

Conclusões

Para concluir sobre um design encarnado em sua produção de outros monstros possíveis, retornemos a esse “pensamento da mistura”¹ – a estética – que, segundo Rancière, é acusado de ser confuso ou responsável pelo *n’importe quoi* da arte em seu acolhimento de imagens profanas e objetos utilitários, assim como pelas promessas falaciosas de revolução social²: se “*estética é o nome de uma confusão, [...], desfazer o nó para melhor discernir em sua singularidade as práticas da arte ou os afetos estéticos, equivale talvez a se condenar a deixar escapar essa singularidade.*”³ Procuramos dar uma nova inteligibilidade a esse regime estético da arte do qual o design participa plenamente.

A primeira posição sobre o regime estético da arte tal como descreveu Rancière nos remeteu à percepção de Agamben sobre a religião como instituição de um campo separado do comum dos homens. Com efeito, a defesa de uma “arte sublime das formas”⁴ parece constituir uma esfera sagrada quando se afasta das práticas sociais tidas como profanas. Ora, vimos com o próprio Agamben que o capitalismo contemporâneo concentra sua ação na captura dos “puros meios”⁵ ou práticas sem fins. Nesse sentido, a arte que reivindica pureza se tornaria mais vulnerável do que práticas como design, comunicação, arquitetura e urbanismo na impureza de suas articulações entre meios e fins. Já a segunda posição, a que sustenta uma “arte modesta dos comportamentos”⁶, nos remeteu às práticas relacionais de Bourriaud da qual abordamos alguns limites. Não se trata portanto de optar entre uma ou outra “política estética” – entre “política da forma resistente” ou “política do devir-vida da arte” –, nem tampouco procurar uma síntese.

¹ RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l'Ésthetique*. Paris: Galilée, 2004, p. 11.

² Autores como o platônico Jean-Marie Schaeffer e o anti-platônico Alain Badiou se assemelham quando se trata de denunciar a estética como “*um pensamento da mistura que participa da confusão romântica entre o pensamento puro, os afetos sensíveis e as práticas da arte*” (p. 11), e assim propor um “princípio de separação”. A essas perspectivas diferentes mas convergentes, Rancière acrescenta a de Lyotard entre outros denunciadorees da “confusão” estética ou teóricos da “distinção”.

³ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 12.

⁴ Ou “política da forma resistente”.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 76: “*mais essencial do que a função de propaganda, que diz respeito à linguagem como instrumento voltado para um fim, é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipou de seus fins comunicativos e assim se prepara para um novo uso.*”

⁶ Ou “política do devir-vida da arte”.

Para Rancière, encontramos hoje diante de um duplo movimento entre as duas “políticas estéticas”, isto é, diante de um *brouillage* de fronteiras que resulta em uma micropolítica da arte fundada nos jogos das trocas e dos deslocamentos entre o mundo da arte e aquele da não-arte. Se, para denunciar os conflitos sociais através dos confrontos entre elementos visuais díspares, das “vanguardas” dos anos 20 até as “rupturas” dos anos 70 privilegiou-se a crítica polêmica, hoje predomina a gozação lúdica. Verificamos efetivamente um “escorregamento” das oposições dialéticas em direção a novas composições de heterogêneos tais como o jogo e o encontro⁷. A percepção desse duplo movimento leva Rancière a apontar, na contemporaneidade, uma *indécidabilité* das políticas da arte. Uma incapacidade de decidir que, quando não provoca a melancolia⁸ daqueles que vêm no engajamento político ou na relação comercial uma traição da arte, realimenta a atual tendência a explorar o lúdico. A arte crítica⁹ encontra dificuldade em “negociar” a relação entre as duas lógicas estéticas justamente porque essa relação paradoxal pertence à própria lógica do regime estético da arte – é o seu “nó” – e se refugia então na ambigüidade do jogo. O *collage* também se apresenta como “*forma de um ajuste de lógicas heterogêneas*”¹⁰.

