

BRUNA TOSTES DE OLIVEIRA

**INSCRIÇÕES NAS SUPERFÍCIES DA CIDADE: EDUCAR-SE E SUBJETIVAR-SE
ATRAVÉS DE IMAGENS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, na área de concentração Educação Brasileira: Gestão e Práticas Pedagógicas, na linha de pesquisa de Linguagem, Conhecimento e Formação de Professores, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ferrari

Juiz de Fora 2017

Agradecimentos

Agradeço a vida, na sua complexidade de encontros e desencontros, entre sujeitos e lugares, com tudo aquilo que me permitiu ser e estar até aqui. Agradeço também às experiências que me atravessaram e que de alguma forma fizeram expandir o meu olhar, ir além das possibilidades daquilo que acreditava não ser capaz.

À família que me apoiou incondicionalmente, respeitando meus momentos de distanciamento e silêncio, mas que nunca deixaram de me incentivar e dar forças nos tempos difíceis.

Aos amigos e amigas que contribuíram de alguma forma para essa pesquisa, cedendo muitas vezes os ouvidos, as palavras, os gestos e a compreensão. Agradeço também as pessoas que surgiram ao longo deste trabalho, que contribuíram e permitiram pulsar a minha escrita.

Às instituições que financiaram, fomentaram e expandiram as minhas pesquisas: PPGE, PJF, CAPES, IAD, Escola Municipal Bom Pastor, Colégio de Aplicação João XXIII e às bibliotecas municipal e federal

Aos novos amigos e amigas do grupo de pesquisa GESED que foram fundamentais para a minha caminhada, por permitir me processar, me transformar, descolar-me de mim mesma. Muito obrigada pelo novo horizonte!

Aos amigos e amigas "travesseiros e travesseiras", que me provocaram de maneira elástica em viver esteticamente uma pesquisa acadêmica.

Em especial, ao orientador Anderson Ferrari, cujo exercício foi plenamente vigorante para esta viagem -pesquisa.

E finalmente aos membros da banca que me despertaram outros olhares e sensações na minha qualificação.

Resumo

Esta dissertação apresenta como tema de pesquisa um olhar sobre os modos de subjetivação de sujeitos que produzem e são produzidos por imagens efêmeras nas superfícies da cidade. Estrategicamente, a leitura dessa pesquisa é atravessada pelos modos de subjetivação e de dessubjetivação da própria autora e sua relação com a cidade onde habita. Através de narrativas que evidenciam suas experiências e suas inquietações, ela segue problematizando o sentido e pertencimento de imagens urbanas, como aquelas que sobrevivem em paisagens e que parte dos sujeitos sociais não as reconhecem. Partindo de acúmulos de marcas e inscrições que habitam a arquitetura urbana, tornadas “invisíveis” para seus habitantes, o trabalho explora arte e educação como campos de reflexão e ampliação dos gestos deixados pelos corpos. Dentre essas marcas são investigadas as seguintes noções sobre pichações e grafite, sobre o modo de ocupação e interação com a cidade. Por um viés pós-estruturalistas, esta pesquisa não objetiva a um resultado preciso sobre os conceitos que acercam essas duas manifestações urbanas, ao contrário, dispõe-se a ampliar olhares e vozes, no sentido de problematizar os nossos processos de subjetivação e nossas relações junto a elas. Contudo, os caminhos teóricos –metodológicos presentes nessa pesquisa são aqueles que se aproximam das discussões sobre experiência, identidade e diferença, modos de subjetivação e cultura visual. O locus da pesquisa passa por um emaranhado caminho entre escolas, casas noturnas, oficinas.

Palavras –chave: Subjetividade, pichação, arte urbana, educação.

Abstract

This dissertation presents as a research theme a look at the modes of subjectivation of subjects that produce and are produced by ephemeral images on the surfaces of the city. Strategically, the reading of this research is traversed by the subjectivation and desubjectivation modes of the author herself and her relationship with the city where she lives. Through narratives that show her experiences and her concerns, she continues to problematize the meaning and belonging of urban images, such as those that survive in landscapes and that part of the social subjects do not recognize them. Starting from accumulations of marks and inscriptions that inhabit urban architecture, rendered "invisible" to its inhabitants, the work explores art and education as fields of reflection and amplification of the gestures left by the bodies. Among these brands the following notions about graffiti and graffiti on the mode of occupation and interaction with the city are investigated. By a post-structuralist bias, this research does not aim at a precise result on the concepts that approach these two urban manifestations, on the contrary, it is prepared to widen looks and voices, in the sense of problematizing our processes of subjectivation and our relations together. However, the theoretical-methodological paths present in this research are those that approach the discussions about experience, identity and difference, modes of subjectivation and visual culture. The locus of research goes through a tangled path between schools, nightclubs, workshops.

Key-words: Subjectivity, graffiti, street art, education.

Sumário

- 8. Arte, minha vida, minha escola, minha educação
- 15. Vida traiçoeira (a percepção, afetações na sala e nas cidades)
- 49. Imagem/ sujeito/pesquisa
- 53. Mais um “processo”, é isso aí, vamos continuar
- 59. O olhar para a cidade – toda via, toda calçada, todo muro, toda morada
- 70. A “agitação” CasABsurda
- 78. Há vozes que gritam com e pela cidade, cidade escrita.
- 90. Desfazendo o espaço de cidade
- 95. Encontro, desencontro
- 100. Street Art / Graffiti, grafite/ pich(x)ação todos por uma intervenção urbana.
- 111. Quando se marca, não há volta? Assim como educar, pois já se tornou educado?
- 117. Encontro no Centro Cultural Dnar Rocha
- 121. A força feminina no grafite
- 133. A GENTE VIVE A RUA – Arte/ grafite / pichação
- 139. Caminho, Caminhando, ainda a percorrer
- 142. Referências bibliográficas

El extranjero. Aquel a quien los sonidos de la calle le alcanzan un poco más tarde. (SKLIAR, 2012, p.19)

São os olhares que colocamos sobre as coisas que criam os problemas do mundo. (VEIGA-NETO, 1996,27)

**Arte, minha vida,
minha escola, minha educação.**

Sou uma passageira de minha pesquisa, uma viajante estrangeira. Uma passageira que foi levada por caminhos que não seguem uma linha reta, mas por trajetórias emaranhadas, por vezes confusas das quais ainda desconfio. A pesquisa, de certa forma, tornou-se uma embarcação com múltiplas paradas que se dilataram em tempo e espaços diferenciados. Dentre essas paradas estão escolas, casas noturnas, oficinas e moradias inusitadas. E nessas andanças, de idas e vindas, percorri uma cidade, aliás, várias cidades. Cidades que se desdobravam, alargavam, mas que ao mesmo tempo se encolhiam, achatavam-se à medida que eu construía um olhar sobre ela. E desse modo, assim como provoca Veiga-Netto (1996) na epígrafe, criei um olhar sobre as cidades, e conseqüentemente, elas criaram um problema, tornando-se, assim, minha pesquisa.

Mas pensar o olhar sobre algo, sobre aquilo que nos inquieta, torna-se ainda mais instigante quando problematizamos aquilo que nos olha. Para entender melhor, Nelson Brissac Peixoto (2003) aponta para duas condições do olhar, um de modo tradicional, em que buscamos uma identidade, um sentido intrínseco das coisas nas relações dos indivíduos com as paisagens. Isso enquanto as cidades tradicionais eram para serem vistas de perto, para alguém que pudesse andar devagar e observar as coisas com detalhes. Segundo Peixoto (2003), hoje este fato seria pouco provável, pois a complexidade da comunicação dessas paisagens extrapolam a suposição de uma realidade anterior ao olhar. E por isso, é preciso saber "Como se constitui aquilo que hoje se apresenta ao nosso olhar?" (PEIXOTO,2003, p.361).

Na segunda condição do olhar, seria como se o indivíduo contemporâneo, um passageiro metropolitano, que é afetado por transformações da própria cidade, como a estrutura urbana, a arquitetura, os meios de comunicação, o transporte que modificam a percepção e a constituição de uma realidade, pudesse experimentar e ver uma outra cidade mais veloz e achatada.

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivesse contra o muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo modo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com

outdoors. O mundo se converte em cenários, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. (PEIXOTO, 2003, p.361)

Assim, como sujeito contemporâneo que sou, estou em constante movimento, num ritmo rápido, desejando ficar atenta a tudo, mas deixando escapar certos detalhes. E a partir desse momento me vejo num dilema do olhar, pois nesta *viagem- pesquisa* anseio por ser uma passageira de um olhar tradicional, de observar as minúcias, de tentar enxergar as representações das coisas, apesar da cidade não poder oferecer mais este tempo e nem mais o sentido de representação tradicional. Então me restam as sobras, ou aquilo que se apresentam como superfícies e nelas me debruço, pois tudo só existe na superfície sem fundo de imagem. (PEIXOTO, 2003)

Portanto sou uma passageira de passos lentos e, por mais velozes que sejam as informações e os fluxos das pessoas, por mais acelerado que o ritmo da vida se apresente, percebo nos intervalos que os sons, as imagens e os olhares são diferenciados. Logo, me sinto estrangeira, ou cultivo o olhar de estrangeira. Estrategicamente, me coloco como se eu estivesse observando pela primeira vez o lugar, como se tudo fosse fresco, ou uma espécie de retorno ao lugar que já não mais reconheço. Olhos, ouvidos se abrem para outra experiência, tal como para Carlos Skliar (2012), os sons das ruas chegam um pouco mais tarde. O tempo para se ambientar ao lugar, de entender os processos e os códigos são mais vagarosos. Necessito, então, de um longo respiro e aguçar meus sentidos.

Uma viajante, uma passageira estrangeira num mergulho ao mundo das palavras, dos gestos, dos olhares, da vida. Uma viajante que cria obstáculos, pois não aceita o curso tranquilo, inquieta-se, provoca o que está acomodado, problematiza, pois está curiosa por novas sensações. Mas também se amedronta, desvia, pondera as ações, retorna e derruba as próprias barreiras e se vê também nas fronteiras. O que não é tão óbvio, tal como a vida, essa pesquisa segue na fluidez dos meus intervalos, nos meus encontros, nos meus repentinos pensamentos, daqueles que deveriam ter sido abandonados, mas que estão aqui encarregados de mostrar meus rastros, minhas falhas, minhas confusões, meus delírios. Talvez, se possível, ser um *flâneur* de minhas caminhadas, às vezes transitórias, às vezes fugazes.

Contrário de um *flâneur* mais próximo da modernidade, como um personagem do final do século XIX, criação de Baudelaire¹, um indivíduo da presencialidade vívida, que absorve a rua

¹ Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um poeta francês do século XIX, e precursor do simbolismo.

como se estivesse em casa ou em qualquer outro lugar, mas em que o sentido de cidade correspondesse ao olhar do personagem. O que se via era o que se entendia. Entretanto, o *flâneur* que me vejo, apesar dos passos cautelosos, encontra-se em choque com as representações, ou com aquilo que se vê, pois enxerga uma mistura de códigos, uma mistura das significações na amplitude das diversas experiências culturais. Por isso sou um *flâneur* que desconfia daquilo que acredito ser base do meu conhecimento que foi assentado pelas promessas e esperanças daqueles que me ensinaram.

Eu, *flâneur*, como passante observadora das minhas experiências. Deixando de lado a experiência que existira para mim como um acúmulo de informações, de saberes, de situações vivenciadas, passo a experiência nessa caminhada, como Larrosa (2015) propõe o sentido da palavra, que me coloca diante daquilo que marca, que atravessa, que transforma o sujeito em pensamento, em gesto, em atitude a partir daquilo que lhe estranha, que lhe faz duvidar de si mesmo, deslocando para outro lugar. E então, o que me atravessa nessa pesquisa? Não sei como exatamente a experiência atravessa, talvez não saberei ao certo no final, mas ela modifica a minha forma de ser e estar aqui.

Assim, tal como para Foucault, a experiência é sempre uma ficção, porque fabricamos, construímos a medida em que escrevemos, pois o que se escreve não existiu antes e nem existirá depois. E dessa forma, é alguma coisa da qual saímos transformados, uma escrita-experiência. Ao longo da travessia, olhar para trás, rever verdades que foram desconstruídas nos percursos, reposicionar-me diante de outras verdades construídas, é uma forma de dessubjetivar-me, de modificar-me. E segundo o mesmo autor, é um modo de como podemos nos inventar e experimentar a si mesmo, na singularidade das próprias travessias. (FISCHER, 2012, p. 22)

Portanto, trazer a palavra travessia, propositalmente, é dar importância a algo que vá me transformar enquanto sujeito, dar abertura, escuta aos acontecimentos. Bem, nesse sentido tento revisitar e repensar tudo aquilo que o meu corpo estranhava e, de certa maneira, compreender o que aquilo implicava para mim.

Quero escutar os sons das palavras com seus múltiplos sentidos, assim como enxergar, tocar, perceber, duvidar, para que eu possa caminhar. E como caminhar?

A ideia de que algo está por vir e não se sabe o que exatamente irá acontecer, traz pra mim a angústia, o medo e a ansiedade de vivenciar o que se espera contar. Embora percorrer aqui não seja nada imposto, traçado e definido por alguém que já tenha feito o trajeto, mais concreto,

reto ou conciso. E também nada oposto, no sentido difícil, árduo ou tortuoso da caminhada. Talvez, nada proposto, como algo novo e inusitado. Acredito que o caminho a percorrer, de certa maneira, é algo que vai me expor como sujeito, novamente me transformar e me inquietar durante a pesquisa. Expor por aquilo que não esperava, as minhas marcas que vão sendo atravessadas pela experiência.

Por isso é importante registrar as minhas impressões, minhas agonias, meus questionamentos, pois entendo que é este o meu processo de investigação baseado em arte, em que me proponho um estudo ou uma perspectiva performativa, ou melhor, uma escritura performativa, tal como Fernando Hernández (2008) pontua quando esta se transforma, assim, em um recurso através do qual se cria ou se recria experiência em que o corpo se encontra inserido e na sua relação com outros. Ou como poéticas etnográficas em que se deseja tocar o/a espectador/a, leitor/a, evocando emoções e proporcionando alternativas de ver o mundo a partir daquilo que o sujeito narra. Conversar comigo mesma, me questionando, ainda que nesta escrita, é uma forma de mostrar os caminhos contingentes que percorro, em pensamento contínuo, fluido, fragmentado, tal como uma performance.

E nesse ato performático, encontrando corpos, vozes, busco enveredar-me por imagens que me desconcertam, que criam mundos paralelos, fazendo sim questionar a minha realidade, em desequilíbrio, trazendo a imundice, a desorganização, um corpo aberto ao caos. Gostaria também de pensar na precariedade de quando me produzo nessas imagens, de quantas verdades estão sendo construídas, impostas em meio às relações de forças, de discursos, por vezes duvidosos, mas que no pensamento são arrastados como vento, são poeiras. E que imagens são essas que estão postas à excrescência do sujeito, daquele que as veem, que as produzem, das quais são rechaçadas por alguns e, ao mesmo tempo, idolatradas por outros? A imagem que reivindico como proposta de investigação é marcada, produzida por sujeitos viventes da cidade onde moro e é construída por um desejo de reinventar espaços, reinventar olhares, reinventar modos de vida e, conseqüentemente, de se educar.

Há uma necessidade de se enxergar por outras lentes através dessas imagens, porque, assim como Magritte² nos faz pensar que, “tudo enquanto vemos esconde outra coisa, adoráramos ver o que aquilo que vemos esconde de nós” e é o que nos fascina. Então, o que fascina está de

² René Magritte (1898- 1967) um pintor que participou do modernismo europeu da arte, o surrealismo, cujo manifesto foi realizado em 1924 por artistas e literatos. O surrealismo é o desdobramento do pensamento Dada, "teoria do irracional ou do inconsciente na arte". Segundo Giulo Carlo Argan (2002), no inconsciente pensa-se por imagens, e como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente.

trás da pintura, do artista, da história pintada, da forma como se pinta? Da mesma forma acontece quando me deparo com essas imagens pelas ruas da cidade, na busca daquilo que está por trás desse gesto.

Nesse sentido, atribuo também a importância de emergir ou procurar outras vozes, por momentos, sufocadas, silenciadas. O que se pretende nessas falas é buscar não o enquadramento de identidades marcadas (isto é uma pichação? Ele(a) é um pichador(a)?), mas entender os processos de como o sujeito se constitui em meio às histórias descontínuas, atravessadas e que sofreram rupturas. Não é perguntar diretamente o que você faz, porque você faz e quem é você? Mas como você se construiu nas múltiplas variações dos discursos, que empoderam ou que criam resistências nas ações de se marcar um lugar e de se produzir nas imagens.

Por isso a questão que levanto é **como sujeitos são produzidos por imagens que estão atreladas às superfícies da cidade, como poeiras, efemeridades?** No caso aqui, a pichação emerge como um ponto de problematização para o entendimento desses processos. O modo de problematizar, segundo Foucault (1984), dentro das práticas discursivas e não discursivas, isto é, a pichação torna-se um problema de diferentes discursos, sejam eles acadêmicos, sociais ou políticos, mas que estão imersos aos jogos de verdades e falsos que acabam por constituir este objeto de pensamento. Problematizar, então, é como um exercício crítico do pensamento, não há uma verdade única dentro dos impasses ideológicos, e nem uma busca para solucionar tal problema (MARSHALL, 2008).

Sendo assim, problematizar pode ser um olhar investigativo para os modos de subjetivação de sujeitos sociais que se apropriam e produzem imagens para construir um lugar de pertencimento e repensar suas identidades transitórias, faceadas. Pensar também, **como imagens podem produzir sujeitos, pertencentes ou não a um determinado lugar, ou como imagens sobrevivem em locais que não a reconhecem?** Partindo de acúmulos de marcas e inscrições que habitam a arquitetura urbana, tornadas “invisíveis” para seus habitantes, o trabalho aqui explora arte e educação como campos de reflexão e ampliação dos gestos deixados pelos corpos.





Vida traiçoeira

(A percepção, afetações na sala e nas cidades).

Quando comecei a pesquisa no mestrado, início de 2015 no programa do PPGE/UFJF, o pré-projeto que estava intitulado “#imagem- inscrições invisíveis nos muros da escola” trazia uma vontade de pesquisa a respeito dos movimentos e gestos dos alunos quando esses marcavam as paredes do colégio. Entretanto, não havia uma forma delineada de metodologia a ser seguida. Durante a minha formação em artes³, entendia que a pesquisa em artes visuais pressupunha parâmetros metodológicos que se diferenciavam da pesquisa científica, visto que no campo da arte, por suas especificidades, eles estão relacionados ao mundo dos valores e não dos feitos como a ciência (REY, 1996). Assim, aproximando da perspectiva de Sandra Rey, se tratando de uma investigação através da arte, não caberia aqui um projeto que indicasse o caminho a se chegar. Segundo a mesma autora, a obra de arte é um caminho com vários cruzamentos, que se permite errar, não se enganar, mas vaguear, se espalhar em algumas direções, deixando-se levar pelo caminho do outro, no caso a obra. Isto é, perder-se na criação visual possibilitando outros desdobramentos, outras possíveis obras. E se não há um projeto *à priori* na obra, há um processo. Segundo Sandra Rey,

A obra é um processo de formação [...] E ao mesmo tempo é um processo no sentido de processamento, formação de significado. A obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração de significados ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa. Também nesse sentido: de fazer um processo de alguém. A obra me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, colocasse em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra. (REY, 2002, p1).

³ Formada pelo antigo curso de Artes e Design em 2005, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Hoje, o curso é conhecido como Instituto de Arte e Design- IAD, que é constituído pelas áreas de artes visuais, design, licenciatura, cinema, música e moda.

De certa forma, mais tarde, pude perceber que o modo de investigação em arte se aproximava ao modo de escrita e pesquisa na perspectiva pós-estruturalista, que mais adiante será discutido nos processos metodológicos. Segundo Guacira Lopes Louro,

Estar atenta à linguagem não significa pretender controlar seus possíveis efeitos ou pretender fixar-lhe o significado. Se pensarmos na ótica pós-estruturalista, estaremos convencidas de que isso é impossível. Um texto sempre pode ser interpretado diferentemente, sempre pode ser interpretado outra vez, e ainda outra vez, e mais outra...Um texto desliza, escapa (LOURO, 2012, p. 237).

Nesse sentido, eu, como professora de artes visuais, pensava em metodologia como um processo, uma prática e uma investigação plástica juntamente com os/as alunos/as, dentro e fora de sala, confrontando produções artísticas, passadas ou contemporâneas, interagindo e criticando diferentes repertórios poéticos⁴ que os/as alunos/as pudessem construir.

Para Hernández (2013) a relação das atividades artísticas com a investigação poderia denominar como tautológica, pois assume que em toda atividade artística existe um propósito investigativo. De certa forma, trabalhar juntamente com os/as alunos /as foi um modo de legitimar o início desta pesquisa, pois no momento em que se pratica a arte, encontramos meios de abordagens de investigação que estão localizadas na experiência do atelier.

Contudo, o caminhar deste processo estaria aberto às mudanças, às contradições, à deriva. Seria isto um método? Muitas dúvidas surgiram após o encontro com orientador, professores e colegas de mestrado, pois adentrava num campo desconhecido, a Educação. Pensando sobre isso, em que aspecto o campo da Educação se aproxima com o campo da Arte e em que se diferenciam? Para que público se dirigem e como se relacionam?

Elisabeth Ellsworth (2001), que é formada e faz pesquisas relacionadas a teoria do cinema, se viu na mesma condição de estranhamento quando passou a lecionar para uma escola de educação. Na tentativa de aproximar as duas áreas do conhecimento, ela desenvolveu a uma mesma prática para se pensar educação, da qual os estudos de cinema se utiliza, e que está relacionada com a interação e envolvimento do seu público. Essa prática, conhecida como "modos de endereçamento"⁵, faz parte de suas pesquisas sobre como os educadores podem ser

⁴ Entendendo por repertório poético um conjunto de questões que estão envolvidas na relação do artista com o processo de construção de uma possível obra que venha a surgir, no caso aqui, os trabalhos dos estudantes. Essas questões dialogam com os procedimentos de criação, como o exercício técnico, afetações do mundo que estão implicados no desenvolvimento do trabalho.

⁵ O modo de endereçamento, segundo Ellsworth, é um termo dos estudos do cinema e que tem peso teórico e político. Está associado às questões entre o social e individual, o que está dentro ou fora da sociedade, e como e como essas questões agem sobre um aspecto de mudança social.

educados e o que eles podem aprender pela noção de modo de endereçamento. Segundo a mesma autora,

O que pode um professor fazer com o espaço momentoso e volátil da diferença ou "desajuste" entre, de um lado, quem um currículo pensa que seus estudantes são ou deveriam ser e, de outro, a forma com que seus estudantes realmente usam o endereçamento de um currículo para constituírem a si próprios e para agir sobre a história e na história? Como os professores podem tirar vantagens do fato de que todos os modos de endereçamento "erram" seus públicos de uma forma ou de outra, utilizando isso de forma interessante e criativa? (ELLSWORTH, 2001, p. 46)

Da mesma forma penso que a minha pesquisa em educação não vai tentar acertar um público idealizado, não vai querer respostas precisas sobre como deverá ser entendido os acontecimentos que ocorreram, mas que vai se ajustar a cada leitor, nas suas intenções, nos seus desejos, o modo de se ler e usufruir as questões apresentadas. Assim como para um filme, a obra de arte, não permite o controle de suas interpretações e suas atitudes em torno dela. Tanto o artista como o educador são agentes que não têm o poder de controlar como se lê, como se relaciona, como se aprende, como se experimenta e como se vive. O que é importante então, é como isso se dar no entre, o que pode ser feito entre uma leitura e outra, o que pode ser dito de lugares diferenciados.

Antes de entender o método que viria a seguir, parei para refletir sobre como explicar que uma experiência artística, no sentido de experimentar os trabalhos tecnicamente e poeticamente e perceber os seus efeitos de produção de conhecimento em Arte na sala de aula, pôde proporcionar um caminho para uma pesquisa em educação? A partir de algumas interrogações de Tom Barone e Elliot Eisner (2006) que Fernando Hernández (2008) as retoma para uma pesquisa baseada em arte é que percebo a amplitude da condição deste problema:

Em que medida as artes podem dar conta de um processo de investigação? Em que medida, tomando as artes como referentes para uma investigação em um campo "fora" das artes, se aportam significados que de outra maneira não poderia emergir? Em que medida esta pergunta questiona o sentido comumente aceito sobre o que é investigar – desvelar o que não foi dito? (HERNÁNDEZ, 2013, p.43)

Diante destas indagações supracitadas fiquei me questionando em qual instante a experiência estética / artística em sala de aula, no atelier, moveu-me e estimulou-me a iniciar uma pesquisa. Talvez isso possa ser entendido, em parte, a partir de um pressuposto do qual Irene Tourinho (2013, 64) acredita: o jogo em que "a docência é uma prática atrelada à pesquisa, e ao mesmo

tempo, de que a pesquisa é uma prática que fundamenta, organiza e renova a docência”. A autora encara isto como o “ponto de pulção”, na compreensão de que a pesquisa e a docência:

[...] tornam-se projetos de liberdade e emancipação quando se aliam com e se desenrolam através da experiência estética/artística, pois é ela que faz mover nossa sensibilidade sensória, afetiva e imaginativa para projetar transformações, mudanças e desafios. As artes, então, criam, alimentam e fortificam possibilidades transformadoras de pesquisa e docência. (Idem)

De certa forma, estou imbricada neste jogo, afetando-me e subjetivando-me entre as produções culturais e estéticas dos/as alunos/as, dos/as artistas, dos/as professores/as, e de outras relações possíveis dentro e fora da escola. Subjetivando-me como um sujeito histórico do qual me constituo, a partir das práticas discursivas da arte e da cultura em que estou envolvida, mas também das relações humanas que me formam e me transformam no meu processo educativo. Pensar, assim como Foucault, que os modos de subjetivação, a “história do sujeito”, é uma história de práticas em que o sujeito não funda, não dá origem, mas que está sob efeito de uma constituição de uma trama histórica (CASTRO, 2009, p.408). Desse modo, perceber que nas condições históricas do sujeito estão implicadas as circunstâncias de espaço e tempo, é dizer que me submeto a posições que me permitem ser e dizer de um determinado lugar.

