

# Pensando cartografias em uma pesquisa entre comunicação, arte e cidade

*Thinking on cartographies in a study between communication, art, and the city*

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama  
dani.dagama@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-9429-8914>

Doutoranda em Comunicação (UERJ).  
Pesquisa realizada com bolsa CAPES.

## Resumo

Neste artigo, teço reflexões sobre perspectivas que têm guiado minha investigação de tese em Comunicação sobre (com) artistas de rua no Rio de Janeiro. O recorte em suas práticas propõe pensá-las como produtoras de metamorfoses potentes, ainda que efêmeras, no espaço urbano. Baseio-me em perspectivas cartográficas, aliadas a uma sociologia do cotidiano, para agenciar-me e refletir sobre o campo, a fim de seguir os atores em seus saberes de rua. É possível notar que artistas de rua desenvolvem um conhecimento afetivo e sensível adquirido em seus percursos e performances na cidade, no intuito de nela intervir e convocar seus públicos, em momentos de “ser/estar-junto-com” (Maffesoli, 1988). Considero que esses saberes podem guiar, também, os percursos do cartógrafo.

Palavras-chave: artistas de rua, cartografias, sociologia do cotidiano.

## Abstract

In this paper I weave reflections on perspectives that have been guiding my thesis research in Communication about (with) street artists in Rio de Janeiro. The focus in their practices proposes to think of them as producers of potent, albeit ephemeral, metamorphoses in urban space. I base myself on cartographic perspectives, allied to a sociology of everyday life, to act and reflect about the field, to follow the actors in their street knowledge. It's possible to notice that street artists develop an affective and sensible knowledge acquired in their journeys and performances in the city, to intervene and convoke their audiences, in moments of “being together with” (Maffesoli, 1988). I believe that this knowledge can also be useful and guide the paths of the cartographer.

Keywords: street artists, cartographies, sociology of everyday life.

## 1 Imaginar uma pesquisa

Vivemos desde o último século intensas reestruturações ou desestruturações sociais, frutos da rápida evolução das tecnologias, dos meios de comunicação e de transporte, que alteraram, de modos nunca vistos, as relações entre as pessoas. Nas grandes cidades, tais mudanças têm se refletido em dinâmicas cotidianas aliadas à velocidade e a uma preponderância dos trânsitos *versus* uma ocupação dos espaços públicos, gerando lacunas nas experiências e intercâmbios cotidianos entre os habitantes.

Nesse contexto, como afirma Martín-Barbero (1994, p. 27, tradução da autora), vivemos um ordenamento urbano que privilegia avenidas e ruas como operadoras de fluxos, com “centros comerciais reordenando o sentido do encontro entre as gentes”. Assim, quando ocorrem, encontros no espaço urbano baseiam-se em experiências de consumo ou em práticas institucionalizadas, entre os trânsitos velozes e individualizados de um a outro lugar, nas brechas designadas pelo tempo da produção e do trabalho, cada vez mais precarizado.

Em contrapartida a essa dinâmica difusa e fragmentada, Martín-Barbero recupera a existência das “centralidades subterrâneas”, no sentido maffesoliano: manifestações diminutas, mas vigorosas, que promovem maneiras de se

comunicar a/na cidade, conferindo-lhe sentidos outros através de experiências compartilhadas e sensíveis. Afirma Maffesoli (1988, p. 207) que é “nos interstícios da vida oficial – momentos ou espaços que são reapropriados de uma maneira a que chamei ‘minúscula’ [...] que se exprime da melhor forma a intensidade do ser/estar-junto-com”. É por meio dessas ações, em que se pode compartilhar a cidade e vivê-la junto de outros, que a urbe se metamorfoseia, em inúmeras práticas e ações moventes e desejosas de diferentes sujeitos e grupos que lhe produzem cotidianamente.

Dentre tais sujeitos, estão os artistas de rua, que trabalham tendo por suporte o cenário urbano, onde promovem interações com os transeuntes através de performances “no meio do caminho”. Intervenções artísticas, ao colocar música, dança, poesia, de maneira inesperada no cotidiano dos cidadãos, geram afetos e memórias, experiências e socialidades momentâneas a partir do espaço em que ocorrem, produzindo, como nas palavras de Martín-Barbero (1994, p. 31, tradução da autora), “uma comunicação que arranca da expressividade do espaço”. Para promover esses encontros e a fim de realizar bem seu trabalho tais artistas buscam agenciar-se aos ambientes, comunicando-se com eles e com os passantes, adquirindo um saber que abarca a técnica, mas também o sensível, construído a partir de suas próprias vivências na rua.