Evitamos nos estender nesses *brouillages* de fronteiras ou terceira política estética que “brinca”, por exemplo, na linha de indistinção entre lisibilidade do sentido e estranheza do *non-sense*¹¹. Se “*o sensível heterogêneo do qual se nutre a arte da era estética pode ser encontrado em qualquer lugar e, em primeiro lugar, no próprio terreno de onde os puristas procuraram desviá-lo*”¹², fomos buscá-lo no território metropolitano por inteiro. E optamos por apreender as expressões de uma multiplicidade que não se configura unitariamente como povo e não se organiza uniformemente como classe operária, mas se constitui nas lutas urbanas.

⁷No caso do “jogo”, por exemplo, a referência histórica são os jogos situacionistas, enquanto no caso do “encontro”, Rancière indica a arte relacional. E menciona também o inventário e o mistério que optamos por não abordar.

⁸Melancolia gerada pela percepção dos “meios puros” como objeto de captura fácil, tal como mostra Agamben. Ao invés de lamentar o fim da pureza – e declarar o fim da história, o esquecimento da política, o crepúsculo das utopias entre outras formulações de uma mesma melancolia –, porque não afirmar a impureza com potência?

⁹“*A arte crítica deve negociar entre a tensão que impele a arte em direção da ‘vida’ e aquela que, ao contrário, separa a sensorialidade estética das outras formas de experiência sensível*” RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l’Éthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 67.

¹⁰RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, pp. 67- 68. Cita como exemplo de mistura de denúncia política e gozação apolítica, a peça *Arturo Ui* de Brecht.

¹¹*Idem*, p. 68.

¹²RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l’Éthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 70

Observamos em Multiformances e Plataformas as monstruosas resistências à lógica eugênica que subsiste por trás da organização hierarquizada dos corpos (exclusão das funções centrais) e da conexão controlada dos cérebros (modulação do acesso aos frutos cognitivos e culturais da cooperação social). No lugar da *indecidabilité* apresentada por Rancière, verificamos, nas ruas e nas “ondas” que constituem as metrópoles contemporâneas, a capacidade de decisão de um monstruoso precariado que se manifesta em uma estética da multidão¹³. Nesse campo de eventos abertos por *aion*, pode intervir a flecha do sentido que é *kairòs*.

Para apreender essa potente “mistura” saindo de vez da oposição escolar¹⁴ entre “arte pela arte” e arte politicamente engajada¹⁵ e, sobretudo, para evitar de ter de escolher entre a sacralização da arte como esfera separada ou a supressão da arte enquanto tal na vida ordinária, efetuamos um primeiro movimento tático: deixamos nosso pensamento da arte e do design se contagiar pelas práticas sociais e políticas para observar os monstruosos processos imanentes – monstuações – que, na vida e na arte, resistem à “forma” entendida como totalização por uma entidade ou princípio transcendente, organização arborescente e delimitação de campos baseados em essências. Monstuações são as variações e irrupções que emanam da carne social que, por seu excesso, não tomam corpo e cujas expressões estéticas, pelo mesmo motivo, não constituem campos mas sim um comum. À “política da forma resistente” tal como apresentada por Rancière opusemos uma “política de resistência à forma”. E à “política do devir-vida da arte” acrescentamos as análises de Foucault e Negri sobre tecnologias de poder e de resistência no espaço e no tempo urbano. Lembramos aqui que o conceito foucauldiano de biopolítica tal como interpretado por Negri¹⁶ é fundamental para uma “política do devir-vida da arte”.

¹³ “Multidão é uma forma de organização política que, por um lado enfatiza a multiplicidade das singularidades sociais em luta e, por outro, procura coordenar suas ações comuns e manter sua igualdade em estruturas organizacionais horizontais.” HARDT, M. e NEGRI, A. *Commonwealth*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p. 110.

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵ A essa oposição escolar (Rancière), podemos acrescentar outra: a oposição entre “arte pela arte” e arte comercial.

¹⁶ Em Foucault, a noção de poder é dupla. Se por um lado, ele se interessa pelos mecanismos da disciplina e pelos dispositivos de segurança – biopoder –, por outro ele se interessa por um “outro ao poder” que ele designa muitas vezes como resistência – biopolítica – e que pode ser definida como “uma produção alternativa de subjetividade que não apenas resiste ao poder mas procura autonomia com relação a ele”. A produção biopolítica é associada ao evento (*Biopolitics as Event*). HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, p.56.

