenvolvimento Institucional (PEDIMUF) que destinava parte da verba para

este fim. Ela teve início em outubro e foi finalizada em dezembro de 2014. O MUF recorreu ao artista Acme que foi o idealizador e curador do circuito para este processo. Inicialmente o artista se recusou, pois o *graffiti* seria efêmero. Além disso, Acme pontuou que quando você vai restaurar o *graffiti*, você acaba tendo que restaurar a parede também e isso está embaixo da pintura. Geralmente você tem que descascar, apagar e repintar. O artista estaria então fazendo uma nova pintura¹⁸⁸. Este seria um problema do suporte que é o muro ou a parede. Apesar da opinião de Acme, o museu manteve sua decisão sobre o restauro e continuou um diálogo com o artista que no final concordou em realizar a ação. Sidney, diretor do museu, ressaltou que as obras pertencem ao MUF. Os grafiteiros participaram, porém, foram pagos para executá-las. Ainda apontou o fato do MUF ter chamado o próprio curador da galeria para fazer o restauro, porém afirma que não sabe se Acme conversou ou não com os outros grafiteiros que pintaram anteriormente.¹⁸⁹

Frisa-se que o artista dá condições e determinações da obra, porém não é ele quem decide se sua obra deve ser preservada e sim a opinião pública. Em especial, se as obras estiverem sobre tutela museológica, é impossível não haver uma intenção de preservação. E isso pode ser comprovado mesmo em um museu social como o MUF.

Não pretendemos defender aqui que a preservação da obra esteja vinculada necessariamente a um desejo preservacionista do artista. De outro modo: o artista pode não se preocupar com o desaparecimento de suas obras ao longo do tempo, ou até desejar que isso aconteça. No entanto, se essas obras estão sob tutela institucional/museológica, tais propostas poderão ser, sim, preservadas e mantidas tanto o quanto for possível. Depois de produzida e inserida no mercado simbólico e comercial, a obra extrapola os limites de seu criador, no sentido em que permanece além dele, circula independente dele, e se desenvolve à parte da vontade dele. É certo que essa afirmativa causa certa dubiedade: por um lado defendemos a manutenção da proposta do artista, mas por outro, se o artista diz que a proposta dele é que a obra seja absolutamente inapreensível e “impreservável”, nesse exato momento admitimos a desvinculação dessa proposta. Conseguimos aceitar o desejo (ou a proposta) do artista de que a obra acabe, mas é difícil tolerar, na instituição museológica, que nem uma intenção de preservação dessa obra acabada permaneça. Essa é uma questão que permanecerá aberta em discussões. (SILVA, 2013, p. 55)

Sobre esta questão, Kátia Loureiro ainda trouxe algumas considerações muito pertinentes:

¹⁸⁸ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹⁸⁹ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

Porque quem decide se uma obra de arte é impermanente ou não, não é o artista. Eu ficava pensando na época, um escultor, pega Rodin, quando ele fez lá uma primeira escultura dele, ele não pensou se ia ser permanente ou ia ser impermanente. Quem decide isso é a opinião pública que vai olhando aquilo e fala assim “Não, aquilo tem caldo pra ser preservado para as futuras gerações, né?” Então provavelmente ele estava ganhando a vida dele. Um pintor, se você pegar os pintores aí famosos, o que que torna a obra dele permanente? É o que ele decide que ele quer? Não, é a qualidade da obra, a importância da obra pro contexto... [...] Histórico, né? E quem decide se é permanente ou não é o público, é a sociedade que frui aquela obra, né? [...] Então assim, e aí você como é uma arte que não está abrigada em museus, né. Porque é a arte do artista vernacular, o artista que não estudou em Escola de Belas Artes, né? O artista intuitivo, essa força, né? E aí ele vai pra rua, até como um ato de protesto, mas o ato de protesto dele, na hora que você passa na rua e adquire um significado mais forte, é a sociedade que tem que lutar para preservar se aquilo tem um valor significativo, representativo daquele tema. E aí assim, eu acho que quando fala assim “Não é para permanecer, é impermanente”, na verdade, você está, primeiro usurpando um papel que não é seu, né? Não é você que decide. Você pode até ir lá rabiscar, mas se você deixar lá, quem decide se fica ou não é... Um afresco de Roma Antiga, quem que decidiu que tinha que ser restaurado? Foi o artista? Né? Um templo, uma instalação... Quem que decide se ela é pra ser preservada? É a força dela, é a conjuntura que permite que algumas pessoas percebam o valor intrínseco daquela obra, daquele contexto, se acha que aquilo tem que ser preservado para o futuro. Então não é o artista que decide não. Ele pode até destruir... Então eu pensava nisso, né? Por que que tem que ser impermanente? Será que a pessoa não... acaba não pensando daquele jeito que a sociedade excludente quer que ele pense? “Não, eu tudo bem... Amanhã pode apagar porque isso aí é impermanente mesmo...” Será? Será que quando ele desenhou se alguém dissesse assim “Nossa, isso tem força”, será que ele não ia gostar de se ver preservado naquela obra de arte pra uma futura geração? E a gente foi discutindo isso, né, e aí chamamos, né... Vamos ver onde é que teve restauração... Aí os afrescos romanos estavam todos restaurados, até esse tempo, né.¹⁹⁰

A ex-diretora ainda acredita que no caso específico do MUF, poderia haver uma estratégia econômica por parte do grafiteiro Acme, pois a cotação de preço para restauração era menor do que a cotação para se pintar uma tela nova. Kátia disse não julgar, pois ele estaria “defendendo o dele”. Este poderia ser o motivo dele não ter aceitado o restauro inicialmente. Ela afirmou que quando ele falou de pintar (novas telas), a proposta teria caído no MUF como um palavrão, pois aquele já era um acervo do museu consolidado e ignorá-lo seria de uma cegueira da proposta política da instituição. Kátia ainda relembrou o episódio da palestra do professor Leonardo Guelman, onde foram debatidos temas de extrema importância para a restauração do *graffiti* e onde o artista não se fez presente.¹⁹¹ Lembro aqui que Rita afirmou a

¹⁹⁰ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

¹⁹¹ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

importância da restauração, mas também disse que gostaria de ver novas propostas, logo, as opiniões são divididas e, algumas vezes, contraditórias.

Em conversa com Acme, este revelou que acredita que ele foi chamado para o processo de restauração pois somente ele poderia passar por essa “nova etapa”, já que foi o intermediário de todo o processo anteriormente. Antônia, diretora do MUF, ressaltou que Acme ficou preocupado com a questão de intervir na obra dos outros artistas e que conversou com o museu e disse que iria chamar os que desse para chamar. Ela disse que o MUF deixou isso sob responsabilidade dele e que não entraria neste mérito.¹⁹² Rita de Cássia complementou que “[...] o artista, ele valoriza a pintura dele. Ele sabe que não pode sair aleatoriamente mexendo na arte do outro cara, que eles têm um respeito entre eles”.¹⁹³ Logo, reforça-se aqui a questão de que Acme seria a pessoa mais indicada para esse processo. Rita ainda falou sobre sua importância:

Na verdade o Acme, ele se doou mais porque dificilmente outro artista pintaria por aquele valor que ele recebeu... Porque ele é um artista já que tem um nome na praça, né? Então ele já é conhecido aqui e lá fora. Então ele praticamente se doou pra comunidade, é bom que se diga isso. E o fato dele ser presidente, dele ser idealizador e dele estar participando de um museu de novo tipo, tudo tem um contexto.¹⁹⁴

A ideia era restaurar dois portais do circuito e sete Casas-Tela. Para isso, Sarah Braga, bolsista de extensão do curso de Museologia da UNIRIO, fotografou todo o circuito da forma que estava para os diretores analisarem as telas. Acompanhei Sarah juntamente com Seu João (trabalha no museu fazendo de tudo um pouco) no circuito para tirar as fotografias. Acme e os diretores então definiram juntos o que seria restaurado: 1) No Cantagalo: Portal da Saint Romain 200, Casa-Tela 03 “Caixote, Bica e Lata D’água”, Casa-Tela 06 “Religiosidade na Favela”, Casa-Tela 09 “Limite da força, Igreja e Exército”; 2) Em Pavão-Pavãozinho: Portal do Amor Perfeito, Casa-Tela 11 “Forró e Imigrantes Nordestinos”, Casa-Tela 14 “Conversa na Porta de Casa”, Casa-Tela 16 “Sobrevivência, Paquera e Brizola” e Casa-Tela 18 “Times de Futebol e Escola de Samba”.

Acme reuniu uma equipe que o auxiliou em todo o processo de restauro. Marcos Novais Miranda, um pintor nordestino, ficou por conta das pinturas dos cordéis que não foram mais

¹⁹² Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

¹⁹³ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

¹⁹⁴ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

feitas com *jet* e sim com pincel. Macanac, um soldador do local, fez reparos nos Portais. Os grafiteiros Robson Sark (participou da implantação das Casas-Tela no projeto inicial), Leandro Tick (Rio de Janeiro) e Thiago Thipan (natural de Niterói, mas atualmente mora em Curitiba) também participaram. Acme ainda contou com a ajuda de Matheus, um jovem da comunidade que o acompanhava fazendo diversos serviços.

Acompanhei o processo de restauração onde pude fazer anotações, conversar com artistas e moradores e tirar fotografias para o Museu de Favela. O MUF buscou fotógrafos voluntários para registrar essa ação, porém só apareceram umas duas vezes. Diante disso, eu me prontifiquei a fotografar o processo de restauro para o museu. Mesmo não sendo uma profissional, resolvi fotografar por compreender que este processo deveria ser registrado, para além de minha pesquisa, como um acervo do museu.

Todo o processo foi muito interessante, moradores, em especial crianças, paravam para olhar a confecção das pinturas. Alguns elogiavam, pediam para Acme pintar suas casas e até mesmo para tirar uma fotografia com eles. Foram comuns frases como “Tinha que fazer em todas as casas”, “Está ficando bolado, Acme”, “Acme é o cara, o melhor da comunidade”, “Acme colore a comunidade”. As crianças sempre pediam tinta e perguntavam se podiam pintar, escrever seus nomes. Percebe-se aqui a necessidade delas de se representarem também. Talvez se o MUF realmente propusesse um curso de *graffiti*, teria bastante demanda. Foi comum também a passagem de turistas, alguns deles hospedados na comunidade, durante a restauração. Eles fotografaram o processo, muitas vezes com câmeras profissionais.

Uma situação interessante ocorreu quando uma menina do Cantagalo me perguntou se eu preferia Acme ou Marcos. O primeiro representaria os desenhos e o segundo os cordéis, ou seja, a escrita. Respondi que são coisas diferentes, que eu não saberia escolher e perguntei o que ela preferia. Ela prontamente me respondeu que preferia os cordéis, pois eles podem ser lidos. Sua resposta me chamou muito a atenção, pois contraria a lógica de que o *graffiti* seria belo e a escrita feia. O fato de ser passível de leitura para ela era um diferencial.

Há outra situação que merece ser narrada, que não é ligada às pinturas, mas sim à minha presença no território museal. Em meio às restaurações, estávamos eu e uma fotógrafa voluntária. Esta era estrangeira, mas estava vivendo na comunidade. Crianças estavam conversando sobre Acme e uma delas disse que estudava com o filho dele e em que parte do morro ele morava. As crianças então perguntaram para a fotógrafa onde ela morava, ela olhou meio desconfiada, mas disse que morava na “Igrejinha” (subunidade do Cantagalo). Se voltaram então para mim e perguntaram onde eu morava. Eu disse que não morava na

comunidade e então a pergunta foi certa: “Ah, não tia? Então de que morro você é?”. Ressalto este momento como uma situação de não pertencimento e de estranhamento. Muitas vezes ouvi histórias de pessoas no “asfalto” terem vergonha de dizer que moram no “morro”. Naquele momento, diante daquelas crianças, a situação foi inversa. Eu não vivia no morro, não fazia parte de sua realidade. O interessante também era notar que para elas se eu não morava em PPG, eu deveria ser de outra comunidade. Respondi sua pergunta, mas elas pareceram não conhecer meu bairro, o Flamengo. Apenas uma menina disse “Não é Botafogo não, né tia?” A realidade é que eu estava ali enquanto pesquisadora de um universo ao qual não pertencço. Estava o tempo todo “afetando” e meu “olhar externo” sendo “afetado” pelo campo de pesquisa. Neste caso específico, fui “afetada” pela “geografia imaginária de criança”, onde só existiam as favelas.