Em minha investigação de tese em Comunicação venho acompanhando a atuação de artistas de rua em espaços públicos no Rio de Janeiro<sup>1</sup>. Entre as várias formas cotidianas e “subterrâneas” de fazer cidade e produzir momentos vividos em comum, proponho voltar-me às artes de rua – como tecedoras de encontros potentes, ainda que efêmeros, no espaço urbano – e destacar o conhecimento produzido por seus atores sobre a urbe. Para tanto, é necessário elaborar uma investigação também ancorada nos encontros e no sensível.

De início, trago um pouco da trajetória que me trouxe a este trabalho. Ao longo da dissertação de mestrado em Ciências Sociais, trabalhei no campo da Antropologia da *Performance*, etnografando batalhas de poesia (*slams*) na cidade de Salvador, na Bahia. Os procedimentos metodológicos utilizados então foram a observação participante e entrevistas. No fim da investigação, pude perceber que muitas coisas que me falaram sobre o *slam* e que me permitiram compreendê-lo, no entanto, foram apreendidos em momentos não metódicos, quando eu mesma transitava pela cidade, e tendo atenção às narrativas que surgiam dos atores em suas relações com os territórios – quando demonstravam uma conexão complexa entre periferias, entre centro e periferias, e com outras manifestações culturais da cidade, para além do momento da *performance* do *slam*. Assim, a pesquisa se fez a partir da relação dos atores e da pesquisadora com o espaço, inclusive encaminhando a noção de *performance* como um processo mais amplo, agindo para além do palco onde se declamavam os poemas.

Quando elaborei meu projeto de doutorado na área da Comunicação, escolhi voltar-me ao estudo com artistas de rua, nos imaginários e socialidades produzidos por eles em seus trânsitos e ocupações pela cidade. Assim, a partir do vivido na pesquisa de mestrado, em uma investigação de cunho etnográfico, propus utilizar a cartografia, método que considerei apropriado para pensar na relação dos atores com seus territórios de atuação e vivência, e por possibilitar incluir na pesquisa procedimentos que incluíam as derivas, os encontros e o sensível, em suma, os percursos para além das *performances*. Conforme Caiafa (2019), a cartografia aproximase, em certas versões, da etnografia e vem sendo utilizada em diversos campos em diálogos interdisciplinares. A antropóloga, atuante no campo da Comunicação, dialoga notadamente com as formulações de Deleuze e Guattari e suas noções de cartografia e rizoma.

Nessa direção, tenho dialogado com cartografias dos afetos e movimentos do desejo (Passos; Kastrop; Escóssia, 2009; Rolnik, 2011), baseadas na filosofia deleuzo-guattariana, e na cartografia das associações, pela perspectiva de um “pesquisador-formiga” (Latour, 2012). Apoio-me também nas errâncias urbanas e corpografias, conforme Careri (2017) e Jacques (2012), como operadores práticos e reflexivos voltados à dimensão espacial, aos processos ligados às *performances* e percursos dos artistas na cidade. O foco está em acompanhar suas práticas olhando-as “pelo meio”, no que eu alio os fazeres

cartográficos aos fazeres dos artistas, pensando em como seus saberes podem inspirar meus próprios modos de pesquisar. Considero que tais perspectivas cartográficas, ao mirar os movimentos dos sujeitos nos territórios, em um processo de constante fazimento, aliadas a uma sociologia do cotidiano, ao voltar-se às histórias “mínimas” e saberes-fazeres dos sujeitos, são caminhos possíveis para compor uma pesquisa sobre (com) esses atores na apreensão de aspectos da cidade.

Fernandes e Herschmann (2015, p. 297) consideram o ato de cartografar como “conjunto de procedimentos de pesquisa por meio dos quais se busca contemplar e conferir destaque às diferentes narrativas presentes (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais)”. Os autores indicam-na como ferramenta relevante para investigações de dinâmicas sociais em contextos urbanos, que privilegiem processos comunicativos. Para Latour (2012, p. 179), construir cartografias é produzir “relatos de risco”, com suas incertezas e controvérsias. O autor argumenta que a tarefa do cartógrafo é rastrear e acompanhar os atores e descrever associações, tecendo a própria rede que, para ele, não é o que está sendo descrito, e sim uma ferramenta do método.