Sendo assim, penso que como educadora e pesquisadora o meu processo de subjetivação atravessa um estado da arte, no sentido que Mario Pedrosa a descreve, em 1968 no Correio da Manhã, como um exercício experimental de liberdade. Não há um curso definido, certo, correto, entretanto o que se almeja é experimentar a elasticidade da forma, nesse sentido aqui forma-sujeito. Um sujeito, eu, que forma, se desforma, informa, mas que não para de se transformar.

Por esse lado, proponho a mim e também a outras pessoas leituras, experiências através dos ruídos, sobras, olhares viesados sobre esta mesma produção cultural e artística. Há um desejo de provocação, de desvio, da minha parte, e de reconfigurar aquilo que já está pronto, dado, mastigado. Procuro por brechas, fendas, linhas soltas a fim de costurar retalhos não remendáveis. Entretanto volto aqui o sentido de ponto de pesquisa, em que minha prática docência tornou-se evidente, tornou-se um fio solto, e se diferenciou de outras práticas passadas, que fez a diferença em minha vida como professora.

Quando Carlos Skliar (2003, p.148) diz “Tudo o que é diferente de nós não pede licença para irromper em nossas vidas”, é através do pensamento sobre a diferença, que pude perceber como o nosso caminho para uma investigação se constrói no sentido de se deixar afetar pelas diferenças do nosso cotidiano. Skliar nesse ponto me provoca, me desestabiliza! Pôs-me a

pensar justamente na minha condição, da minha existência aqui. Não posso temer o diferente, ele surge sem aviso. Em que momento a diferença entrou na minha vida? Pensar na diferença, como o ponto de encontro, é me permitir distanciar, me afastar, dar um passo para trás para perceber aquilo que não me conheço, mas que também fala de mim e sobre outros.

Entendo que a ação de dar um passo atrás esteja da mesma forma dimensionada pelo pensamento de James Marshall. Não busco soluções, não busco conhecimentos a serem descobertos e que verifiquem /certifiquem as declarações de serem verdadeiras ou falsas, pelo contrário, “é a liberdade de separa-se do que se faz, é o movimento pelo qual alguém se separa do que se faz, de forma a estabelecê-lo como um objeto de pensamento e a refletir sobre ele como um problema.” (MARSHALL, 2008). Por isso problematizo a diferença, como ela se dá?

Para Tomas Tadeu da Silva (2014,75), as afirmações sobre a diferença só fazem sentido com as afirmações sobre a identidade e elas são inseparáveis. Pensar e agir nessa pesquisa através da diferença é também, ao mesmo tempo, levantar traços da minha identidade. E nesse sentido, segundo o mesmo autor, a diferença é resultado de um processo e também é entendida como uma produção juntamente com a identidade, pois somos nós que a fabricamos nos contextos das relações culturais e sociais (2014,76). A partir daí, problematizo a mesma questão colocada por Tomas Tadeu: A partir de uma pedagogia da diferença, como a identidade e diferença são produzidas? Pensar também como me produzo nessa diferença, sendo professora de artes, mestranda, mãe e filha nos meus processos educativos.

Talvez a partir da diferença de uma prática em sala de aula, da diferença de olhar sobre um colégio, da maneira diferente de conviver com os alunos/os, do modo diferente de andar e perceber a cidade, de agir politicamente diferente, de conhecer pessoas diferentes, penso que tudo isso é o motivo porque escrevo. Talvez seja um risco que assumo em querer não mais ocultar-me à diferença, mas, querer sim, mergulhar nas suas produções, sem tentar desativar, representar ou ordenar. Não pretendo classificar a pluralidade humana, distinguir os seus limites, suas fronteiras, mas gostaria de estar no entre, na produção dos sentidos, da consciência e não consciência, na fluidez da diferença. E se não tivesse o outro, o diferente, como eu existiria aqui? Dadas às diferenças, nascem as escolhas. Por que e o que escolhi então?

A provável circunstância da minha presença nesta pesquisa é porque, em um determinado dia, resolvi olhar as marcas das paredes, escadas, portas do Colégio de Aplicação João XXIII⁶, lugar onde lecionava em 2014. Um olhar descompromissado, um olhar furtivo, mas de alguma maneira, aquela ação ficou guardada, escondida na minha memória. Quem sabe seja uma prática comum do meu cotidiano, olhar as marcas nas arquiteturas e tentar desvelar o desconhecido, isto é, às vezes tento identificar sujeitos que nelas habitam e que nelas se constroem. Talvez isso seja importante para mim. É desse gesto ordinário que surgiu a vontade de uma prática em que eu ainda não tinha experimentado. Propor aos/as meus/minhas alunos/as a caminhar junto comigo, trazê-los para essa mesma experiência estética de que me agrada tanto. Mas para que isso acontecesse, foi necessária uma contextualização, um tema para esta ação.

Naquele momento em que desenvolvia o conteúdo com os/as estudantes, a proposta prática escolhida dentro da história e da prática da Arte estava ligada ao surgimento, transição e permanência do suporte da pintura, mais especificamente relacionado à utilização de superfícies para além da tela em branco, como muros e paredes.

O contexto histórico propunha uma conversa desde inscrições rupestres dos homens das cavernas, como construtores das “primeiras” imagens até as relações de artistas contemporâneos que trabalham com este tipo de suporte e que provocam deslocamentos na percepção de diferentes “paisagens”, como a arte muralista⁷ e o Grafite, por exemplo, que frequentemente têm sido colocados no centro de debates sobre arte e a relação com o espaço público⁸. Nessa perspectiva, a atividade desenvolvida junto aos alunos/as pretendia dialogar com a obra de Laís Myrrha (2004).

O trabalho da artista contemporânea foi o ponto de partida para as discussões sobre as relações entre imagens privadas e espaços públicos e como estrategicamente Laís construiu sua poética a partir de apropriações e deslocamentos dos objetos de uso comum para o espaço da arte. Uma das questões que traz a obra da artista é a legitimação do grafite como arte e sua autoria como trabalho, já que ela não esperava uma intervenção “artística/poética” num contexto que

⁶ O Colégio de Aplicação João XXIII é uma Unidade Acadêmica da Universidade Federal de Juiz de Fora, criada em 1965, por uma entidade particular dentro da Faculdade de Letras de Juiz de Fora, e, posteriormente em 1966, foi incorporada à UFJF. O colégio é atende do Ensino Fundamental ao Ensino Médio, e também o curso de Educação de Jovens e Adultos.

⁷ A arte muralista é caracterizada por uma pintura que está intrinsecamente ligada à superfície da arquitetura e também torna a obra pertencente ao espaço público. Assim, ao conquistar o espaço urbano a arte é evocada para o coletivo. Uma das técnicas mais desenvolvida e antiga é o afresco, executado principalmente pelas civilizações greco-romanas.

⁸ Recentemente no Brasil o Grafite tem assumido um papel importante no debate sobre a construção do imaginário urbano, tendo sido realizada em Belo Horizonte a I Bienal Internacional do Graffiti, em 2008, além de inúmeros projetos educacionais voltados para o aprendizado desta linguagem através de oficinas. Não obstante, artistas como Alexandre Orion tem colocado em evidência uma ampliação do repertório plástico/linguístico que ultrapassa a utilização de tintas e sprays, buscando, em muitos casos, subverter a própria linguagem para produzi-la. Na obra “Ossário”, por exemplo, ele constrói seu trabalho pela retirada da fuligem escura acumulada nas paredes de um viaduto. (disponível em <http://www.alexandreorion.com>)

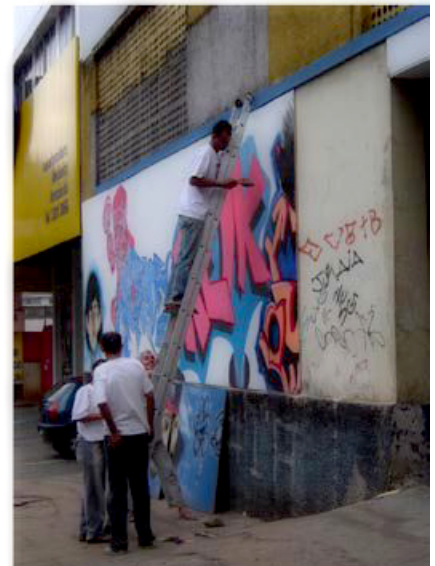
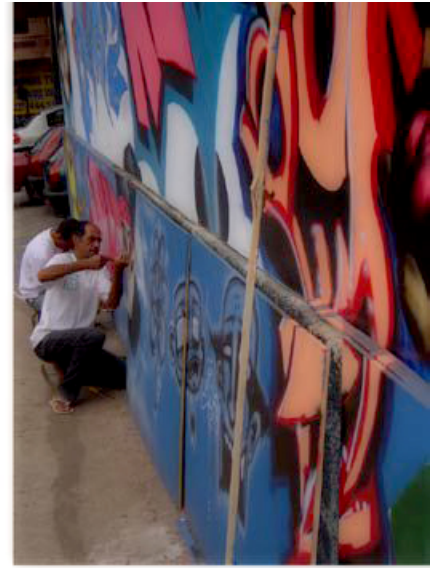
tradicionalmente é reconhecido como transgressor (onde ocorre pichações) ou mesmo ofensivo do ponto de vista do pertencimento de certas imagens a certos lugares.

A obra “Fachada Subtraída nº 1” consistiu em um processo de dois meses, em que a artista propõe uma intervenção sobrepondo a um muro de uma oficina mecânica em uma avenida movimentada de Belo Horizonte uma fachada de madeira, perfeitamente idêntica à original. Este muro era frequentemente pichado, repleto de grafismos e desenhos de toda ordem. A artista considerou o local como uma superfície preexistente que apresentava um acúmulo de marcas aleatórias: desgaste natural do tempo e as interferências provocadas pelos passantes, através de assinaturas, arranhões e garatujas. Essa impregnação do muro por diversas imagens tornava-o, de certo modo, invisível no contexto de uma paisagem urbana também impregnada.

A artista propôs, então, a substituição desta superfície por outra, completamente limpa, como se o muro tivesse sido pintado, talvez com a expectativa de torna-lo visível ou mesmo atraente. Durante o período de exposição do falso muro virgem, a artista esperou que o acidente e o acaso se somasse a parede mimética instalada. Após este tempo, este mesmo muro seria transportado para o interior do Museu de Arte da Pampulha, como uma espécie de depósito de certa memória caótica obtida no convívio daquela superfície com a cidade e, também, como possibilidade de discutir poeticamente a construção do imaginário urbano contemporâneo.

Todavia a fachada não foi alterada por pichações, como a artista esperava. Depois de poucas semanas o muro foi inteiramente grafitado com o consentimento dos donos da oficina. Neste momento o discurso do que era tido como um muro com pichações foi perdido e “substituído” por uma estética artística do grafite, que em certo sentido tem se tornado “aceitável” ou mesmo “desejável” em função de seu aspecto plástico, talvez mais “decodificável” que os elementos muitas vezes truncados utilizados por pichadores.

No intuito de uma prática poética, porém utilizando um caminho, digamos inverso ou diferente do qual foi proposto por Laís, foi sugerido aos alunos e alunas, como estratégia para construção de um trabalho artístico, um olhar para o próprio Colégio de Aplicação João XXIII, um olhar sobre as marcas nos muros da escola. A ideia foi propor uma ação de um olhar cuidadoso, crítico e perceptível aos lugares marcados, habitados e circulados pelos e pelas jovens estudantes. Ao mesmo tempo, poderiam os e as estudantes sinalizarem, apontarem as



Lais Myrrha. Fachada subtraída n.1 (definitivamente acabada). Fachada de madeira instalada em Belo Horizonte.2004



Lais Myrrha. Fachada subtraída n.1(definitivamente acabada. Fachada de madeira instalada em Belo Horizonte, deslocada para o Museu da Pampulha.2004

marcas, imagens produzidas por eles e elas ou outros/as nos espaços da instituição. A inversão do trabalho está justamente em não trabalhar com uma superfície “virgem” que espera pelo acontecimento das marcas, das pichações, mas, contrariamente, ressaltar e evidenciar aquilo que já é existente, que carrega a memória do colégio, a sua grafia.

Logo a intenção de propor leituras e apropriações de interferências já realizadas em paredes, carteiras e muros da escola, me fez questionar uma prática que parte do lugar em que me posiciono entre a vivência do cotidiano dos/das estudantes e a vivência do cotidiano da/o artista, possibilitando a imbricação de ações que possam convergir/divergir em diálogos poéticos e se desdobrarem na construção de valores estéticos. A partir daí, na relação composta entre duas vivências, o que pode emergir como substrato de uma experiência docência? De um lado, a artista olha as marcas da cidade, de outro, os/as adolescentes olham as próprias marcas da sua escola. E onde fica o entre/ olhar do docente nessas duas ações?

Com tudo isso, poderíamos sugerir, de certa maneira, que a escola é uma superfície? Assim como a cidade, que são ativados por sujeitos que transitam, interferem, movimentam os sentidos com os quais se relacionam. O que podemos construir como educação através das superfícies? Ou como podemos evidenciar camadas desta superfície? Gosto de pensar a escola assim, como suporte da pintura, onde foi palco de movimentos tradicionais, com todas as regras aplicadas, logo passou por experimentos de pureza para dizer da sua própria linguagem (o que e como se faz uma escola?), e agora se vê numa trama, submersa a imagens sobrepostas, em meios fluidos, criando uma superfície de palimpsestos⁹. Seriam palimpsestos as interferências deslocadas produzidas nos muros das escolas, como histórias recontadas por cima de outras histórias, habitando um lugar em que talvez essas imagens não deveriam existir? E como nos vemos e nos traduzimos nessas imagens sobrepostas a esta superfície?

Dando a sequência a proposta de trabalho, a ação dos alunos e alunas foi conduzida para uma observação, percepção e captura de imagens, utilizando o papel vegetal, no entorno da escola. Eles partiram em busca de qualquer grafia produzida por eles ou por outros/as alunos/as que já

⁹ O uso do sentido de palimpsestos aqui não difere muito do conceito original, que é a reutilização de um pergaminho que já foi escrito. No caso texto, faço referência às imagens pintadas nas paredes para se contar uma história de um Império, como na história da Arte Egípcia, do Faraó e seu período de governo. Quando trocavam-se os governantes, outras histórias eram pintadas por cima e assim por diante. Contudo, as histórias se sobrepõem e se desvelam à medida que a parede é descasca, criando um palimpsesto pictórico.

estudaram ou pertenceram à escola e que deixaram suas marcas nas paredes, bancos, muros, cercas, postes, etc.

A ideia do trabalho perpassava sobre esses acúmulos de imagens que a arquitetura escolar abriga, mas que estão invisíveis, ou já se tornaram assim, para aqueles que frequentam este ambiente diariamente. Não houve nenhuma restrição ou censura aos grafismos apreendidos pelos alunos e alunas, pelo contrário, foram estimuladas aquelas imagens que mais os/as provocavam, moldaram ou incomodavam. A reprodução visual deveria ser o mais fidedigna possível ao traço e gestos dos elementos apresentados no espaço da escola.

A caminhada junto com os alunos e alunas pelos corredores do colégio, registrando com a minha máquina fotográfica digital as marcas que os próprios as capturavam, era como se estivesse entrando num mundo particular, ou como se eu fosse estrangeira no próprio local, o que realmente sentira. A partir das marcas que guiavam meus olhos, comecei a perceber sinais que atravessavam as inscrições das paredes, mesas, portas de banheiros, antes adormecidas, e que se tornaram algo como presença dos/das alunos\as, como se pudessem contar histórias silenciadas. Este percurso me fez refletir a necessidade dos/das discentes de escreverem sobre essas superfícies, estruturando assim outros espaços de leituras.

E por que temos a necessidade de marcar superfícies, lugares, territórios? Seria possível pensar em pessoas que marcam alguma coisa/lugar e os/as delimitam, possam estar neste jogo de produção de diferença e de afirmação de identidade cuja necessidade está intrínseca nesta própria relação, pois se pretendem marcar posições, símbolos que o representam para se estabelecer um limite e o seu próprio reconhecimento? E como a partir desses espaços marcados podemos resignificar outros territórios?

Os territórios na cidade são partes do urbano que, segundo Saint –Clair Trindade Júnior, explícita ou implicitamente, são demarcadas e controladas por determinadas ações, produtos da correlação de forças ou de diferenças que se estabelecem para com outros agentes (JÚNIOR,1998). A partir de então, quando marcamos um território, inevitavelmente, desestabilizamos as forças que agem sobre determinado lugar e produzimos outras relações, que podem desencadear outras reações e significados para os agentes que a usufruem.

Lembrando também, que os agentes envolvidos na estrutura urbana, não estão num mesmo patamar de correlações de forças, mas instrumentalizam seus interesses por meios de coligações que viabilizam suas ações que, geralmente, são atrelados aos atores dominantes. Isto é, a malha

urbana segue a manipulação de interesses, e esses se relacionam com aqueles que são hegemônicos. (Idem, 1998). Então, podemos nos perguntar sobre o que podemos fazer na cidade, sobre quais circunstâncias de forças podemos habitar e interagir com ela e até que ponto nos identificamos ou não com esses espaços.

A oposição binária que se estabelece entre pertencer e não pertencer, estar dentro, estar fora, ser incluído/a ou excluído/a pode existir na relação de poder, de saber e de se reconhecer em determinados lugares, isto é, querer se identificar e se diferenciar faz parte da nossa cultura como processo de construção de uma ordem social? Para Kathryn Woodward (2014) retomando o pensamento da antropóloga Mary Douglas, sugere que a ordem social é mantida por meio de oposições binárias como ser habitante local ou ser forasteiro.

A produção de categorias pelas quais os indivíduos que transgridem são relegados ao *status* de “forasteiros”, de acordo com o sistema social vigente, garante um certo controle social. A classificação simbólica está, assim, intimamente relacionada à ordem social. Por exemplo, um criminoso é um forasteiro cuja transgressão o exclui da sociedade convencional, produzindo uma identidade de que, por estar associada com a transgressão da lei, é vinculada ao perigo, sendo separada e marginalizada. A produção de identidade do “forasteiro” tem como a referência a identidade do “habitante local [...] uma identidade é sempre produzida em relação a uma outra”. (WOODWARD, 2014 p.47)

Talvez as próprias inscrições e marcas no ambiente escolar possam caracterizar essas identidades “forasteiras” que ocupam territórios não autorizados. Se pensarmos os limites entre espaços dos discentes e docentes, limites daquilo que é permissível ou proibido dentro de uma instituição, e como agem e refletem as relações de poder e saber por parte dos alunos e alunas e/ou dos professores e professoras, isso possa ser classificados, ordenados a partir da produção de identidades.

A relação de poder que se estabelece entre docentes e discentes, no âmbito da instituição, pode ser entendida a partir da perspectiva foucaultiana "como uma agenciamento no qual se cruzam as práticas, os saberes e as instituições, e no qual o tipo de objetivo perseguido não se reduz somente à dominação, pois não pertence a ninguém e varia ele mesmo na história"(REVEL,2005, p.67). Ou mesmo na relação do saber, que não é o mesmo que produção de conhecimento, mas uma relação com os objetos de conhecimento e os processos de subjetivação. (Idem, 2005).

De forma alguma quero aqui categorizar estes espaços, definir e estabelecer essas identidades como fixas, embora isso evidencie processos de construção de identidades e faz problematizar o papel do espaço do qual falamos, a escola, e sobre quem falamos, estudantes e professores/as.

Por isso gosto de me colocar na fronteira, como professora, no lugar em que eu possa mudar ou escapar a qualquer momento dessas categorias. Interessante é isto, estar na fronteira, em cima do muro, da não definição, no anonimato das marcas... Será que somente os/as jovens marcam este ambiente? Seria possível afirmar que somente os/as jovens produzem esse tipo de ação, marcar paredes, mesas e muros?

Mais tarde me deparei com o texto “O universo sobre as mesas” de Sandra Medeiros (2009), que aponta e problematiza a ação dos estudantes em escrever sobre a mesa:

Escrever sobre as mesas [paredes, portas] é uma prática que se inscreve nas ações dos estudantes, para que se tornem habitantes deste mundo que os invade, a saber, o colégio tradicional, carregado de histórias, espaço de memória que frequentam [...] Devem se sentir orgulhosos de pertencer àquela instituição. Isso, todavia, não lhes basta. Pertencer exige mais do que ter sido aprovado nos exames e, assim, estar autorizado a usar um uniforme reconhecido pela população da cidade [...] É preciso algo mais para que o estudante se torne parte de um “corpo” que se constitui pela complexidade das interações humanas lá presentes, mas também pela relação entre as gerações que o moldaram, que deixaram marcas visíveis em suas paredes e na maneira pela qual se vive o colégio e no colégio. (MEDEIROS, p.129)

Dentro desta perspectiva, acredito que o trabalho que estava sendo realizado junto com os/as alunos/as foi um modo de recontar histórias, caminhos habitados por eles/elas, como também entrar na memória da escola nos espaços em que as imagens escapam à vista de seus habitantes. Descobrir talvez, como Sandra Medeiros mesmo menciona no texto acima, como aqueles/as adolescentes que, aproximados ou identificados por certas imagens, foram moldados por outras gerações. Perceber também o grau de pertencimento dos/das alunos/as com aquele colégio e como isso pode ser uma forma de pensar a maneira de como marcamos e pertencemos ou nos limitamos a certos lugares.

Após esse exercício de captura, houve uma reflexão sobre o que trazem essas imagens, talvez um tanto “transgressoras”, no sentido de serem agressivas, de burlarem as regras de uma conduta plausível para os/as alunos/as, ou “provocativas” no meio dos/das discentes, pelo interesse ou a espera de alguma resposta, de alguma ação esperada, e por quem? O que de fato estas mensagens/ imagens podem mover? Para quem a mensagem marcada se direciona, qual o seu endereçamento?

Voltando a ideia de Elizabeth Ellsworth (2001), à respeito de modos de endereçamento, a autora vem problematizando os processos educativos de aprendizagem através dos modos de endereçamento, de como essa prática não é visível e determinante pois fica entre as relações daquilo que interpretamos de uma prática social a esfera de uma identidade cultural. Isto é, não sabemos ao certo, tanto de quem produziu a marca na cidade e daquele que é provocado, quais são os aspectos sociais e culturais em que eles foram constituídos. Nas palavras de Ellsworth,

Qual a relação entre o texto de um filme e a experiência do expectador, a estrutura de um romance e a interpretação feita pelo leitor, uma pintura e a emoção da pessoa que contempla, uma prática social e a identidade cultural, um determinado currículo e sua aprendizagem? (ELLSWORTH, 2001, p.12)



Trabalho desenvolvido com os alunos do Colégio de Aplicação João XXIII - UFJF. 2014



Pichação dos alunos do Colégio de Aplicação João XXIII -UFJF 2014.



Trabalho desenvolvido com os alunos do Colégio de Aplicação João XXIII - UFJF. 2014

A relação que estava em jogo era de problematizar os processos sociais, políticos das instituições escolares através das marcas, os modos de comunicações e formas de expressão, linguagens que os/as jovens utilizam e fazem pertencerem aquele ambiente. Como as marcas podem endereçar aos/as expectadores/as nas escolas? O que as pessoas pensam a respeito das marcas? Seria possível destacá-las e considerá-las como “pichações” de um espaço público? Seria legalmente possível por parte dos jovens em uma ação de pertencimento ao lugar, mas crime perante a depredação do patrimônio público? Entretanto, não houve nenhuma aprovação ou reprovação por parte da escola ou de quem quer que seja com relação à presença destas imagens. Do mesmo modo, mesmo que seja considerada crime e que pichadores corram riscos, sejam presos, etc, parece haver talvez em relação às marcas nas ruas e instituições certa indiferença à medida que nos acostumamos com elas.

Em seguida, os próximos passos da atividade foram direcionados para uma produção visual, isto é, os alunos e alunas foram instruídos a pensarem em um produto visual que partisse da imagem capturada por eles e elas, de forma a apropriar-se da imagem e ressignificá-la através de uma estética urbana. Esta estética caracterizada pela produção cultural dos jovens, por suas escolhas musicais, seus repertórios imagéticos, tudo o que estaria envolvido com a vida deles poderia ser relacionado à produção do trabalho.

Houve uma contextualização nos procedimentos da atividade e uma aproximação de uma leitura estética do artista Jean-Michel Basquiat¹⁰ que foi apresentada aos/as estudantes a forma de criação do artista, técnicas, conceitos e frustrações que este passou durante sua vida. Logo foi introduzido um debate sobre pichações x grafite, através de textos e vídeos. O próprio termo e sua origem abre uma discussão sobre a significação e seus desdobramentos. Na língua inglesa, o termo *graffiti* é indicado como pichação ou grafite. A autora Célia Ramos acredita que o termo se diferencia nas práticas e no valor estético, acreditando que grafite é um processo mais elaborado, com a preocupação de organizar mais os signos e redimensioná-los ao espaço, no caso o suporte. Há um projeto e um cuidado poético. Já a pichação pode ser vista como um processo improvisado e aleatório, determinada pelas circunstâncias do acaso, o que não isenta o surgimento poético, porém não é previsto.¹¹

¹⁰ Jean-Michel Basquiat, artista negro nova-iorquino, que atuou no cenário da arte urbana nos anos 70/80. Basquiat ficou conhecido como “SAMO”, escrevendo este pseudônimo, numa campanha bem-sucedida de autopromoção, nas paredes externas dos melhores locais de exposição do mundo da arte. Suas pinturas eram cheias de palavras e frases que haviam sido riscadas, alteradas, e substituídas por melhores versões. Em 1980, abandona o pseudônimo e foi empregado na galeria Annina Nosei de Nova York. Segundo Noise: “Basquiat que move a pintura de um espaço tradicional para o espaço real que habitamos.”

¹¹ Célia Maria Antonacci Ramos, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e autora de “Grafite, pichação & cia.” (Annablume Editora, 1992), diz que a principal diferença entre as duas práticas é o valor estético.