Retornando à restauração, Humberto de Carvalho diz que o conservador/restaurador ao se deparar com uma obra de arte contemporânea deve em primeiro lugar compreender a obra, sua mensagem e significado para então intervir de forma que mantenha a intenção do artista. Após o entendimento, o restaurador passa para um segundo estágio, onde só poderá propor a restauração ao conhecer:

- a) os componentes materiais da obra: sua composição qualitativa e quantitativa, suas características físico-químicas, sua história, as técnicas de produção ou procedimentos, etc;
 - b) os processos de deterioração da obra: suas causas, em que condições se deu, suas consequências, etc;
 - c) as técnicas e materiais empregados na restauração: seu comportamento a curto, médio e longo prazo, seus efeitos sobre determinados objetos, etc.
- O conservador/restaurador, além de obter informações sobre os pontos acima citados (a, b e c), pode recorrer à bibliografia sobre materiais e técnicas, tanto para as obras de arte como para restauração; realizar exames em seu próprio estúdio – como o organoléptico, a análise estratigráfica, os testes químicos – e, quando necessário, exames mais complexos em laboratórios científicos, como raio-x, cromatografia de camada fina líquida ou gasosa, espectrometria de massa, microscopia ótica, eletrônica de transmissão ou de varredura, entre outros (CARVALHO, 2009, p. 38-39).

O artista Acme não é um restaurador. Na realidade, como já abordado, restaurar *graffiti* não é uma prática comum. Fato é que a idealização do projeto é deste artista, desta forma acredita-se que a intenção do artista, por ser o próprio que ficou a cargo da restauração, foi mantida. Além disso, os componentes materiais das obras, os processos de deterioração e as técnicas e os materiais empregados eram todos de conhecimento do artista. Diante disso, Acme acredita que desenvolveu uma técnica para restauração de *graffiti*, os passos são os seguintes: aplica-se o liqui-brilho que é uma base acrílica transparente. Esta aplicação garante que a parede e o *graffiti* sejam salvos. Posteriormente, a pintura é feita por cima da base acrílica transparente.

Ao finalizar, aplica-se o verniz para reforçar ainda mais a pintura e o reboco¹⁹⁵. Somente com o acompanhamento das obras no tempo será possível observar como a técnica e os materiais se comportarão.

Sobre o uso do verniz, Humberto de Carvalho já aponta em sua pesquisa que é comum que restauradores que atuam no mercado de arte e nas instituições apliquem vernizes sobre superfícies de pinturas não envernizadas, com vistas a se obter sucesso em retoques, na reintegração cromática, e ao mesmo tempo igualar a superfície da pintura, de forma que ela fique homogênea. O autor salienta que esta é uma postura frequentemente adotada ao se tratar de arte contemporânea e ela pode ser muitas das vezes errônea. Ele cita o caso do artista Sued, que acredita que ao aplicar vernizes sobre suas obras, iguala-se uma superfície e dá brilho a uma pintura que não foi concebida para tal, ou seja, contraria-se desta forma a proposta conceitual do objeto de arte (CARVALHO, 2009). No caso do MUF, como é o próprio artista que idealizou o circuito que propôs a utilização do verniz, acredita-se que não há uma quebra da intenção do artista. Ainda assim é importante frisar o seguinte trecho de Carvalho:

Sem dúvida, a palavra do artista é de grande importância e imprescindível na tomada de decisões quando tratamos de arte contemporânea, porém, é o restaurador, com conhecimentos de história e crítica da arte, que analisa se a palavra do artista é ou não a decisão final de como uma obra deve se apresentar dentro de um contexto específico. (CARVALHO, 2009, p. 48)

Apresentarei agora o processo de restauração do acervo do MUF.

O Portal 200 inicialmente tinha uma pintura feita pelo grafiteiro Emerson Emol de Fortaleza. Diante dos traços muito peculiares do grafiteiro e da impossibilidade de trazê-lo para o Rio de Janeiro pela falta de verba, a pintura deste portal foi modificada. O artista Acme, antes de restaurar esse portal, já havia me dito em entrevista:

Eu acho que podem surgir situações em que pô, o traço do grafiteiro, ele é tão peculiar, né, que não se pode ser restaurado por outra pessoa. Mas tantos artistas da nossa história ai que têm coisas muito mais subjetivas do que o grafiteiro de hoje em dia e ele é restaurado, né? Quando Os Gêmeos morrer, quando esses caras todos morrerem, eles também vão ter que ser restaurados, cara, se não eles também vão ser apagados. Porque tudo se vai. Tudo vem do pó ao pó.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

¹⁹⁶ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

A nova pintura foi realizada por Acme e Sark. A pintura feita por Emol era bem colorida e contava com as figuras do Pavão e do Galo em formas geométricas. A nova pintura de Acme e Sark conta com a presença de rostos que demonstram as diversas etnias presentes no território museal.



Figura 20 Portal 200 antes da restauração. Pintura de Emerson Emol.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.

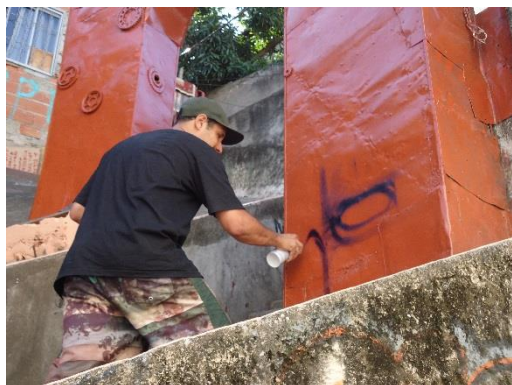


Figura 21 Acme na restauração do Portal 200.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.



Figura 22 Sark na restauração do Portal 200.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.

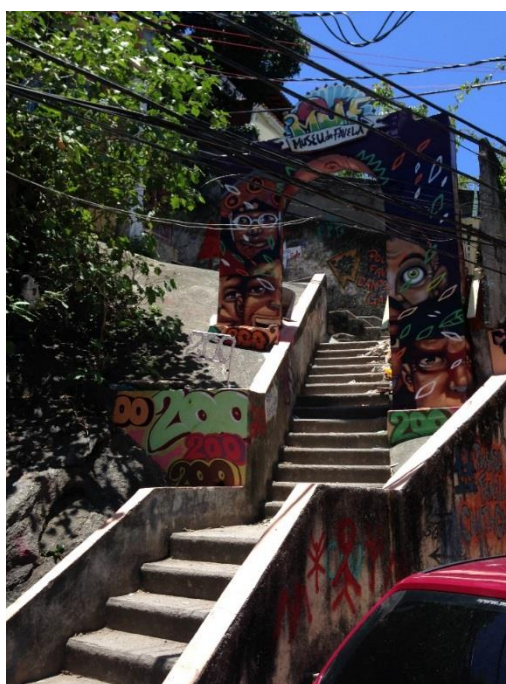


Figura 23 Portal 200 restaurado.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.

Assim como o Portal 200, o Portal do Beco do Amor Perfeito também foi inteiramente modificado. A pintura anterior era de Smael Vagner, artista carioca. A nova pintura foi executada por Thiago Thipan, artista natural de Niterói, porém atualmente morador de Curitiba. Ambas as pinturas são bem coloridas, configurando-se como artes abstratas. A ideia inicial foi então mantida.



Figura 25 Detalhes do Portal do Amor Perfeito antes de ser restaurado.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.

Figura 24 Portal do Amor Perfeito com pichações como “CV” e restos de papéis oriundos de colagens de anúncios.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 26 Portal do Amor Perfeito depois da restauração.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.

Na Casa-Tela 03 “Caixote, Bica e Lata d’água” (observar Figura 15 novamente, onde a casa ainda não estava restaurada) houve mudança na cor de fundo da casa que passou a contar também com uma textura, porém os desenhos continuaram os mesmos, a mulher com a lata

d'água na cabeça, o vendedor de caixotes e a bica. Acme disse que mudou a cor, pois a anterior dava um aspecto de sujeira e isso chegou a ser piada entre alguns moradores. Os dizeres que haviam ao lado do rosto da mulher foram apagados, só o cordel foi mantido. Acrescentaram-se alguns barraquinhos coloridos na pintura. Esta casa contava com alguns desenhos de crianças, como uma “casinha” e uma “torneirinha”. Eles não foram mantidos pelo artista, apesar das opiniões dos diretores já demonstradas anteriormente sobre essa questão. Rita acredita que esses desenhos deveriam ser mantidos, institucionalmente falando, ao se pensar na proposta de um museu vivo. Ela disse que inclusive apresenta os desenhos nos guiamentos para que os visitantes também possam refletir sobre essa questão.¹⁹⁷

Durante as restaurações, tive acesso ao caderno de Acme, onde estão os *layouts* das pinturas, ou seja, os projetos com ideias originais, os primeiros esboços. Acme recorreu a eles em algumas restaurações, como esta da Casa-Tela 03. Apresento aqui uma fotografia do caderno com a figura do “vendedor de caixotes”.



Figura 27 A Casa-Tela 03 estava bem degradada antes da restauração.

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.



Figura 28 Pintura dos cordéis.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.



Figura 29 Restaurando a Casa-Tela 03.

Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.

¹⁹⁷ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).



Figura 30 Exemplo de *Layout* no caderno de Acme.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.

A Casa-Tela 06 “Religiosidade na Favela” foi restaurada exatamente como era antes. Só houve mudança na localização do cordel que anteriormente era na lateral da casa. Devido a construção de um portão, o cordel ficou na parte de dentro. Ele agora foi pintado em meio ao desenho. A moradora da casa ao ser entrevistada, falou sobre sua vontade de alterar o desenho e colocar uma mulher carregando um botijão de gás. Nazareth contou de forma emocionada que carregou muitos botijões quando tinha seus doze, treze anos e ela se sentiria mais representada com um desenho desses. Disse que o desenho foi feito a muitos anos e que tinham que modificar.¹⁹⁸ Porém, a pintura manteve-se a mesma. Ela não estava presente no momento do restauro, somente seu marido. Não houve um diálogo com os moradores a respeito do conteúdo das pinturas a serem restauradas.

¹⁹⁸ Entrevista concedida por PENHA, Penha Nazareth. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (15min).



Figura 31 Casa-Tela 06 "Religiosidade na Favela" antes do restauro.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 32 Acme aplicando liqui-brilho no processo de restauração.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.



Figura 33 Grupo de visitantes em meio ao processo de restauração.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.

Além de Nazareth, Maria do Carmo apontou que se um dia sua casa fosse restaurada, ela ia querer modificar o desenho. Gostaria que fossem pintadas plantas ou então o desenho de uma santa, pois ela se considera muito católica.¹⁹⁹ Seu Paulinho também me contou na entrevista que gostaria que pintassem uma bíblia com um salmo em sua casa. Ele até apontou a parede. Não falou sobre retirar Frei Nereu, mas gostaria desse complemento, pois considera positivo as pessoas encontrarem essa mensagem em sua passagem pelas ruas.²⁰⁰

A Casa-Tela 09 “Limite da Força, Igreja e Exército” também foi restaurada como era anteriormente. Acme fez somente alguns detalhes a mais nas roupas dos soldados.



Figura 34 Casa-Tela 09 "Limite da Força, Igreja e Exército" antes de ser restaurada (soldados).
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 35 Casa-Tela 09 "Limite da Força, Igreja e Exército" antes de ser restaurada (cordéis).
Fotografia: Sarah Braga, 2014.