Nesse ponto, trago a discussão travada por Ingold sobre o termo “redes”. O autor busca diferenciar redes técnicas de comunicação das redes engendradas pelos fios de uma aranha: estes não conectam pontos, e sim “são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente” (Ingold, 2008, p. 210-211): os fios da teia são linhas ao longo das quais a aranha vive, e sua “rede” é tecida pelos percursos e experiências cotidianos da aranha no mundo. Penso, assim, nessa metáfora ao tratar os percursos dos artistas na cidade, nesta cartografia “encorporada”<sup>2</sup>, por uma perspectiva corpográfica, conforme Jacques (2012, p. 301):

*As corpografias permitem compreender não só as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, mas também as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram. Essa espécie de cartografia corporal, em que não se distingue o objeto cartografado de sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui, pode ser vista como um discreto contraponto, ou desvio, à atual espetacularização das cidades contemporâneas, entendida como um processo globalizado produtor de grandiosas cenografias urbanas.*

Logo, investigar práticas artísticas como processos comunicacionais na cidade implica uma abordagem metodológica que dê conta da natureza dinâmica do espaço e

<sup>1</sup> Diversas práticas podem ser abarcadas como artes de rua. Para uma definição em nosso campo, na cidade do Rio, é possível basear-se na lei 5429/2012, conhecida como Lei do Artista de Rua (redigida em diálogo com movimentos de artistas da cidade), que dispõe sobre apresentações artísticas em espaços públicos abertos, “tais como praças, anfiteatros, largos, boulevards”. Em seu artigo 2º, expõe: “Compreendem-se como atividades culturais de Artistas de Rua, dentre outras, o teatro, a dança, a capoeira, o circo, a música, o folclore, a literatura e a poesia”.

<sup>2</sup> Tenho optado por aderir, no texto, aos autores que utilizam o termo “encorporação”, no lugar de “incorporação”. Conforme o dicionário online Priberam, o prefixo in- exprime, entre outros sentidos, um movimento para dentro, enquanto o prefixo en- dá ideia de mudança de estado ou forma. Por isso, imigrar (in-migrar), mas enraizar (en-raizar). Como vejo, a teia da aranha e o ambiente se coformam, encorporados, e não incorporados, um pelo outro.

dos corpos na urbe, ainda, tomando palavras de La Rocca<sup>3</sup>, num “pensar com sentidos”, ao contar a cidade por “pedaços de vida”. Desse modo, penso a cartografia como adequada para realizar, no terreno, uma abordagem dos atores e das práticas em que se colocam dentro de configurações espaciais-afetivas na cidade. A cartografia, nesse sentido, serve tanto ao estudo focado nas territorialidades como nos processos e movimentos dos atores. A tarefa do cartógrafo é, assim, descrever entrelaçamentos e percursos, como num mapa, propriamente, mas um mapa movente, no trânsito entre os diferentes elementos do terreno, no que muito podemos aprender ao olhar para como se dão as práticas dos próprios sujeitos pesquisados.

## 2 Imaginar um palco

Conforme Reia (2017, p. 390), “*performances* em espaços públicos criam ‘palcos efêmeros’ em volta dos quais pessoas se reúnem em um acordo precário, feito através de uma comunicação sutil que gravita em torno da *performance*”. Desses encontros, afirma, “nascem possibilidades de sociabilidade e de comunicação [...], seja essa relação entre artista e espectador, entre espectadores, ou mesmo entre o espectador e a cidade”. Assim, como em comunidades momentâneas, os passantes, em contato com a *performance*, são chamados pelos artistas a tecer outras vivências e perspectivas sobre a urbe. Como hiatos no fluxo do cotidiano, conformam, assim, experiências estéticas, modos de experimentar e sentir em comum.

Para produzir essas interações, os artistas desenvolvem técnicas e saberes, adquiridos por eles em suas práticas de rua, no intuito de nela intervir e convocar seus públicos, em momentos de ser/estar-junto-com (Maffesoli, 1988). Tais saberes, implicando processos comunicacionais e sensíveis, compõem um “conhecimento *encorporado*” (Dawsey, 2013, p. 313, grifo do autor), advindo de sua experiência em percorrer e compor com espaços e gentes.