Em nossa cultura, grosso modo, a pichação, feita por sujeitos que depredam o patrimônio público e privado, é vista como uma prática transgressora, ou talvez por uma experiência limite do sujeito, que impede dele ser o mesmo como em outras situações. Para Foucault (apud. CASTRO, 2009) essa experiência limite se articulam com as noções de práticas de si mesmo, o modo de inquietar-se consigo mesmo, dessubjetivar-se e de criar resistência. Resistência às relações de poder, aos jogos de verdades impostas sobre práticas discursivas das instituições no que diz respeito a ocupação de um determinado espaço. Lutar por um espaço, resistir a certas condutas sociais também pode trazer a sensação de prazer, que estão intimamente ligadas ao poder. Poder de estar ali, marcar em qualquer lugar e passar dos limites.

Já o *Graffiti* está associado ao movimento intelectual, que ascende em destaque, recentemente, nas manifestações artísticas e é debatida nos discursos acadêmicos da arte. Entretanto, segundo Gustavo Coelho¹², em um entrevista dada para revista eletrônica *historia.com.br* em 2011, ele comenta que “esses dois mundos praticam mais ou menos a mesma coisa, mas se desconhecem”, e que o problema da pichação é de comunicação.

As questões sobre grafite e pichação geraram, para alguns alunos e alunas, discordância sobre a pichação ser considerada arte, mas compreenderam que não há um limite bem definido entre as duas ações, pois eles e elas acreditavam que um/uma pichador/a possa ser grafiteiro/a ao mesmo tempo. Um dos alunos da classe relatou que praticava o picho e tinha convicção de que sua atitude, segundo ele, é criminosa. Entretanto, ele afirmou que este era um caminho que pretendia seguir, pois é mais forte e por atender a sua necessidade de expressão. Naquele momento, após o seu relato, não fiz nenhum julgamento, aliás, a intenção era justamente problematizar este tema e ampliar a percepção dos/das alunos/as com relação à existência e ao pertencimento destas imagens como pichação ou não na escola. Contudo, eu também não tinha certezas e convicções sobre o que é ser um/uma grafiteiro/a e o que é ser um/a pichador/a.

Para a finalização da atividade prática, propus aos/as alunos/as que fizessem um produto visual ressignificado, modificado a partir das imagens capturadas. Sugeri como nova proposta de leitura a aplicação do estêncil, como uma das técnicas do grafite, para produzir símbolos a partir de suas vivências e que dialogassem com as marcas que foram capturadas. Em seguida, esses trabalhos seriam colocados em uma exposição para o colégio. Um retorno das imagens para o olhar do público da escola, por um viés esteticamente modificado, poderia causar uma outra

¹² Gustavo Coelho é professor da UERJ, doutorou-se recentemente em 2015, tendo como pesquisa “PiXadores, torcedores, bate-bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida.” Foi coprodutor do filme “Luz, Câmera, Pichação” lançado em 2011 que foi uma complementação de sua pesquisa no mestrado em Educação .

impressão para as "pichações" presentes nos muros e carteiras? O que os/as outros/as alunos e alunas sentiriam diante dessas marcas ressignificadas?

A repetição de alguns grafismos e símbolos recorrentes pela transcrição dessas imagens nos trabalhos levou-me a pensar numa identificação, na possibilidade da construção de uma identificação coletiva. Por quais motivos os/as jovens transcreverem símbolos de outras culturas e outras épocas? Qual seria a identificação com esses símbolos? Seria algo que se passa de geração para geração, ou assimilação de ideias construídas a partir de outras experiências por outras disciplinas escolares?



Trabalhos de estudantes do Colégio de Aplicação João XXIII - UFJF. Guache sobre papel. 100x80 cm.2014



Trabalhos de estudantes do Colégio de Aplicação João XXIII - UFJF. Guache sobre papel. 100x80 cm.2014

Um exemplo concreto para esses questionamentos é o símbolo da suástica que apareceu frequentemente nos trabalhos dos/as alunos, e foram ressignificados de acordo com as interpretações e afeições da imagem feitas por eles. Este mesmo elemento causou em outras turmas discórdia pela aparição na produção visual. Foi então que surgiu também a dúvida para a exposição dos trabalhos, pois de algum modo, isso implicaria expandir, rerepresentar certas ideologias num contexto amplificado.

Nesse sentido, abriu-se outra questão com relação à exposição dos trabalhos dos/das alunos/as, pois diante do produto assinado e identificado pelo próprio discente, as inscrições das paredes perdem o seu anonimato e são interpretadas e “julgadas” a partir do ponto de vista do público. E por essa produção estar em destaque, com as representações de pichações ampliadas, alguns/algumas alunos/as se sentiram desconfortáveis na presença das imagens escolhidas, entrando num estado de identificação e se sentindo um pouco aprisionado por suas escolhas. Seria um comportamento comum e/ou um dilema dos/das jovens em querer mostrar sua opinião através dos gestos transgressores? E quando eles/elas estão sob a luz dos holofotes, por que se sentem acuados quanto ao julgamento moral da situação apresentada, no caso inscrições nos muros da escola?

Lembro-me de duas situações as quais trouxeram questionamentos por parte dos/as alunos/as durante a atividade. A primeira delas envolvia uma jovem que se apropriou de sua própria marca: “FODA-SE VOCÊ DAN” em pintura e “#VSF” em estêncil, que poderíamos traduzir a sigla por “vai se fuder” no meu entendimento. A estrutura da imagem apresentada assemelha-se com as marcas que geralmente encontro em pontos de ônibus, nas cadeiras desse mesmo transporte, tornando-se público uma desavença entre sujeitos. No primeiro instante do processo prático, ela não expressou a intenção e afeição por tal imagem, mas quando tomou ciência de que seu objeto capturado seria ampliado e exposto para o público do colégio, sentiu arrependimento e preferiu não levar adiante o trabalho. Frente a esta ocorrência, a questioneei sobre o que diferenciava no seu gesto ínfimo nas paredes, carteiras e portas do banheiro em oposição ao seu gesto maior e enfático numa pintura de 70 x 80 cm? Uma mensagem criada por veículos diferenciados produziram a mesma ideia, a mesma sensação de liberdade de expressão? Ela não me respondeu e levantou o ombro fazendo uma careta como se não soubesse a resposta. Será que não? Deixei-a degustando a dúvida de seu impasse, seguir ou não seguir com o seu projeto?

Depois de um tempo, ela me procurou para explicar o motivo que a incomodava e a amedrontava diante do trabalho. O nome do sujeito que aparecia na tal “pichação” foi um antigo relacionamento desastroso e que, naquele momento, pelo fato dele não frequentar mais o colégio e por ela não sentir mais nada em relação a ele, isso a provocou um desconforto em ressurgir o problema afetivo do passado. A aluna declarou que estava com receio de algumas pessoas poderem associar o seu trabalho a um retorno ou permanência dos seus sentimentos.

Mas por que ela escolheu tal imagem? O que significou e ainda significa para a jovem aquela ação imediata diante de um gesto construído, senão doído, de uma “paixão” desencantada? Dizer diante de um público, em letras garrafais, o quanto seu amor estava desiludido seria o mesmo que gritar para todos/as e demonstrar sua insatisfação? Queria ela apontar como autora da marca? Que configuração essa marca assumiria sob outra perspectiva pública, saindo do anonimato dos muros até então invisíveis? A adolescente estava livre para suas escolhas, estava livre para escrever o que quisesse nos muros da escola, estava livre pra se expressar por diversas formas, mas o que a prende agora, juntamente ao trabalho visual, no julgamento do outro?

A nova situação fez com que esta aluna desse um passo para trás, refletisse a sua nova condição de se expor de outra maneira, de se revelar em outra circunstância, mas que para ela custaria outra noção de liberdade. A liberdade no sentido foucaultiano que não é da ordem de liberação, mas da constituição. Como Edgardo Castro pontua: “fazia-se do homem um objeto de conhecimento para que o homem pudesse converter-se em sujeito de sua própria liberdade e de sua própria existência” (CASTRO, 2009, p.246). Então, entrar em contato com o que se faz e do que se expõe, analisando e conhecendo o próprio gesto impulsivo, poderia ter gerado a ela um saber sobre si, que nos aproxima do conceito foucaultiano de sujeito.

O sujeito para Foucault (1994) não é uma substância, uma essência, um forma fixa, ao contrário, o sujeito vai se constituindo, se dobrando e desdobrando, se dissolvendo na sua própria história. A partir daí, como se constitui o sujeito na trama histórica, numa constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios dos objetos? (REVEL,2005) Como ela se constituiu naquele momento?

Seria dizer, então, que surgiu uma relação entre poder e saber na presença do “FODA-SE VOCÊ DAN”? Como algo que, pela sua constituição histórica, o ressurgimento dessa marca poderia suscitar novas interpretações e que não só dependesse da sua vontade de se expressar, mas que permitiriam outros desencadeamentos que fogem do controle de quem o fez ou de quem o leu. Entretanto, o que de fato existiu foi uma marca deslocada de sua forma inicial a qual pôde

proporcionar um novo olhar para esta jovem, que a desafiasse enquanto sua postura e aceitação diante da imagem. A partir daí, até que ponto nós estamos livres para dizer/desenhar/grafitar/marcar o que pensamos?

No segundo momento em que ocorreu uma discussão em torno dessa atividade proposta, foi quando estava organizando os trabalhos dos alunos do 1º do Ensino Médio, os/as quais fizeram as pinturas sobre as inscrições do muro das escolas. Enquanto eu dispunha as pinturas nas bancadas para secá-las adequadamente, os/as meus/minhas alunos/as do 2º ano do Ensino Médio adentravam na sala, se acomodavam nas cadeiras aguardando o início da aula. Logo me deparei com o descontentamento de um dos alunos, questionando a minha responsabilidade diante de uma das imagens que ele observava. O produto visual era representado por uma estrela de Davi, símbolo de grande valor para os judeus e israelitas que seguem a crença do judaísmo, e dentro da estrela a representação da suástica, um forte emblema utilizado pelos nazistas. Acima dos dois símbolos havia a palavra "Liberdade" aplicada por estêncil.

Como disse anteriormente, já havia passado por outras situações em outros trabalhos, em que o símbolo da suástica provoca nos discentes reações contrárias e também a favor, mas, em todos os casos, não existiu tamanho repúdio do adolescente com relação a esta imagem. O que me chamou a atenção, primeiramente, foi o fato de ele atribuir-me a culpabilidade daquela representação existir. Ele não chegou a indagar sobre quem poderia ter feito ou criado tal desenho, mas que eu não poderia admitir aquilo como um trabalho de artes. Será que teríamos culpabilidades de algumas músicas ou vídeo clipes existirem? Como é possível existir o clipe de Cazuza, *Ideologia*¹³, que traz, dentre várias imagens simbólicas, uma estrela de Davi com a suástica no meio? Nesse caso, poderíamos pensar sobre como a arte é capaz de provocar reações adversas nas pessoas, ou também como os artistas visuais se utilizam da “licença poética” para produzir e manipular imagens contraditórias, a fim de expressarem o que desejam sem nenhuma preocupação com a permissão e/ou o juízo do outro.

Talvez se pensarmos que a concepção de artistas representados como uma figura de gênio, numa estética romântica que “postula a obra de arte, um produto da subjetividade humana” (BOURRIAUD, 2009), daquele que olha o mundo de cima e traduz o seu olhar em imagens, possa cair por terra, no sentido de que os artistas pós modernos, “fuçam” o mundo, vasculham operam e trocam valores das coisas, das relações sociais e nos provocam o modo de estar e ver

¹³ Clipe produzido pela Rede Globo. A música de Roberto Frejat e letra de Cazuza, *Ideologia* é a faixa título do terceiro álbum solo de Cazuza. O álbum foi gravado logo depois de Cazuza voltar ao Brasil, em dezembro de 1987.

o universo. Nesse sentido, Nicolas Bourriaud (2009) O nos traz uma concepção de artista “transversalista”:

Apenas uma concepção “transversalista” de operações criativas, diminuindo a figura do autor em favor do artista-operador, pode abarcar a “mutação” em curso: Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, todos construíram sobre suas obras um sistema de trocas com os fluxos sociais, deslocando o mito da ‘torre de marfim’ mental que a ideologia romântica atribui ao artista (BOURRIAUD,2009, p.130 e 131).

O artista como um produtor de subjetividades se produz na heterogeneidade das formas, dos grupos sociais que, por sua vez, não tem domínio da sua própria assinatura na obra ou seu estilo, pois a sua subjetividade exposta, nada mais é do que a construção de outras subjetividades. Se formos fazer uma analogia da situação de um/uma professor/a com relação à produção artística do/a aluno/a, talvez isso justifique a indignação do jovem em me atribuir à culpa da imagem da estrela de David com a suástica, pois sou tão responsável na produção dos /das estudantes porque também produzo subjetividades em sala de aula.

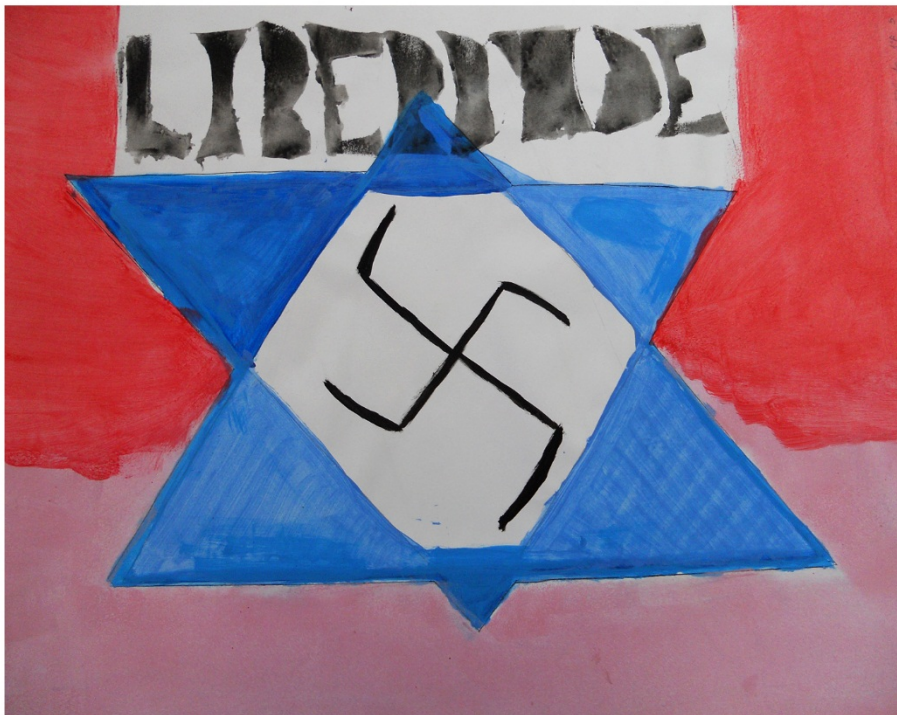
De fato a reação do aluno me fez lembrar o meu professor de história no tempo em que eu estudava no ensino médio. Quando ele avistou a suástica desenhada no quadro negro, instantaneamente ficou irritado com a turma, despejando todo o seu inconformismo diante do fato daquilo estar naquele lugar, moralizando e negando a atitude, sem querer saber o porquê, de quem fez. Moralizando na sua prática, pois talvez seguisse um conjunto de regras de ações prescritivas da nossa sociedade, em não permitir que aquele símbolo seja colocado, na sua existência e no contexto de ambiente escolar, em discussão com os/as jovens.

Não entendia de imediato os verdadeiros motivos para tal nervosismo, mesmo sabendo de toda história por trás deste símbolo contada por ele e pelos livros. Naquele momento, então, passei a carregar esta insígnia como algo muito negativo, não merecedor nem de mencioná-lo, muito menos de desenhá-lo. Todavia, passei boa parte da adolescência me perguntando por que as pessoas insistiam em representar a suástica, mesmo aquelas que não estavam diretamente ligadas à sua cultura e sua crença. E o que aquilo significaria ou representaria para elas?

Contudo, agora, como professora de artes, vejo-me numa situação em que as minhas ações e minhas atitudes serão analisadas, e talvez espelhadas pelos/as alunos/as. Processo, quem sabe, “natural” dos/das jovens de construírem suas afirmações ou se constituírem enquanto sujeitos a partir do outro. Mas dentro das circunstâncias em que o problema foi exposto, resolvi levar a provocação do meu aluno a um lugar de importância para a minha formação. Joguei na mesma moeda a pergunta: E por que não? Por que a arte não pode contemplar tal expressão? Penso que

não cabia a mim, naquele instante, fazer o juízo de tal imagem, mas sim desafiá-lo para outro modo de enxergar a situação.

O aluno, atônito, foi em seguida justificando o seu comportamento, contextualizando que ele veio de uma família judia e aquela imagem o afrontava. Diante da informação, quis investigar a fundo qual a leitura que ele fazia do trabalho, pois, a meu ver, ela suscitava várias interpretações. Primeiro, a liberdade de duas ideologias coexistirem no mundo, o que seria, senão ironicamente, impossível; segundo, uma reivindicação de paz e liberdade entre os povos que sofreram as consequências históricas por uma situação da humanidade; terceiro e último, o fato do símbolo da suástica estar inscrito dentro da estrela de Davi, me faz pensar sobre a origem das ideias de se corresponderem em função de forças e propósitos, em que uma não exista sem a outra. Portanto, a última análise que faço é uma situação formal dos emblemas, de maneira lúdica, se analisado matematicamente, um está contido ou contém o outro, ou a suástica pertence à estrela de Davi.





Cazuza.Ideologia.Disco.1988

É claro que diante dessa conjuntura, o aluno revisitou o seu ponto de vista, mas deixou no ar aquele ressentimento de que as coisas, as informações, deveriam estar mais translúcidas para aqueles que observam, a fim de evitar confusões ou más interpretações. - *Então para que serve a Arte, se não para provocá-lo?* Eu lhe disse num tom de ironia. Nesse momento, problematizo a função não somente da arte, mas também sobre a função da arte na educação. Para além de ser uma disciplina obrigatória, de ser um componente essencial na formação humana, de uma necessidade educativa de uma cultura e experiência estética que estão inerentes a formação do/a educando, Celso Favaretto (2010) nos diz sobre

[...] a necessidade de se pensar a arte na escola no horizonte das transformações contemporâneas, de uma crítica das ilusões da modernidade, da reorientação dos seus pressupostos - o que implica pensar o deslocamento do sujeito, a produção de novas subjetividades, as mudanças no saber e no ensino, a descrença dos sistemas de justificação morais, políticos e educacionais, a mutação do conceito da arte e das práticas artísticas e as mudanças nos comportamentos (FAVARETTO, 2010 p.229).

Quando digo que a arte serve para provocar, instabilizar, inquietar é assumir talvez esta condição de formação do/a estudante, o modo como ele/ela se relaciona com o seu presente, o modo como ele/ela se constitui diante das produções visuais, como se subjetiva, que não proceda aos efeitos de superação e de progresso, mas que desperte uma atitude crítica ao seu modo ser e estar no mundo (FAVARETTO,2010).

O que levo com tudo isso? A importância de abrir as discussões das leituras das imagens com os/as alunos/as, me fez entender e aprender que não basta simplesmente apresentar/expor os trabalhos visuais dos discentes, mesmo contextualizado e criticado construtivamente no processo de criação, mas sim ampliar o campo de debates entre o público direto ou indiretamente relacionados à produção visual após sua exposição. Quais são as afetações, leituras das imagens que constituem e formam os adolescentes? Ao mesmo tempo problematizar a questão da cultura visual no ensino de artes e como é digerida pelos jovens na construção e formação de sua produção de conhecimento. Esse último item será investigado e desdobrado mais a frente.

Posteriormente, revendo os trabalhos dos/as alunos/as, suas questões formais, conceituais, familiarizando com os gestos inscritos tanto nas paredes das escolas quanto no produto

apresentado por eles/elas, me senti atraída e traída por algumas assinaturas presentes. O nome ou a sigla TASK por diversas vezes pintadas através do estêncil, desenhadas excessivamente em algumas criações dos/as alunos/as, ficou gravado na minha memória. Um dia, transitando pela cidade, me deparei com tal nome escrito no muro de uma das praças mais frequentadas e movimentadas de Juiz de Fora. O sentimento de apropriação, de pertencimento da imagem com o meu mundo me fez ver e questionar a leitura que faço da minha cidade. Códigos até então inexistentes, começam a emergir das arquiteturas tão admiradas pelos meus olhos. Percebo que TASK não estava presente somente nos muros do Colégio de Aplicação João XXIII, mas em vários pontos urbanos por onde eu circulo.

A revelação de um nome, sem a apresentação do sujeito, provocou-me uma reação em buscar a identidade da pessoa que se move dentro destes dois universos (público/urbano e privado/escola). O primeiro passo foi perguntar aos meus alunos a origem do nome e se alguém conhecia o indivíduo que havia marcado a escola. Pensava que este episódio seria facilmente resolvido e que, ligeiramente, entraria em contato com o “marcador” dos muros. Contrariando a minha expectativa, os/as alunos/as disseram que talvez esta sigla se associasse ao um ex-aluno do colégio, mas que não sabiam de quem e por onde andava.







Imagem/ sujeito/pesquisa

Das incertezas, para além das definições de uma imagem em relação à outra (grafite x pichação), para além das terminologias e conceitos que as cercam, passei a questionar o pertencimento delas em determinados lugares. Como uma imagem pode sobreviver em uma paisagem que aparentemente não a reconhece? Como essa mesma imagem é capaz de criar novos sentidos a partir de sua existência deslocada? E como essas imagens educam e a quem elas educam?

Imagens. Educação pela imagem. Leituras de imagens. Imagens desviadas, rejeitadas, deslocadas. Muito amplo e vago para se pensar, mas insistentemente perturbador ao estar certo que estamos cercados por imagens, e que muitas delas não estão ao alcance de nossa compreensão. Então me coloco nesse jogo cruzado, do qual faço parte, a imagem e o sujeito que a produz. Por que produzimos imagens? Por que as imagens nos produzem? Por que algumas imagens nos afetam e outras não? Por que fazemos leituras de umas e outras se tornam invisíveis? Por que algumas nos alegram e outras nos entristecem? Por que leio uma imagem e como a leio? Mas é a imagem que me interessa ou quem/ o que está por traz dela?

Por se tratar de uma investigação em Educação e também em Artes, problematizo o uso da imagem como pesquisa. Segundo Fishman (2004), há um crescimento de pesquisadores interessados pelas experiências visuais - aqueles que observam, os espectadores; e aqueles que são observados, as imagens produzidas- essas experiências presentes em uma realidade social inconfundível: as imagens se tornaram onipresentes e meios esmagadores de difundir signos, símbolos e informação. Atualmente estamos imersos nessas experiências culturais visuais urbanas (como assistir Têvê, filmes, observar vitrines de lojas, passear pela cidade, etc), mas como a consumimos, como lidamos com a informação e nos educamos pelo visual?

A cultura visual, no campo da pesquisa educacional, não pode ser incorporada somente como uma ilustração (fotos, desenhos e outras imagens), criando uma função passiva ao texto onipotente, ao contrário, elas devem ser vistas como relações dinâmicas entre, palavras, textos e imagens que reafirmam a ausência de um significado fixo. (FISHMAN,2004). Contudo, ao escolher a imagem, não devemos considerá-la como neutra, pois a limitaríamos a objetos “naturais”, sendo que estas imagens são socialmente construídas dentro de regimes específicos de verdade entendidos “como um conjunto de regras de acordo com as quais o verdadeiro e o

falso são efeitos separados e específicos do sistema do poder” (FISHMAN, apud FOUCAULT, 1980:132).

Nesse sentido não podemos determinar o quanto as imagens podem nos dizer, pois não há uma resposta exata, se pensarmos que a construção da imagem é feita por um ou mais sujeitos históricos. Segundo Stuart Hall (1997), quando ele fala sobre a leitura da imagem, pressupõe que não há uma lei que se possa garantir que as coisas tenham um significado "verdadeiro", porque a imagem é construída e reconstruída sob múltiplos olhares, e devolve ao espectador essa chance de se arriscar por um de seus olhares. (HERNÁNDEZ, 2007)

Assim a educação pela cultura visual se abre para as novas e diversas formas de conhecimento, entendendo que, dentro do campo da visualidade, existem meios que oprimem, que estão relacionados ao conhecimento construído socialmente e atrelados ao poder. Dessa forma, os consumidores passivos da cultura visual são incentivados a se tornarem produtores ativos da cultura, revelando e resistindo no processo às estruturas homogêneas dos regimes discursivos da visualidade (DIAS, 2011)

Reforçando a ideia de investigar a cultura visual na educação, em uma palestra em que estive presente no início deste ano, em Lajeado, Rosa Bueno Fisher disse em uma fala sobre o cinema e educação, que o cinema é como algo para se pensar e não instrumentalizar, que sacode e que nos tira da mesmice. Algo como acontecimento e ruptura da vida, em que olhar do diretor e sua organização através de planos imagéticos, proporciona-nos um compartilhamento com suas experiências, de um modo de olhar sobre a vida, em que a experiência é dada pelo afastamento, para que possamos aprender olhar. Ela cita, nas palavras de Ismael Xavier, que experimentar o cinema é “deixar-se inebriar-se por terrenos ainda não decodificados da experiência”, como aquilo que ainda não ganhou nome.

Contudo, percebo que na fala de Fisher ao depararmos com cinema (ou imagens) ela problematiza o sentido de olhar. O olhar na condição de transformação, estar aberto às experiências, a olhares outros, assim como expõe a experiência do cinema. Olhar com o risco de descobrir outras verdades, aquelas que não me pertenciam, mas que me olhavam. Aquelas que não chegavam aos meus ouvidos, mas me observavam as que não me constituíam. Em que momento e de que forma eu poderia olhar essas imagens desviadas, e como essas poderiam me proporcionar uma experiência?

A partir desse momento, percebo que o objeto de pesquisa se modifica, pois surge o desejo sobre a experiência daquela imagem sob o olhar do outro. Quais eram as experiências de se marcar um lugar? Frente às imagens inscritas, questiono quem, como, quando e onde os sujeitos marcam a cidade? Mas como caminhar nessa investigação?