¹⁹⁹ Entrevista concedida por NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

²⁰⁰ Entrevista concedida por SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).



Figura 36 Restauração da Casa-Tela 09.
Fotografias: Fernanda Rodrigues, 2014.



Figura 37 Casa-Tela 09 praticamente finalizada.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.

A Casa-Tela 11 “Forró e Migrantes Nordestinos” sofreu alterações. A obra de arte pintada no projeto inicial tinha por objetivo falar sobre a migração do povo nordestino para as favelas Pavão e Pavãozinho e contava com um pau-de-arara, com um trio de forró, um caipira e um sambista carioca. Esta é uma das casas que teve intervenção dos moradores. Parte dela foi alugada e foi aberto um portão para uma loja de material de construção. Logo, a parte da pintura que correspondia ao trio de forró se perdeu. Porém, na restauração somente foram mantidos o pau-de-arara e o trio nordestino. O desenho do trio foi modificado, mas a ideia é a mesma da inicial. Já o sambista e o caipira não estão mais presentes na obra.



Figura 38 Casa-Tela 11 “Forró e Migrantes Nordestinos” antes de ser restaurada. Percebe-se a abertura do portão na parte esquerda da casa.
Fotografia: Sarah Braga.



Figura 39 Casa-Tela 11 depois do restauro.
Fotografia: Fernanda Rodrigues.

A Casa-Tela 14 “Conversa na Porta de Casa” foi restaurada pelos mesmos grafiteiros que a pintaram inicialmente: Acme e Sark. O personagem de Acme continuou o mesmo, porém Sark mudou o seu. O artista considera que durante os anos que se passaram, sua arte evoluiu. Segundo ele, a arte do artista evoluiu, mas o conteúdo da obra continua o mesmo. Ou seja, recorrendo à teoria de Viñas, a obra continua simbolicamente a mesma, continua comunicando a informação inicial. Segue o pensamento de Sark:

[...] como é um projeto que já tem bastante tempo, você acaba adquirindo novas técnicas e novas percepções até daquele espaço que você tinha para pintar. E isso é bacana também que você traz um avivamento das técnicas novas e... [...] E você continua mantendo a leitura... É como se... a gente está fazendo uma releitura de uma mesma tela que a gente mesmo fez. É engraçado quando faz uma releitura de um artista... [...] É, a gente não fica preso a estética, né, mas sim ao conceito, ao que aquela tela quer passar. Se a gente vai mudar a posição do personagem ou a forma que ele está se expondo ali, não interfere muito no foco de... [...] O conteúdo é o mesmo, mas a imagem não precisa ser.²⁰¹

Percebe-se ainda nesta tela a presença de um ar condicionado em meio à pintura que não havia anteriormente, logo, uma intervenção do morador. Não consegui conversar com os moradores desta casa. Em nenhum momento do processo de restauração, os encontrei em casa.

²⁰¹ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).



Figura 40 Casa-Tela 14 "Conversa na Porta de Casa" antes de ser restaurada.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 41 Casa-Tela 14 sendo restaurada por Acme e Sark.
Fotografia: Fernanda Rodrigues, 2014.



Figura 42 Casa-Tela 14 restaurada.
Fotografia: Robson Pereira, 2014.

A Casa-Tela 16 “Sobrevivência, Paquera e Brizola” foi restaurada mesmo diante do fato da moradora Maria de Lourdes ter dito que deve fazer uma obra em sua casa. A moradora contou que a tela estava com um buraco embaixo. Disse que pede para as pessoas não danificarem, mas não adianta.²⁰² A pintura inicial foi mantida.

²⁰² Entrevista concedida por VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).



Figura 43 Casa-Tela 16 antes da restauração 1.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 44 Casa-Tela 16 antes da restauração 2.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 45 Casa-Tela 16 antes da restauração 3. Parte da pintura com o rosto de Leonel Brizola.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 46 Casa-Tela 16 depois da restauração.
Fotografia: Sidney Silva, 2015.

A Casa-Tela 18 “Times de Futebol e Escola de Samba” havia sido totalmente apagada. O muro estava branco com pinturas relativas à Copa do Mundo. Acme refez o desenho anterior. Ao iniciar o traçado, o artista estava fazendo a pintura exatamente como era antes, porém alguns traços de um grafiteiro que pintou esta casa anteriormente, Marcelo Eco, são muito peculiares e como a obra estava sendo totalmente refeita, Acme optou por manter o desenho, porém com seus traços. Sidney, diretor do museu, também achou que essa era a decisão correta. É importante ressaltar que em todos os momentos que acompanhei essa restauração, não encontrei nenhum morador desta casa. Acme restaurou a mesma juntamente com Leandro Tick, mas não sei qual a posição dos moradores em relação a isso. Não presenciei nenhuma conversa. Provavelmente o morador chegou em casa e se deparou com a pintura sem estar esperando.



Figura 47 A Casa-Tela 18 havia sido apagada antes da restauração.
Fotografia: Sarah Braga, 2014.



Figura 48 Acme e Tick na restauração da Casa-Tela 18.
Fotografia: Fernanda Rodrigues.



Figura 49 Casa-Tela 18 após a restauração 1.
Fotografia: Sidney Silva, 2015.



Figura 50 Casa-Tela 18 após a restauração 2.
Fotografia: Sidney Silva, 2015.

Uma questão que deve ser abordada também em relação às Casas-Tela e sua restauração seria a do pertencimento e autoria das obras. No artigo “Os Direitos Autorais e os Museus: o Caso Brasileiro”, os autores apontam que, de um modo geral, a relação entre o autor e a obra é tida como algo natural, evidente e complementam dizendo que “O autor como criador e a obra como sua criação e expressão de seu gênio criativo é uma concepção extremamente difundida por toda parte” (BOTELHO et al., 2011, p. 92). Porém, acreditam que essa concepção e as noções de autor e de obra necessitam ser postas em causa e analisadas mais de perto, é importante desconstruir esta naturalização e demonstrar que o par autor e obra possuem uma história, uma gênese. Diante disso, os autores apontam a figura de Michel Foucault como significante para compreensão da relação autor/obra. Para ele, a noção de obra seria tão problemática quanto a de autor, pois seria muito complexo definir até que ponto algo faz ou não parte da obra. Por exemplo, anotações diárias, como as feitas nas listas de compras, comporiam a obra de um autor? Já a noção de autor seria uma função presente em alguns discursos e ausente em outros (BOTELHO et al., 2011).

Um contrato, um letrado e um texto anônimo em determinada parede possuem um redator, mas prescindem de um autor. Entretanto, um texto literário (e isso pode ser estendido para uma pintura, uma escultura, uma música, etc.) possui uma autoria atribuída a um indivíduo que, supõe-se, é imbuído de um poder criador, alguém a quem é possível acessar uma instância profunda, “o lugar originário da escrita”. Na verdade, a “função-autor”, nos termos de Foucault, procura dar conta de uma ampla variedade de circunstâncias que encontram sua unidade/unificação sob a égide do autor. Por exemplo, textos diversos entre si do ponto de vista estilístico e temático, com variações de acréscimos e omissões, encontram no autor sua unidade. Esse tipo de procedimento é muito característico da antiga exegese bíblica: encontrar traços comuns que apontem para uma autoria única. (BOTELHO et al., 2011, p.97)

Logo, percebe-se que para Foucault, a função-autor comporta uma pluralidade de egos, de “eus”. Outro autor apontado no texto é Pierre Bourdieu. Para ele, é necessário a análise do campo de produção cultural em que autor, obra e ato criativo estão inseridos, para que haja uma compreensão satisfatória de um autor e sua obra. O campo seria a configuração das posições ocupadas e relações objetivas que existem entre os vários agentes envolvidos na criação, circulação e consumo da obra. Este seria um campo de lutas, onde busca-se o acúmulo e o manutenção de capital cultural (BOTELHO et al, 2001).

O que constituiria uma obra e um autor, o que conferiria reconhecimento e legitimação dessas categorias não é uma capacidade extraordinária, excepcional possuída pelo autor, mas sim o próprio campo de produção cultural com suas lutas e crenças no poder criador e na excepcionalidade do autor da obra. [...] O que produz a aura sagrada a um autor e sua obra, o que os consagra é todo um circuito de agentes do campo cultural específico que promove o reconhecimento da excepcionalidade de ambos e que, por sua vez, auferem algum tipo de “lucro”, já que participar do reconhecimento e legitimação de um autor e obra cultural proporciona um aumento de capital simbólico que poderá no futuro ser revertido em capital econômico. (BOTELHO et al., 2011, p. 96-97)

É necessário então conhecer a realidade social por trás da concepção do autor e sua obra para que não se reforce a concepção ideológica que toma como natural algo que não tem nada de natural, pois possui uma história de constituição, uma gênese precisa no tempo sob condições bem determinadas. Desta forma, a real complexidade da criação artística é destacada. Botelho et al. (2011) acreditam que a produção artística não se limita à figura do artista, mas que é resultado da ação coordenada dos diversos atores sociais. Em seu texto, citam o exemplo de uma pintura de Pedro Américo e chegam à conclusão de que:

Assim, consideramos que para compreender o pintor Pedro Américo, seus quadros e seu processo criativo é preciso levar em consideração não apenas as relações estabelecidas entre o pintor brasileiro e outros artistas, mas também aquelas estabelecidas entre os diferentes agentes que constituem o referido campo e participam da criação, da circulação e do consumo daquelas obras. (BOTELHO et al., 2011, p. 126)

Sobre o caso das Casas-Tela, Antônia, diretora do MUF, pontuou que o museu entende que as obras são de autoria dos artistas, porém pertencem ao MUF, pois além de terem sido feitas com bases em entrevistas, os artistas receberam para sua confecção. Acredita que além do nome dos artistas, deveria constar nas obras os nomes de quem contou as histórias, pois estes moradores também seriam autores das obras de arte. Ela ainda afirmou que Acme questiona que as obras são dele, pois ele teria tido a ideia e executado o projeto e essa seria uma discussão

atual dentro do museu. Segundo a diretora, para o artista as obras seriam dele ou então deveria haver uma parceria, por exemplo, metade deveria ser do museu e metade dele.²⁰³

Kátia considera que as obras não são de Acme, pois elas foram uma construção coletiva em que cada um teve um papel. Ela desenhou o circuito em termos conceituais juntamente com outros diretores, Rita fez pesquisa e selecionou temas de histórias que foram passadas para inspirar o artista, o morador compactuou ao assinar o termo de autorização. O próprio IBRAM teve um papel muito importante neste processo, pois uma comissão julgadora escolheu apoiar um circuito a céu aberto. Acme foi o curador e teve um mérito muito grande, pois selecionou os conteúdos que queria pintar e mediu com os donos das casas, porém o projeto aconteceu pois houve a participação dos diversos atores envolvidos. Destaca-se inclusive que o recurso foi captado por Kátia.²⁰⁴ Reforça-se aqui as ideias trazidas por Botelho et. al (2011), quando dizem que a produção artística é resultado da ação coordenada dos diversos atores sociais envolvidos.

As obras de arte do MUF podem ser encaradas como obras de arte coletivas. Percebe-se pelas ideias apresentadas por Kátia essa questão. Rita concorda, pois para essas obras serem criadas, houve toda uma conjuntura: autorização do morador, sugestões, pesquisas, entrevistas, etc. “Tem um dedinho de todo mundo ali. [...] Acho que cada um se enxerga ali”, disse a diretora.²⁰⁵ Sidney também considera que é uma arte coletiva, para ele, as obras pertencem a todos os moradores do Rio de Janeiro. Sobre a autoria, sua opinião é muito semelhante à de Rita:

A autoria é do coletivo, é o morador... quem fez o desenho foi o grafiteiro, a obra, mas quem permitiu ele fazer essa obra foi o morador... Então é... cada um tem cinquenta por cento. A autoria da obra, do desenho é do morador... As histórias, eu poderia dizer que foram minhas também porque eu coletei, coletei entrevista, entendeu? Eu acho que cada um tem uma importância na participação desse circuito. O grafiteiro, o artista, ele recebe a autoria pela obra de arte, o nome dele está no livro, está em tudo que é feito com a obra de arte, a gente dá o crédito pra ele. E o morador e o Museu de Favela também por estar inovando em montar esse circuito, né, de animar esse circuito.²⁰⁶

²⁰³ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

²⁰⁴ Entrevista concedida por LOUREIRO, Kátia Afonso Silva. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 9min).