Seldin (2018, p. 3) comenta a habilidade dos artistas de rua na “percepção da flexibilidade dos espaços, de novas formas de acessibilidade e de arranjo dos elementos físicos que o compõem”. É interessante notar que, em inglês, o nome dado a artistas que se apresentam em espaços públicos é *buskers*. A palavra, como explica a pesquisadora, tem origem no vocábulo espanhol *buscar*, cujo sentido é o mesmo em português. Assim, os artistas de rua foram reconhecidos, desde sua origem “por sua relação com o espaço, com o ato de buscar o próximo lugar de *performance*, o próximo público, a próxima maneira de se sustentar” (Seldin, 2018, p. 6).

De modo análogo, para Moreaux (2020, p. 180) o artista de rua, “como bom praticante da cidade”, exercita sua habilidade de mapear o terreno, por interagir com detalhes só perceptíveis no “movimento e na sua prática de atuar”. Moreaux, que além de pesquisador atua como músico de rua no Rio, destaca a capacidade dos artistas de se apropriarem de elementos e ritmos do lugar para construir suas *performances*, desenvolvendo uma “leitura” dos ambientes e dos transeuntes.

O autor aponta alguns aspectos que o artista observa ao chegar a um lugar, como: caminhos e horários propícios

(cuidando, também, para não “esbarrar” na rotina do lugar ou atrapalhar os fluxos de pedestres e carros); onde e como se posicionar ou como experimentar com os elementos do espaço; a presença ou não de outros agentes (como ambulantes e feirantes); a possibilidade de se utilizar da sombra de uma árvore ou prédio; ou, mesmo, a impossibilidade de atuar frente a determinados estabelecimentos. O pesquisador destaca, portanto, uma constante negociação com os elementos dominantes do espaço, mas, também, uma busca por possibilidades de “apropriar-se das particularidades que o lugar apresenta para potencializar a dramaturgia do grupo e tocar as pessoas deste lugar” (Moreaux, 2020, p. 184).

Ao cartógrafo na cidade, então, pode ser útil apreender, no trabalho dos artistas de rua, modos como trabalham sua relação com o espaço, a fim de ali realizar sua *performance* e convocar sua audiência, favorecendo vibrações em comum, ou seja, buscando “passar afetos” (Rolnik, 2011; Moreaux, 2020). O depoimento a seguir, de um músico de rua na cidade de Berlim, ilustra esse aspecto:

*Quando se está na rua, o artista tem que capturar a atenção, criar uma vibração para fazer as pessoas se aproximarem. [...] Eu acho que as performances de rua permitem o estabelecimento de novas relações, novas conexões entre as pessoas e entre as pessoas e a cidade (Seldin, 2018, p. 8).*

Entendo, portanto, haver um entrelaçamento em nossas táticas, na medida em que a cartografia, como orienta Rolnik (2011), é como um desenho que se faz acompanhando as transformações da paisagem. O cartógrafo busca no terreno elementos para compor seus mapas, descobrindo “que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a *passagem das intensidades* que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender” (Rolnik, 2011, p. 66, grifo meu). Tais reflexões me levam a olhar para as práticas investigadas rabiscando minha própria cartografia a partir delas, numa postura que se proponha “acariciante”, produzindo um “conhecimento comum” (Maffesoli, 1988). É, assim, atenta aos saberes desses sujeitos que “vivem o onírico como possibilidade e a arte como comunicação” (Fernandes, 2005, p. 16) que imagino meus procedimentos de pesquisa: os passos da aprendiz-cartógrafa vão sendo inventados, também, no caminho, fazendo “passar intensidades” com aqueles com quem pretende atuar. Tal como o artista que, no meio da praça, inventa um palco.

Se, com uma sensibilidade astuciosa, usando termos de Certeau (1998, p. 47), o artista em suas táticas irá “captar no voo” suas possibilidades de ganho, pode-se compreender que o processo de busca atenta também faz do procedimento cartográfico um modo de criação: “pode ser cultivada a atenção cartográfica que, através da criação de um território de observação, faz emergir um mundo que já existia como virtualidade e que, enfim, ganha existência ao se atualizar” (Kastrup, 2009, p. 50).