**Mais um “processo”,
é isso aí, vamos continuar.**

Depois de muitos encontros com diversos professores, grupos, leituras pude perceber que a minha investigação e escolhas teórico-metodológica se alinhava com ideias pós-estruturalistas, que se elaboram por movimentos e deslocamentos, sem a pretensão *a priori* de saber aonde se quer chegar, mas que aproximam as lentes nos processos e nas práticas, sempre múltiplas e conflitantes, que vão conformando os - e se nos conformando - próprios caminhos investigativos (MEYER, SOARES, 2005). Contudo, trilhar este caminho é permitir um pensamento fluido, indeterminado, cheios de dúvidas, assim como afirma Guacira Lopes Louro,

A incerteza e dúvida não me parecem pecados que precisem ser exorcizados por um pesquisador ou pesquisadora; em vez disso, podem se constituir numa espécie de gatilho para qualquer investigação, podem ser exercitadas ao longo de um estudo e, desse modo, estimular a atitude de busca continuada do conhecimento. (LOURO,2007, p.239)

De certo, a perspectiva pós-estruturalista não traz uma postura descompromissada com os conceitos, teorias, ou procedimentos analíticos, mas reconhece o borramento entre as fronteiras disciplinares. Por não aceitar narrativas totalizantes e finalistas, mas por acreditar que teorias e conceitos possam ser ditos por distintas vertentes e diversos contextos, e que os discursos que se assentam como verdades possam ser problematizados, assim como questionar o inquestionável e o naturalizado. Duvidar das certezas definitivas, operar com o transitório e o provisório e ter que admitir que a ação de conhecer esteja sempre na sua incompletude (LOURO,2007).

Dessa forma, gosto de pensar na ideia de que as minhas certezas, heranças, quando entrei no mestrado, foram postas como suspeitas e as incertezas me permitiram a “deixar viver”, não no seu gesto banal, corriqueiro, como se as coisas estivessem passeando aos nossos olhos. Mas aceitar a desprender-me de velhas heranças, aquela que carrego e que me subjetiva como

professora de artes, como mãe, como companheira, como menina, como criança. E a partir daí, permitir-me a prender a outra e velhas heranças, construindo-me sujeito outro.

A noção de herança que menciono aqui é a mesma que Jacques Derrida nos dimensiona,

Não é apenas aceitar essa herança, mas relança-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhe-la (pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo ela que nos elege violentamente), mas escolher preservá-la viva. A vida, no fundo, o ser-em-vida, isso talvez se defina pela tensão interna da herança, por essa interpretação do dado do dom, até mesmo da filiação. (2004)

Que heranças eu suporto? Que teorias e conceitos trago como verdades e que serão dissolvidas por essa trajetória? De que verdades me constituem e de quais verdades estão em jogo nesta minha caminhada? O imprevisível estava porvir! Será diferente de tudo aquilo que já vivenciei? Tenho medo do mar aberto, das correntes que levam para lugares distantes, mas enfim, me joguei em alto-mar. E agora?

Questionar a minha existência nessa pesquisa e de como a construo é como me aproximo da noção de problematização de Foucault. Uma problematização que envolve a produção de um objeto de pensamento livre de visões *a priori*, e a “sabedoria” de práticas e crenças reconhecidas (MARSHALL, 2008). Uma problematização que é entendido como “conjunto de práticas discursivas ou não-discursivas que faz entrar alguma coisa do jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (quer isso seja sob a forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política, etc)” (FOUCAULT, 1984, p241). A partir daí, se estabelece um exercício crítico do pensamento que não pretende buscar verdades, mas que “passa por infundáveis disputas ideológicas e argumentos polêmicos, embora não se proponha oferecer soluções” (MARSHALL, 2008p.29).

Não solucionar, mas problematizar! Tomar distância, se desprender. Diante disso, Foucault propõe dar um passo para trás, não para descobrir verdades, mas para ganhar a liberdade de separar-se do que se faz, de tornar um objeto de pensamento como um problema. E dessa forma, traçar talvez, uma experiência foucaultinana, que me permita arrancar de mim mesmo, impedir de ser eu mesma, dessubjetivar-me.

Caminhar num sentido de problematizar as minhas ações, atitudes e pensamentos na pesquisa, assim também a relação com o outro.

Pensar que os caminhos investigativos podem passar pela construção das nossas experiências, no sentido de como vamos fabricando a nós mesmos, as nossas pesquisas e os sujeitos com quem relacionamos, tudo isso pode indicar uma estratégia de como percorrer na pesquisa. Dentre as minhas escolhas de percurso, a primeira intenção foi trabalhar com entrevistas narrativas. Não por falta de escassez de outras fontes de pesquisa sobre o meu tema, mas por acreditar que os relatos orais possam abrir novas perguntas sobre ele, evidenciar outras respostas e provocar novos temas. (LOURO,2012). Segundo Mattos,

Trabalhar com narrativas significa também trabalhar com memórias construídas no momento de constituição de relatos, durante as entrevistas [...] Trabalhar com memórias não pressupõe pensá-las como marcas de um passado organizado linearmente, nem tampouco com a ideia de tempo cronológico, o que é mais recente e o que é mais distante, que represente facilidades ou dificuldades, mas em formas múltiplas de recontar o passado recente em meios a saberes e poderes que atuam na sua organização a partir do tempo presente da narrativa. (MATTOS, 2014, p.30)

Que sujeitos? O que trará as memórias desses sujeitos? Quais serão as sensações dos sujeitos que marcam? Como esse processo envolve narrativas, memórias, discursos, as relações de poder, saber e sujeitos, buscarei problematizar as multiplicidades da vida é dar espaço aos modos de existência do sujeito que produz esta imagem desviada, deslocada. As produções de fontes a partir das entrevistas narrativas não devem buscar “objetividades, mas trabalhar com modos de objetivação e subjetivação para que as problematizações sejam sensíveis as pluralidades das realidades pesquisadas” (MATTOS, 2014, p.32).

Entretanto, a medida que fui me aprofundando no campo, percebi que as vozes dos sujeitos da minha pesquisa nas escolas, na CasAbsurda, no projeto "Gente em primeiro Lugar", nas ruas, nas mídias foram surgindo de maneira inesperada, sem nenhuma planejamento de espaço e tempo para que acontecesse. Logo tornei-me uma observadora e participante, pois não criei distanciamento, ao contrário, fui afetada e também provocadora em certas situações. A partir dos acasos, das contingências de percurso, fui fazendo da minha pesquisa um modo de problematizar a minha existência, e também a minha escuta. De certa forma, a produção de subjetividades daqueles que estão envolvidos nesses estudos foram construindo e constituindo a minha história, a minha experiência e assim, fui me processando, saindo do lugar onde a renúncia a alguns julgamentos morais, me fizeram avançar.

Nesse sentido, utilizo da minha memória, das minhas anotações do campo, das minhas vivências com cidades, como uma forma de ampliar a visão, audição, de aguçar todos os

sentidos e de me posicionar frente a pesquisa. Mas dizer de que forma será feito, de como isso pode ser sistematizado, de como se faz as escolhas, está para além da dimensão das certezas e objetividades. O que importa talvez, não é como se escreve ou como se faz pesquisa, mas como saímos dela. Segundo Sandra Corazza,

Pra mim, o difícil mesmo, como Foucault escreveu, é sai-se do que se é, para criar outros possíveis de ser; e aqui não se trata disso porque tal dificuldade já vem sendo experimentada no próprio processo de investigação. (CORAZZA, 1996, p.107)

A pesquisa se torna, assim como na visão de Corazza, uma espécie de labirinto, onde nós criamos e enfrentamos obstáculos, onde decidimos retornar, refazer percursos, entretanto não se pode sair no mesmo ponto de partida. Não importa se os caminhos são mais ou menos tortuosos, somos nós que sairemos deles, e como se sai? Não há nada prescritivo, tal como a vida.





O olhar para a cidade

toda via, toda calçada, todo muro, toda morada.

De fato a pesquisa passa pela vibração, pela inquietude do encontro com grafismos, símbolos, assinaturas que aparecem nos trabalhos dos alunos/as e também por estarem presentes e imersos na minha cidade. Embora o meu processo de investigação ter iniciado a partir da minha experiência em sala de aula, sobre os olhares atentos para as práticas artísticas com os/as estudantes, nos questionamentos que surgiram através das percepções das marcas inscritas nos muro da escola, trago aqui ainda a percepção do meu atravessamento com a cidade. Considero isso relevante, pois o meu olhar para a urbe foi modificado a partir das minhas experiências como professora. Então, encaro esse caminho como um desdobramento do meu corpo que passa agora estar sensível a toda imagem inscrita, escrita nos muros, calçadas, casas e edifícios públicos.

Esta reação corpórea foi sendo construída por uma impulsividade de coletar imagens deslocadas, marcas, “pichação”, principalmente pela busca da palavra Task. Ao longo do primeiro ano do mestrado, sempre que saía de casa, carregava comigo uma câmara digital com o propósito de registrar todas as interferências imagéticas das superfícies urbanas que eu achasse pelo caminho. Talvez essa atitude fosse uma forma investigativa de tentar encontrar leituras, narrativas existentes para aquelas imagens. Um traço gestual característico da minha poética artística de lidar com rastros. Uma espécie de sedução em estar em lugares por onde os rastros respiram, criam vida e dialogam com as nossas curiosidades. Uma procura desenfreada por pistas, vestígios deixados por sujeitos que marcam a cidade seja pela intencionalidade, mas que despertam o desejo de ver e saber a sua passagem efêmera; da ausência ou da presença do sujeito.

Acumular imagens de pichações da cidade era construir, pra mim, uma outra etapa de investigação, usar outra lente para olhar a minha pesquisa. Problematizar a percepção da cidade, o modo como me vejo, como sou guiada a partir de inscrições visuais, como as interpreto e me subjetivo através das marcas é algo que possa inferir outros processos educativos. Será possível?

As trajetórias e o registro das imagens trouxeram-me questionamentos de quem seriam essas pessoas e por onde elas circulavam e como encontrá-las. A presença desses “pichadores” não estava somente atravessada pelas suas inscrições, mas também pelos discursos midiáticos que assinalavam o incômodo daquela prática. Através de programas de televisão, de comentários em redes sociais, esses sujeitos emergiam de uma forma velada, carregados de falas que não saíam de suas bocas.

Em contraponto, em um final de semana, lendo as notícias do jornal Tribuna de Minas de Juiz de Fora, as atividades culturais promovidas na cidade vinham alertando sobre grupos de pessoas que interferem artisticamente no espaço urbano. A manchete “Cultura das ruas em evidência” inspirava um olhar sobre as práticas de intervenção urbana, e que este evento era gerado por pessoas que administravam a CasABsurda e que nesta casa cultural estariam presentes grafiteiros, DJs, integrantes musicais do Hip-hop. Este nome já trazia em si uma curiosidade pela sua qualificação, ser absurda. Mas o que seria então uma Casa Absurda?

Como o homem pode ter prazer no absurdo? Enquanto houver do que rir do mundo, é bem o caso, pode-se mesmo dizer que quase toda parte onde houver felicidade, há prazer no absurdo. (OLIVEIRA, 2009, p.14 apud NITZSCHE, 2007, p.151).

Na fala de um dos moradores da casa que é ilustrador e grafiteiro, a palavra absurda está relacionada ao movimento em prol da arte. - “Queremos usar o espaço, a casa que a gente tem, que já possui um nome bastante conhecido pela galera, para fazer alguma coisa pela arte”. No entanto, outro morador e artesão, menciona o sentido da habitação da casa ser um lugar de acolhida de moradores temporários, no caso artistas. “Nós já hospedamos artistas de rua, malabares, e quem mais esteja passando pela cidade”. Interessante é que o perfil desses artistas é caracterizado por transeuntes da cidade ou mesmo fora dela.

A tal galera com necessidade de estadia, é mencionada pelo morador da casa como artistas, anarquista, punks e tatuadores que aparecem há pelo menos cinco anos, na transitoriedade desta moradia absurda. A condição de permanência na casa por essas pessoas que nela habitam vem de uma troca de experiências artísticas, que são convertidas em oficinas. Seria isso um absurdo? Pensando no sentido do prazer do absurdo nietzschiano, a arte pode trazer essa felicidade? A arte como condição de forma de vida para se rir dela mesma? Abrir portas para pessoas estranhas morar em sua casa pelo prazer de residir o outro através da arte? Essa ideia vem sendo construída e amparada, a princípio, por moradores universitários fixos da casa desde 2010.

O que permite refletir qual é a condição de um ser humano em aceitar o outro em sua casa, conviver? Não me parecia que esta casa servia de assistencialismo público, pois não havia registro, burocracia para se chegar até ela. Apenas, talvez, uma empatia pelas pessoas que se apresentavam habilidosas para certas funções, no caso, artística. Então a arte pode mover, juntar, unir, aproximar corpos estranhos? De hábitos e cheiros estranhos? Em que momentos convivemos com o outro desconhecido, num espaço íntimo? Não é uma casa de reality show, com objetivos extravagantes, sensacionalistas, mas uma casa que se transforma nas passagens, nas idas e vindas de pessoas singulares, de possíveis relações aparentemente improváveis. Conhecer esta CasABsurda, só habitando.

De certa forma, toda essa informação me causou estranheza, a princípio, porque sempre tive o hábito de conhecer estabelecimentos culturais e nunca surgiu o nome desta casa nas minhas rodas de conversas. Ainda mais por esta casa funcionar por pelo menos cinco anos nesta configuração e nunca saber sobre qualquer evento que ela proporcionasse. Confesso que fiquei um pouco angustiada com a notícia, pois me senti distanciada dos acontecimentos da cidade. Talvez estivesse “fora” desse público, a tal galera. Mas um ponto de interseção me ligava a casa, a Arte, e este me colocaria pra “dentro” dela.

Uma semana depois, na minha página da rede social, aparece outra manchete falando sobre a primeira edição do “Graffiti Absurdo”, organizado pelos moradores da casa, grafiteiros de Juiz de Fora e pela Associação de Hip Hop e Encontros de MC’S. Logo, na mesma rede de links, o vereador Jucélio¹⁴ parabenizava o incentivo dos jovens da mesma associação em ocupar muros da cidade na Av. Presidente Itamar Franco. Em sua fala o vereador destaca a importância desta ação - “o grafite torna a cidade viva, transforma locais e cria pertencimento do jovem na cidade”.

Foi então que percebi a CasABsurda, movimentada por grafiteiros, ocupava um espaço de uma importância pública, isto é, ela era porta voz dos grupos de minoria. A loucura do pensamento veio à associação de um grafiteiro poderia ser também um pichador. E a partir desse momento, estabeleci conexões de que os sujeitos anônimos que procurava pela cidade poderiam frequentar também esta casa. Cheguei a pensar ainda que os estudantes do Colégio de Aplicação poderiam

¹⁴ Jucélio Maria, vereador negro de juiz de Fora no mandato de 2013-2016. Vinculado ao partido PSB ele diz: " Trabalho com Jovens e movimentos sociais há mais de vinte anos. Desde 1995 sou servidor da AMAC. Há 11 anos estou no PROMAD – Programa Municipal de Atendimento ao Adolescente – que tem por objetivos encaminhar jovens ao primeiro emprego, oferecer formação sócio-cultural e educação para cidadania." Fala do vereador no site: http://www.jucelio.com/?page_id=137. Acesso em 27/01/2017.

ser frequentadores deste evento. O contato com essa residência absurda poderia, então, emergir como outro campo de pesquisa, que ainda não estava muito bem definido.

Antes de me aproximar diretamente com a Casa, fiz uma pequena pesquisa na rede social do Facebook, em Youtube, para conhecer um pouco mais sobre este ambiente. As informações me redimensionavam para um espaço dinâmico, com vídeos que apresentavam um pouco da “*vibe*” daquele local, pessoas aparentemente embriagadas, curtindo o som do Hip-hop, entre duelos de MC’S, algumas pessoas apareciam grafitando, outras recitando poesias. Ao fundo da imagem nos vídeos apareciam algumas pichações em paredes, armários. Por meio da página do facebook da CasABsurda, encontrei alguns conhecidos do meu universo escolar do CAp João XXIII que estavam adicionados e eram seguidores da casa. Logo passou pela minha cabeça que talvez pudesse me deparar com algumas pichações da escola na casa. Vibrei neste instante! O campo se ampliava.

Confesso que esta não foi minha primeira iniciativa para trabalhar o campo, pois, anteriormente, havia uma possibilidade de conversa com um menino de periferia, conhecido de uma amiga do meu grupo de estudo. Ela, frequentadora da casa de espírita, tinha contato com jovens que praticavam o picho em sua comunidade. E ao mencionar sobre minha pesquisa, um dos jovens ficou interessado em participar de uma conversa para dizer a respeito de sua prática como pichador. Então ela nos pôs em contato direto pela rede social, como um primeiro encontro virtual. Todavia, após me apresentar não houve nenhuma interação por parte dele. O campo se mostrou silencioso por uma semana, até minha amiga explicar a sua ausência devido a problemas sérios de violência no bairro, e por esse menino se mostrar recluso em sua residência. Alguns amigos teriam morrido pela guerra em função do tráfico de drogas.

A partir de então, parei para refletir um pouco mais sobre a condição de entrevista com o rapaz da periferia. De quanto tempo levaria para essa situação se dissolver, e quanto tempo eu estaria disposta a persistir neste campo. Surgiu um desconforto diante das circunstâncias, estaria eu preparada para uma escuta e proximidade com um universo aparentemente distanciado, contraditório, dissonante. A vida é um risco, mas me acovardei diante desse. Como se a vida se bifurcasse, entrei por um caminho mais contaminado ao meu

f

Q

Bruna

Bruna Tostes curtiu esta publicação de agosto de 2015. ▼

Jucelio
31 de agosto de 2015 · 🌐

APOIO AO GRAFITE E AO HIP HOP

A Tribuna de Minas divulgou na semana passada a finalização de um grafite em um muro na Avenida Independência. O Vereador Jucelio Maria (PSB) trabalha em prol da juventude em nossa cidade e acredita que o grafite é uma ótima forma de inserção dos jovens na arte e na cultura. "O grafite torna a cidade viva, transforma locais e cria pertencimento do jovem com a cidade", destacou.

Pensando nisso, ele destinou parte de suas emendas parlamentares de 2015 para a Associação de Grafite e Hip Hop de JF, para que eles continuem seus projetos e continuem contribuindo com a educação, a cultura e a arte.

[#Assessoria](#)

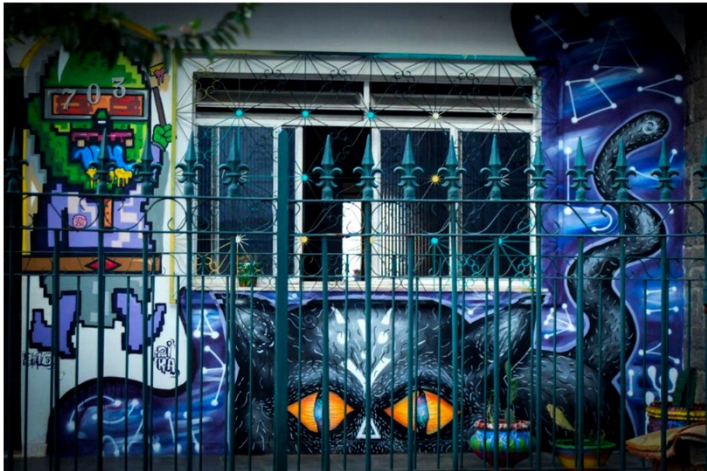


Grafiteiros finalizam 'floresta' na Itamar Franco

Veja também Grafite na avenida Grafiteiros prestam homenagem a MC Aice Muro no Vitorino Braga ganha grafite

TRIBUNADEMINAS.COM.BR

Curtir
 Comentar
 Compartilhar



Casabsurda 703
Curte esta página · 8 de fevereiro ·

2º Graffiti Absurdo 2016
Fachada da Absurda
Gustavo Zika e Bula Temporária
Fachada da Absurda

meio, mais confortável, essa é a palavra. Senti-me fraca. Mas sabia dessa minha temeridade, romper com a própria carne é uma situação dolorosa. Estaria eu preparada para essa pesquisa? Somente calafrios.

Nesse instante de covardia, definia melhor a minha escolha, a casa habitada por pessoas conhecidas, um lugar com mais vozes para uma escuta, a casa num bairro que foi habitado por mim na infância. A casa Absurda era a própria periferia do bairro. Talvez, pra mim, a periferia mais aceitável para entrar naquele momento. Com endereço nas mãos fui em direção à residência. Mais uma surpresa, o domicílio me era familiar. Recordei-me de que a casa tinha sido habitada por amigos da faculdade, e que moravam e ao mesmo tempo ofereciam oficinas, como de desenho e artesanatos, mas até então, ela não possuía em seu nome o Absurda, havia um público restrito e de pertencimento daquela casa. Enfim, eram apenas retalhos de minha memória, pois naquela época a percepção sobre a residência era que ela acolhia pessoas “alternativas”. A propósito, teria que definir melhor o que seria esta palavra alternativa, pois até hoje escuto da boca de pessoas dizerem que artistas são pessoas alternativas, ou quem faz faculdade de arte é alternativo, o que não me incluiria. Entretanto, não caberia aqui nesse instante tal julgamento, mas entender melhor como se é construído essa noção de pertencimento ao lugar.

Pois bem, avistei a casa e toquei a campainha. Parecia abandonada, sem identificação e não possuía nenhum letreiro. Quase desistindo, e desconfiada do endereço, saíram três pessoas da casa. Prontamente, as abordei pedindo-lhes uma informação sobre a casa Absurda. A pessoa que se identificou como Cristiano¹⁵, e este confirmou o estabelecimento, porém eles estavam de saída. Brevemente, falei do meu interesse pela casa, e comentei sobre a manchete do jornal, o evento Grafite Absurdo e que teria me levado até aquela casa. Neste momento, o rapaz me convidou para entrar na residência.

A primeira vista da entrada, o espaço refletia o estado de uma produção artística intensa, com muitos quadros espalhados pelas paredes, chão, sofá. Alguns sobre a estética do grafite e outros sobre estudo de desenhos. Logo perguntei se ali acontecia alguma oficina de grafite e se aqueles eram os seus trabalhos. Ele confirmou a autoria, entretanto falou que a oficina de grafite ainda era um projeto futuro para a casa. Nesse instante, ele me retrucou com a pergunta de qual seria o meu interesse especificamente e, numa certa ansiedade, já defini o motivo de estar ali, que gostaria de saber sobre o processo de intervenção dos grafiteiros na cidade e se eles já haviam

¹⁵ Nome fictício dado afim de proteger a identidade.

experimentado a pichação. Em seguida, Cristiano, afirmou ser um grafiteiro e que a pichação nunca tinha sido seu interesse, embora conhecesse alguns grafiteiros que começaram com a pichação. Daí, indaguei sobre a possibilidade de essas pessoas serem frequentadoras da casa, mas rapidamente ele colocou a questão como um problema de afirmação. Talvez os pichadores não se assumissem como tais, e nesse instante percebi que já tinha demarcado ou nomeado a fronteira do pichador com o grafiteiro. Muito direta e rápida na minha abordagem, senti um desconforto. Ligeiramente encerramos a conversa, pois este já se demonstrava inclinado para a saída. Trocamos telefones e e-mails.

Após três semanas é que efetivamente consegui retornar a casa numa quinta-feira, às 13:40 do dia 01 de outubro de 2015. Cristiano me recebia sonolento e em seguida explicou que os moradores daquele domicílio trabalhavam na madrugada em casas noturnas e que, por isso, a casa na parte da manhã não funcionava. Depois me guiou até um corredor, que continha três portas, uma dava para a cozinha onde se encontravam os outros moradores. Fui apresentada a eles e, que por coincidência, após ter avistado um placa de Ubá¹⁶ fixada à parede, percebi que os membros da casa eram ubaenses e amigos de um sobrinho da família do meu marido. Um deles já havia frequentado o sítio da família e por tanto passou a me chamar de “tia” de uma maneira descontraída, me deixando mais à vontade.

Ao falar do funcionamento da CasABsurda, Cristiano esclareceu que a casa tinha três níveis, e que ela se abria para o primeiro andar e o subsolo. Passamos por mais uma porta do corredor, que dava acesso ao subsolo. Uma escada bastante estreita, ainda no concreto aparente, que me direcionava para a garagem, em sua maior parte grafitada, de aproximadamente 11 m². Logo outra escada seguia para o subsolo e que estavam presentes várias intervenções de grafite e pichações. Com o pé direito chegando até quatro metros, ou talvez mais, este ambiente retratava o clima por onde a meninada habitava, que supostamente se apresentavam nas fotografias da rede social da CasABsurda. Cristiano disse que o espaço estava desorganizado, devido uma festa no dia anterior, e limpou uma cadeira pra eu que sentasse.

Essa primeira conversa foi um aprofundamento da entrevista noticiada pelo jornal Tribuna de Minas, contando sua trajetória até chegar à casa e lembrando histórias de antigos moradores de algumas situações inesperadas a partir da convivência com os artistas acolhidos. A princípio entendi que aquele movimento de acolher jovens artistas transeuntes, que ofereciam seus préstimos artísticos, era somente o início de uma construção histórica da casa, que iria se

¹⁶ Cidade do interior do estado de Minas Gerais.

desdobrar, posteriormente, numa “agitação”, isto é, uma reunião oficial de um grupo que pertence à linguagem e a cultura do Hip-hop e do grafite. Isso porque o próprio Cristiano relatou que as festas e os eventos, que antes eram divulgadas através de boca-boca pelos interessados, assumiram um espaço maior na mídia virtual e, conseqüentemente, um crescimento de público gradativamente significativo, trazendo pessoas de diversas comunidades, não somente as do bairro. Apontou que talvez, futuramente, a casa não pudesse abrigar mais esse tipo de evento, para não enfrentar possivelmente problemas jurídicos. A solução apresentada por ele era de restringir mais o público.