²⁰⁵ Entrevista concedida por PINTO, Rita de Cássia Santos. [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 48min).

²⁰⁶ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

Apesar dos apontamentos, ao entrevistar o artista Acme, ele disse considerar as obras como coletivas, afirmou que o artista pegou tudo “mastigado”. Para ele, para falar sobre a autoria das telas, é necessário contar uma história, falar todo o processo, ele exemplifica: “Tem que contar isso tudo. É uma ficha técnica de uma arte coletiva. Essa história foi contada por fulano de tal, quem vivenciou essa época foi fulano de tal, quem protagonizou isso aqui foi fulano de tal...”. Porém, Acme também acredita que o artista é o protagonista, não se pode tirar o mérito de quem pintou. O artista deve ser valorizado. Ele usa o artista Vik Muniz para exemplificar essa questão:

É, mas eu acho que existe ali o cargo chefe também que é só o artista mesmo, entendeu. Assim como Vik Muniz, ele responde pelos quadros dele, ele não deixa de contar o processo de fazeção que gerou renda pra uma galera, mas nego, nego tem que ter consciência de que o artista é o cara. Porque aquele bando de gente lá do lixão, de Queimados, não faria nada se não tivesse a direção do Vik Muniz, entendeu? Então o artista que está na tela ali está no momento dele.²⁰⁷

Sark também considera as Casas-Tela artes coletivas. Disse que os artistas somente pintaram, se expressaram, mas que o contexto foi feito pela comunidade. Ele chamou de “contexto misto”. Segundo ele, os artistas foram uma ferramenta para ilustração, a mão-de-obra especializada, pois a história já existia. Considera os moradores artistas no processo e os grafiteiros, intérpretes. Disse que muitas das vezes, os artistas são intérpretes dos sonhos que nem são deles.²⁰⁸

Questionei Acme sobre a questão da autoria com o processo de restauração. Ao ser restaurada por outro artista, a obra passaria a ter um coautor? O artista acredita que não, o restaurador entraria em segundo plano, seria alguém que está ali evidenciando os traços de outro artista. A obra foi restaurada, não importa por quem. Segundo Acme, se perguntarem quem restaurou, pode-se falar, mas se não perguntarem, não haveria problema.²⁰⁹ Indico que é preciso relativizar essas afirmações e acrescento aqui que a autoria muda em relação às casas que foram totalmente refeitas.

²⁰⁷ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

²⁰⁸ Entrevista concedida por PEREIRA, Robson Almeida. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (13min).

²⁰⁹ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Ezquível Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).

Ao conversar com os moradores sobre essa questão do pertencimento e da autoria, percebi que alguns sentiram certa dificuldade com a pergunta e cada um acabou interpretando de uma forma. Alguns pensaram em quem pintou, outros no próprio conteúdo das telas, outros ainda compreenderam a questão da arte coletiva. Dona Lena e Nazareth, acreditam que as obras são dos artistas que pintaram. Para Dona Neuza, Fernanda, Seu Paulinho e Nilcy, são da comunidade. Acredito que alguns destes moradores interpretaram o pertencimento do conteúdo das telas, por isso afirmaram prontamente “comunidade”. Seu Paulinho ressaltou que é a comunidade que dá a ideia, por isso as obras seriam deles. Teteca afirmou que é do lugar, que é a história do lugar, logo, seriam do território. Une-se a arte do grafiteiro e a história do lugar. Maria de Lourdes e Maria do Carmo encaram como uma arte coletiva.²¹⁰ Destaco as seguintes falas das moradoras, respectivamente:

Olha, eu acho que é os dois, né, porque é uma parceria. Porque eu acho que uma andorinha só não faz verão, né? [...] É uma obra de arte coletiva, né... e os moradores também aceitando fazer pra ir pra frente, pra valorizar a favela, né, porque está com nome lá fora, né?²¹¹

Eu acho que é da comunidade, não é? [...] Eu acho que é da comunidade, porque assim você chega numa parte assim, você vê aquele desenho, você vai ler, você vai saber o

²¹⁰ Entrevistas concedidas por: CARVALHO, Helena de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (26min).

CABRAL, Regina Maria F. de Paula. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (25min).

SILVA, Neuza da. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

CARVALHO, Fernanda de. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadoras: Fernanda Rodrigues e Marcelle Pereira. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (12min).

PENHA, Penha Nazareth. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (15min).

SOUZA, Paulo César de. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (1h 5min).

VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).

SILVA, Nilcy Lopes Valério da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (5min).

NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

²¹¹ Entrevista concedida por VIEIRA, Maria de Lourdes. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (9min).

que que está, ver o que que está falando aquele desenho... Então a gente acha importante isso, né? Mas também, o artista também é muito importante porque ele faz aquelas pinturas dele muito bem feitas, né, então... [...] É coletiva. [...] Do artista que pintou... [...] E da comunidade. [...] Tanto da parte de um quanto da outra. Eu acho que é muito importante.²¹²

Há ainda a opinião da moradora Marilene que acredita que as obras pertencem ao MUF e às pessoas que ajudaram a concretizar o projeto, em suas palavras:

Eu acho que se dependesse da comunidade, não tinha acontecido não. [...] Porque o que acontece dentro da comunidade é tipo pessoas que moram dentro da comunidade, tem vontade de fazer a comunidade crescer, de lutar por alguma coisa... Se não fosse o pessoal do MUF, eu acho que nunca tinha acontecido nada disso não. [...] Então, pertencem ao museu e pertencem as pessoas que, no caso, que moram na comunidade que ajudaram eles a idealizar tudo, né? Porque com certeza tem pessoas por trás que ajudaram eles ai pra acontecer, né?²¹³

Para além da questão do pertencimento/autoria das obras, percebe-se que na restauração realizada nas Casas-Tela houve algumas mudanças. É o que chamo de “deslimites” ao se restaurar *graffiti*. Em algumas obras as pinturas foram mantidas exatamente como antes, umas tiveram poucas alterações como a cor de fundo da casa ou a mudança de um personagem, já outras foram inteiramente transformadas. Apesar da opinião de alguns diretores de se fazer o restauro das pinturas exatamente como antes, o artista Acme teve total liberdade em todo o processo e realizou a restauração como achava válido. Seguem as impressões de Antônia sobre essa questão:

Mesmo desenho. Não, não é fazer um novo. É restaurar aquele que já está ali. [...] Já o grafiteiro que só grafita por grafitar, ele chega e de repente aquele dia ele está com uma inspiração diferente, ele fala “ah, não quero mais isso aqui, eu vou fazer outra coisa”. Pode vir até um outro grafiteiro também, não sei como é que funciona isso na cabeça deles também interferindo em obra... [...] De repente ele bota lá a marca dele também na obra que é do outro, né? A gente sempre vê isso ai pela cidade. Já com as obras do Museu de Favela, a gente não quer fazer isso não, a gente quer restaurar a obra que já está ali.²¹⁴

As opiniões são divergentes. Como já apontado, Rita, por exemplo, gostaria de ver novas propostas de telas. A mudança de algumas pinturas acaba por concretizar um pouco a

²¹² Entrevista concedida por NASCIMENTO, Maria do Carmo Ferreira do. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (19min).

²¹³ Entrevista concedida por SILVA, Marilene da. Depoimento [novembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (27min).

²¹⁴ Entrevista concedida por SOARES, Antônia Ferreira. Depoimento [setembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (49min).

questão da arte *graffiti* enquanto efêmera. Leite (2015) interpreta a fugacidade do *graffiti* como algo positivo, como uma de suas características mais importantes. Acredita que a lógica preservacionista tenta evitar e contrariar essa efemeridade, o que ocorre também com os grandes painéis elaborados com patrocínio. Para ele, se todos os trabalhos passassem por processos de patrimonialização ou restauração, novos trabalhos e conseqüentemente novos diálogos e visões de mundo não poderiam “brotar” nos locais (p. 58-59).

Aponto ainda que o que existe nas Casas-Tela, ainda que restaurado é *graffiti*, pois além de terem sido feitos por grafiteiros, possuem um ar de contestação. Na realidade, o que parece estar presente na restauração do Circuito Casas-Tela não é a restauração da obra exatamente como ela era antes, mas sim a manutenção do seu conteúdo de memórias, do que a obra simboliza, de qual informação deve ser passada. Poder-se-ia dizer que o Circuito Casas-Tela foi restaurado e não somente algumas casas, pois o próprio circuito em si pode ser compreendido como uma obra de arte. O que importa é o conteúdo e talvez por isso, o restauro deste *graffiti* seja válido. Recorrendo à teoria de Viñas, pode-se dizer que as funções simbólicas e documentais do objeto foram preservadas nesta restauração, pois as Casas-Tela permanecem com a capacidade de comunicar valores históricos e estéticos e ainda satisfazem as necessidades simbólicas de seus futuros usuários.

A ânsia da instituição museal em preservar essas telas pode ser justificada pois há uma “efemeridade e a perecibilidade da informação, dos produtos e também – por que não dizer – das obras de arte” (SILVA, 2013, p. 41-42) na contemporaneidade. Devido a isto, existe uma tentativa constante de retenção de memória.

O restauro do *graffiti*, uma arte fugaz, mostrou-se no MUF como um restauro que foge aos padrões, um restauro dos “deslimites”, pois cada Casa-Tela foi restaurada de uma forma distinta, de acordo com as situações e soluções encontradas pelo grafiteiro Acme. Porém, observa-se que os conteúdos de memória continuam os mesmos, logo, as informações que devem ser passadas ao público (compreendido como comunidade e visitantes), ainda se fazem presentes no Circuito Casas-Tela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrer os becos e vielas, visualizar as cores, sentir os cheiros e os gostos de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo foram experiências vivenciadas por mim no território museal que me instigaram, “afetaram” e proporcionaram muitas reflexões. Como foi apresentado, o Museu de Favela, um museu territorial e comunitário, surgiu em um contexto onde a conjuntura política do país passava por mudanças, com a implantação de novas políticas públicas que vieram a facilitar sua implementação e consolidação. Em especial, ressalta-se que havia uma política voltada para o setor museológico, a Política Nacional de Museus.

Foram explicitadas neste estudo algumas iniciativas de memória social que surgiram antes do MUF e percebeu-se que outras apareceram depois de sua criação. Por pautar seu trabalho nas bases teóricas da Museologia Social, que o diferenciam de um museu tradicional, o MUF tem sido procurado por pessoas que querem compreender o seu “Jeito MUF de musealizar” e também tem influenciado a criação de iniciativas similares.

Como foi visto, um dos resultados do seu “Jeito de musealizar” é o Circuito Casas-Tela, um circuito de *graffiti* que pretende apresentar a memória coletiva dos moradores de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, um território complexo. O *graffiti*, manifestação urbana que foi por muito tempo marginalizada, hoje vem sendo mais aceito pela sociedade e adentra novos espaços, como museus e galerias, é utilizado em projetos de revitalização e até mesmo em decorações no interior de casas e lojas e em produtos diversificados como estampas de roupas. Foram demonstrados diversos casos no decorrer do estudo sobre a expansão desta arte urbana. Além disso, sua aceitação também pode ser percebida através de leis e decretos como a Lei Federal nº 12.408 que descriminaliza o ato de grafitar e o decreto GrafiteRio que visa estreitar o diálogo com os artistas e estabelecer critérios para a prática na cidade do Rio de Janeiro.