Mas, assim como a existência de um palco em seu trajeto habitual surpreende o transeunte, acasos e reações inesperados podem acontecer também para o artista, que aprende a lidar

<sup>3</sup> Informação oral, em aula lecionada na disciplina Cidades Invisíveis, a convite dos professores Micael Herschmann e Cíntia Fernandes, em 05/05/2023, na Escola de Comunicação da UFRJ.

com o imprevisto e com o improvisado. Barros e Coutinho (2021) afirmam que, embora o artista saia para a rua com suas cenas e canções ensaiadas e planejadas, é a resposta do público que dará o tom da *performance*. Por isso, explicam que a escuta precisa ser praticada a cada nova interação. Ademais, salientam, há uma pluralidade de estímulos que demandam uma atenção necessária ao artista e que geram um aprimoramento de suas “competências para o jogo teatral na rua” (Barros; Coutinho, 2021, p. 159). Os autores narram, por exemplo, desde intervenções de crianças, como de um bêbado que dá um abraço no artista, impossibilitando seus movimentos. Cada um, afirmam, é acolhido e incluído no jogo, ou num “novo jogo”. Desse modo, artista e sua *performance* vão sendo forjados pelos encontros.

De modo similar, as pistas que guiam o cartógrafo devem servir à “uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009, p. 13), ou seja, um constante “fazer com” – como o fazer do artista, que está sempre a compor com os espaços que percorre e onde atua. Traço essa analogia também quando os autores argumentam que “o corpo a corpo com o campo da pesquisa comporta sempre uma dose de imprevisibilidade e mesmo de aventura” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009, p. 204).

Voltando-me, ainda, a orientações de Kastrup (2009, p. 49),

*[...] a atenção do cartógrafo acessa elementos processuais provenientes do território – matérias fluidas, forças tendenciais, linhas em movimento [...]. O cartógrafo é, nesse sentido, guiado pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais. [...] Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar, acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão. [...] Mais do que domínio [do campo], o conhecimento surge como composição.*

Parece-me muito com o modo como artista urbano conduz sua prática, desenvolvendo relações sensíveis e de aprendizado constante com a cidade e estratégias específicas para possibilitar seu trabalho, ao fazer e refazer suas rasuras nos espaços. Tais artistas abrem espaços para “coletividades temporárias” (Simpson, 2011), lidando com negociações e acasos, aprendendo a ler os espaços para escrever/inscrever-se neles.

Assim, a fim de rastrear e acompanhar esses atores, utilizo o procedimento da deriva, inspirada em práticas de errâncias urbanas conforme Jacques (2012) e Careri (2017). Para Jacques (2012, p. 24), o errante tem maior preocupação com “práticas, ações e percursos” do que com “representações, planificações ou projeções” (Jacques, 2012, p. 24), vendo a cidade não a partir da visão de um mapa, mas a experimentando “de dentro”. Tal perspectiva se coaduna a uma pesquisa compreensiva, voltando-se à descrição dos fenômenos a partir das experiências vivenciadas pelo cartógrafo no campo.

Nessa direção, para Careri, a deriva envolve a busca do encontro com o outro, um “dispositivo de interação para habitar territórios já habitados” (Careri, 2017, p. 29), o que permite tecer outro elo entre as práticas dos artistas e dos pesquisadores-cartógrafos. Ainda, para Herschmann e Fernandes (2014, p. 44), a deriva apresenta-se como abordagem que permite, por desvios ou *détournements*, observar interações da cidade “como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram

infinitamente”. Destaco a associação que fazem também os autores com a prática de sujeitos que, como os que aqui acompanho, elaboram desvios nos sentidos planejados dos espaços urbanos.

Ao longo da feitura desta cartografia junto aos artistas, é preciso olhar atento a seu caminhar, “ao réis do chão” (Certeau, 1998), em seu saber-fazer. É necessária também uma pesquisa aberta à serendipidade, ao inesperado. É possível pensar, assim, como Kastrup (2009), em uma cartografia que não é competência, mas *performance*. Nesse sentido, venho trabalhando em minha pesquisa atual com a cartografia como modo de pesquisar afetivo e disposto a experiências imprevistas e oportunidades de criar e fazer-com – assim como parecem fazer os artistas nas ruas. Considero que tais posturas levarão a compreender mais amplamente as questões propostas e as que serão construídas, também, no caminho. Assinalo adotar um horizonte de “investigador-passeante” (Correia *et al.*, 2017, p. 180), atenta às ruas, às experiências cotidianas e às múltiplas maneiras de experienciar a cidade, entre as quais se incluem as da própria pesquisadora.