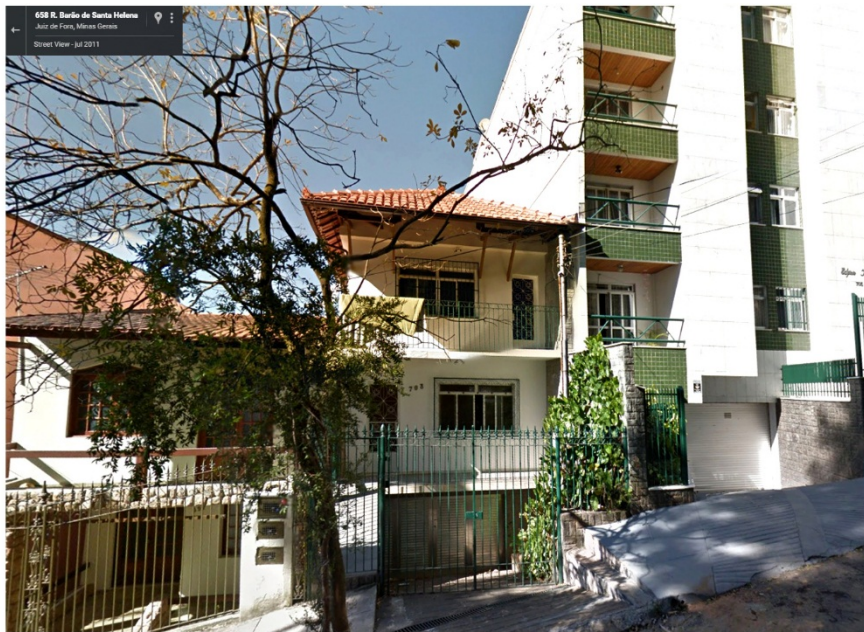
Enquanto dialogávamos sobre a ocupação e espaço oferecido pela casa, observava que um dos armários era totalmente pichado, numa área plana de quatro metros quadrados. Interrompi a conversa e logo perguntei sobre quem eram as pessoas que picharam aqueles armários e se elas habitavam ainda a casa, pois havia identificado e reconhecido algumas assinaturas, na linguagem do picho, TAGS, pelos trajetos que fazia pela cidade. No momento, ele comentou que o espaço da casa tinha sido reformado recentemente, e que antes havia uma porta da casa que fora pichada por vários marcadores da cidade. Ele até informou seis nomes das assinaturas ali presentes que eram incluídas pelos grafiteiros da cidade. Perguntei novamente sobre esta relação do movimento da pichação à ação do grafite. Ele me indicou e passou o contato de uma pessoa que poderia falar melhor sobre esse acontecimento e que ela estaria provavelmente no próximo evento da casa, “Roda Absurda”. O convite informal, de certa forma, criou expectativas na ampliação do campo. Encerramos a nossa conversa e logo confirmei a minha ida na “roda Absurda”, mesmo com ou não a presença da grafiteira indicada por Cristiano.

Prontamente, assim que sai da residência, adicionei esta pessoa indicada na minha rede social. Depois abri uma conversa relatando a minha ida até a casa e comentei sobre a indicação feita por Cristiano e que meu interesse na prática da pichação x grafite. Mencionei sobre a minha breve pesquisa em cima do trabalho de grafite e que tinha assistido a alguns vídeos dela atuando nesse meio através dos posts em sua página, e que, portanto, queria muito conhecer o seu processo de criação. A resposta veio imediata confirmando a presença no evento, mas que queria saber mais a respeito de minha pesquisa.

Contornei mais o contexto, dizendo que a minha pesquisa não tinha ainda um objeto definido, mas me interesse por pessoas que intervêm nas ruas, deixando marcas nos espaços públicos. E a partir das marcas pretendo fazer uma análise visual a partir dos sujeitos que marcam e que processos educativos disso podem surgir. Logo, ela me indicou o documentário “PIXO” de

São Paulo, mas de cara, falei que a intenção era de uma investigação local e de como isso era absorvido pela cidade. Depois, ela me indicou outros grafiteiros que poderiam também contribuir para a minha pesquisa. Por fim, marcamos o encontro para aquele domingo na CasABsurda.

A partir de então, comecei a definir melhor a minha caminhada, pois queria compreender mais intensamente como ela, enquanto sujeito, se produzia nas imagens. E como investigar esses processos educativos a partir de um produto visual, a partir da arte do outro? Essas perguntas ficaram povoando o meu imaginário, mas também o receio de realizar a abordagem com esses sujeitos sem criar um distanciamento, uma moralização do tema tratado.



A “agitação” casABsurda.

Dia quatro de outubro, cinco horas da tarde, ainda entardecer, antes que a penumbra do dia se arrastasse, com uma máquina na mão e mochila nas costas, saio de casa registrando meus passos, muros e janelas. Um movimento solitário, desconfortável diante dos olhos daqueles curiosos em saber o que se fotografava e porque se capturava aqueles instantes. Penso que quando não estamos no fluxo contínuo de nossas rotinas, a cidade se torna uma área de contemplação, um museu. Podemos observar com detalhes aquilo que diariamente passa despercebido, da mesma forma, quando passamos por ela, buscando por outras informações. Estar na cidade aos finais de semana, onde aparentemente o ritmo desacelera, os sons de pequenos gestos se ampliam, os gestos e vozes de transeuntes se tornam mais potentes. E nesse momento quando o corpo cria uma outra relação com a cidade, parecemos que também somos parte desse espetáculo.

Timidamente, a lente corria em busca de tags conhecidas, familiares ao meu trajeto repetitivo da semana. Assinaturas que a guiavam até a CasABsurda, onde hipoteticamente ou poeticamente, poderiam encontrar as mãos de quem as desenhou.

Não tenho costume de atravessar correntes, como Flávio de Carvalho¹⁷ em sua obra **Experimento nº 2**, que com o boné na cabeça vai em direção contrária dos fiéis numa procissão de Corpus Christi, provocando os ritos religiosos cheios de simbolismos e criando outro sentido para marcha coletiva: blasfêmia. Embora, caminhar até aquela casa para o evento da roda Absurda¹⁸, simbolizasse, para mim, o mesmo gesto de ruptura, de intromissão de um artista. É como se a casa tivesse o seu próprio ritual, seus códigos, suas regras e convenções de entrada, como vestuários, seu próprio dialeto.

Na perspectiva da contramão, tal como foi o artista Flavio de Carvalho em sua obra citada acima, fui impulsionada pela pesquisa a frequentar a balada do hip-hop e disputas de MC'S. A experiência nesse ambiente não foi inaugurada naquele momento, sendo que em 2008, quando eu morava em Belo Horizonte, já havia presenciado duelos de MC'S debaixo do viaduto de

¹⁷ Flávio de Carvalho foi um artista modernista brasileiro, entre outras funções e profissões. Desenvolve atividades em várias áreas artísticas e intelectuais, frequentemente de forma inovadora e provocativa.

¹⁸ Um de muitos outros eventos que acontece na CasABsurda, com objetivos de uma promoção cultural e literária vinculado ao movimento do Hip-hop

Santa Tereza. Num espaço público aberto, não me sentia observada, era apenas uma expectadora, mais uma na multidão em meio a vozes, gritos e xingamentos, vibrantes a cada desafio. A premiação de cada batalha era uma latinha de spray, a substância mais cobiçada daquele instante. As assinaturas percorriam por toda extensão do concreto, havia um altar por de trás de um palco improvisado. Como se as imagens dos grafites correspondesse as imagens de um santo de igrejas.

Entretanto, estar numa casa, um território particular para um público, aparentemente reservado, me colocava na situação de *outsiders*¹⁹ (ELIAS, SCOTSON,2000) invasora daqueles costumes já estabelecidos. Estava blindada das linguagens dissipadas ao som da música, dos gestos das pessoas, dos verbos proferidos de bocas que gargalhavam. Havia ali uma terra de estrangeiros. Não, eu era estrangeira.

As pessoas ainda na rua esperavam por grupos, talvez, antes de se movimentarem para o interior da casa. Avistei o Cristiano e os outros moradores, que acenaram num sinal de boas-vindas. Estava completamente deslocada, então rapidamente tirei meu livro da mochila.

O ingresso para o evento era a doação de um livro, mais cinco reais, ou apenas sete reais. Em mãos, levava o livro Políticas e Poéticas das Imagens como processos educativos (FERRARI, CASTRO,2012) uma publicação que nasce de um grupo de pesquisa interessada em tomar as imagens como “detonadoras” das discussões nos processos de subjetivação, sendo parte ampla de um processo de constituições de sujeitos das práticas discursivas e não discursivas. Este livro nomeava, simbolicamente, como ato provocativo e performático, a maneira de vivenciar aquela casa. A vontade crescente de tomar as imagens que emergiam das paredes, quadros, móveis, corpos, sons, como dispositivos para uma possível conversa, saber como as pessoas se relacionavam com a atmosfera da casa e como poderia interagir com elas... Expectativas na entrada.

Atravessando o corredor que dava acesso ao subsolo, alguns pares se encontram encostados em paredes, entre olhavam à medida que pessoas desciam as escadas, logo um vácuo se abriu ao deslizar o pé do último degrau. Aquele espaço ganhou outra dimensão. Gente, pessoas de diversas naturezas, pessoas conhecidas.

¹⁹ “Um grupo estigmatizado por todos os atributos associados com a anomia, como a delinquência, a violência e a desintegração”. Isto é, não membros de uma “boa sociedade”. Termo utilizado na pesquisa etnográfica de Norbert Elias e John Scotson sobre estabelecidos e outsiders. (2000)

Tinha chegado uma hora antes do encontro marcado com a pessoa da rede social. Fiz isto para perceber e me envolver melhor com o movimento da casa. Andava de um lado para o outro, observando os grupos que se formavam trazendo conversas enviesadas. Depois me fixei à frente da caixa de som, o que parecia que algo estava por acontecer. O DJ ajustava o som e a galera se animava. Em meio à agitação, percebi que dois rapazes comentavam sobre os grafites das paredes que circundavam o ambiente. Aproximei, então, perguntando a eles se conheciam os seus autores. Ambos ignoravam os grafiteiros, mas sabiam que estes atuavam na cidade, me indicando a assinatura do CREW (Bonde). A partir daí, iniciamos uma conversa sobre arte, vida, perseguição e liberdade.

Os dois rapazes vinham do bairro de Santa Rita, um bairro bem distante de onde nos encontrávamos. Perguntei sobre há quanto tempo frequentavam a casa, entretanto, para minha surpresa, eles afirmaram que era a primeira vez e que souberam do evento por conta de um duelo de MC`S da semana anterior, realizado na Praça Antônio Carlos no centro da cidade. Logo, indaguei sobre a proximidade com grafite, com o hip-hop, com toda aquela cultura. Um dos rapazes se questionava se aquela festa era mesmo a identidade do hip-hop brasileiro, pois criticava as músicas que eram tocadas por serem de origem norte-americana. Criticava também, as roupas, os gestos das pessoas que frequentavam aquele espaço. Acreditava que aquele público não fazia o mesmo tipo de evento tal como na sua comunidade. A palavra que usou para definir aquele ambiente era o Hip-hop elitizado, pois a casa localizava-se num bairro nobre.

A maneira como o rapaz descreveu aquele lugar, de estranhamento, me fez perceber que ele poderia ser um *outsiders*. Estranhamento, pois, mesmo estando imerso aos códigos daquela cultura, não se sentia à vontade com aquele grupo. Mas o que é há de estranho? Homi Bhabha (2013) nos diz de um estranhamento de culturas a partir dos povos colonizados e pós-colonizados, quando esses sofrem a intervenção de outra cultura, ou do "além", e por isso, cria-se o dilema de permanecer com a raiz de sua cultura ou de se deixar levar pelo hibridismo dela.



Leonardo Cezário. Duelo de MCs.Viaduto Santa Tereza. Belo Horizonte.2008

A atividade negadora é, de fato, a intervenção do "além" que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o "fazer-se presente" começa porque capta algo do espírito do distanciamento que acompanha a re-locação do mar e do mundo- o estranhamento [unhomeliness] – que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais. Estar estranho ao lar [unhomed] não é estar sem casa [homeless]; de modo análogo, não se pode classificar o "estranho" [unhomely] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública. (BHABHA, 2013, p.31)

O fato é que o estranhamento poderia ser por várias fronteiras criadas, seja pela situação de classe, por estar em um outro bairro da cidade ou por não pertencer aquela cultura "americanizada". Além disso, as convicções que ele tinha sobre a cultura do hip-hop confrontavam com as manifestações “reais” do ambiente da casa. Acreditava que a residência era uma alegoria, assim como o movimento do funk de hoje, que na sua concepção foi se perdendo ao longo dos anos. Nesse ponto, as divergências sobre o que seria o "verdadeiro" Hip-hop, me fez questionar sobre como o rapaz se vê nessa diferença, como aquele que tem o saber da cultura, da cultura de raiz, ou aquele que não foi absorvido por uma cultura massificada do hip-hop? Todavia, a cultura do hip-hop partiu de uma colonização, de um estrangeirismo, o que complica mais esta situação.

De certa forma, o jovem em sua fala, me colocava numa posição de desconfiança dos motivos pelo quais buscava os sujeitos da pesquisa. Se havia realmente uma diferença na cultura daquele ambiente, se existiam outros espaços com diálogos diferenciados, de costumes, provavelmente existiria uma outra forma de se constituírem pela mesma cultura. Para quais sujeitos eu estaria direcionando minha escuta? A partir daí, Bhabha nos diz ainda que,

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia de novo como ato insurgente de tradição cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Idem, 2013p. 29.)

Percebi, então, que eu estava neste "entre-lugar", entre culturas, mas não sabia ao certo quais eram nitidamente suas fronteiras. Desse modo, poderia construir uma interação desses sujeitos, dessas falas e que talvez pudesse criar algo "novo" a partir delas.

Mais tarde, ao comentar sobre pichações, um deles afirmou que no bairro onde morava não havia esse tipo de invasão. Segundo ele, no bairro onde mora, por ser perigoso e violento, a

comunidade sempre está em vigília com os “vandalismos” e assaltos, e que no bairro só tinha uma pessoa que marcava os muros com o grafite, o seu irmão. Então perguntei se conhecia alguém que pichava, e ele confirmou, mas que essas pessoas praticavam o picho em outros bairros. Indaguei sobre a existência de pichadores que disputavam territórios, se eles conheciam algum grupo tinham esta atitude, mas eles não tinham conhecimento.

Depois de um tempo, percebi que já tinha passado do horário do encontro marcado com a grafiteira. Pedi licença aos rapazes fui procurá-la pela casa. Assim que a avistei Mônica²⁰, me apresentei e demos o início a nossa conversa. O grafite foi o começo do nosso diálogo, portanto comentou sobre o tempo que se praticava o grafite e o grupo de que fazia parte. Apesar de já ter identificado algumas pichações pelas ruas da cidade feitas por ela, pois o próprio Cristiano, da casABsurda, havia me mostrado sua TAG inscrita na parede, não fui direta com essa questão. Durante sua fala surgiu o comentário: “*Quem grafita começa pela pichação!*”, então direcionei sobre este assunto.

A visão que ela apresentou sobre a movimentação de pichadores de Juiz de Fora era uma prática de pura transgressão, mas não por uma reivindicação territorial, entre grupos que picham, nem por considerar “um esporte de periferia”, e sim por acreditar que a cidade merecia isso, comparando com a estética do Rio Paraibuna que atravessa Juiz de Fora: Esgoto da cidade.

Indaguei também a Mônica, sobre a relação do documentário Pixo²¹, com as práticas de pichação desenvolvida nos centros urbanos de Juiz de Fora. Nesse momento, ela foi bem enfática, dizendo que o entendimento e a ação dos pichadores da cidade não passavam pelas mesmas preocupações de protestos dos pichadores de São Paulo, como uma agressão à sociedade, ao inconformismo social e por uma questão de justiça da ocupação da cidade. Ela se posicionou dizendo que as pessoas que marcam a cidade de JF são consideradas PLAYBOY²², pelo menos as que atuam no centro da cidade. Considera que a tinta spray, por ser cara, inviabiliza as pessoas de baixa renda a consumirem.

²⁰ Nome fictício criado para resguardar sua identidade.

²¹ O impacto da pichação como fenômeno cultural na cidade de São Paulo e sua influência internacional como uma das principais correntes da Street Art. O filme participou da exposição *Né dans la Rue* (Nascido na Rua), da Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em Paris. O documentário mostra a realidade dos pichadores, acompanha algumas ações, os conflitos com a polícia e mostra um outro olhar sobre algumas intervenções já muito exploradas pela mídia. O filme não traz respostas, mas fornece argumentos para o debate: pichação é arte ou é crime? Documentário foi realizado em 2009 e dirigido por João Weiner e Roberto t Oliveira

²² Gíria popular usada para descrever o estilo de vida de jovens ricos que buscam prazer em tempo integral, geralmente, jovem na faixa dos 13 aos 25 anos que dirige carro, pratica esporte, e é cobiçado pelas meninas de seu círculo social. Esse estereótipo foi reforçado em vários filmes e séries de tevê.

Nesse momento fiquei refletindo sobre o comentário de um dos moradores de Santa Rita, se essa questão do movimento de pichação teria haver com realidades de classe, ou seria apenas um modismo absorvido pelas grandes metrópoles.



Há vozes que gritam com e pela cidade, cidade escrita.

Para falar da cidade, portanto será necessário que a voz se aventure a conceber uma visão abrangente e, simultaneamente, reconheça a falibilidade de tal visão. Qualquer tipo de realismo deverá estar ciente do quanto é um jogo de convenções, do quanto é, pois, um não-realismo. (BRANDÃO, 2005 p.135)

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. (CALVINO 2006 p.14)

Um caminho longo a percorrer, outras direções surgem para esta pesquisa, conceitos abertos a serem observados cautelosamente e, mais ainda, exercitar o olhar para a cidade por onde eu movimento, articulo palavras e caminhadas. Ainda não havia uma escolha, mas o tempo e as sensações se modificavam, as impressões se distanciavam daquilo que estava de algum modo certo. Ao longo desse percurso, percebi que a minha voz, a minha narrativa nessa pesquisa traçava linhas ondulantes, por vezes, espiraladas, tentando retornar ao começo de tudo, embora, no ensaio de sua volta, já não fosse o mesmo caminho. É importante também trazer experiências da cidade agora não mais de uma maneira marcada ou delimitada por questões de espaço público e/ou privado. Dessa forma, a cidade pode ser vista em camadas que podem se abrir e se levantar com a minha voz, uma voz que ficcionaliza a cidade, pois esta última também ficcionaliza a minha voz.

Diante disso tudo, estou no jogo de convenções, de compor e inventar uma cidade que já é existente antes de habitá-la, trazendo assim a existência de minha fala para lugares que agora estão por virar outras cidades, como na perspectiva de Calvino, dilatada dela mesma. Isso porque acredito que vivemos a cidade nas suas dobras, como mapas entregues aos turistas. Atravessamos um pouco de cada espaço da cidade, e deste pouco espaço, uma outra cidade é

edificada por recordações, por memórias e esquecimentos. Tentamos nos prender a concretude, entender os espaços visíveis, como casas, edifícios, vias, parques, praças, como algo fixo, embora a cidade esteja mesmo nas relações entre esses espaços, no fluxo dos seres, dos objetos, das informações, das imagens (Brandão ,2005). A cidade se reinventa no tempo, a medida que a inventamos em outros tempos.

Contudo, para inventar a cidade que se ergue nessa pesquisa, passei pelo exercício da escuta e de tomar notas, assim como Carlos Skliar sugere, vagueando por conversas alheias e seguindo o movimento das palavras, mas sem julgá-las. Traçando e entrelaçando, ouvidos, bocas, gestos ao encontro de uma língua anônima e também de uma escrita nômade.

Quem escreve nos muros? [Quem grafita os muros?]/ Quem inventa as piadas? / Quem sela os refrães? / É um presente que todos nós damos, essa escrita nômade, anônima, interior, que todos entendemos / Uma cidade sem ela não é nada, está morta, o exterior ao nome, já não se vive para si mesmo, já não se é capaz de dar um nome. (MORÁBITO 2001, p.12)

E nesse momento, minha cidade se torna uma cidade chamada Escrita. Cidade Escrita na sua amplitude, polissêmica, por ser escrita por outros e outrem, porque a escrita de uma cidade nada mais é do que um corte sobre ela, uma viga que possibilita diversos cruzamentos, que não se fixa, que não se elege a melhor ou pior, mas que se desenha uma invenção dela mesma.

Na ordem do discurso de Foucault (2014), o autor nos faz pensar que a escrita da cidade abre possibilidades de discursos, possibilidade de verdades e, por assim, verdades que se elevassem, entretanto, o desejo, tal como o Foucault (2014), é não introduzir um início de uma cidade, mas encontrar outras cidades em outros discursos, se "deixar levar como um destroço feliz"(FOUCAULT 2014, p.7).

Escrever sobre a cidade é também apresentar imagens, criadas a partir das paisagens que nos deparamos no cotidiano. Mas criar essas imagens se torna tarefa árdua quando, às vezes, nos tornamos cegos em lugares por onde passamos diariamente, apenas distraídos em nossos pensamentos ou com o propósito de vencer obstáculos da distância que nos separa de um lugar ao outro. Talvez por isso, por instantes, não percebemos que várias paisagens podem se tornar invisíveis, e que essas mesmas paisagens invisíveis são aquelas que condicionam as paisagem que são visíveis na cidade, embora escondidas, elas sustentam o que acreditamos ser possível ser visto. Nesse caso, a paisagem visível é um resto mudo e intercambiável, como Ítalo Calvino

(2006, p.17) nos diz, árvores e pedras são aquilo que são, e por isso passamos despercebidos coisas e acontecimentos, pois raramente fixamos o olhar numa coisa, estamos distraídos por nossas funções diárias e rotineiras, assim também nos tornamos para outros pedras e árvores. Quando o contrário acontece, quando algo nos suspende e prende-nos a atenção é que somos capturados pelo seu símbolo.

A ideia de suspensão poderia ser entendida como a experiência proposta por Larrosa (2015), algo que nos captura e nos transforma de um estado para o outro e que não é possível um retorno, porque já está marcada. Contudo a experiência se torna um símbolo, como uma identificação para aquilo que já se configurou, ou o que se aprendeu.

Um símbolo que confere um significado, uma razão daquilo existir, por alguma mudança sutil do ambiente. Olhar, escutar e escrever sobre a cidade é como querer enxergar nas nuvens o símbolo que se esconde, atribuir-lhe um sentido para aquela massa branca que se desfaz lentamente no imenso azul. Por isso talvez as pichações tenham se tornado esses símbolos, essa nuvem intermitente e que se faz escrita.

A medida que atravesso a cidade, por diversas experiências que venho acumulando no tempo, também surgem sentimentos de pertencimento e identidade. A propósito, na mesma proporção ocorrem minhas perdas, lapsos, esquecimentos e silenciamento. (KNAUS,2013). Contudo, o pertencimento estaria ligado ao conjunto de percursos pelos quais venho me constituindo, pelas ruas por onde passo, levo comigo um pedaço de imagem, de cheiro e sons, sentimentos que organizam o meu corpo na cidade, e que integram o meu organismo com o lugar. Inevitavelmente, o sentimento de bem estar se faz presente, faço parte de algo maior. E nesse sentido, estabeleço minha identidade, faço parte desse coletivo de organismos que circulam pela cidade, que são provocados pelas mesmas sensações e também inseridos numa representação da cultura local. Segundo Kathryn Woodward (2014),

A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre várias identidades possíveis por um modo específico de subjetividade. [...] Somos constrangidos, entretanto, não apenas pela gama de possibilidades que a cultura oferece, isto é, pela variedade de representações simbólicas, mas também pelas relações sociais. (WOODWARD 2014, p.19).

A cidade que me representa, que me identifica, está dentro de um sistema de significações que, por ser fruto da cultura e dos sistemas simbólicos compõe sua identidade, entretanto, ela não é estável (Tomaz Tadeu, 2014). As nossas relações são cambiáveis, sofrem interferências ao longo do tempo, são afetadas também pelas transformações físicas do ambiente. Dessa forma, o nosso corpo reage tentando readaptar as novas informações, integrando outras identidades, produzindo outras subjetividades. Tornamos corpos fluidos, que absorvem e descartam certas ações e pensamentos.

Daí, a experiência marcada é gravada na memória, mas o que deixamos de lado, o que apagamos, pode ressurgir instantaneamente numa outra travessia. Talvez as escritas do muros vão se tornando símbolos potentes para mim, mesmo quando a imagem que é levantada numa paisagem e depois dissolvida pelo seu próprio tempo, pode despertar o mesmo sentimento de pertencimento. Isto é, a ausência de algo que já existiu em determinado lugar, provoca a mesma reação de quando foi presente.

Para explicar melhor, Henri Bergson (2006) relaciona as lembranças com a percepção exterior da imagem,

Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que as desenham em linhas gerais, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela recria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem- lembrança do mesmo tipo. Se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram. E a operação pode seguir indefinidamente, a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares. [...] nossa memória escolhe sucessivamente diversas imagens análogas que lança na direção da percepção nova. Mas essa escolha não se opera ao acaso. O que sugere as hipóteses, o que preside de longe à seleção, são os movimento de imitação pelos quais a percepção prolonga-se, e que servirão de um quadro comum à percepção e as imagens rememoradas. (BERGSON, 2006, p. 114-116)

Por tanto esta cidade chamada Escrita, é uma cidade do esquecimento, do lapso, daquilo que se abre em fenda, se esvazia em certo momento. Porém, ela jamais poderia existir se não houvesse as rotas percorridas, chamadas de memórias. Memórias como marcas, como símbolos mutáveis, pois elas deslizam, nos enganam, pois aparecem de formas descontínuas, assim como o exercício do pensamento. Então, a cidade inventada pelo tempo, acumula-se em memórias que

são ativadas pelas percepções exteriores. As mesmas memórias que proporcionam outras escritas, e se inscrevem outras cidades, outros espaços urbanos.

E por espaços urbanos, entendendo as complexidades das transformações culturais e políticas aguçadas a partir da segunda metade do século XX, e enxergar que nossas relações com as superfícies urbanas vem mudando também a nossa forma de olhar e experimentar a cidade. Se na construção da cidade, segundo Bernard Tschumi(2000), o seu aspecto arquitetônico cumpria um papel histórico de acender o aparecimento de imagens estáveis, como os monumentos, a ordem espacial, praças, hoje nos deparamos com uma cultura do desaparecimento das imagens instáveis, pensando nas imagens cinematográficas, publicitárias e também nas imagens do computador (HUYSSSEN, 2000).