Outros circuitos de *graffiti* em favelas foram criados após o do MUF, os já citados Caminho do Grafite 1 e Caminho do Grafite Oeste, no Morro dos Prazeres, em Santa Teresa e a galeria a céu aberto do Cerro-Corá, no entorno do Corcovado, ambos na cidade do Rio de Janeiro. Que essa pesquisa sirva de estímulo para a realização de estudos destes novos circuitos, buscando compreender: como foram feitos; como se deram as relações dos artistas com os moradores das comunidades, tanto do ponto de vista da memória social, quanto da geração de renda para a população local; e também sobre o interesse da manutenção das pinturas em *graffiti* ao longo do tempo.

O *graffiti*, com seu caráter contestador, seria uma forma de expressão artística que se enquadraria na proposta do MUF, uma vez que ele próprio protesta e reivindica o direito à

memória das favelas. Porém, a confecção e a manutenção do *graffiti* das Casas-Tela são atravessadas por diversos conflitos e tensões entre os atores sociais envolvidos: moradores, artistas, visitantes, turistas e membros do museu. Já houve telas apagadas, há discordância em relação ao conteúdo de memória de algumas delas, alguns moradores fazem intervenções em suas casas e comprometem as pinturas, o *graffiti*, interpretado como uma forma de letramento, convida ao diálogo e crianças também intervêm nas obras.

O *graffiti* do MUF, por ser portador de memória, passou a ser valorizado como um patrimônio da comunidade. Por tudo isso, o MUF tem buscado dar uma resposta que dialogue com os interesses e anseios da comunidade e que, ao mesmo tempo, contribua com uma nova perspectiva para a arte urbana. É estimulante pensar que para o MUF o *graffiti*, comumente considerado fugaz, possa e deva ser restaurado. Este processo de restauro - ainda que tenha tido momentos de tensão e todo restauro é tenso - mostrou-se importante para os atores sociais nele envolvidos pelos diversos motivos que foram elencados ao longo da pesquisa. Destaco alguns: preservação e valorização da memória coletiva das comunidades; valorização da arte de rua; valorização do *graffiti* e do artista-grafiteiro; zelo pelo acervo; oportunidade dos artistas retornarem ao local e entrarem novamente em contato com as pessoas; acesso à cultura; oportunidade de trabalho para as pessoas que trabalham na restauração; embelezamento do local; o *graffiti* seria interpretado como um contraponto à pichação; e melhoria da fachada para moradores que não teriam condições de fazer obra.

Todo o processo de leituras e observações me fez refletir ainda mais sobre o MUF. Ao se pensar nos mecanismos de registro, réplica e projeto apresentados por Mariana Estellita Silva (2013), percebo diversas possibilidades para o acervo da instituição. A restauração pode ser feita sempre que possível, porém não é necessário se prender a ela. Existem também outras possibilidades, como por exemplo, a existência de Casas-Tela fixas e temporárias (pinturas mudam). A proposta de Casas-Tela temporárias partiria do pressuposto de que a obra de arte pode ser experimentada, por se dar no tempo vivenciado. A experiência do público com as Casas-Tela seria a própria obra de arte. Como foi analisado, apesar de Walter Benjamin nos dizer que a narração está em declínio, ela está viva no MUF. A narração estaria vinculada à experiência e esta à interação. Este museu de expressão territorial propicia diversas experiências ao seu público que certamente serão narradas, passadas à frente. Lembro aqui também que Mariana Estellita Silva (2013) diz que as obras de arte contemporâneas precisam ser vivenciadas para que haja a produção de sentido.

Como foi discutido, registros de vídeos e fotografias podem ser feitos e seriam inclusive essenciais para obras efêmeras. Diante disso, poderiam ser utilizados em exposições para mostrar as Casas-Tela. Vale lembrar que o museu já tem como forma de registro o livro “Circuito Casas-Tela: Caminhos de Vida no Museu de Favela”. Mariana Estellita Silva (2013) afirma que “[...] quando tratamos de obras que se desenvolvem no tempo, muitas vezes não será a obra em si que deverá ser musealizada, mas outros elementos que mantenham sua informação preservada” (SILVA, 2013, p.12). Neste sentido, os registros fotográficos, fílmicos ou sonoros se aplicam às obras efêmeras, perecíveis ou que de alguma maneira se desenvolvem no tempo. Muitas vezes o registro é uma maneira viável de a obra ser difundida e alcançar qualquer público, pois nem sempre é possível o contato com a “obra” propriamente dita. Ele é capaz de evocar a memória e preservá-la (SILVA, 2013). Ao debater algumas questões sobre *graffiti*, foi abordado também que a fotografia é um meio de prolongamento da sua existência.

O dispositivo projeto também pode ser levado em consideração. O Museu de Favela pode reunir os *layouts* (como o apresentado na Figura 30) feitos por Acme para a confecção das telas no projeto inicial. Estes *layouts* mantêm a ideia original que faz parte do conteúdo de memória das obras de arte. Logo, se a ideia é manter a informação que as telas desejam passar, ter esse material reunido é de extrema importância.

Ao retornar à Mariana Estellita Silva (2013) e Humberto de Carvalho (2009), ressalta-se que é importante buscar com os artistas relatos do momento em que as obras foram feitas, possíveis projetos, *layouts*, etc. Ao se considerar as Casas-Tela como obras de arte coletiva, o mesmo pode ser feito com os moradores. Saber se participaram das obras, se interferiram, o que pensam sobre os desenhos, as cores, as interferências das crianças, dentre outras situações.

As Casas-Tela são consideradas obras de arte coletivas, pois sua construção foi também coletiva, o projeto aconteceu, pois, houve a participação de vários atores: moradores, artistas, membros do MUF, IBRAM. Lembro aqui que alguns autores consideram que a produção artística não se limita à figura do artista, mas que é resultado da ação coordenada dos diversos atores sociais (Botelho et al. 2011).

Trocas de e-mail com os artistas também podem ser salvas como nos exemplifica Mariana Estellita Silva (2013) com o caso do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Diante disso, todo material reunido pelo MUF pode ser anexado às fichas catalográficas das obras. Este é um cuidado importante que pode vir a evitar conflitos futuros. O ideal é que todo o processo seja feito em parceria entre a equipe do museu e o artista e no caso específico do MUF, as opiniões dos moradores também são relevantes. Como vimos durante a dissertação,

a documentação do acervo é crucial, por isso é importante que se registrem todos os processos, pois eles são a parte mais rica do MUF. Como foram feitas as Casas-Tela? Por quem? Como foram restauradas? Quando? Os processos também são acervo do museu, talvez o principal.

Como Kátia Loureiro relatou, muita coisa já foi pensada para o Circuito Casas-Tela, como o mapeamento de negócios ao longo do circuito, a produção de *souvenirs* e outras estratégias que dessem resultados econômicos. Ao retornar à noção de “fragmento”, de “*site specific*” abordada por Mariana Estellita Silva (2013), pode-se pensar os *souvenirs* das Casas-Tela como fragmentos de memória, como objetos que de alguma forma também preservariam essa memória das comunidades. Seriam ativadores da memória deslocados, que não estariam dentro do território museal.

Como foi estudado, não há uma normatização no que tange ao restauro de arte contemporânea e cada instituição ou profissional desenvolve intuitivamente seu método e foi isso que aconteceu no MUF. As Casas-Tela foram restauradas por Acme, artista que idealizou o circuito e não por um restaurador. O fato de os desenhos das crianças não terem sido mantidos, por exemplo, pode ser encarado como uma consequência negativa no que tange à compreensão das obras de arte enquanto pinturas vivas. Houve uma valorização estética em detrimento de uma valorização histórica das casas, pois estes desenhos conferiam certa autenticidade às obras enquanto objetos históricos. Por outro lado, ao olhar pelo ponto de vista do artista, criador das obras, essas continuam tendo o valor estético de quando foram confeccionadas.

Cada Casa-Tela foi restaurada de um jeito diferente, dependendo das situações encontradas e das soluções que Acme pôde propor. Foi um restauro sem padrões, um restauro dos “deslimites”. O que se manteve foram os conteúdos de memória, apesar de alguns moradores das Casas-Tela terem demonstrado interesse em sua mudança. Para o MUF, o importante parece ser preservar a informação que deve ser passada e fruída pelo público (comunidade e visitantes), o que interessa é que as Casas-Tela permaneçam com potencial gerador de conhecimento e experiência.

Diante do apresentado nesta pesquisa, percebe-se que é complexo compreender um museu como o MUF e as dinâmicas presentes em seu território. O museu tem buscado novos caminhos, principalmente ao se falar em arte contemporânea. O Circuito Casas-Tela é um acervo permanente do MUF, as pessoas que passam por ele, acervos temporários. O MUF respira vida, é vivo e é por isso que enquanto museu em movimento, ele compreende que a arte também se movimenta. A arte, historicamente situada, se modifica com os tempos. O *graffiti* que já foi marginalizado, hoje é aceito em museus e galerias, toma outros formatos, vira meio

de trabalho e de geração de vida. É uma arte que embeleza, que traz cores, contestações. No MUF, ela traz à tona as memórias dos silenciados, daqueles que querem também contar suas histórias, mostrar sua importância na construção da cidade do Rio de Janeiro. Para o museu, esta arte, assim como essa memória, precisa ser valorizada, preservada. O MUF, em seu discurso político e ideológico, afirma que veio para ficar e para quebrar paradigmas. Nesse sentido, para o Museu de Favela o *graffiti* pode ser restaurado, valorizado, musealizado, sem perder sua originalidade, sem deixar de ser *graffiti*. Por intermédio de seu acervo, o MUF deseja transmitir informações e por isso produz processos de restauro de *graffiti* e, ao mesmo tempo, aciona outros dispositivos de registro.

Como diz Sidney Tartaruga “O MUF está criando um novo olhar, puxando uma grande discussão, criando bastante confusão, mas a gente fez o que a gente achou melhor pro nosso projeto, pro nosso trabalho e pra nossa comunidade”²¹⁵.

²¹⁵ Entrevista concedida por SILVA, Sidney. Depoimento [dezembro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (14min).

REFERÊNCIAS

- ALCANTARA, Juliana. *Criatividade para manter viva a memória da comunidade*. UPP. Disponível em: <<http://www.upprj.com/index.php/acontece/acontece-selecionado/criatividade-para-manter-viva-a-memoria-da-comunidade/Pav%C3%A3o-Pav%C3%A3ozinho%20%7C%20Cantagalo>>. Acessado em 26 de março de 2014.
- ALMEIDA, Susana T. “Graffiti: Amor ou ódio?” *Imaginar. Revista da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual*. Nº50, julho de 2008.
- ALVES NETTO, José Augusto. *Arte e Cidade: A Cidade como Suporte das Intervenções Artísticas na Modernidade e Pós-modernidade*. In: Leandro Henrique Magalhães. (Org.). *A construção de políticas patrimoniais: ações preservacionistas de Londrina, Região Norte do Paraná e Sul do país*. 1ed.Londrina: Editora Unifil, 2009, v., p. 54-62.
- ARAÚJO, Helena Maria Marques. *Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades*. Rio de Janeiro: PUC, 2012. 238p. TESE (Doutorado em Educação): Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2012.
- ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Graffiti no Museu*. Boletim Informativo. Ano VI, nº31, abril de 2009. P. 9. Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/boletim-pdf/boletim-n31.pdf>>. Acessado em 21 de maio de 2014.
- BALOCCO, André. *Grafite 'Lado B' no Prazeres*. O Dia. Fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/riosemfronteiras/2015-02-28/grafite-lado-b-no-prazeres.html>>. Acessado em 1 de abril de 2015.
- BARREIRA, Irllys Alencar F. “A cidade no fluxo do tempo: invenção do passado e patrimônio”. *Sociologias*. 2003, n.9. p.314-339.
- BARTON, David; HAMILTON, Mary. "Literacy practices". In: BARTON, David, HAMILTON, Mary, IVANIC, Roz. *Situated Literacies*. Reading and Writing in Context. New York, Routledge, 2000. p. 7-15.
- Beltrame confirma no Rio que dançarino foi atingido por tiro fatal*. G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/beltrame-confirma-no-rio-que-dancarino-foi-atingido-por-tiro-fatal.html>>. Acessado em 18 de março de 2015.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221 (Obras Escolhidas, Volume 1).
- BIBLIOTECA SALVAT DOS GRANDES TEMAS - LIVRO GT. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- BOTELHO, André Amud, QUEIROZ, Eneida Quadros, DOS SANTOS, Robson, GOMES, Sandro dos Santos, ROCHA, Vitor Rogerio Oliveira. Os Direitos Autorais e os Museus: o Caso Brasileiro. *Cadernos de Sociomuseologia*, América do Norte, 41, mar. 2011. Disponível em:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2726>>. Acessado em 14 de maio de 2015.