Pudemos revisitar alguns monstruosos processos históricos: da mestiçagem tal como concebida por Gilberto Freyre à antropofagia proposta por Oswald de Andrade para a cultura moderna a partir da vida social ameríndia, passando pelo “trabalho das formas” entre arte e etnologia empreendido por Georges Bataille através de processos tais como escárnio, desproporção, desmentido, corte, esfolamento e canibalismo; das situações tais como jogos, derivas e desvios incentivadas por Guy Debord à ginga da favela, aos parangolés de Hélio Oiticica e ao *happening* de Gilberto Gil e Caetano Veloso na tevê. São resistências expressivas da carne social à colonização, à disciplina e ao controle que afligem os corpos e as mentes quando hierarquizados. A elas pudemos acrescentar monstruosos processos contemporâneos tais como as carnavalizações – paradas, cortejos e escrachos –, performances e ocupações de prédios abandonados e áreas características da era industrial; Além das andanças-narrativas de galinhas caipiras e gatos pardos que, enquanto gambiarras da vida e da arte, “fazem flutuar” a forma patriarcal brasileira¹⁷ ou, como procuramos apresentar, “fazem variar” cidade / trabalho / arte-design. Com efeito, se no século passado Gilberto Freyre afirmava que, apesar do amálgama de raças e culturas, a desintegração da forma patriarcal de organização de família, de economia e de cultura jamais se verificou no Brasil, no contexto contemporâneo Yann Moulier Boutang constata o declínio global da paternidade autoritária, do patronato empresarial e do paternalismo político.

Um segundo movimento tático nos permitiu ir além do *collage* artístico apresentado por Rancière. A análise teórica das monstuações pela linguagem e não pela arte nos permitiu apreender composições de polifonias, planos de consistência e constituição do comum. Um comum que não é nem execução de uma faculdade lingüística universal nem retorno a uma comunidade original, e sim contínua produção cooperativa de linguagem. Contudo, a sensação de certa efemeridade nos levou a investigar como manter algum nível de mobilização política e de consistência estética para além do evento. E respondemos: Plataformas não “prolongam” mas distribuem, dispõem e maquinam as Multiformances nas redes sociais e nas redes tecnológicas, sejam elas *high* ou *low*

¹⁷ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2003, p. 475 (capítulo “Raça, classe e região”). MOULIER BOUTANG, Yann. *Le Capitalisme Cognitif – La Nouvelle Grande Transformation*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.

tech. E, nessa multiplicação, produzem elas próprias novas conversações, profanações e armas de guerra como a *Global/Brasil*. Se a resistência à forma entendida como organização hierárquica dos corpos na sociedade disciplinar apresentava-se como um informe, a resistência à forma entendida como restrição aos frutos da cooperação social na sociedade de controle em rede apresenta-se como um disforme. A distribuição, disposição e maquinação do evento monstruoso é espaço e tempo de resistência aos cercamentos do capitalismo em rede, dito cognitivo e cultural que, como vimos, tem como modelo a universidade e a arte. É nesse *commons* monstruoso que o designer pode “encarnar”, misturando seu corpo – *assemblage* de afetos¹⁸ e práticas – àquele da multidão contemporânea.

Percebemos uma linha torta do design: Bauhaus Imaginista, Internacional Situacionista, design tropicalista¹⁹, design encarnado na multidão... Vimos, no tomismo, que a forma substancial (princípio divino) se impõe à matéria prima (corpo humano). E vimos, através da figura do Leviatã, como essa imposição se prolonga na política. “*O poder da ‘forma’ sobre a ‘matéria’ é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza*”²⁰, afirma Rancière. O disforme coloca em xeque, na política e na arte, a concepção de uma forma que modela uma matéria inerte²¹ – concepção essa que persiste na ação do designer “engajado” no social – e cria as condições de um design “encarnado”. Concomitantemente, o disforme abala a autoria no campo da arte-design, fato que não implica o desaparecimento das singularidades expressivas, muito pelo contrário, pois são em seus embates nas redes sociais e tecnológicas que elas se manifestam, embora não correspondam necessariamente a um “autor”. Se o “próprio” está intimamente ligado à propriedade privada, é na “abertura” da autoria que as apropriações pelo capital podem ser combatidas. Autorias

¹⁸ Eduardo Viveiros de Castro *apud* Michael Hardt e Antonio Negri. HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Commonwealth*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p.123.