Atualmente a travessia de uma cidade é tomada por sons eletrônicos, por imagens e escritas do celular, pela distração de painéis eletrônicos anunciando oportunidades, outros percursos a se pensar. E cada vez mais essas imagens efêmeras constroem outras perspectivas de cidade, pois podemos mapear virtualmente o nosso percurso, escolhendo caminhos mais rápidos, trajetórias que encurtam o tempo e o deslocamento do nosso espaço. E dessa forma, empobrecendo as nossas experiências urbanas, assim como alertava Walter Benjamin, que nossos valores culturais não se vinculam mais as nossas experiências, apesar de todo o desenvolvimento técnico da comunicação, há uma miséria na transmissão destas, como valores de pais para filhos (BENJAMIN, 1996). Portanto, estamos nos isolando. A cidade como experiência, no sentido de Benjamin (KNAUSS, 2013), nos coloca na perspectiva de que entender o sentido urbano é passar por uma trama entre sujeitos lugares e vivências que despertam o sentido que conduzem a (re) construir significados sobre a cidade, sobre a vida e sobre a si mesmo. Mas o que acontece de fato, quando você não consome a cidade, talvez, passamos a ser engolidos por ela.

Dessa forma, é tão emergente o discurso de memória, pois nas minhas lembranças posso criar alternativas de histórias, despertar sentidos controversos, refazer percursos para ativar outras memórias ou esquecimento, que para Freud são indissolúveis e mutuamente ligados, uma é a forma da outra (HUYSSSEN, 2000).

É com esse sentimento que passo na caminhada pela cidade, pois a CasAsurda, depois de alguns meses, não estaria mais disponível para a minha pesquisa devido ao fechamento para as festas que lá aconteciam. Quando entrei na página virtual da Casa encontrava o informativo da suspensão das festas. Alguns moradores do bairro fizeram a reclamação com a polícia, pois se

sentiam incomodados com o barulho e com a questão da segurança em relação ao público que frequentava essa festa.

Na impossibilidade de continuar por essa trajetória, escolhi um outro caminho que pudesse coletar mais falas de sujeitos com quem havia conversado. Uma das pessoas com quem dialoguei na CasAbsurda, participava de um projeto cultural da Cidade de Juiz de Fora. Esse projeto conhecido como "Gente em Primeiro Lugar" é um projeto vinculado à prefeitura do município, como um programa social que dá direito à cultura aos cidadãos.

Nesse aspecto, a arte é vista para a sociedade, comumente, como uma ferramenta de inclusão social que, na visão de Maria da Glória Gohn, contribui para a democratização do acesso à cultura e impulsiona o exercício dos direitos culturais que todos devem ter (GOHN,2015, p.10). Do ponto de vista histórico, até mesmo da própria arte, percebe-se que os movimentos sociais vem se utilizando também das linguagens artísticas como forma de protesto social, político, afim de forçarem uma transformação na sociedade civil. Alguns artistas renomados da história da arte como Picasso e Delacroix que pintaram *Guernica* e *A liberdade guiando o povo*, respectivamente, fizeram dessas imagens uma marca, um símbolo de luta dos povos oprimidos, que acabaram por constituir e inspirar todo um imaginário e uma memória histórica para a humanidade. (GOHN, 2015, p.9) Neste sentido também, a arte é uma forma de dar visibilidade àqueles que não tem vozes na sociedade.

Mas quando é o povo, e não somente o artista, que viabiliza sua expressão através de imagens, através de uma apropriação do espaço público, a linguagem ser torna mais potencializada, pois torna a cidade ainda mais viva. O grafite que emergiu como manifestação de transgressão de uma luta política, de uma luta juvenil que contesta "as regras do jogo" e questiona a cultura convencional (CARMO, 2001 p.52), impulsionou o surgimento de novas imagens e novas formas de linguagem crítica. As escritas nos monumentos, as escritas em faixadas, as escritas públicas, foram marcadas como imagem na constituição da história. Em Maio de 68 na França, e o movimento hippie dos anos 70 nos Estados Unidos, trazem imagens que perpetuam ainda no nosso imaginário, como "É proibido proibir, *Peace and Love, Flower power, Black power, Gay power, Women's Lib*", como traduzem um pouco do sentimento das categorias de minoria na sociedade.

No Brasil, as vozes que foram oprimidas durante a repressão da ditadura militar, ganharam forças de resistência nos espaços urbanos, entretanto, não somente como vozes rostos que mostram suas caras nas manifestações públicas, mas como aquelas anônimas que deixam

recados nas paredes, que faz, através da arte do grafite, uma disseminação de ideias e de comunicação política. O grafite surgia então nesse cenário, no final da década de 70, em que a linguagem artística é movimentava por grupos insatisfeitos com o panorama político-social.

Todavia, esse tipo de manifestação ou qualquer tipo de intervenção no espaço público sem autorização legal foi e é considerado crime ambiental contra o patrimônio público ou particular. A questão é que quando o grafite se torna uma linguagem artística autorizada e valorizada pelo espaços institucionais da arte, o público passa a olhar, talvez, o grafite com mais aceitação, enxergando essa expressão como uma produção cultural. Produção cultural de quem? Com quem ou com qual grupo de pessoas identificamos esse tipo de manifestação? E onde podemos encontrá-las? O fato é que, paradoxalmente, o grafite visto como manifestação transgressora há tempos, é o mesmo que volta para as intuições educacionais, afim de promover inclusão e transformação cultural nas camadas populares.

Na perspectiva de uma inclusão social das classes populares à cultura, o projeto "Gente em Primeiro Lugar" oferece diferentes oficinas culturais, dentre elas, a oficina de grafite. O público alvo são crianças e adolescentes em área de risco. Esse projeto que iniciou no ano de 2009, teve a preocupação de elaborar as primeiras intervenções em bairros mais carentes, e já neste ano, ele ocupa um polo central, no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas e Centro Cultural Dnar Rocha. Um dos objetivos desse projeto é "incentivar talentos individuais e habilidade, criando espaços para a sensibilização de crianças e adolescentes, que possa conhecer através das artes, de atividades culturais e multimídias, buscando a ampliação dos espaços de socialização e diálogos para a assimilação da convivência."²³ Atualmente, o "Gente em Primeiro Lugar" atua em mais de cinquenta bairros e atende a mais de quatro mil crianças e adolescentes.

O estudo de grafite, como uma prática de aprendizagem nos espaços não formais da educação, é uma forma também de aproximação aos movimentos sociais. E ainda perceber que os processos educativos que se dão nesses projetos intervém positivamente na autoestima do sujeito, isto é, faz com que os jovens se sintam capazes de construir sua própria imagem e ainda sejam críticos com acontecimentos culturais, políticos e sociais no qual estão inseridos. Embora não fosse o foco, o estudo do grafite no espaço institucionalizado, mesmo numa educação não formal, ainda é pertinente para a abertura de vozes que procuram essa linguagem como expressão artística, afim de relacioná-los com a expressão da escrita e marcas urbanas.

²³ Texto retirado da página oficial do projeto "Gente em Primeiro Lugar": <http://programagenteemprimeirolugar.blogspot.com.br/>

A maneira como entrei nesse projeto foi através de uma conversa com a equipe de coordenadores do "Gente em Primeiro Lugar", que me direcionou os horários das oficinas e seus articuladores. Os articuladores são os profissionais que estão diretamente em contato com as crianças, propondo atividades relacionadas à temática das oficinas. Entretanto, já havia em mente a articuladora que iniciaria esta etapa e, então, rapidamente, compareci a sua oficina no Centro Cultural Dnar Rocha.

No primeiro encontro com Mônica, a mesma pessoa que havia marcado o encontro na CasAbsurda, expliquei as minhas intenções de pesquisa nas práticas do grafite daquelas oficinas em relação ao meu interesses sobre intervenções e marcas urbanas e como esses processos poderiam surgir outras educabilidades. Naquele instante, só iria observar suas oficinas.

A articuladora recordou do nosso encontro na CasAbsurda, porém senti uma outra forma de apresentação e postura em sua fala. Ela comentou que aquela oficina que estava ministrando no momento não era propriamente aulas de grafite, mas sim de atividades de propostas artísticas para a sensibilização das crianças. No entanto, as oficinas de grafites aconteciam nos bairros periféricos, como na EM Quilombo dos Palmares, no bairro Sagrado Coração e na Associação dos Amigos (ABAN) que é uma organização dos amigos do Bairro do Dom Bosco. Ela justificou que a periferia é o lugar que existe maior procura pelos adolescente na expressão do grafite.

Enquanto eu observava a aula, sobre a temática de encadernação, especificamente na elaboração de cadernos chineses, o Coordenador da parte de Arte Visuais entrava em sala. Logo, conversamos sobre a dinâmica do projeto, aspectos das outras oficinas e o porquê de as aulas de arte visuais serem focadas no grafite. Segundo ele, a opção pelo grafite foi um modo de acercar ou acolher crianças interessadas nesse tipo de linguagem, uma aproximação com o movimento cultural do Hip-hop. No início, a intenção partia da própria estética do grafite, uma afirmação do sujeito no meio onde vive, ser e pertencente do lugar. Ele me disse que um dos articuladores é um dos primeiros grafiteiros da cidade, e que isso trouxe para as crianças uma forma de reconhecimento e aproximação do projeto.

Comentei com ele que eu havia participado como articuladora, em 2008, de um projeto cultural chamado Arena da Cultura, uma iniciativa da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, e que o projeto de Juiz de Fora era semelhante com os mesmos objetivos políticos de difusor e descentralizador da cultura. Lá também eram oferecidas as oficinas de grafite, entretanto não tive a oportunidade de acompanhá-las de perto no seu cotidiano. A minha

curiosidade partia dessa formação de "grafiteiros", como os jovens se viam nesse processo, e como eles permaneciam após o projeto.

Naquele mesmo ano aconteceu a primeira bienal do grafite coordenado pelo professor Rui Santana, que também era o coordenador visual do Arena da Cultura. Nesse acontecimento, Rui reforça a ideia de que essa expressão artística aproxima com a classe mais populares,

É gente de talento, que não vem de elites econômicas, culturais ou religiosas, mas das periferias abandonadas e que, rompendo estruturas acadêmicas, correndo o risco de ser tida como marginal, está fazendo arte com soluções estéticas extremamente novas e com conteúdo ético. (Rui Santana, 2008 Jornal O tempo.)

A forma como foi conduzido o projeto da I Bienal Internacional do Graffiti, patrocinado pela Petrobras e Cemig, pela Lei de Federal de incentivo à Cultura, foi um ponto difusor, através das discussões em seminários, para erradicar o estigma "marginal" do grafite. Na fala de um dos grafiteiros é visível o sentimento de pertencimento da linguagem à produção de uma Arte, "a bienal foi uma oportunidade única, um evento que abriu a discussão do grafite como arte, não como vandalismo."(Deco, Grafiteiro,2008).

Penso que os trabalhos do artista Gordon Matta- Clark de 1973, Graffiti Photoglyphs e Graffiti Truck²⁴, em Nova Iorque, vem de encontro com as ações de grafiteiros, de uma proposta experimental com a cidade. O artista, naquele época, tinha uma preocupação com a vida e a cidade no sentido de dar visibilidades a espaços não visíveis, pouco acolhedores e longe de ser monumentais (CUEVAS, 2010). Logo busca ocupar edificações abandonadas, espaços negligenciados pela sociedade e sendo crítico nos aspectos que direcionam o olhar para a modernidade, no seu complexo consumo aliado ao desperdício. Outro olhar também para a prática artística é desconstruir o espaço tradicional da arte, como ocupação de galerias e salões de museus, sendo assim abriu brechas as potencialidades dos espaços urbanos, nas relações de envolvimento com o público expandido, trazendo questões sobre as dinâmicas sociais como estratégias para integrar a arte à vida cotidiana.

²⁴ A proliferação de grafites na cidade de Nova Iorque em 70, por ser manifestações marginalizadas utilizadas por gangues de rua como uma forma de marcar territórios, converteu-se numa arte urbana com seus códigos e estilos. Logo o artista Matta-Clark se interessou por essa linguagem apropriando-se através de fotografias, sugerindo um traçado de territórios que sobrepõem ao desenho "oficial" da cidade. A série de fotografias foram recusadas na feira de arte em Greenwich Village, entretanto, o artista fez sua própria mostra paralela à feira, próximo ao evento, chamando de "Alternativas" à feira da arte Whashington Square. Além disso, realizou uma ação com os moradores do sul do Bronx, afim de cobrir uma caminhonete com grafites e depois oferecendo à venda os pedaços recortados.

Porém essas atitudes do Matta-Clark não facilitavam a realização de suas obras, por muitas vezes ele enfrentou a indiferença e as proibições de autoridades em seus projetos. No entanto, a audácia de criar alternativas que burlassem essas interdições, praticando performances ilegais, mostram a ineficiência dessas autoridades,

Como estes edifícios existiam fora da sociedade e não dentro dos objetivos da proteção da propriedade... estavam aí para quem quisesse. Os cães selvagens, os drogados e eu utilizamos esses espaços para resolver algum problema vital; no meu caso a falta de um lugar de trabalho socialmente aceitável". Entrevista Matta-Clark, 2006.²⁵

O olhar sobre o grafite, não apenas no aspecto de linguagem, mas de uma ação performática do sujeito na sua interação com a cidade, vem se transformando através do cenário da arte dos anos 70 até os dias de hoje, construindo outras perspectivas de aceitação dessa expressão nos meios ditos oficiais da arte. A Bienal do Graffiti Internacional em BH é o reflexo dessa abertura como linguagem "autorizada", que atualmente vem se dissolvendo e dispersando nos meios publicitários, utilitários e também educacionais. E por isso, vejo as oficinas de grafite um lugar de aproximação e expansão dessa linguagem, mas sem perder o foco da relações estabelecidas de sujeitos de periferia, como a própria articuladora do Projeto Gente em Primeiro Lugar mencionou. Será que a institucionalização da linguagem do grafite nos espaços culturais da cidade de Juiz de Fora contribuirá para o crescimento de grafites nos bairros, e talvez uma aceitação da população de Juiz de Fora? Mais grafites e mais pichações? Ou tudo é a mesma coisa?

²⁵ Interview with Gordon Matta-Clark, publicada originalmente em Gordon Matta-Clark. Antuérpia International Cultureel Centrum, 1977.





"Desfazendo o espaço" de cidades.

Pensando sobre a minha morada, em 2008, no bairro Padre Eustáquio²⁶ de Belo Horizonte, um lugar imerso as intervenções do grafite e pichações, percebo o quanto a estética do contorno me inquietava. Pela primeira vez morava em um prédio pichado, mas, naquele momento, o que me interessava era o tamanho do apartamento para alugar, se este iriam caber as esculturas do meu parceiro, quem participava de uma bolsa residência artística pelo Museu da Pampulha, a razão por eu ter mudado para a cidade.

Nos primeiros meses de moradia, entendia aquelas imagens marcadas nos prédios e casas como uma poluição marginal, visual do lugar e, portanto, causando uma certa angustia de transitar pelo bairro, pois o sentimento de limpeza era profundo, a palavra agradável não condizia com a situação daquele ambiente. O meu corpo correspondia esta inquietude na minha falta de ação, pois era mais caseira, inclusa no sentido de não suportar todo o movimento e informação da capital, o desconforto do diferente.

Logo, a procura de emprego era mais desafiadora, pois sem o vínculo institucional com as escolas estaduais e municipais da cidade, como professora, não encontrava muitas chances de atuar no mercado, mesmo nos colégios particulares. Minha opção foi procurar por projetos de oficinas, como articuladora de artes visuais e, de certa forma, foi a trajetória que me permitiu relacionar com toda a cidade de Belo Horizonte, inclusive com o grafite. Esta relação profissional com a cidade foi se tornando mais estreita na medida em que me distanciava deste incômodo da poluição visual, em meio a rotina que transpassava um outro olhar sobre as arquiteturas, como memórias ou vestígios de certos lugares. As marcas se tornaram pontos de referência como em mapas, trazendo, posteriormente, um sentimento de orientação e pertencimento. A repetição de grafias conhecidas nos espaços por onde circulava, as imagens que conversavam com as protuberâncias arquitetônicas fazendo enxergar uma tridimensionalidade do espaço plano, ou as vezes um recorte, despertavam outras sensações de criação e invenção do espaço.

²⁶ Padre Eustáquio é um bairro tradicional da região noroeste de Belo Horizonte. O bairro Padre Eustáquio possui uma população estimada em 28 mil pessoas. Com boa infraestrutura, é um lugar tranquilo, admirado por seus moradores, servido por bons postos de saúde, escolas, feiras livres e um comércio autossuficiente, com ampla rede de bancos, lojas, bares, farmácias e restaurantes. É residido por grande parte das famílias dos antigos moradores e tem obtido um grande crescimento na área de construção civil com o surgimento de vários prédios na região.

Dessa forma, penso que há lugares que nos atravessam, como formas inexplicáveis e que se tornam pulsantes ou vibratórias em instantes em que não estamos mais presentes ou que não mais habitamos. A volta para Juiz de Fora em 2009, fez com que observasse mais a cidade (e reconhecesse melhor a cidade de BH). Se existia ou não grafite ou pichação em Juiz de Fora antes da minha experiência na capital mineira, isto não era um problema, ou talvez não fosse minha forma de relacionar com a cidade, de preocupar-me com suas marcas. Mas o retorno, fez com que gerasse uma perturbação no meu olhar, pois a cidade se apresentava mais marcada, não somente por desaparecimento ou surgimento de novos estabelecimentos, por novas construções imobiliárias, ou por destruição destas, mas por gestos de sujeitos que deixavam pistas, rastros de uma trajetória inquietante. Daí percebo que o esquecimento de uma cidade que me habitava, ressurgia na memória de outra cidade.

Hoje, na cidade de Juiz de Fora, encontramos com mais frequência nas fachadas, muros de casas e lojas do centro da cidade, pichações espalhadas em todo seu percurso. Com isso, abrimos possibilidades de discursos relacionados a esta prática e que, geralmente, é amplificado pelas redes midiáticas. Alvo de vários discursos, de vozes tentando determinar e apontar os agentes dessa prática, com objetivo de enquadrá-los e excluir de certos direitos e obrigações como cidadãos. Fica muito mais evidente quando este assunto se transforma em uma pauta midiática através dos programas televisivos, como pude assistir no ano de 2015 no canal local da cidade²⁷.

No início da fala do apresentador, aponta para os aspectos da prática de pichação como suja e é vista também, segundo o olhar da polícia, como crime ambiental. E alerta que tais práticas têm incomodado os moradores e comerciantes do bairro São Mateus²⁸. Logo, informa que essas práticas são cometidas, na maioria das vezes, por adolescentes, e que são dados apontados pela própria polícia militar.

A partir desse ponto, o entrevistador lança o olhar que qualifica a pichação, mostrando o lado depreciativo da ação e evidenciando as qualidades que a definem como suja, criminal e feita por adolescentes. Nesse primeiro momento, cria uma saber coletivo, comum aos olhos da sociedade.

²⁷ Visto em 14/07/2015 no site <http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/mgtv-1edicao/videos/t/edicoes/v/pichacoes-incomodam-comerciantes-e-moradores-do-bairro-sao-mateus-em-juiz-de-fora/4321112/>

²⁸ São Mateus é considerado um bairro central de da cidade de Juiz de Fora, por isso é uma área nobre onde fica um dos colégios de referência da alta classe de Juiz de Fora.

Já a repórter de campo, aponta a prática como uma falta de respeito, mesmo se pelas pichações são passadas mensagens de amor. Enfatiza o prejuízo dos comerciantes, comentando sobre as reformas por conta de pichações e delas não durarem nem dois meses.

Entrevistado (administrador): *A situação é terrível pra gente que as vezes reforma as nossas casas. [...] Tem um vizinho nosso que fez reforma. Fez um muro até de "porcelanato", e eles picharam!*

Repórter: *E não durou nada?*

Entrevistado: *Em questão de três dias já tava pichado!*

Na fala do entrevistado percebo que há uma indignação por conta do alto investimento de material do muro do vizinho, o porcelanato, e que por isso talvez não fosse justo pichar naquele local. O valor econômico da fachada determina em qual lugar se pode pichar? Ou pode até se tornar mais atraente? Numa segunda etapa da entrevista a repórter se dirige à um visitante de Juiz de Fora.

Entrevistado (visitante, professor): *Juiz de Fora é uma cidade que tradicionalmente ela tem um nível cultural muito elevado em relação a outras cidades, eles valorizam bem os bens culturais daqui. E ver o jeito que tá aqui, pichando parede, não combina muito com o espírito da cidade.*

Nessa afirmação acima, a noção de ter cultura é colocada em oposição de quem picha, como se os agentes da ação não tivessem cultura. A cidade, segundo o entrevistado, por pertencer a alta cultura, não mereceria esse tipo de intervenção. O desejo de limpeza associada a uma boa cultura é muito evidente no discurso do entrevistado.

Mas podemos pensar as grandes metrópoles sem a "alta cultura"? Sem a presença das pichações? Pensar dessa forma, é certamente apagar uma identidade histórica do local, e que por ser história, tudo isso passa tornar um patrimônio cultural. Talvez a história da pichação estivesse apenas começando na cidade de Juiz de Fora ou sua cultura começa a se tornar presente.

Curiosamente, o fato de eu estar entre lugares, organizo uma espécie de trama espacial e temporal, vinda através das minhas memórias e esquecimentos dessas habitações espaciais. O projeto "Gente em Primeiro Lugar", a CasAbsurda e os estudos de intervenção urbana do Instituto de Arte e Design da UFJF, todos esses ocorriam concomitantemente no ano de 2009. Não faço aqui uma alusão de que os fatos foram linearmente amarrados, como causa ou

consequência de atitudes de sujeitos próximos, de pensamentos e pulsões de desejos por este movimento urbe, mas que há uma leitura de como os cosmos se reagrupam em situações diferenciada com a minha percepção do grafite. Talvez essa leitura só faça sentido apenas na minha escrita, o modo como me relaciono com a temática, pois crio este contexto histórico a partir da minha própria história, das minhas inquietações, das conexões e afetações neste mundo. Isso ficou um bom tempo adormecido, não compreendido dentro das reações de estranhamento com a minha cidade. A não limpeza dos bairros do centro da urbe, e a aparição tímida de alguns grafites me fez questionar e desconfiar da potência dessa prática. Existiam duvidas, na época, quanto a legitimação da criação dessa cultura insurgente.



Encontros, desencontros.

23/06/2016 - Escola Municipal Quilombo dos Palmares – 17:00

A expectativa de acompanhar as oficinas dos bairros de periferia era diferente da experiência de conseguir um contrato escolar em qualquer escola periférica. A atenção e o olhar para os jovens e crianças que participavam do projeto era de entender o contexto da procura por oficinas de grafite. Um dos objetivos era perceber as singularidades de cada sujeito e as aspirações com aquelas práticas, o sentido criado por eles e elas de viver aquelas experiências. Mas isso não diferenciava o modo de me relacionar com elas, como professora de escolas públicas, tenho mais aproximação por informações e rotinas da escola. Isso facilitava de certa forma.

A princípio Mônica tinha esclarecido o trajeto para o bairro, que precisaria pegar apenas uma condução da minha casa para chegar ao destino, sem ter que passar pelo centro. E que provavelmente nos encontraríamos no meio do caminho, pois só havia este ônibus que deixasse exatamente na porta da escola. Desse modo, fiquei menos apreensiva pois ela me acompanharia.

A rotina da escola naquele dia fora interrompida por atividades fora da instituição e, por essa razão, as aulas da articuladora seriam condensadas. Praticamente se encerravam as atividades do bimestre, a escola estava preste a entrar de férias, o que romperia com a minha pesquisa de campo em relação ao projeto das oficinas. Com este intervalo, poderia criar assim um distanciamento das falas e ações das crianças envolvidas no projeto, isso porque o projeto não obrigava a permanência dos interessados efetivamente, mas existe uma política do programa, segundo Mônica, de que com três faltas consecutivas, automaticamente a criança ou adolescente estariam desligados da oficina. Para ingressar também é necessário o preenchimento do formulário e assinada pelo responsável do menor.

Contudo, as duas turmas se juntaram naquele momento, crianças de 10 anos com adolescentes de 15. Ambos faziam as mesmas atividades, os mesmos cadernos chineses (sketchbooks também conhecidos) que Mônica havia passado como no meu primeiro encontro com a oficina. Entretanto, os cadernos desses alunos estavam preenchidos com vários esboços de nomes, com variação de tamanho, traços e preenchimento de cor. Alguns nomes como Luda Crys, também

estavam desenhados no quadro negro. Havia uma atenção da articuladora para com o desenvolvimento dos traços.

A minha presença na oficina, no primeiro instante, causou desconfiança entre os jovens, mas logo a articuladora esclareceu as minhas intenções, que ficaria apenas como uma observadora do projeto. Entretanto, tiveram a curiosidade em saber o porquê da minha pesquisa e com o que eu trabalhava. Fiquei receosa de me identificar como professora de artes, pois talvez isso pudesse inibir aquelas pessoas de me mostrarem o seus trabalhos desenvolvidos, mas, para a minha surpresa, fizeram questão da minha opinião sobre o seus traços.

A oficina não seguia um planejamento fechado e com prazo a ser cumpridos no dia, apenas acompanhava o fluxo das técnicas que eram propostas pela articuladora. Talvez uma grau de dificuldade aparecia nos exercícios diferenciados dos maiores, que já começavam a desenvolver seus personagens. Havia uma intenção da articuladora de passar um documentário "Contra-parede- o grafite e pichação em Campo Grande-MS"²⁹ para as turmas, e depois recomendou "Cidade Cinza"³⁰, mas não era nada forçado, ela deixava o vídeo ligado, pedia alguma atenção para determinadas falas, ou mesmo era interrompido por um dos meninos.