BRASIL. *Decreto nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940*. “Artigo 163”. Código Penal. Disponível em: <http://www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf>. Acessado em 1 de abril de 2015.

_____. *Lei nº9.605, de 12 de fevereiro de 1998*. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Presidência da República. Congresso Nacional. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm>. Acessado em 1 de abril de 2015.

_____. *Lei nº11.904, de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Presidência da República. Congresso Nacional. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acessado em 3 de maio de 2015.

_____. *Lei nº11.906, de 20 de janeiro de 2009*. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. Presidência da República. Congresso Nacional. Brasília, DF. Disponível em: <<http://www.soleis.com.br/L11906.htm>>. Acessado em 3 de maio de 2015.

_____. *Lei nº12.408, de 25 maio de 2011*. Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Presidência da República. Congresso Nacional. Brasília, DF. 11 de maio 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm>. Acessado em 1 de abril de 2015.

_____. Ministério da Cultura. *Bases para a Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania*. Brasília: Minc, 2003.

CAMPOS, Eline de Oliveira. “Cavernas Pós-Modernas: Grafitismo e Desejo de Espiritualização nos Muros de João Pessoa”. *Contemporânea*. Nº1, Ed. 14, Vol. 8, 2010. p. 161-184.

CANDIDA, Simone. *Com galeria urbana, comunidade no entorno do Corcovado quer entrar em roteiro de turismo*. O Globo. Janeiro de 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/rio-450/com-galeria-urbana-comunidade-no-entorno-do-corcovado-quer-entrar-em-roteiro-de-turismo-15099694>>. Acessado em 1 de abril de 2015.

CARVALHO, Humberto Farias de. *Uma Metodologia para Conservação e Restauro de Arte Contemporânea*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ. 2009.

Casa de Banhos de D. João VI. Rio&Cultura. Disponível em: <http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=61>. Acessado em 1 de março de 2015.

CASCARDO, Ana Beatriz. *Graffiti contemporâneo: o consumo assumido*. In: IV encontro de história da arte, Unicamp, 2008, Campinas. Anais no IV encontro de história da arte, UNICAMP., 2008. P. 143 a 150.

CASSANY, Daniel. “Investigaciones y propuestas sobre literacidad actual: multiliteracidad, Internet y criticidad”, Conferencia inaugural, Congreso Nacional Cátedra UNESCO para la lectura y la escritura, Universidad de Concepción (Chile), 2005. Disponível em: <<http://www2.udec.cl/catedraunesco/05CASSANY.pdf>>. Acessado em 3 de abril de 2015.

CHAGAS, Mario de S. Memória e Poder: dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia - Museu e Políticas de Memória*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 19, n. 19, p. 43-81, 2002.

_____. *A imaginação museal - Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. 307 p. TESE (Doutorado em Ciências Sociais): Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2003.

_____. Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia – Questões Interdisciplinares na Museologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 41, p. 5-16, 2011.

CHAGAS, Mario de S.; ABREU, Regina. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. In: *MUSAS- Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n.3, 2007. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.

CHAGAS, Mario de S.; NASCIMENTO JÚNIOR, José. Veredas e construções de uma política nacional de museus. In: Ministério da Cultura. Política Nacional de Museus. Brasília: MinC, 2007. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf>. Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

CHAMADA PÚBLICA 015/2012. Apoio ao desenvolvimento de museus e instituições museológicas. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/editais/doceditais/EDCP0152012.pdf>>. Acessado em 10 de agosto de 2013.

CICCO, Carla B. *Casa-Tela: uma narrativa a céu aberto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. 119 p. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Artes Visuais): Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2012.

CORIOLOANO, Luzia N. M. T. *O Desenvolvimento voltado às condições humanas e o Turismo Comunitário*. 2003.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1984. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 15. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 223-225, 1999.

DECLARAÇÃO MINOM RIO 2013. 2013. Disponível em: <<http://www.minom-icom.net/files/declaracao-do-rio-minom.pdf>>. Acessado em 18 de março de 2014.

DUARTE, Rosália. “Entrevistas em pesquisas qualitativas”. *Educar em Revista*. Núm. 24, 2004, pp. 213-225. Universidade Federal do Paraná. Paraná, Brasil.

DUQUE DE CAXIAS. *Lei Ordinária nº2224, de 03 de novembro de 2008*. Institui a criação do museu de percurso no município de Duque de Caxias com a denominação de Museu Vivo do São Bento e efetiva o tombamento dos lugares de memória e edificações patrimoniais do percurso. Sistema Leis Municipais. Duque de Caxias, RJ, 2008. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/nklpc>>. Acessado em 3 de março de 2015.

ECO/UFRJ. *Pesquisa Hábitos de Mídia e Imagem do Museu de Favela*. 2014.

ENDO, Tatiana S. *A pintura rupestre da pré-história e o grafite dos novos tempos*. Trabalho de conclusão de curso de Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. CELACC/ECA/USP, 2009. Biblioteca Digital do Celacc; Biblioteca Latinoamericana de Cultura e Comunicação. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/blacc/article/view/215/239> . Acessado em 1 de abril de 2015.

FAVRET-SAADA, Jeanne. SIQUEIRA, Paula (Trad). LIMA, Tânia Stolze (Revisão). “Ser afetado”. *Cadernos de Campo*, nº 13, p. 155-161, 2005.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Favela como patrimônio da cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.38, p. 49-66, jul./dez. 2006.

_____. *Gringo na Laje*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

FRESCHI, Israel. *1º Museu aberto de Arte Urbana*. Blog Däumlook. Disponível em: <<http://daumlook.blogspot.com/2011/10/1-museu-aberto-de-arte-urbana.html>>. Acessado em 1 de abril de 2015.

GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMES, Cristiane Nogueira Menezes. “A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação”. *PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, v. 2, p. 1-18, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo. “Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais”, *Estudos históricos*, RJ: FGV, vol. I, nº2,1988. P. 264-275.

GUBER, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. “Passados presentes, mídia, política, amnésia”. In: *Seduzidos pela memória*, RJ, Aeroplano Editora, 2000.

HYPENESS – INOVAÇÃO E CRIATIVIDADE PARA TODOS. *1º Museu Aberto de Arte Urbana do Mundo*. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2011/10/1-museu-aberto/>>. Acessado em 1 de abril de 2015.

IBRAM. *6º Fórum Nacional de Museus começa dia 24 em Belém: confira os destaques*. 2014. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/6o-forum-nacional-de-museus-comeca-dia-24-em-belem-confira-os-destaques/>>. Acessado em 4 de março de 2015.

IBRAM. *Pontos de Memória – Histórico*. 2015. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/acesoainformacao/acoes-e-programas/de-memoria/programa-pontos-de-memoria/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

INFORMUF. Segundo jornal informativo do Museu de Favela (InforMUF). Rio de Janeiro, 2009.

_____. Quarto jornal informativo do Museu de Favela (InforMUF). Rio de Janeiro, 2011.

Ipanema, Cantagalo, Pavão Pavãozinho e um grupo de turistas militantes. Disponível em: <<http://www.tudoeturismo.com.br/tag/museu-da-favela>>. Acessado em 11 de março de 2015.

JELIN, Elizabeth. *Los Trabajos de la memoria*, Madrid, siglo XXI, 2002.

LATOUR, Bruno. “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. *Horizontes Antropológicos*, 29, 2008, p. 111-150.

LEAL, Ana Lucia Perez. *Um Olhar sobre a cena do graffiti no Rio de Janeiro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. PROPPI – UFF, 2009. Disponível em: http://www.proppi.uff.br/ppga/sites/default/files/dissertacao_final.pdf . Acessado em 1 de abril de 2015.

LEITE, Leonardo Perdigão. *Narrativas urbanas, grafite e pós-modernidade*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ. 2015.

LOPES, Adriana C. L. *Funk-se quem quiser*. O batidão negro na cidade carioca. Rio de Janeiro, Bom Texto/FAPERJ, 2011.

MELLO, Diego. *Museu da Maré: acervo histórico ameaçado por uma ordem de despejo*. Sidney Rezende. 2014. Disponível em: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/237044+museu+da+mare+acervo+historico+ameaca+do+por+uma+ordem+de+despejo>>. Acessado em 5 de março de 2015.

MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE. ICOM, 1972. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, nº15. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 111-121, 1999.

MEY, Jacob. *As vozes da sociedade: Seminários de Pragmática*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Lei Cultura Viva. 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

MINISTÉRIO DA CULTURA; IBRAM. *Edital de Concurso Público nº 9, de 13 de outubro de 2011 – Prêmio Pontos de Memória 2011*. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/10/Edital-Pontos-de-Memoria.pdf>>. Acessado em 3 de maio de 2015.

_____. *Edital de Concurso Público nº 9, de 16 de novembro de 2012 – Prêmio Pontos de Memória 2012*. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/05/Edital_PontosMemoria2012.pdf>. Acessado em 3 de maio de 2015.

_____. *Edital de Chamamento Público nº 02/DDFEM, de 18 de setembro de 2014 – Prêmio Pontos de Memória 2014*. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/10/Edital_PremioPontosdeMemoria_2014.pdf>. Acessado em 3 de maio de 2015.

_____. *Política Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2010*. Brasília-DF: MinC/Ibram, 2010.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. *PRONASCI - Apresentação*. Disponível em: <<http://portal.mj.gov.br/pronasci/data/Pages/MJ3444D074ITEMID2C7FC5BAF0D5431AA66A136E434AF6BCPTBRNN.htm>>. 2015. Acesso em 27 de fevereiro de 2015.

MORAES, Camila Maria S. *Museu de Favela: pensando turismo e patrimônio no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo*. Rio de Janeiro: UERJ. 2011. 131 p. DISSERTAÇÃO. (Mestrado em Ciências Sociais): Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2011.

_____. Os Caminhos do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Revista Intratextos, Vol. 1, p. 2-46, 2010. Disponível em: <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/407>>. Acesso em: 10 de agosto de 2013.

MOUTINHO, Mario Museus e Sociedade. Reflexões sobre a função social do museu. *Cadernos de Patrimônio*. n.º5, Museu Etnológico Monte Redondo, Monte Redondo, 1989.

Museologia do Afeto. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6PZIO0TM0KtM#t=1318>>. Acesso em 19 de março de 2014.

MUSEU DE FAVELA. Disponível em: <<http://www.museudefavela.org>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2013.

_____. *Ata da Assembleia de Fundação da Associação sem fins lucrativos denominada Museu de Favela*. 2008.

_____. *Plano Político e Pedagógico do Museu de Favela*. 2014.

_____. Revista Digital do Museu de Favela. Nº 1. Agosto de 2013. Disponível em: <http://issuu.com/bernardoremus/docs/muf_revistadigital_n1>. Acessado em 6 de março de 2015.

_____. Revista Digital do Museu de Favela. Nº 2. Outubro de 2013. Disponível em <http://issuu.com/museudefavela/docs/muf_20_out>. Acessado em 6 de março de 2015.

_____. Revista Digital do Museu de Favela. Nº 3. Julho de 2014. Disponível em: <http://issuu.com/museudefavela/docs/muf_final_3/1>. Acessado em 6 de março de 2015.

_____. Revista Digital do Museu de Favela. Nº 4. Dezembro de 2014. Disponível em: <http://issuu.com/museudefavela/docs/revista_4_final_issuu/1>. Acessado em 6 de março de 2015.