¹⁹ Ver RODRIGUES, J. L. P. “O design tropicalista de Rogério Duarte” em MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro – anos 60*. São Paulo: Cosacnaify, 2006, pp. 185-215. Em entrevista ao autor, Rogério “Caos” Duarte, fala da estética gráfica tropicalista “*que implica num rompimento total com o chamado modernismo racionalista, com o instrumental europeu imposto a nós via Bauhaus e sobretudo a escola de Ulm, [...]*”

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Malaise de l’Éthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 46.

²¹ Modelo hilemórfico baseado em conceitos aristotélicos que Didi-Huberman critica (via Bataille) assim como Deleuze e Guattari (via Simondon).

monstruosas – em cooperações, coletivos, movimentos, redes – escapam às operações do capital tais como a transformação da criação coletiva em obra individual, do processo aberto em produto exclusivo, do bem comum em propriedade empresarial, da cópia em falsificação, entre outras operações. Em suma, essa abertura da autoria²² se afasta da idéia de criação – com o fundo teológico que se revela nos conceitos de unicidade e originalidade –, e se aproxima da idéia de transformação – com a vitalidade materialista que se baseia nos conceitos de multiplicidade e reproduzibilidade. Para Eduardo Viveiros de Castro “[...] não há criação absoluta, a criação não é teológica, *ex-nihilo*, você sempre cria a partir de algo que já existe.”²³ Para interromper a lógica monoteísta por trás da pureza da criação de um universo, afirmamos a monstruosa gestação de multiversos.

Retornemos a Rancière para quem esses “embaralhamentos” de fronteiras entre as duas “políticas estéticas” não assinalam uma passagem da modernidade para uma pós-modernidade pois que *brouillages* são tão velhos quanto a própria modernidade.²⁴ Quando se trata de qualificar o momento contemporâneo, alguns intelectuais afirmam que estamos vivendo uma hipermodernidade, outros uma pós-modernidade e outros ainda uma altermodernidade²⁵. Para Hardt e Negri, a modernidade é sempre duas²⁶, ou seja, ela apresenta-se como uma relação entre dominação e resistência. E essa relação interna à modernidade é uma relação de propriedade. Se a dominação pela propriedade é moderna, a resistência se apresenta então como lutas anti-modernas pelos espaços e bens comuns. E essa relação se dá tanto dentro da Europa, quanto entre a Europa e os países por ela colonizados. Observamos como essas forças antimodernas persistem nas

²² O modelo do *Creative Commons* é citado por Eduardo Viveiros de Castro em “Temos que criar um outro conceito de criação”. Em SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros. Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2007.

²³ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Op. Cit.*, pp. 184-186: “Temos que criar um outro conceito de criação. Trabalhamos atualmente com um conceito, por um lado, velho como o Cristianismo (criação bíblica) e, por outro lado, com o do romantismo, a criação como manifestação, emanação de uma sensibilidade *sui generis* do indivíduo privilegiado. Esses dois modos de conceber a criação não dão mais conta do que está se processando nesse mundo atual. Está havendo tanta criação quanto havia antes, não creio que esteja havendo menos. O que houve foi uma mudança das condições. Mudaram as condições de criação, mudaram as condições de distribuição.”

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 69.

²⁵ Esquemáticamente, Hardt e Negri afirmam que os intelectuais alemães são responsáveis pelo conceito de hipermodernidade, os americanos por aquele de pós-modernidade e os franceses por aquele de altermodernidade. HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Commonwealth*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p. 113

²⁶ HARDT, Micael e NEGRI, Antonio. *Op.cit.*, p. 67.

resistências dos “gatos” da França ao Brasil e, no Brasil, do pós-monárquico Arraial de Canudos²⁷ ao “Cordel dos Sem” – Sem Teto, Sem Emprego e Sem Máquinas Expressivas – contemporâneo.