Achei interessante a abordagem do documentário iniciando com a problematização da definição nome grafite, que carrega a duplicidade, enquanto processo e por ser praticado por dois distintos grupos. O primeiro por ser um grupo que buscava a assimilação e aceitação da arte institucionalizada e o outro por ser excluída, de periferia e de protestos. O documentário apresentava a fala de duas pessoas, uma que considerava ser um grafiteiro e não encontrava distinção no nome, mas acreditava numa estética diferenciada. Já a segunda pessoa, com a parte dos olhos vendados pelo efeito da tela, se via como um pichador, e considerava um precursor do grafite. Este último me chamou a atenção pois definia o rabisco, a *TAG*, ou a assinatura mais simplificada, diferente da aparição do *bombi*.

Por curiosidade, perguntei sobre o que era esse traço *bombi*, logo a articuladora Mônica me esclareceu que seria um inchaço da letra, a letra estaria "bombada". Imediatamente, um de seus alunos retrucou a fala do documentário, acreditando que não deveríamos qualificar o grafite.

²⁹ Documentário de 2015, realizado por Gustavo Arakaki Henrique, João Marcelo Correia Sanches e Thaís Lopes Pimenta

³⁰ Em 2008 a prefeitura de São Paulo resolveu iniciar uma política de limpeza urbana, na qual os muros da cidade seriam pintados com a cor cinza de forma a apagar as intervenções neles realizadas. Artistas como OsGêmeos, Nunca e Nina, que tiveram importantes obras destruídas pela iniciativa, se juntam para repintar um muro de 700 metros Direção: Guilherme Valiengo, Marcelo Mesquita.

Depois, a articuladora reforçou a ideia de que não há diferença entre pichação e grafite, pois a última é a evolução da primeira.

Mais adiante, Mônica apontou as diversas possibilidades de *tags*, retas, bombi, straights, isto é, variados estilos possíveis de se gravar nos muros. E de certa forma, é a base de todo o processo do grafite. Portanto, o foco dos alunos e das alunas era de desenvolver a sua própria assinatura, com seus próprios gestos, traços para, eventualmente, poderem ser identificados, não mais pelo seu nome, mas por sua *tag*.

A partir de então, podemos pensar que a realização de construção da própria identidade é um exercício da construção do próprio sujeito. Com a elaboração de sua marca ou sua *tag*, os grafiteiros ou as grafiteiras passam a investir no modo de como serão vistos, como serão consumidos ou identificados. A produção de subjetividade daqueles ou daquelas que participam da oficina de grafite passa por uma investigação da própria experiência, da própria existência de como se assumem na cidade. Constroem um conhecimento sobre si mesmo, tornando-se assim sujeito. Nos estudos de Foucault, o ser humano se torna sujeito quando ele é capaz de se reconhecer em algo. Contudo, a noção de sujeito sugere que o indivíduo está preso a uma identidade e reconhece como sua. (FONSECA,2011). Mas se a construção do sujeito está implicada na presença de uma assinatura, do reconhecimento de sua imagem na cidade, o que diferencia este sujeito quando ele é marcado como pichador ou grafiteiro? O que diferencia sua marca o que diferencia sua identidade?

Então, dessa forma questionei Mônica sobre a diferença tão marcada na nossa sociedade, o enaltecimento de uma em detrimento da depreciação da outra. Ela me disse que são conceitos diferenciados, pois o que a sociedade acredita ser grafite, nada mais é do que uma *Street Art*, uma arte urbana. Em sua concepção, o grafite estaria ligado à assinatura, a marca do sujeito que faz. Com essa explanação, pude perceber as tonalidades e as fragilidade de quem apenas só a observa. Para mim, o conceito de grafite começava a se ampliar e, ao mesmo tempo, as minhas certezas históricas, como referências dessa expressão, passariam por abalo, percebi que só tinha visto uma lado da história, aquela mais adocicada.





Street Art / Graffiti, grafite/ pich(x)ação

todos por uma intervenção urbana.

Retomando a ideia da articuladora Mônica quando diz que o surgimento da *Street Art* nada mais é do que uma evolução do *Graffiti*, e se considerarmos a própria evolução das tags do final dos anos 70 até os dias atuais, percebemos visualmente que essa assertiva segue uma lógica estrutural no espaço e tempo segundo a ocupação dos subúrbios e centros urbanos, especificamente nos Estados Unidos. Entretanto, os caminhos que levaram as diferenças dos termos, a essa ramificação conceitual, diz respeito às diferenças técnicas, políticas que partem de um interesse de grupo, ou de um indivíduo em seu tempo e espaço definido (RAMOS, 2007). De certa forma, ainda é difícil de precisar quando isso se tornou evidente, pois, segundo Celia Maria Ramos,

Os estudos dessas manifestações de linguagem impõe restrições. Primeiro, porque essas intervenções na esfera pública são difíceis de serem precisadas, tanto no que diz respeito às suas datas, territórios ocupados e conteúdos ideológicos das mensagens, quanto seus emissores. Contravenções geralmente não são assinadas e nem sempre registradas na imprensa, ainda mais quando elas se dão em espaços públicos e de acesso à todos. (RAMOS,2007, p.1261)

Quando a história não é oficializada, mas é apagada por ordem de dominantes afim de uma sugestão de "cidade limpa" ou "limpeza pública", nos damos conta de que a própria história de arte nas ruas se torna efêmera. E talvez seja por isso que há a resistência e continuação dessa manifestação para não deixar morrer a sua própria história.

Entendendo a necessidade de se fazer história, de dar conhecimento aqueles que não estão envolvidos no processo de sujeitos que marcam as cidades. Hoje, ao contrário dos anos oitenta, e com a diversidade tecnológica de captação de sons e imagens, os grafiteiros e pichadores passam a escrever suas próprias narrativas. Em uma das falas dos entrevistados do documentário "Luz, Câmera, Pichação" de 2011, aparece a ideia de que o pichador atualmente, segundo suas palavras, " a gente que é da rua", está mais organizado no sentido de registrar a

própria história através de fotos, de pessoas que escreveram sobre as intervenções nas ruas, criando livros e revistas.

A gente começou a registrar a história... mas há duas décadas atrás a gente não tinha registro, o registro era o muro da cidade, o muro é o nosso livro, então manter aquilo preservado é manter a nossa história. (Trecho do documentário, 2011)

Todavia os registros visuais nos muros da cidade não revelam sobre essas diferenças de termos entre grafiteiro ou pichador, ou pessoas que grafitam ou fazem a *Street Art*. São as vozes que nomeiam as ações, vozes por vezes diferenciadas, contraditórias, que se agrupam e se excluem, isso segundo algum ponto de vista. Embora haja um apelo visual diferentemente marcado entre um estilo, uma forma, uma técnica, tudo isso cabe há um gosto, uma estética. Essa estética, desde os anos 70, foi se modificando sutilmente, aproximando e distanciando grupos. Porém é certo de que o surgimento teve início nas bases de minoria, mas hoje não podemos dizer com precisão quais são os seus agentes.

A princípio uma *Tag* se diferenciava por tamanho, por composição no espaço, conhecidas como *Simple style*. Mais tarde, se diferenciava no estilo, na tipografia, para "causar mais", ser mais evidente e visto pelo público à distância. Essa evolução que cresceu juntamente com o movimento do Hip-Hop, ficou conhecida como *WildStyle*, pois eram mais complexas as combinações de letras e suas conexões, acrescentados por flechas ou desenhos "causados" através de efeitos surpreendentes pela adição da cor. (GANTER, 2013, p.23)

Uma outra vertente seguia com a *tag* mais simples, monocromáticas, porém as letras se misturavam, causando maior confusão visual e até no entendimento delas. Elas passaram a embolar mais ou a se esticarem ao ponto de não conseguir distinguir qual a letra rabiscada ou "spreyada". Há uma velocidade em sua execução, um treinamento mais impulsivo das letras, desordenado ou não no espaço. Essa estética, na maioria das vezes, não tem agradado aos olhos de quem não a reconhece, talvez o público, em geral, não esteja preparado para assimilar as propostas e intenções dessa forma de tag.

No Brasil, podemos ver no documentário PiXo³¹, em algumas das falas dos entrevistados, sobre o surgimento da letra que causa desconforto visual em certas pessoas e, em outras, uma

³¹ Documentário realizado no centro urbano de São Paulo

admiração da evolução e da ocupação do "pixo"³² na cidade. Alguns acreditam que essas letras são consideradas como uma variação ou estilização dos primeiros alfabetos anglo-saxônico, germânico e escandinavo. Inicialmente na década de 80, instigados e estimulados pela cultura Punk rock, Heavy-Metal e o rock, os pixadores começaram a imitar as logos das capas de discos dessas bandas referidas, como Iron Maiden que, por sua vez, também era desenvolvida a partir do alfabeto anglo-saxônico, conhecidas como as runas nórdicas.

Entretanto não foram exatamente uma cópia, mas havia um processo criativo e artístico no desenvolvimento das letras, como disse um dos entrevistados, uma espécie de "antropofagia",

"é impressionante como as escritas dos povos bárbaros de milhares de anos atrás, migraram para o povo bárbaro de São Paulo, os "Pixadores" (trecho do documentário)

De qualquer forma, ambas as manifestações quanto a *WildStyle* ou as runas mais elaboradas seguem no mesmo sentido enquanto assinaturas e também na disputa para marcar um território e deixar sua identidade pela cidade.

Voltar a cidade e perceber novamente, agora diferentemente, trocar as lentes, o ângulo da perspectiva, os olhos já enganados. Apreciar os códigos e se envolver com a linguagem do grafite durante o percurso de casa até as oficinas, foi um ganho em experienciar esteticamente os lugares. Algo na leitura mudava, aproximava aquilo que tomara distancia no início da pesquisa. Foi preciso expandir o vocabulário em tags, *crews*, *bombing*, *straights*, *stikers*, stencil, sketchbooks, *WildStyle*, *Throw-up*, um vocabulário "americanizado". Mas o que diferencia e o que aproxima essas tags ou técnicas da *Street Art e do Graffiti*?

Podemos confundir, quem sabe, por uma questão da própria estética visual, quanto ao uso da cor, no caso, o excesso de cores contrastantes e texturas criadas nos campos construídos do desenho. Também pela sua performance, no sentido de uma prática subversiva onde o trabalho é exibido em espaço públicos com ou sem a autorização, ou também em galerias ou espaço interno. Embora o *Graffiti e a Street Art* estejam ligados aos processos da arte contemporânea,

³² Segundo Célia Maria Ramos: "Há cada vez mais pichações no topos dos prédios. Com intuito de afrontar ainda mais, jovens provenientes de grupos mais excluídos dos sistemas dominantes- especialmente os que dedicam escrever na cidade com o alfabeto criado e recriado constantemente por eles e grafado nas parede de difícil acesso -, assumiram uma grafia da palavra pichação com X, afrontando assim não só a cidade com seu alfabeto vernáculo, mas também a gramática oficial da língua portuguesa". (Ramos 2007, p. 1266/67)

como apropriação, deslocamento do sentido da imagem, eles se diferem enquanto sua intenção, sua técnica, função e direcionamento do público.

Para o *Graffiti*, ou para os escritores de *graffiti*, o endereçamento não está direcionado ao público em geral, mas para os apreciadores dessa técnica em assinar, isto é, para aqueles que gostam de criar uma *Tags* elaborada com estilos diferenciados. E por isso, seguem o impulso de gravar ou marcar algum lugar o seu trabalho, assim como o instinto dos jovens em marcar as cadeiras da sala de aula. Seguem mais os estilos da *WildStyle* ou *Throw-up*, que são realizadas pelas linhas de borda, criando um contorno e um campo vazio, que pode ser preenchido por cores (GANTER, 2013). Também podem ser adicionados alguns desenhos, como o gotejar da tinta, coroas, halos e setas. São assinaturas de apelidos desenvolvidas por seus escritores. É comum o anonimato, para não serem pegos, caso façam em lugares não autorizados.

Às vezes, essas assinaturas podem ser feitas por grupos, como a Crew (o bando), criando códigos e números para a identificação de territórios. Em sua maioria, o graffiti é realizado somente com o uso do spray, pois é o instrumento fundamental para a concretização dessa estética.

Já a *Street Art*, quanto ao uso de materiais, é bastante diferenciado pois há uma adição do pincel, do rolinho, do estêncil, do azulejo, do *stikers* (adesivos) do papel, do projetor, do computador, do lápis e do marcador. As pessoas que realizam a street art estão mais interessadas na efemeridade do processo, pois experimentam a liberdade e a falta do controle que são inerentes ao trabalho. Cabe ao expectador, sentir esse ponto do desgaste, da degradação da obra, pois ela incorpora a paisagem da cidade como algo que tem vida útil. Entretanto, essa arte é vista como um processo solitário e que, geralmente, as pessoas não assinam seus trabalhos. São reconhecidos pelo estilo de pintura, de traço e técnica, assim como os pintores de galerias. Esse tipo de manifestação tem como objetivo passar a mensagem para o público em geral, ser entendido por muitas pessoas, pois cria uma mensagem direta, através de desenhos ou frases.

Atualmente há uma mistura de processos do *grafitti* e da *street art*, que se apropria também de desenhos, como os "*Bombs*" atrelados à personagens inventados pelos próprios grafiteiros. Mas acreditam que é a *Street Art* que vem ganhando espaço como uma arte urbana "legalizada", ou melhor, aceita pelo público sem alguma hostilidade marcada. Para algumas pessoas, a *Street Art* chega a "embelezar" a cidade.

Mesmo apontadas as diferenças e as aproximações visuais do grafite ou da pichação, da *Street Art* ou *graffiti* acredito que essas manifestações tem como objetivo principal o espaço urbano, o modo de habitar e observar a cidade, pois ambos são canais de comunicação conectados diretamente com a cidade, onde são problematizados os valores estéticos, os valores estabelecidos, mas que também valorizam, evidenciam e fazem refletir sobre os espaços da cidade, até então não observados ou admirados por seus transeuntes. Dentro deste movimento estético, há também um modo de se educar, isto é, de se apropriar das vias públicas como um grande caderno de caligrafia, onde se pode preencher as lacunas, as brechas, com suas mensagens, com suas reflexões de vida. Educar-se na experimentação e no limite do corpo, das sensações vividas por esses interventores urbanos.

Encontros com Dom Bosco - ABAN - 16:00-17:30

Esta foi a primeira vez que entrei em uma comunidade sozinha, o que me forçou a criar uma coragem que jamais achei que pudesse ter. Dom Bosco é um bairro central do município de Juiz de Fora, porém é isolado por ser uma comunidade carente, que é vista por seus bairros vizinhos, de classe média, como um bairro aparentemente violento pelo uso e tráfico de droga, não que isso não existisse nos bairros adjacentes. Cercado por duas instituições que contrastam com sua realidade, o Independência shopping, que é considerado referência da população juiz-forana e o Hospital Particular Monte Sinai, que também se assemelha ao shopping em arquitetura. Os fundos desse bairro faz divisa com a Universidade Federal de Juiz de Fora, onde se criou uma trilha, pois a parte mais alta do bairro ainda não foi asfaltada, impedindo o acesso de ônibus e também dos taxistas.

O local das oficinas de grafite do Projeto "Gente em Primeiro Lugar" fica na instituição chamada ABAN- Associação dos Amigos³³, em que estão envolvidos outros projetos sociais. No entanto, nunca tinha ouvido falar sobre esta associação e nem sobre sua localização. Por isso, marquei um encontro com Mônica no "escadão" – uma longa escadaria que facilita a entrada para as ruas mais altas, porém um pouco herma no seu percurso.

³³ Este estabelecimento tem o Dom Bosco como sua primeira filial e tem como objetivo sua luta contra a pobreza. A Associação dos Amigos surge como um grupo de ação social quando o casal Renato Lopes e Inês Bastos inicia algumas palestras no Bairro Dom Bosco em Juiz de Fora. Diante destas palestras a comunidade começou a identificar demandas e foi incentivada a se responsabilizar pela intervenção nesta realidade. Assim começaram a surgir ações sociais que visavam atender dependentes químicos, provocar reflexões nas famílias e levar casais a um crescimento humano. Com o passar do tempo, o grupo se expandiu e em 1998 já atuava também nos Bairros Santos Dumont e São Mateus. Este texto pode ser encontrada no site da própria instituição: <http://www.aban.org.br/>

Como não consegui chegar a tempo do encontro, tive que encarar um beco estreito, sem a visibilidade do caminho que iria chegar. Antes de tomar a atitude de subir, resolvi dialogar com a vizinhança da rua de baixo, como recorrendo a padaria e uma pensão que fica ao lado do escadão. Entretanto, ninguém conhecia a instituição da qual procurava, nem sabia sobre o projeto da prefeitura. Percebi, então, que me direcionnei as pessoas erradas. Esperei um pouco no ponto de ônibus próximo ao escadão, e avistei três crianças com pequenos objetos na mão, conversando entre elas sobre saltar pipas. Logo pensei que essas poderiam ser moradoras da parte alta do bairro, já que avistei inúmeras vezes alguns adolescentes e crianças levantando pipas no alto do morro daquela comunidade.

Aproximei dessas crianças perguntando se elas conheciam a ABAN, elas prontamente afirmaram que ficava acima do escadão, e para ter mais convicção do lugar exato, perguntei se elas conheciam a professora de grafite do bairro. Elas confirmaram o nome e o projeto. Estranhamente meu corpo, mesmo com todas as informações confirmadas, receava pelo trajeto a ser atravessado. Fiquei parada por alguns segundos e pensei, o que me faz ficar paralisada? O medo do imprevisível, das pessoas, do lugar, de ser uma ameaça, ou ameaçada pela situação? Ou por ser uma figura feminina, sentindo-se desprotegida?

Recuei novamente e pensei como seria a minha pesquisa sobre as oficinas, sem enfrentar a comunidade? Se estou diretamente ligada as pessoas de várias comunidades carentes, através da escola pública onde trabalho, por que tenho esta sensação. O que me amedronta? Ou por que somos incapacitados de enfrentar tal situação? Mas uma vez uma *outsider*, agora não mais numa casa num bairro nobre, mas fora de um ambiente até então nunca habitado por mim.

Não tive coragem. Liguei para a articuladora Mônica, que estava já na associação e ela encorajou-me. Mesmo assim, esperei duas figuras femininas e as segui. A trajetória não era tão longa como eu imaginava, porém bem íngreme. Havia também algumas pichações no muro de chapisco ao longo da escadaria. No final, avistava uma rua sem saída, um grupo de jovens parados nos últimos degraus, algumas pessoas mais velhas sentadas nas calçadas. Perguntei a uma delas onde ficava a ABAN e elas apontaram pra quarta ou quinta casa de cor amarelada com um muro de vidro. Nele também continha uma intervenção do grafite.

Com pouco ar nos pulmões, pela ansiedade e pelo esforço físico, me apresentei as pessoas da casa que logo me indicaram a sala da oficina. Esta tem um pouco mais de doze metros quadrados, no final, um armário embutido de madeira com várias portas. Crianças e adolescentes se acomodavam em volta de uma grande mesa e ao lado, Mônica orientava as

atividades. Em seguida, interrompendo aquele momento, fui apresentada a turma, que era mesclada por meninos e meninas de diferentes idades. O grupo me olhou sorrindo, talvez sabendo da minha falta de bravura pra chegar até lá, mas nada foi dito sobre isso.

Mônica aplicava a mesma atividade das outras oficinas, a feitura do caderno chinês, todavia dois adolescentes já estavam com seus cadernos prontos, com pequenos desenhos e algumas *tags* esboçadas. Eles apresentavam os traços mais desenvolvidos, com algumas letras próximas as da *Wildstyle*, e então perguntei sobre suas experiências com o grafite. Ambos disseram que eram iniciantes, que haviam experimentado uma única vez o muro, e mesmo assim não se sentiam confiantes quanto ao traço.

A articuladora comentou sobre o olhar para a cidade, que é um exercício de muita atenção dos grafiteiros. Pois enxergar a cidade exigiria deles ou delas escolhas rápidas, portanto um exercício árduo de percepção visual e composição da *tag*. Traço, gesto, dimensões são acúmulos de experiência de tempo e de execução.

Mônica relatou que seu início da experiência com o grafite foi um pouco desperdiçada em relação à sua prática. Na época, ela se via numa necessidade de produzir o "verdadeiro" grafite que, segundo ela, era uma proposta de invadir os muros, sem uma permissão legal, caso contrário, não estaria fazendo grafite e sim uma intervenção urbana, ou *Street Art*. Embora, hoje, ela enxergue isso com outros olhos sobre a prática. Ela encara o experimento do grafite no muro da casa como se fosse uma evolução da técnica, no raciocínio e no pensamento do grafite. Em sua visão, é preciso praticar muito a evolução da letra, no desenvolvimento da assinatura, pois, apesar de trabalhar o seu traço à mais de cinco anos, ela não se sente saciada em relação ao traço, ou talvez, como sua marca ainda não identificasse suas intenções.

Uma das pessoas da oficina, chegou a comentar também sobre o seu primeiro gesto no muro, e relatou sobre sua aflição e medo, já que estava praticando juntamente com outras pessoas. Ele relatou da sua insegurança de fazer o primeiro rabisco, medo de tremer e de deixar escorrer a tinta, de tentar ocupar o espaço, sem que o desenho ou a letra ficasse sufocada, comprimida. Demorou muito tempo pra executar, e ficou receosa de não conseguir concluir o grafite. Sobre o olhar de quem essas sensações são invadidas? Como esses sentimentos são expostos

Mônica, há algum tempo, quando saíamos da oficina da escola Quilombo dos Palmares, havia comentado sobre suas primeiras experiências com as marcas nas ruas. Ainda na adolescência, por motivos pessoais, enveredou-se pelas ruas na madrugada, praticando intervenções não

legalizadas, porém não estava sozinha. Para ter mais segurança, saía com um grupo de jovens e com seu namorado. Ela dizia que na época não havia condições de comprar um spray, e a alternativa mais barata era usar graxa líquida de polir o sapato (nugget, a marca). Ainda em sua fala, relatou sobre suas andanças pelos bairros e que um dia até foram pegos pela polícia. Ela pontuava que, intervir na rua, era um modo de extravasar seus sentimentos, aquilo que a incomodava na época.

Nesse instante, fiquei curiosa sobre sua trajetória. Em que momento ela decidiu começar e parar com o ato de marcar os muros ilegalmente? Em que momento ela fez a escolha de aprender sobre as técnicas do grafite, se envolver diferentemente com as imagens do grafite? Em que momento ela se tornou ou se sentiu capaz de compartilhar essas experiências? Como ela chegou ao projeto "Gente em Primeiro Lugar"? O que há transformou depois dessa experiência? E por que virou articuladora desse mesmo projeto? Foram muitas lacunas deixadas daquela conversa, do ônibus até minha casa, minha cabeça fervilhava com o desejo de preencher tais lacunas.

Nesse momento, fiquei pensando sobre o texto do Sílvio Gallo (2002), *Em torno de uma educação menor*, onde ele problematiza uma educação, que se diferencia daquela que é considerada maior, bem como as envolvidas com a política, vinculadas às secretarias, aos ministérios, entretanto busca por uma educação da sala de aula, do cotidiano entre professores/professoras e alunos/alunas. Ainda acrescento também por uma educação das ruas. Tudo isso, acredita-se ser uma educação menor, mas não por falta de qualidade, mas por um sentido de sermos, nas palavras dele, revolucionários.

E se pusermos a pensar sobre uma educação nas ruas, de como se vive a cidade nessas espreitas, de se encontrar nos becos, nos altos dos edifícios, nos limites da legalidade e ilegalidade?

Gallo(2002) acredita numa troca de professor-profeta, aquele que detém o conhecimento e diz ao aprendiz o que deve ser feito, para aquele professor- militante, que dentro das suas precariedades, opera por pequenas transformações.

Qual o sentido de ser professor militante, o que seria ele? Penso que seria não necessariamente aquele que anuncia a possibilidade do novo, mas sim aquele que procura viver as situações e dentro dessas situações vividas *produzir a possibilidade do novo* (GALLO,2002 p.170)

Ainda continuando, enquanto professores, devemos procurar viver a miséria do mundo, nos diversos sentidos de miséria, mas que construísse, ou o que pudesse construir coletivamente. Nessa direção penso que a articuladora Mônica produziu-se nessa miséria, fundando relações que pudessem continuar sua luta e seus modos de expressão. Aliás, ela vem se modificando com e no seu próprio meio, por diferentes grupos, ambientes e culturas. Suas experiências ainda não apreciadas por uma educação maior, se tornam potentes na medida em que essas são colocadas em prática em um espaço que está ainda se construindo, como os da oficina.

Penso muito a respeito das propostas políticas que visam o modo de habitar e viver a cidade, quando um sujeito ou sujeitos que detém o poder, se sente autorizado a determinar a experiência do corpo na cidade, indicando modos de apreciar e de olhar o urbano. Sendo assim, determinar as possibilidades das relações, as aceitáveis e não aceitáveis.

O que me diz da relação da articuladora com a cidade? Seria possível ela descartar tudo aquilo que o corpo vivenciou nas ruas durante as madrugadas? Se, enquanto pratica o grafite, ela se negasse a pensar sobre a elasticidade e propriedades da graxa quando ela a utilizava para marcar as ruas? De como sujou as mãos e como conseguiu limpar, como utilizou a ferramenta, em pasta ou em tubo? Como foi encontrar o primeiro muro, criar o primeiro rabisco, compô-lo e dimensioná-lo? Qual foi seu primeiro sentido e sensação de ver a imagem criada naquela paisagem?

Talvez devêssemos apostar, no sentido de uma educação menor, em ouvir as vozes que estão silenciadas nesses muros da cidade, e saber mais sobre essas práticas, ainda que nas suas misérias. Talvez escutar e ver, apreciar, não no sentido de aceitar, mas de entender que existem outras possibilidades de existência. E também de se configurar em um espaço que, se já foi estabelecido, possa ainda ser problematizado.

Das vivências trazidas pela Mônica nas oficinas, podíamos adentrar mais na produção de sua subjetividade, o modo como ela, a partir das suas histórias compartilhadas, se constituía naquele espaço. Em sua trama espacial pela cidade, os aspectos criados do modo de ensinar, de conviver, de se silenciar, em certos momentos, tudo isso refletia em sua prática. Contudo, lembro-me de uma das suas falas "No improviso que a gente aprende. Essa é a vida de grafite".