Para tanto, minhas principais ferramentas, desde o início, têm sido os calçados confortáveis para caminhar. Além disso, as anotações no caderno de campo vão sendo preenchidas como migalhas deixadas no caminho, para que ele possa ser refeito no momento da reflexão e da escrita. Registro meus percursos entre ruas e redes como ordenação desses encontros, tentando, como orienta Latour (2012), apresentar uma objetividade na pesquisa não pela distância do sujeito investigador, mas pela apresentação de diversos mediadores percebidos no campo.

### 3 Imaginar a cidade

Para Maffesoli (1988, 1998), é relevante ao pesquisador na contemporaneidade compreender uma dada expressão e mostrar seu enraizamento social, olhando-a “por dentro” e descrevendo como ela funda simpatia, no que serve de cola às agregações, e os afetos que as animam no dia a dia. Uma sociologia do cotidiano, aliada à intuição e às analogias do imaginário, afirma, pode acercar-se das vibrações do corpo social, um conhecimento que se aproxima do viver (Maffesoli, 1988). Adequo aqui esse olhar enraizado a um olhar “pelo meio”, em diálogo com a perspectiva cartográfica que venho seguindo, entendendo o meio não como uma “média”, mas como “lugar onde as coisas adquirem velocidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 18). Assim, conforme defendem as pesquisadoras Escóssia e Tedesco (2009, p. 106), conhecer é acompanhar os movimentos que constituem os processos e fenômenos, “ou seja, conhecer a realidade é traçar seu processo constante de produção”.

Além disso, para Maffesoli (1998, p. 203), a fim de que se construa um conhecimento baseado no cotidiano vivido “é necessário apelar para os poetas, para os artistas, para os místicos, ou para a experiência do senso comum que saiba aderir àquilo que é, viver e fruir daquilo que é”. Nesta pesquisa, portanto, pretendo voltar-me não apenas ao que se dá durante

as *performances*, mas aos próprios percursos de *busca*<sup>4</sup> dos artistas por oportunidades para criar esses momentos vividos em comum, mantendo-me atenta às ações e afetos que congregam os agrupamentos temporários surgidos a partir de suas intervenções.

Nesse sentido, para pensar uma investigação em que possa cartografar dialogando com os modos de fazer próprios da expressão que investigo, tomo aqui como operadores reflexivos os recursos que Maffesoli nomeia procedimentos acariciantes: a intuição, o senso comum, a metáfora e a analogia. Uma aproximação acariciante está “atenta ao detalhe, aos elementos menores, numa palavra, àquilo que está vivo” (Maffesoli, 1998, p. 192). Desejando nutrir um conhecimento *incorporado* da cidade é que traço entrelaçamentos entre uma pesquisa acariciante, os modos de fazer do cartógrafo e os saberes dos artistas de rua.

Em primeiro lugar, para Maffesoli, centralidades subterrâneas, como estou considerando as práticas urbanas dos artistas, são baseadas não apenas no aspecto racional mas numa intuição, constituindo-se por uma vontade de compartilhar. Fernandes (2005, p. 54), em sua análise do autor, afirma que a intuição “exprime um saber incorporado, ou *savoir incorporé*, que, em cada grupo social e em cada *persona*, se apresenta sem mesmo estes terem plena consciência do fato”. Trata-se, portanto, de um “conhecimento comum”, nos termos maffesolianos, que se produz a partir das experiências dos atores em seus fazeres e interações cotidianos.

Esse conhecimento, resultado da metáfora e da intuição, é uma sabedoria “encarnada”, produto da vida concreta (Maffesoli, 1988). Devemos apreender, como pesquisadores do social, o saber dos atores não como algo a partir do qual falar, mas válido em si. Por isso, se o pesquisador busca compreender as efervescências contemporâneas não só descrevendo-as, mas também “intuindo-as”, ou sentindo-as, ele se aproximará de seus sujeitos de estudo (Fernandes, 2005).