_____. *Sócios Fundadores.* Disponível em: <<http://www.museudefavela.org/sobre-o-muf/socios-fundadores>>. Acessado em 10 de março de 2015.

MUSEUS DO RIO. Museu Vivo Do São Bento: Um museu de percurso a favor da dignidade social. Disponível em: <file:///C:/Users/Win7/Downloads/museu_vivo_do_sao_bento.pdf>. Acesso em 3 de março de 2015.

Museu Vivo do São Bento. Disponível em: <<http://www.museuvivodosaobento.com.br/>>. Acessado em 3 de março de 2015.

NOPH/Ecomuseu de Santa Cruz. Disponível em: <<http://www.quarteirao.com.br/>>. Acesso em 1 de março de 2015.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História*. v. 10, São Paulo, 1993.

Painéis do profeta Gentileza, no Cais do Porto, passam por restauração. O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/paineis-do-profeta-gentileza-no-cais-do-porto-passam-por-restauracao-3002117>>. 2010. Acessado em 8 de abril de 2015.

PINTO, Rita de Cássia Santos; SILVA, Carlos Esquivel Gomes da; LOUREIRO, Kátia Afonso Silva (org). *Circuito das Casas-Tela, caminhos de vida no Museu de Favela.* – 1. Ed. Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio.* Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POZOS, Jesús Alberto Peredo. “El Graffiti: su evolución y percepción social a favor o detrimento de una ciudad”. *Topofilia. Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales.* Hermosillo: Centro de Estudios de América del Norte, El Colegio de Sonora, 1 de abril de 2009, vol. I, núm. 3.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Prefeitura estabelece critérios para a prática do grafite na cidade. Fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4606694>>. Acessado em 30 de março de 2015.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. “Intervenção urbana: vandalismo ou arte?”. In: I Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações, 2007, Curitiba. Anais do I Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações. Curitiba : Universidade Federal do Paraná, Depto. de Geografia, 2006. p. 13 Páginas.

PRIMO, Judite S. Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia – Museologia: Teoria e Prática*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 16, n. 16, p. 5-37, 1999.

_____. Documentos Básicos de Museologia: principais conceitos. *Cadernos de Sociomuseologia – Questões Interdisciplinares na Museologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 41, p. 31-44, 2011.

Promotora devolve inquérito da morte de DG por informações 'obscuras'. G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/promotora-devolve-inquerito-da-morte-de-dg-por-informacoes-obscuras.html>>. Acessado em 18 de março de 2015.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, 5ª Ed, 2008.

RINK, Anita; METRAU, Marsyl. “Grafitagem: resistência e criação”. *Revista Tamoios*, UERJ, p. 71 - 85, 01 fev. 2011.

RIO DE JANEIRO. *Lei nº2.345, de 01 de setembro de 1995*. Cria o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz e dá outras providências. Rio de Janeiro, RJ, 1995. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/d38566aa34930b4d03257960005fdc91/274ad9b4d983603e032576ac00733736?OpenDocument>>. Acessado em 3 de maio de 2015.

RIO EU AMO EU CUIDO. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/rioeuamoecuido/info?tab=page_info>. Acessado em 1 de abril de 2015.

RODRIGUES, Fernanda. *Graffiti como Atrativo Turístico: Um Estudo de Caso sobre as Casas-Tela de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo*. Monografia apresentada ao curso de Turismo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO. 2011.

RODRIGUES, Taíla Albuquerque; SALVADOR, Evilasio. “As implicações do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) nas Políticas Sociais”. *SER Social*, Brasília, v. 13, n. 28, p. 129-156, jan./jun. 2011.

SAMPAIO, Adriana Valadares. “Graffiti: tipografia, arte, cidade e ideologias”. *Cadernos do MAV, EBA – UFBA*. p. 9 – 19, ano 3, núm. 3. 2006.

SANTOS, Maria Célia T. M. Capítulo IV – Reflexões sobre a Nova Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia – Reflexões Museológicas: Caminhos de vida*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 18, p. 93-139, 2002.

SANTOS, Paulo Sérgio dos. “Arte nos Muros: Um Estudo sobre o Graffiti na Cidade de João Pessoa”. In: II Seminário Nacional de Sociologia e política, 2010, Curitiba. II Seminário Nacional Sociologia & Política: Tendências e Desafios Contemporâneos, 2010. v. 8. p. 03-24.

SANTOS, Thais Maia. “Grafite: A leitura dos muros”. In: *VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT)*, 2009.

SEGUIN, Luiz Augusto; BRITO, Ruan Carlos; MARTINS, Jeyson. “A Arte Graffiti e a Indústria Cultural”. In: VI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte, 2007, Belém. Anais do VI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte, 2007.

SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. [Editor: Fernando Pedro da Silva]. – Belo Horizonte: C/ Arte, 2005.

SILVA, Mariana Estellita Lins. *A Arte Contemporânea e o Museu: a preservação frente ao desafio da imaterialidade do objeto artístico*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ. 2013.

SILVA, Sidney; ZUMBI, Andre. *Funk Ponto de Memória*.

SILVA, William da Silva e. “Intervenção parietal contemporânea: o graffiti carioca e a contracultura.” In: XII Encontro Regional de História, 2006, Niterói. Usos do passado. Niterói: ANPUH, 2006. p. 1-9. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/William%20da%20Silva%20e%20Silva.pdf> . Acesso em 1 de abril de 2015.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 4ª. ed., 1987.

SOARES, Bruno C. B; SCHEINER, Tereza C. M. “A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios comuns: um ensaio sobre a casa”. *X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, João Pessoa*, E-book do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. João Pessoa: Idéia, Volume 10.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistências. Culturas e identidades no movimento hip hop*. Campinas: UNICAMP, 2009. 219. p. TESE (Doutorado em Linguística Aplicada): Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SOUZA, Ian. *Robson Sark*. Disponível em: <http://tijuca.secomuva.net.br/2014/2014/05/30/robson-sark/>. Acessado em 11 de março de 2015.

STREET, Brian. “Introduction: The New Literacy Studies.” In: *Cross-cultural approaches to literacy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

StreetArtRio. O Projeto. Disponível em: < <http://streetartrio.com.br/o-projeto/>>. Acessado em 1 de abril de 2015.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986, 101p.

TENENTE, Flávia. *Caminho do Grafite no Morro dos Prazeres*. Brasil 247. Março de 2015. Disponível em: <<http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/171675/Caminho-do-Grafite-no-Morro-dos-Prazeres.htm>>. Acessado em 1 de abril de 2015.

UPP. Unidade de Polícia Pacificadora – O que é? Disponível em: <http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp>. Acessado em 1 de março de 2015.

Rio+Social. *Pavão-Pavãozinho/Cantagalo*. Disponível em: <<http://www.riomaisocial.org/territorios/pavao-pavaozinho-cantagalo/>>. Acessado em 4 de maio de 2015.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A Invenção da Favela. Do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2005.

VASCONCELOS, Cláudio B. de. “As análises da memória militar sobre a ditadura: balanço e possibilidades”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2009. vol.22, n.43, pp. 65-84.

VASCONCELLOS, Camilo de M. *Turismo e Museus*. São Paulo: Aleph, 2006. (Coleção ABC do Turismo)

VELHO, Gilberto. “Observando o familiar.” In: *Um antropólogo na cidade. Ensaios de Antropologia Urbana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2013. p. 69-89.

VELLOSO, João Paulo R.; PASTUK, Marília; JR, Vicente P. *Favela como Oportunidade – Plano de Desenvolvimento de Favelas para a sua Inclusão Social e Econômica*. Rio de Janeiro, INAE, 2012, 452p.

ANEXOS

ANEXO A

Guia de Perguntas para Entrevistas

As entrevistas serão semi-diretivas. Este tipo de entrevista é o mais utilizado em investigações sociais, não é nem inteiramente aberta, nem encaminhada por um grande número de perguntas precisas. O investigador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente (QUIVY; CAMPENHOUT, 2008). Diante disto, aqui será apresentado um guia de perguntas que será utilizado para cada ator social, podendo ou não surgir novas questões no desenrolar das entrevistas.

IDENTIFICAÇÃO:

Data: ____ / ____ / 2014

Nome (iniciais): _____

Sexo: _____

Idade: _____

Escolaridade: _____

Profissão: _____

Questões Norteadoras para os Diretores do Museu de Favela

- 1) Você é morador de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo? A quantos anos?
- 2) O que é o Museu de Favela para você?
- 3) O que é o Circuito Casas-Tela para você?
- 4) Você considera o *graffiti* uma arte?
- 5) Como é o processo de produção das Casas-Tela?
- 6) Qual a importância do Circuito Casas-Tela hoje para o Museu de Favela e para as comunidades Pavão, Pavãozinho e Cantagalo?
- 7) Você acredita que a comunidade local compreende a importância e a presença de uma memória nas Casas-Tela?

- 8) Vocês, o museu, pretendem restaurar as Casas-Tela? Que problemática isso envolve? O que pensam os moradores? E os grafiteiros?
- 9) Sob que perspectiva o *graffiti* tem sido visto pelo MUF? Acreditam que o que existe no circuito é *graffiti*?
- 10) Ao restaurar o *graffiti*, haveria uma valorização deste tipo de arte e do artista?
- 11) Para você, de quem é a autoria das Casas-Tela? Do artista que a pintou ou da comunidade que tem ali sua memória impressa? A obra de arte é do artista ou da comunidade?

Questões Norteadoras para os Moradores das Casas-Tela

- 1) A quantos anos você vive em Pavão, Pavãozinho e Cantagalo?
- 2) O que é o Museu de Favela para você?
- 3) O que é o Circuito Casas-Tela para você?
- 4) Você considera o *graffiti* uma arte?
- 5) Como você recebeu o convite do MUF para ter sua casa grafitada?
- 6) Como foi o processo da pintura da sua casa? Você participou? Alguém da sua casa participou?
- 7) Qual a importância do Circuito Casas-Tela hoje para você? E para a comunidade em geral?
- 8) Você se identifica com a memória retratada nas Casas-Tela?
- 9) Você pretende fazer ou já fez alguma intervenção em sua casa após a pintura (colocou alguma janela, levantou uma parede, etc)? Caso já tenha feito, comunicou o museu?
- 10) Se o museu propusesse o restauro do *graffiti* da sua casa, você aceitaria?
- 11) Para você, de quem é a autoria das Casas-Tela? Do artista que a pintou ou da comunidade que tem ali sua memória impressa? A obra de arte é do artista ou da comunidade?

Questões Norteadoras para os Grafiteiros

- 1) Você é morador de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo?
- 2) O que é o Museu de Favela para você?

- 3) O que é o Circuito Casas-Tela para você?
- 4) Como recebeu o convite para ser um dos artistas das Casas-Tela?
- 5) Você considera o *graffiti* uma arte?
- 6) Considera *graffiti* o que está nas fachadas das Casas-Tela?
- 7) Como foi o processo criativo na produção das Casas-Tela para você? Você conseguiu colocar o que queria como artista ou sua arte foi muito controlada (por moradores ou pelo museu)?
- 8) Como foi a mediação do museu em todo o processo?
- 9) Você acha que os moradores se identificam com as memórias retratadas nos *graffiti*?
- 10) Que importância os moradores dão aos *graffiti* na sua opinião?
- 11) Se o MUF propusesse a você restaurar a casa que você pintou, você o faria? *Graffiti* pode ser restaurado ou deve ser efêmero?
- 12) Você acha que o restauro do *graffiti* pode ser uma valorização desta arte que por tempos foi marginalizada? Acha que o museu poderia estar quebrando um paradigma vendo o *graffiti* diante de uma nova perspectiva?
- 13) Para você, de quem é a autoria das Casas-Tela? Do artista que a pintou ou da comunidade que tem ali sua memória impressa? A obra de arte é do artista ou da comunidade?