Para abordar essas forças antimodernas como resistência à dominação moderna, Hardt e Negri retornam aos monstros enquanto “*figuras de sublimes desproporções e terríveis excessos como se os confins da moderna racionalidade fossem estreitos demais para conter seus extraordinários poderes criativos*”²⁸. Afirmam então que a relação moderno *versus* anti-moderno não deve ser encerrada numa dialética como o fazem Max Horkheimer e Theodor Adorno²⁹ ao analisar o racionalismo e a barbárie dentro do nazismo. Se, por um lado, essa análise anula corretamente a perspectiva teleológica da linha marxista que pensa a modernidade como progresso – perspectiva que o nazismo enterrou definitivamente, após as experiências não menos terríveis da colonização e da escravidão –, por outro, na relação dialética, Horkheimer e Adorno limitam a anti-modernidade à mera contradição da modernidade. Para apontá-la como uma *alternativa*, Hardt e Negri indicam três linhas altermodernas complementares: uma linha alternativa dentro do próprio projeto Iluminista europeu que une os pensamentos de Maquiavel, Spinoza e Marx³⁰; uma segunda linha constituída pelos movimentos dos trabalhadores mundo afora; e uma terceira linha junta as forças de anti-modernidade que resistiram à colonização e ao imperialismo. Mobilizam então a figura do Caliban, um anagrama de canibal. Ao se liberar física e psicologicamente da monstruosidade – subdesenvolvimento,

²⁷ “A ‘comuna’ de Canudos, ordenada (exterminada) em nome do progresso durante a ‘guerra do fim do mundo’ reaparece em toda a sua potente antecipação como alternativa irreduzível à modernidade”. COCCO, Giuseppe e NEGRI, Antonio. *Biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 199.

²⁸ Idem, p. 95.

²⁹ Max Horkheimer e Theodor Adorno *apud* Michael Hardt e Antonio Negri. HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, pp. 95-100.

³⁰ Negri e Hardt analisam as ambigüidades de Marx e da teoria marxista com relação à modernidade: se por um lado há celebração do progresso e, portanto, recusa das forças da anti-modernidade como atraso (linha teleológica), por outro há reconhecimento das lutas por trás dessas forças (evento monstruoso). A linha modernizadora desqualifica as figuras do trabalho fora da classe operária tratando-as como pré-capitalistas ou primitivas e foi adotada pelos países da América Latina, entre outros. A visão teleológica de uma modernização que conduz à nação linearmente ao progresso econômico e social reúne, em sua perseguição aos “gatos”, as teorias capitalistas do desenvolvimento e as teorias socialistas da dependência. Uma segunda linha é indicada pela reconstrução do interesse teórico de Marx, já nos últimos anos de sua vida, por formas plantadas no comum³⁰ como o *mir* – comuna rural da Rússia pré-capitalista. Desta linha também participa a fuga de Che Guevara do aparelho burocrático que se apossava do estado socialista implantado em Cuba em direção às lutas na Bolívia.

incompetência e inferioridade – que lhe fora atribuída pelo colonizador, a figura de *A Tempestade* de Shakespeare se transforma pelas mãos do poeta martiniquenho-francês Aimé Césaire em símbolo da resistência anti-colonial do Caribe do século XX. Reconhecemos que essa resistência excessiva não cabe em uma relação dialética com a dominação moderna: “*Esses monstros possuem a chave para lançar novos poderes criadores que se movem além da oposição entre modernidade e anti-modernidade.*”³¹ Ao longo de nossa pesquisa, mobilizamos o *Leviatã*, o *Golem* e o *Cyborg* mas, mais do que as figuras de monstros, procuramos apresentar movimentos sociais monstruosos e suas expressões visuais grotescas. Retornando taticamente da política (“*rebeliões de escravos, revoltas camponesas, resistências proletárias e todos os movimentos de liberação*”³²) à arte-design (Multiformances e Plataformas), pudemos ir além da antimodernidade como informe – subversão, inversão ou reação – e apreender a altermodernidade como disforme: alternativas sociais aberta pelas redes em distribuições, disposições e maquinações com a potência expressiva das conversações, profanações e armas de guerra frente aos cercamentos dos bens, fazeres e saberes comuns.