Aplicando a intuição ao trabalho do cartógrafo, portanto, proponho um olhar que ressalte e destaque aquilo que já existe, com uma percepção apurada, como a dos artistas, que rotineiramente intuem, nas arquiteturas e objetos mais banais, possibilidades de criar outras coisas a partir do que ali “já está”. Nesse sentido, a sensibilidade do cartógrafo, como ensina Rolnik (2011, p. 75),

*[...] desponha aqui e ali, em qualquer grupo, e, pode-se dizer, independentemente das referências técnicas ou teóricas. Isso gera uma espécie de cumplicidade implícita, uma subconversa que se dá através dos mais variados grupos, corrente subterrânea que atravessa a todos, buscando – encontrando às vezes e, em outras, desentendendo – diferentes formas de inteligibilidade, diferentes cartografias e diferentes mundos. E, para isso, qualquer língua que se invente é sempre bem-vinda.*

É possível pensar, nessa “língua inventada” para uma conversa entre mundos, nas metáforas e analogias, de que trata Maffesoli. Estas que servem ao fazer dos artistas e que, para o cartógrafo, são meios vigorosos para descrever a vitalidade de suas práticas: o artista na rua age sobre o espaço ao “fazer ser”, ou fazer “como se”, em constantes reviramentos. Propõe, com

sua cena, seus equipamentos, ou apenas seu corpo em performance, uma ressignificação de espaços triviais, “tornando-os aparato e estruturas de apoio para seu fazer” (Souza Neto; Diniz; Silva, 2020, p. 45). Ao riscar no chão um quadrado com giz, subitamente “faz virar” um palco. Ao tratar de artistas que se apresentam em semáforos em uma cidade do interior de Minas Gerais, os pesquisadores descrevem como alguns dos elementos que, no espaço da cidade, “estão ali” para outros fins, são usados pelos artistas “como se” fossem outros:

*Enquanto estruturalmente a faixa de pedestre é ressignificada por picadeiro e o asfalto por plateia, pode-se dizer que todo o restante se torna os “bastidores” [...]. Se seguida essa lógica de ressignificação, outros locais podem assumir características distintas às descritas como originais [...]. Logo, um bar pode assumir características de “camarim” (Souza Neto; Diniz; Silva, 2020, p. 46).*

Enfim, perante os ajustes fluidos, por vezes precários, das socialidades nas metrópoles contemporâneas, Martín-Barbero (1994, p. 28) nos propõe a pergunta: “Na cidade implodida e descentrada, o que convoca hoje as gentes a reunir-se, que referentes as fazem sentir-se juntas?” É nesse sentido que busco apreender as manifestações e interações que os artistas nas ruas produzem, provocando reuniões, ainda que localizadas e efêmeras. Considero que o conhecimento gerado a partir do cotidiano vivido e produzido por eles permite compreender formas que concorrem para o acontecimento dessas comunidades instantâneas e para a ressignificação dos espaços da urbe.

Para Perán (2013), mapas foram feitos desde sempre, mas, antes de adquirir vocação científica e servir à gestão política do território (e como ferramenta para detectar e apropriar-se de matérias-primas, mão de obra, recursos), a cartografia foi algo mais próximo de um gênero literário:

*[...] a cartografia estava soberanamente afetada pela imaginação, por como se imaginavam os confins desconhecidos do mundo e que, em consequência, só podiam ser objeto de sonhos. É nesse sentido que lhes digo que genuinamente a cartografia não pertence à lógica da ciência, pertence à lógica do imaginário, do sonhado, do intuído mais do que do consagrado (Perán, 2013, p. 106, tradução minha).*

O autor propõe, então, tomar essa ferramenta representativa e hegemônica e subvertê-la a fim de gerar outros relatos. Em pesquisas nas cidades no campo da arte e da comunicação, de muito nos serve pensar na cartografia como feitura de mapas a partir das experiências dos atores – suas “narrativas errantes” (Jacques, 2012). Afinal, a cidade “real”, para além da cidade representada no mapa geográfico, se constitui também pela cidade “imaginada”, vivida por seus habitantes e visitantes, em outras escalas e percursos.

Praticar uma sociologia do cotidiano pensando processos artísticos-culturais, e os imaginários e socialidades que produzem, é destacar sua potência afetiva, que se contrapõe à cidade programada pela racionalidade, pelo apego ao funcionalismo que derruba arquiteturas e memórias, que divide e isola, privatizando espaços. Cartografar tais processos é abrir-

<sup>4</sup> Referindo-nos ao termo *buskers*, mencionado anteriormente, termo inglês para designar artistas de rua.

se ao desejo do encontro que, fundado em sonhos e sensibilidades as mais diversas e no espírito do comum que baseia subterraneamente nossas comunidades, ressurge sempre, produzindo na cidade suas metamorfoses.