As entrevistas terão o áudio gravado e pretende-se deixar que o informante decida o local do encontro.

ANEXO B

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

Fernanda de Carvalho

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Helena de Carvalho

Endereço: Rua Custódio de Mesquita, casa 33.

Telefone: 2227-6196

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Helena de Carvalho

Data: 08/09/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 08/09/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) estória(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

111

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Regina H. F. de Paula Cabral

Endereço: R. Custódio de Mesquita, 32

Telefone: 2264-3433

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Regina H. F. de P. Cabral

Data: 08/09/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 08/09/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) estória(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: ANTONIA FERREIRA SOARES

Endereço: RUA CURIO, 26 - BARRIO/RAVAZINHO -
COPACABANA - RIO DE JANEIRO / RJ

Telefone: (21) 971204802 / 22479380

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Soares

Data: Rio de Janeiro, 09/ Setembro/2014.

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 09/09/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Rita de Cassia Jantel Junto

Endereço: Rua Sant Roman nº 200 / casa 9
Morro do Cantagalo

Telefone: (casa) 2521-4647 / celular 99605-8793

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Rita de Cassia Jantel Junto

Data: 09/09/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Somanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Somanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 09/09/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

Naysa

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Neuza da Silva

Endereço: Rua Ataulfo Alves, casa 10. Pantagalo.

Telefone: _____

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Neuza da Silva

Data: 10/09/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 10/09/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

Fernanda

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Fernanda Marins de Carvalho

Endereço: Travessa Custódio de Mesquita, casa 35.
Lantagabo.

Telefone: _____

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Fernanda Marins de Carvalho

Data: 10/09/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 10/09/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e



telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Renha Nazareth Santos

Endereço: Travessa Rústico Mesquita, casa 9A.

Telefone: 2513-9326

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Renha Nazareth Santos

Data: 11/09/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 11/09/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) estória(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Carlos Esquivel Gomes da Silva

Endereço: RUA SANT ROMAN 46 CASA 2

Telefone: 78278033

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: 

Data: 17/10/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Liguiera Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Liguiera Rodrigues

Data: 17/10/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

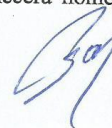
GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e



telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Paulo Cesar de Souza

Endereço: Rua Landido Portinari, nº 12

Telefone: (21) 2525-9128

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura:

Paulo Cesar de Souza

Data: 24/10/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura

(Pesquisador): Fernanda da Silva Liqueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Liqueira Rodrigues

Data: 24/10/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

em nome de dondas Vieira

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Márcia de Lourdes Vieira

Endereço: Avenida Pavão, Casa 17

Telefone: 2267-0170

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Márcia de Lourdes Vieira

Data: 05/11/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Siqueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Siqueira Rodrigues

Data: 05/11/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

Milene Lopes V Silva

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Milcy Lopes Valério da Silva

Endereço: Avenida Pavão, Casa 12.

Telefone: 97963-2314

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Milcy Lopes V Silva

Data: 06/11/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 06/11/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) estória(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfr Rodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

maria do C

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Maria do Carmo Ferreira do Nascimento

Endereço: Rua Garça, casa 11. Pavão.

Telefone: (22) 4779917

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Maria do Carmo Ferreira do Nascimento

Data: 10/11/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 10/11/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

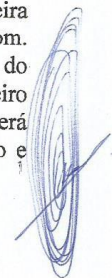
GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e




telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: ROBSON ALMEIDA PEREIRA

Endereço: R. BUARQUE DE MACEIO
48/103

Telefone: 98820-0941

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: 

Data: 20/11/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 20/11/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) estória(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

Marilene

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Marilene da Silva

Endereço: Rua Leonel Azevedo, nº 4

Telefone: (21) 9871-2027

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: Marilene Silva

Data: 21/11/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 21/11/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e

telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: KATIA AFONSO SILVA LOUREIRO

Endereço: Rua Barão da Torre, 455. Apto 401. Spanema.

Telefone: (21) 99 846 - 9030

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: 

Data: 24/11/2014

Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura
(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 24/11/2014

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz: O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)**

OBJETIVO DO ESTUDO: O objetivo da presente pesquisa é explicar a entrada e produção do *graffiti* em um museu de território como o Museu de Favela no Rio de Janeiro (Favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) e a nova perspectiva que este museu vem consolidando sobre esta arte urbana, entre 2010 e 2014.

ALTERNATIVA PARA PARTICIPAÇÃO NO ESTUDO: Você tem o direito de não participar deste estudo. Queremos entender as relações entre a memória e o *graffiti* no Circuito Casas-Tela. Não vai haver nenhum problema na sua vida nessa instituição se você não quiser participar. Você também pode interromper sua participação a qualquer momento.

PROCEDIMENTO DO ESTUDO: Se você decidir participar deste estudo, você será entrevistado(a) individualmente pela pesquisadora para contar sobre sua(s) história(s) e impressões a partir do Circuito Casas-Tela.

GRAVAÇÃO EM ÁUDIO: Todas as entrevistas serão gravadas em áudio. O áudio será ouvido por mim e por um entrevistador experiente. Os registros serão utilizados somente para coleta de dados. Se você não quiser ser gravado em áudio, conversaremos com você e anotaremos suas respostas apenas.

BENEFÍCIOS: Sua entrevista ajudará a compreender as relações entre memória e *graffiti* no Circuito Casas-Tela, acervo do Museu de Favela e contribuirá para pensar em questões enfrentadas por museus sociais, neste caso específico, principalmente em relação ao seu acervo, aos seus modos de fazer, e não será, necessariamente, para seu benefício direto. Entretanto, fazendo parte deste estudo você ajudará a entender instituições parecidas e o próprio museu.

RISCOS: A participação na pesquisa implica riscos mínimos, visto que envolve entrevista semi-diretiva. Neste tipo de entrevista, o pesquisador conta com perguntas-guias, não precisando seguir a ordem das mesmas, muitas vezes deixando o entrevistado falar abertamente. Algumas perguntas podem deixá-lo(a) incomodado(a), porque as informações que queremos saber são sobre suas experiências pessoais. Assim, você pode escolher não responder quaisquer perguntas que o façam sentir-se incomodado.

CONFIDENCIALIDADE: Nenhuma publicação partindo destas entrevistas revelará os nomes de quaisquer participantes da pesquisa. Sem seu consentimento escrito, os pesquisadores não divulgarão nenhum dado de pesquisa no qual você seja identificado.

DÚVIDAS E RECLAMAÇÕES: Esta pesquisa está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela pesquisadora Fernanda da Silva Figueira Rodrigues. A investigadora está disponível para responder a qualquer dúvida que você tenha. Caso seja necessário, contate Fernanda da Silva Figueira Rodrigues no telefone: 21 99877 9909 ou pelo e-mail: fernanda_sfrodrigues@hotmail.com. Você também pode contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), localizado na Avenida Pasteur, 296 – Urca – Rio de Janeiro – RJ – Cep: 22290-240, Telefones: 21 25427796 e E-mail: cep.unirio09@gmail.com. Você terá uma cópia deste consentimento para guardar com você. Você fornecerá nome, endereço e



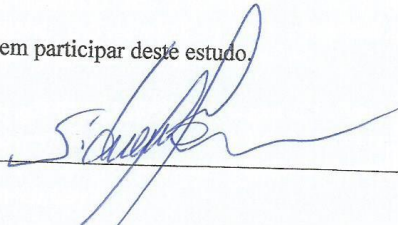
telefone de contato apenas para que a equipe do estudo possa lhe contatar em caso de necessidade. A equipe também está autorizada a lhe convidar para estudos futuros.

Nome: Sidney Silva

Endereço: Rua saint roman, 200 casa 12-A - Mercado do Cantareal

Telefone: (21) 2267 8079 / 9.8799-4209

Eu concordo em participar deste estudo.

Assinatura: 

Data: 04/12/2014

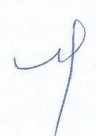
Discuti a proposta da pesquisa com este(a) participante e, em minha opinião, ele(a) compreendeu suas alternativas (incluindo não participar da pesquisa) e deu seu livre consentimento em participar deste estudo.

Assinatura

(Pesquisador): Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Nome: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 04/12/2014



ANEXO C

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Helena de Carvalho,
concordo em participar do estudo “O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)” de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Helena de Carvalho

Data: 08/09/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 08/09/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Regina M^a F. de Paula Cabral,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Regina M^a F. de Paula Cabral

Data: 08/09/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 08/09/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, ANTONIA FERREIRA SOARES,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: 

Data: Rio de Janeiro, 09 de setembro de 2014.

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: Rio de Janeiro, 09 de setembro de 2014.

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Rita de Cassia Pontes Pinto,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado Rita de Cassia P. Pinto

Assinatura: Rita de Cassia Pontes Pinto

Data: 09/09/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 09/09/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Neuza da Silva,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Neuza da Silva

Data: 10/09/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 10/09/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Fernanda Marins de Carvalho,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Fernanda Marins de Carvalho

Data: 10/09/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 10/09/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Penha Nazareth Santos,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Penha Nazareth Santos

Data: 11/09/2014

Pesquisador

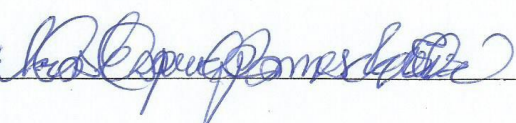
Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 11/09/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Carlos Esquivel Gomes da Silva,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: 

Data: 17/10/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 17/10/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Paulo Cesar de Souza,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura:

Paulo Cesar de Souza

Data: 24/10/2014

Pesquisador

Assinatura:

Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 24/10/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Maria de Lourdes Vieira,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Maria de Lourdes Vieira

Data: 05/11/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 05/11/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Milly Lopes Valério da Silva,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Milly Lopes V Silva

Data: 06/11/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 06/11/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Maria do Carmo Ferreira do Nascimento,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Maria do Carmo Ferreira do Nascimento

Data: 10/11/2014

Pesquisador


Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 10/11/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Robson ALMEIDA POROIRA,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura:  _____

Data: 20/11/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues _____

Data: 20/11/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Marielene da Silva,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: Marielene Silva

Data: 29/11/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 29/11/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, KATIA A. S. LOUNJAW,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura:  _____

Data: 24/11/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues _____

Data: 24/11/2014

**AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO NOME DO ENTREVISTADO NA
PESQUISA**

Eu, Sidney Silva,
concordo em participar do estudo "O Registro da Memória através de uma Arte Fugaz:
O *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (Rio de Janeiro, 2010-2014)" de Fernanda
da Silva Figueira Rodrigues no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autorizo que meu nome conste nesta
pesquisa.

Entrevistado

Assinatura: 

Data: 04/12/2014

Pesquisador

Assinatura: Fernanda da Silva Figueira Rodrigues

Data: 04/12/2014

ANEXO D

Roteiro da Observação Participante

A observação participante desta pesquisa iniciou-se a partir do tempo que trabalhei na instituição Museu de Favela e pude ter tanto uma vivência interna com os membros da instituição como uma vivência no Circuito Casas-Tela acompanhando diversas visitas. Haverá também a participação em outras atividades do Museu sempre que houver oportunidade/possibilidade.

Deste modo, já foram realizadas algumas visitas ao museu e futuras visitas serão realizadas. As visitas têm me permitido ter impressões sobre a movimentação da comunidade. Estas impressões são registradas de forma escrita. Observa-se:

- 1) O ambiente, logo as relações entre as pessoas e o espaço e modificações da espacialidade durante a observação;
- 2) O comportamento dos atores sociais, em especial em relação ao Circuito Casas-Tela;
- 3) A linguagem, principalmente o vocabulário próprio, que permite perceber algumas palavras de uso comum, que seriam “categorias nativas”;
- 4) Os relacionamentos;
- 5) O tempo, ou seja, diferentes momentos do objeto observado.

A partir da observação, confrontarei as impressões com dados documentais e bibliográficos provenientes de livros, revistas científicas e sites utilizados em minha pesquisa.