A abordagem das forças antimodernas como alternativa à dominação moderna – produção de mundos pela imaginação transformadora mais do que pela razão dominadora na arte-design e, de modo mais geral, na cultura e na comunicação –, nos leva de volta ao índio. Em *Commonwealth*, Hardt e Negri³³ apresentam uma “altermodernidade indígena” e mencionam os Zapatistas no México – para quem o que importa não é quem somos”, mas “tornar-nos o que desejamos” – e também os movimentos indígenas em Cochabamba na Bolívia³⁴ para, em seguida, apontar uma “forma-multidão” que apreendemos como um disforme na medida ou desmedida em que a altermodernidade se apresenta como a abertura das formas modernas. Para romper com a dialética entre soberania

³¹ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Commonwealth*, Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p. 100.

³² HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, p. 101.

³³ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, p. 105.

³⁴ A Multidão de Cochabamba: “*Essa fragmentação dos movimentos expressa a realidade estruturalmente segmentada em termos étnicos, culturais, políticos, classistas e regionais da própria sociedade, o que nos obriga a inventar os meios de articulação do social não como uma fusão hierárquica mas como redes horizontais provisórias*”. Alvaro Garcia Linera (vice-presidente da Bolívia e membro do grupo Comuna) *apud* Michael Hardt e Antonio Negri, *Commonwealth*, p. 111.

moderna e resistência anti-moderna, nos afastamos da antimodernidade do indianismo tal como o modernismo *Verdamarelo* fixou e nos aproximamos da altermodernidade antropófaga de Oswald. Esse deslocamento nos permitiu, a partir de uma troca de ponto de vista, apreender a altermodernidade como alteridade e exterioridade, ou seja, como contínua canibalização da identidade colonizadora em sua imposição de “formas” de interioridade – da identidade à nacionalidade, passando pela profissão e pela classe –: “*Tupi or not Tupi: that’s the question*”; ou como “*movimento infinitesimal incessante de diferenciação*” tal como Eduardo Viveiros de Castro define um “modo de ser” que é um “modo de devir” do índio. Ou ainda como o confronto e o encontro de singularidades que Negri chama de *Ser-Com*³⁵ na multidão em seu êxodo radical. A multidão é aqui, do Oiapoque ao Chuí mas sobretudo, independente de nomenclaturas que soem exóticas aos ouvidos europeus, a multidão é aqui, da ocupação no centro da cidade de São Paulo às nossas *divinas, maravilhosas* favelas e periferias – de Cidade de Deus a Santa Cruz³⁶ – que, em sua expressão estética e política, periferizam o Brasil e brasilianizam o mundo³⁷ afirmando mestiçagem e hibridação como “*potência de diferenciação e, pois de produção ilimitada de novos valores, constituição do tempo, produção de novo ser*”³⁸, sem passar pelo “centro”: outros monstros possíveis.

³⁵ “*A Multidão é ela própria autora de seu perpétuo devir outro, um processo ininterrupto de auto-transformação coletiva.*” HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. Cit.* p. 173.

³⁶ Favelas e periferias cariocas e brasileiras em geral tem contribuído para uma produção cultural e artística diversificada e qualificada. Ver Central Única das Favelas (<http://www.cufa.org.br/>) e Projeto Reperiferia (FAUSTINI, Marcos Vinícius. *Guia afetivo da Periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009) entre outros muitos projetos (<http://www.reperiferia.com.br/apresentacao.php>). Essa produção é imediatamente integrada na economia formal sob a etiqueta « estética da periferia » por um lado e, por outro, alimenta economias alternativas.

³⁷ Giuseppe Cocco propõe uma radical inversão da concepção de “brasilianização” do mundo: no lugar das interpretações que usam o termo “brasilianização” para se referir aos “*fenômenos de desigualdade econômica, fragmentação social, segregação espacial e violência que caracterizam a trajetória da modernização brasileira e que hoje aparecem como as características gerais da pós-modernidade*”, afirma a “brasilianização” como potência da mestiçagem e da hibridação. COCCO, Giuseppe. *Mundobraz: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 26. .

³⁸ COCCO, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 49.