#### 4 Considerações de partida

Nas brechas dos tempos da produção e do consumo, aposto nesta pesquisa no acompanhamento de pequenos “comuns” que se dão resistindo ao esvaziamento de espaços gregários da cidade, tantas vezes asfixiada por processos de urbanização desumanizada e fragmentada. Desse modo, volto-me às atuações e práticas de artistas nas ruas, na produção de instantes de encontro na urbe.

No contexto do Rio de Janeiro, optei por fazer um recorte em práticas de música e poesia, por terem sido aquelas com que tive contato mais frequente em minhas derivas. Nessa moldura, venho acompanhando bandas de *rock* de rua, que promovem acontecimentos inesperados na paisagem da urbe; poetas de batalhas de poesia (*slams*), em suas *performances* e percursos sonoros espalhando-se por toda a cidade; e fanfarras femininas de carnaval, que convocaram minha atenção logo de início, a fim de refletir sobre uma cidade ocupada e percorrida por mulheres, não apenas nesse festejo, mas pensando-o como parte do próprio imaginário compartilhado da cidade do Rio.

Tal como acontece aos artistas, que capturam seus momentos de “caça” em pleno voo (Certeau, 1998), considero a cartografia como caminho possível para acompanhar esses atores e processos dinâmicos, uma estratégia adequada para tempos instáveis e fluidos, de nomadismos e territorialidades efêmeras. O caminho da investigação, também dinâmico, só poderá ser construído ao longo da pesquisa, junto ao campo e aos atores, deixando-se surpreender e nutrir pelos inesperados (como a serendipidade da própria arte que acontece na rua). Assim, as pistas trazidas aqui são pontos de partida, guias para uma habitação do terreno, embora nas cartografias, como nas *performances*, tudo pode acontecer. Interessa, enfim, arquitetar uma cartografia *encorporada* pela experiência vivida, ao seguir os atores em seus desejos de fazer sobre a cidade.

#### Referências

- AMOO-ADARE, E. Desenvolvendo a alfabetização espacial crítica: BARROS, R. de; COUTINHO, E. O corpo em jogo na rua. *Ephemera Journal*, 4(8): 151-165, 2021.
- CAIAFA, J. Sobre a etnografia e sua relevância para o campo da comunicação. *Questões Transversais*, 7 (14): 37-46, 2019.
- CARERI, F. *Caminhar e parar*. São Paulo: G. Gili, 2017.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DAWSEY, J. C. Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e *performance*. *Revista de Antropologia*, 56(2): 291-320, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. São Paulo: Editora 34. p. 2-18, 1995.
- ESCOSSIA, L. da. TEDESCO, S. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCOSSIA, L. da. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, p. 92-108, 2009.
- FERNANDES, C. S. *Sociabilidade, Comunicação e Política: a Rede MIAC como provocadora de potencialidades estético-comunicativas na cidade de Salvador*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. *Fronteiras: estudos midiáticos*, 17(3): 290-301, 2015.
- HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C.S. Sons que encantam as ruas. In: HERSCHMANN, M. FERNANDES, C. *Músicas nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014. p. 11-63.
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida. *Horizontes Antropológicos*, 18(37): 25-44, 2012.
- JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCOSSIA, L. da. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.
- LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MAFFESOLI, M. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. Sociedad, 5: 35-47, 1994.
- MOREAUX, M. P. *Espaço e ritmo: estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público*. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCOSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PERÁN, M. Maneras de hacer mapas. *Revista de la escuela de arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, 2(4): 105-122, 2013.
- REIA, J. F. *Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro*. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2011.
- SELDIN, C. Os “buskers”: a arte de rua como forma de apropriação do espaço urbano. *Anais... Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura* (Enecult), XIV, Bahia, 2018.
- SIMPSON, P. Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday. *Space and Culture*, 14(4): 1-36, 2011.
- SOUZA NETO, B.; DINIZ, D.; SILVA, A. Viradores e suas virações: a prática cotidiana de um empreendedor artista de rua. *Revista Interdisciplinar de gestão social*, 9(3): 35- 53, 2020.

Artigo submetido em 20/05/2023

Aceito em 04/10/2023