Improvisar, não se preparar, mas deixar-se afetar. Afetar-se pela música, pela poesia, pelo audiovisual, pelas corridas do contra o tempo, pelo mau tempo, pela insegurança, por uma dança. As oficinas no Dom Bosco eram interpeladas por essas ações e sensações, construindo

um espaço para se pensar grafite, para se produzir imagens, para se construir nelas. Entre técnicas de encáusticas com giz de cera, com terebintinas, entre cópias de personagens conhecidos, um estimulante, entre tubarões retorcidos, entre paisagens e coqueiros, e os lambes-lambes? Mas qual imagem vou levar pro muro?



Quando se marca, não há volta?

assim como educar, pois já se tornou educado?

Um dos motivos que me levaram a frequentar e a observar as aulas de grafite foi por um desejo de vivenciar o uso do spray no muro. Não pelo motivo de nunca ter presenciado alguém na prática, mas por querer ver essa formação de quem nunca grafitou.

O estímulo para a criação partia de imagens prontas, tiradas do celular ou do universo cultural da turma. Dentre as crianças e adolescentes, havia aqueles que não usavam o apoio dessas imagens, entretanto recorriam aquelas mais desenhadas no cotidiano escolar, como a imagem de uma ilha e o coqueiro, um coração com o arco-íris, uma bola. Isso me fez pensar no processo criativo, na construção através de outra imagem e não a tábula rasa, o princípio de tudo, em um quadro branco, puro.

Alguns artistas brasileiros contemporâneos se utilizam dessa estratégia como meio para a produção de uma obra Leda Catunda é uma delas. Numa entrevista ao projeto Arte na Escola³⁴, ela afirma certa inquietação ao quadro branco, que tem pavor de começar do zero, por isso recorre as imagens prontas, principalmente aquelas consumidas pelo público em massa. Personagens reconhecidos como Mickey Mouse, gatinhos de cortinas para box, logos conhecidas como a Coca-Cola, tudo isso é motivo para ser ter uma ideia, uma apropriação.

De certo modo o grafite apropria-se de imagens prontas, de uma cultura de massa, pois têm a intenção de carregar, a partir dessas imagens, uma ideologia, ou talvez, até para contradizê-la. O fato é que uma das primeiras manifestações do grafite no Brasil, especificamente em São Paulo, começou com uma bota feminina, uma imagem extraída da fábrica de carimbo Dulcemira Ltda. O artista Alex Vallauri, um etíope, mas com influencias por sua passagem em de Nova Iorque, começou a carimbar, com a técnica da máscara com spray, a bota feminina e, segundo seus amigos, este símbolo caracterizava bem o artista, por ser um andarilho da cidade paulistana. Outros personagens importantes da história em quadrinhos foram agregados em suas performances pela cidade. (RAMOS, 2007, p.1265)

³⁴ DVDteca- Recortes de Leda Catunda, Instituto Arte na Escola TV Escola, Material educativo,2006.

Apelidos e personagens estão atrelados ao mundo do grafite, mas não basta idealizá-los, tem que praticar no muro. Mônica sempre reforçava esta afirmativa e sempre perguntava aos mais velhos, com mais experiência, sobre a criação fora da oficina. Poderia ser no muro da casa, ou no próprio bairro que estivesse abandonado. Mas alertava para os cuidados de não poluir a imagem, não passar dos limites. Logo perguntei o que seria passar dos limites?

A princípio, o exercício do grafite começa pelos esboços no caderno ou sketch books. Como se fosse um a prévia da composição no papel, para definir as cores e os traços. A composição e combinação das letras, podem se esticar, engordar, sobrepor, ficar no tridimensional, enfim, uma série de escolhas para se fazer antes da concretização. É importante também pensar o fundo, se vai criar texturas com aplicação do estêncil, ou se vai ser feito à mão livre.

Mônica comentou que mesmo tendo o controle da cor no papel ou da forma, quando se vai para o muro, há sempre um impulso de colocar mais elementos. E isso pode ser para mais ou para menos, podendo poluir o espaço tanto com a forma ou excesso de cor. Essa percepção da articuladora, me fez lembrar do texto *O ato criador* de Marcel Duchamp (2004), que coloca a condição do artista como aquele que não consegue controlar os impulsos do inconsciente. Segundo ele,

No ato criador, o artista passa da intenção para a realização, através de uma cadeia de ações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, 2004, p.73)

A intenção de se fazer algo, pelo menos na criação artística em seu estado bruto, difere muito do que vai ser o resultado, e dessa diferença, da falta de habilidade de conseguir expressar a sua intenção, é o que o Duchamp chama de "coeficiente artístico". Na verdade, tenho a impressão que muitos artistas ou grafiteiros passam por esse processo, mas da intenção a realização, existe um outro processo que é a interação do público, ou a interpretação da obra. Nesse domínio, a falta de controle é ainda mais ampliada, pois as intenções dos artistas se confundem com as intenções dos olhares de quem vê e abre a obra.

E nesse sentido, o Projeto "Gente em Primeiro Lugar", cria oportunidades para que o trabalho das crianças e adolescentes, como o grafite, possa ser visto pelo público no ambiente urbano. O projeto se mobiliza para uma intervenção autorizada, no caso, nos muros das escolas municipais, sendo assim, com o objetivo de ampliar ou estender suas habilidades, seu

aprendizado, proporcionado uma troca de experiências e ideias com outros participantes. Quando eu comecei a frequentar as oficinas, já naquela semana, havia tido uma intervenção na escola do bairro Caiçaras, entretanto não tive a oportunidade de acompanhá-los, embora estivesse muito curiosa a respeito desse processo de construção ao ar livre, em meio as ansiedades, dúvidas, comparações entre técnicas e conhecimentos sobre essa expressão.

Mais tarde, em um dos encontros na oficina do Dom Bosco, a articuladora pedia para os adolescentes que produzissem uma arte ou uma *tag*, para participarem de um evento no Centro Cultural Dnar Rocha³⁵ no início de setembro. Este encontro reuniria todas as oficinas dos bairros de Projeto "Gente em Primeiro Lugar", e as apresentações estariam focadas no movimento do Hip-Hop. Dentro desse movimento cultural, como dizia Mônica, estariam presentes os B.Boys, apresentação do Hip-hop *FreeStyle* e com a finalização do grafite.

Eu não tinha muito conhecimento dessa Cultura, então perguntei a ela sobre o que cada elemento significaria para o Hip-Hop. De uma maneira resumida, ela esclareceu que o movimento Hip-Hop se consistia por um conjunto de atuações de diferentes manifestações artísticas, como a arte visual, a dança, a música e a poesia. A arte visual corresponde ao grafite; a dança, está ligada ao B.boy ou B.girl³⁶ e ao *FreeStyle*³⁷; a música aos DJs e ao Rap; a poesia, ao duelo de MCs (mestre de cerimônia). Sendo assim, um universo amplo e complexo que reflete a cultura de uma classe, de um mundo periférico, mas também de um movimento político que escuta vozes dos sujeitos invisíveis pela sociedade.

Nesse momento fiquei me questionando, se a procura dos/das adolescentes e das crianças, com relação as oficinas de grafite, estaria vinculada diretamente à cultura do Hip-Hop. Isto é, se eles/elas já fazem parte desta cultura, ou se eles/elas estão se aproximando do grafite para se inserirem neste universo? Ao contrário das expectativas do projeto, que já tem o intuito de estabelecer um lugar comum, para aproximar o público de periferia ao movimento cultural, por que essas pessoas procuram o grafite? Qual o sentido do grafite para essas pessoas? Que imagens realizadas no grafite despertam a vontade de produzir? Será que esses/essas jovens

³⁵ Centro Cultural Dnar Rocha também é um lugar central para realizar os eventos, e acolher os encontros dos 50 bairros atendidos por esse projeto.

³⁶ B. é uma abreviação de break, no sentido do *breakdance*, que é um estilo de dança de rua, criada por afro-americanos e latinos americanos na década de 1970 em Nova Iorque, nos Estados Unidos, normalmente dançada ao som do Hip-Hop normalmente dançada ao som do Hip-Hop ou do *Electro*. Inicialmente, o *breakdance* era utilizado como manifestação popular e alternativa de jovens para não entrar em gangues de rua, que tomavam Nova Iorque em meados da década de 1970. Atualmente, o *breakdance* é utilizado como meio de recreação ou competição no mundo inteiro.

³⁷ *FreeStyle* ou conhecida também como *Streetdance* são danças de rua que podem ser coreografadas, mas também seguem no improvisado do ritmo musical, do rap, do R&B, do Funk, do House, do *Electro*. Este movimento da dança é marcado principalmente nas décadas de 1980.

continuam com esta linguagem depois que passam por essas oficinas? O grafite é uma questão de existência?

A verdade é que muitas dessas perguntas ficaram suspensas, apesar de Monica ter mencionado, em um dos encontros das oficinas, que a procura dos jovens pelo grafite nem sempre está enraizada na questões da própria linguagem. Às vezes, por necessidade de ocupar o tempo no período em que se está fora da escola, ou por razões de ser levado por um amigo ou amiga, ou por um desejo apenas de estar fazendo a oficina. Mas de qualquer forma, estes/estas jovens passam a ser educados ou educadas por essas imagens, através dos gestos, criam saberes, saberes talvez nem tanto esclarecidos, mas que se inventam, que se produz numa estética, e que se assumem no sentido de não saber.

Mais tarde, no evento do Dnar Rocha, encerrava-se a minha participação e observação de encontros com as oficinas de grafite do Dom Bosco, e também junto com as oficinas dos outros bairros. Neste momento, pude conviver e experienciar algumas práticas de como trabalhar com as latas de spray, compor, criar, decepcionar-se, refazer, redimensionar com a intenção e construção de um imagem num muro que, por ventura, era um muro móvel, improvisado, um muro tela, um muro autorizado, talvez um muro efêmero.

No entanto, não era somente as pessoas destinadas às oficinas que aprendiam, mas também, concomitantemente, ampliava-se a minha formação como professora de artes visuais. Esta experiência foi um ganho em múltiplos sentidos, de se relacionar, de se desubjetivar, de desconstruir verdades, de arrancá-las e construir em outras emendas, de aceitar-se dentro das minhas limitações. Foi também um momento de muita escuta sobre os processos, daqueles que vários sujeitos se interpelam, que sobrepõe opiniões e que te informações e formações descontínuas, no qual sempre há um fio solto, uma ponta desconectada.





Encontro no Centro Cultural Dnar Rocha.

Setembro, encrespa!

Santa Cândida, na laje, é teto, é chão.

Visão da Favela!

Um sarau de poesia.

Aula de rap–sócio educativo

Educarte – Mano Brown (Braum?)

Dia 17 de setembro, atravesso a rua, atravesso avenidas, há sons por todos os lados, entre carros e semáforos percorro a cidade até o outro lado da linha do trem, atravesso seu trilho e paro na sua antiga estação, já não é mais estação, é movimentação, de gente de todo tipo de gente, cheio de conversas, de boas conversas, outras nem tanto, o ruído da rua persegue a calçada, e também os passos, apressados, apreensivos, mais curtos, curtas pernas que se tropeçam, em cadarços mal amarrados, isso fica pra depois, depois começa tudo de novo, para apressar, basta correr, corrida de dois metros não cansa, a bolsa balança, nas costas agitam-se as garrafas, a onda se aproxima, depois de cinco ou mais degraus, tudo silencia, cadê o agito? ainda é cedo, cedo para começar a falar, primeiro escuta, as palavras ainda estão para se engrenar, então descansa, pois lá do fundo vem gente conhecida, conhecida de sala de aula, de aperto de tempo, de correria sem fim, mas agora o sossego vai se embora, a galera se anima, aproximamos ao som delas, as latinhas mais cobiçadas, são sinos esperados, alguns se agrupam, desejo de começar logo, os tapumes se agitam nas grades, lá vem o trem, estardalhaço, ouvidos tampados, acho que vai cair, acho que vai voar, que nada, amarrados no arame, descansam numa lona, é para não sujar, sujar? não é pra espirrar, a tinta suja patrimônio, que não é nosso nem é dele, de todo mundo, mas ninguém leva nada, tudo fica aí, tapumes, falsas paredes, mas é só pra exercitar, o fundo não tinha que ser branco? outros são pretos, aí fica difícil, a tinta vai demorar a pegar, traço

fino, traço grosso, a preta tem maior pressão, o som desperta com a batida do coração, melodias, eletrônicas, letras desconhecidas, é preciso se acostumar, Hip-hop, estou gostando de ver, não sujou nada, tem vermelho aí? parece que tá espalhando, né? a tinta tá espalhada, dégradé, queria ver Michael Jackson, mas ainda não chegou, talvez fique por lá, as pessoas começam a cantar, juntas trazem óculos escuros, o sol pode apertar, tem pão pra galera aí? tem não, só pra galera lá de dentro, ônibus, como tirar a tinta do dedo? como sai a tinta? num sei, agora entendi, seu traço não é o mesmo do desenho, buzina o trem novamente, vozes silenciadas, as máquinas funcionam, hahahahaha, vou apagar, como apaga? Aqui, pra não deixar escorrer, se liga aê, rapá, depois eu vou passar o preto em volta, não é disputa, não é competição, what? grafite, mano, tem branco não? não bixa, louca, pega o preto, bixa, e faz isso aqui, aqui não, ficou maneirão, arrasou gato, isso aí é um t? BITCH, HAHAHAAAA, é a primeira vez? como está? pra mim patético, o trabalho só é bom quando o autor gosta, mas eu caguei na parte dele, esfumadas e camadas, não sabia que podia corrigir, arrasou, não tem erro não, daqui a pouco eu fico tonta, esses meninos não usam máscaras, tenho alergia a tinner, esse aqui tem muito trabalho, olhos bocas e nariz, cabelos flutuantes, a cara ficou apertada, som de spray, latinha batendo e batendo, um grupo discute, é assim é assado, o hip-hop está na boca, tira foto, não pode, o processo não conta, o processo não conta? o processo é feio, mas daí você compara uma cor e outra, nunca pensei por esse ponto, valeu, tipo assim, tá ligado preto, na moral, na moral, motos vozes, carros vozes, quem vai fazer aqui? ando, olho, paro, quer fazer fessôra? É tentador, não sei se rola, tenho medo de estragar, fui corajosa, olha isso fessôra? tem talento, a camada fica mais grossa, você não gosta que eu te chame de senhora? Nem ligo, chamo senhora de moça, o fundo preto incomoda, quem tem amarelo? verde, vermelho, amarelo, eles não vieram, na escola, feira de ciências, não vai ter Michael Jackson, tintas claras, demoram a preencher, o espaço fica largo, tem que tirar o gás dessa lata, põe a sacolinha, não tem mágica para traço fino, muita distância pouca pressão, aaah, de novo, som do trem, quantos alunos tem? sem resposta, quatro, muitos trabalham, alguém famoso do rádio, alguém famoso, track,track,track, pam,pam,pam, o pretinho escorre muito, olha a sacolinha, não faz nada aqui não, aqui é patrimônio, mesmo sendo novo, conservação preservação, esse é o maior grafiteiro da cidade, muito alto, pô fessôra, não, faz volume primeiro, primeiro na escola, uma coruja, ainda inacabada.





A força feminina no grafite.

Das oficinas de grafite das quais tive contato, pude perceber que a presença feminina é ainda muito tímida nesses espaços, pelo menos naqueles destinados ao estudo de grafite. Lembro-me de quando passava pelas oficinas de Belo Horizonte, no projeto arena da Cultura em 2008, não se encontrava nenhuma figura feminina, apesar da presença de uma professora de criatividade, Sarah Martinho.

A propósito, na minha vida escolar, era muito difícil encontrar alguma menina com caderno de baixo do braço, criando desenhos ou caricaturas, desenhando nas carteiras ou personagens conhecidos do mundo infantil ou de História em Quadrinhos. Ao contrário, percebia que a maioria das meninas trocavam papéis de cartas, com figuras do universo carinhoso, angelical e delicado. Mas não sei se isto pode ser considerado uma questão para a problematização da criação de imagens ou pela ausência de participação da mulher no universo do grafite. Desconfio que não, que a constituição desse lugar, não depende do gosto, mas de como a mulher é vista no espaço público.

Em alguns momentos das oficinas no Dom Bosco, Mônica chamava a atenção para a participação das mulheres nos eventos de encontro de grafite, que para ela, é a luta da mulher em ocupar o espaço urbano, assim também do próprio grafite. Ainda alertava, que existiam poucas meninas que participavam das oficinas de grafite nos bairros onde o projeto se inscrevia, por isso era fundamental a presença de todas.

Na oficina do bairro Dom Bosco, havia apenas uma figura feminina adolescente que participava como grafiteira. Entretanto, a adolescente afirmou que quando teve o início do projeto "Gente em Primeiro Lugar" na ABAN, muitas meninas estavam inscritas, porém, ao longo dos anos, foi se perdendo o interesse por parte delas. Logo, perguntei qual era o motivo desse desinteresse. Sua justificativa passa por questões financeiras, a falta da grana, que para as mulheres é muito difícil arrumar um "trampo" ou um bico e que, geralmente, elas ficavam em casa tomando conta dos irmãos, primos ou sobrinhos e por isso, não poderia comprar o material, a tinta spray.

Nessa fala da adolescente, que é negra, existe um ponto que emerge a questão de gênero e de classe e raça, quando há um marcação de territorialidades destinados aos espaço público;

homem que sai para trabalhar, e a mulher ao espaço privado, cuidando de sua prole ou focada nos estudos ou afazeres domésticos. No estudo de Zaine Mattos (2014, p.59), sobre as narrativas de mulheres das classes populares, ela nos diz que muitas dessas mulheres vem de um contexto em que lhes é ensinado, desde muito cedo, que é o dever delas assumirem a educação dos filhos e filhas, como se isso fosse naturalmente uma atribuição de mulher.

A partir daí, fiquei me perguntando, se essa atitude e reflexão da menina, é uma constituição desses discursos que dizem sobre as posições que os homens e mulheres exercem ou devem exercer distintamente. Mas em resposta ao problema colocado pela adolescente, Mônica discordou. Para ela o uso da tinta como prática não precisa ser necessariamente o spray, pode ser usado a tinta de parede também, sobras ou restos quando se acabam uma construção. Contudo, reforçou que isso é um dos dilemas enfrentados pelos adolescentes quando saem ou se formam nas oficinas.

Até agora, não havia mencionado na minha pesquisa sobre a questão do gênero, de como a mulher se torna invisível ou inexpressiva em alguns espaços, sobretudo no que se refere a ocupação dos espaços públicos e do grafite. É certo que a minha trajetória, a minha caminhada vem sendo ancorada por uma voz feminina, que aparece na casA Bsurda, no projeto "Gente em Primeiro Lugar", que me faz enxergar a cidade segundo o seu movimento e olhar. Talvez a minha escolha por essa voz não tem sido aleatória, pois já se ouvia falar o seu nome e das suas intervenções na cidade de Juiz de Fora, pelas escolas onde trabalhei, pelas rodas de conversas entre amigos e amigas que estão diretamente ligados à esse tipo linguagem. Enfim, não é difícil de ser notada no universo do grafite quando se está sozinha em um meio que claramente é tomado, em sua predominância, pela figura masculina.

Portanto, na tentativa de dar visibilidade a essa voz feminina que surge na minha pesquisa, procurei refletir também sobre quais condições a questão do gênero aparece. Por isso, é importante problematizar de como a mulher é vista na sua história, de como ela vem se constituindo e marcando o seu território. Dessa forma, é necessário se perguntar por que as mulheres são invisíveis em alguns espaços? Como se tornam invisíveis? E como produzir visibilidade para elas? Como se educar para se tornar visível?

Guacira Louro nos convida a pensar sobre a invisibilidade da mulher que está atrelada aos múltiplos discursos e que se dirigem ao campo privado. Desse modo, passa a construir um lugar de "verdade" do universo da mulher. (LOURO, 2014). No entanto, esse lugar, esses discursos vêm sendo desconstruídos gradativamente por algumas mulheres. À medida em que elas

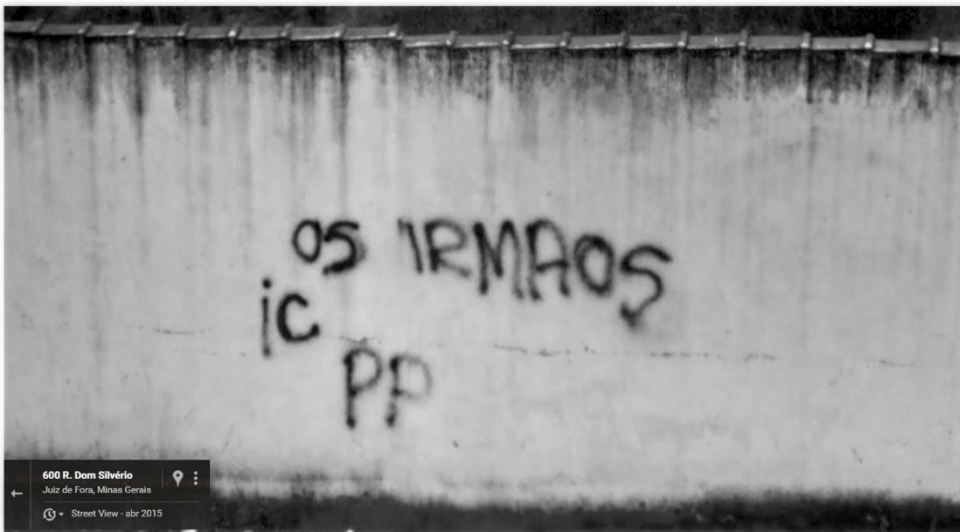
passam a ocupar uma posição no mercado de trabalho, mesmo sendo vistas como uma figura de apoio ou de suporte, nesse instante, adquirem forças para reivindicar por seus direitos e por sua visibilidade.

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos³⁸. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera uma consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito – inclusive como sujeito da Ciência (LOURO,2014, 21)

Entrando no campo teórico sobre a produção e formação do grafite, nas minhas buscas por bibliografias sobre *Street Art* ou arte urbana, *Graffiti*, por onde tenho pesquisado, a maioria das imagens e textos que aparecem discutindo sobre a intervenção no espaço público, geralmente encontramos, em sua maioria, a figura masculina. Apesar de Nicholas Ganz (2006) ter realizado uma pesquisa em torno das mulheres grafiteiras, isso me fez pensar sobre essa separação de gênero e por que foi necessária sua pesquisa. Ou melhor, por que não foi uma voz feminina a dizer sobre os processos e educabilidades nesse campo? Por que é importante diferenciar a produção do grafite feminino em relação ao masculino? Será que existe uma desvalorização, ou uma valorização hierarquizada quanto ao processo? Como Louro indica acima, é preciso muita luta para se conquistar esses espaço da ciência, da teoria e do saber.

Desde as primeiras manifestações do grafite no século passado, a invisibilidade da mulher nesse campo foi notoriamente evidenciada, seja no espaço público, nas rodas de conversa sobre a temática, nas produções dos muros, nos eventos de grafite e até nos espaços da história da arte. Portanto, essa pesquisa pode ser considerada também um lugar de luta por essas vozes silenciadas e, por esse motivo, é

³⁸ Guacira Lopes pontua em sua pesquisa, sobre o movimento feminista, a existência de duas manifestações ou, como ela diz, "duas ondas". A primeira onda, na virada do século passado, a mulher luta contra a discriminação feminina na questão do direito ao voto, conhecido historicamente como o movimento das "sufragistas" ou "sufragismo". Já a segunda onda, que ocorreu no final da década de 1960, as mulheres feministas passam a reivindicar, para além das preocupações sociais e políticas, a sua ocupação na produção teórica. Agora, "o movimento feminista contemporâneo ressurge, expressando-se não apenas através dos grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas" (LOURO, 2014, p.20)



necessário discutir sobre como essas mulheres vem rompendo, abrindo brechas, para ser tornarem visíveis. Mas para darmos início a esta conversa, vamos pensar como é vista a mulher no espaço público, ou melhor, como é vista e como se comporta a mulher na rua?

A começar pelo imaginário da rua, um lugar em que se pode exercer a liberdade, mas também é gerado o sentimento de opressão e de medo. A segunda opção de imaginário é facilmente relacionado à figura feminina, onde a rua se torna perigosa quando a mulher está desacompanhada. A rua é vista como uma espaço que está associado aos caos, ao imundo, ao imprevisível, à liberdade, mas é entendido também como um lugar impróprio pelas mulheres. Contudo, a mulher que habita a rua, ou a "mulher da rua" que exerce a sua liberdade pública, essas são apontadas ou associadas às prostitutas ou amantes de homens casados. (VASCONCELOS e FERREIRA ,2013 p.442).

A relação da mulher com o espaço público, por muito tempo, foi ou ainda é negada o sentimento de liberdade. Na história da mulher, frequentemente, nos deparamos com o controle do seu corpo, atrelados às questões morais, de higiene e de sua sexualidade, por isso é tão importante saber como ela se veste, como se comporta, com quem deve estar acompanhada. Na rua onde tudo é imprevisível, o corpo da mulher, considerado pela sociedade em sua maioria como frágil, pode ser irrompido, degradado, destituído de sua função. Por isso, coube a ela o espaço privado, aparentemente seguro, onde existe um possível "dono", alguém que possa zelar por ela. Segundo Rachel Soihet (2011), a mulher no Brasil, a maioria de família burguesas e brancas, se associa ao privado numa condição social e legal, em consequência, entra num modelo adequado aquela que,

Com base no comportamento feminino dos segmentos médios e elevados, acresce em relação às mulheres as prescrições dos juristas acerca da impropriedade de uma mulher honesta sair só. Coadunava-se tal norma com a proposta burguesa, referendada pelos médicos sobre a divisão de esferas que destinava às mulheres o domínio da órbita privada e aos homens, o da pública. Embora as mulheres, mais ricas fossem estimuladas a frequentar as ruas em determinadas ocasiões, nos teatros, nas casas de chás ou mesmo passeando nas novas avenidas, deveriam estar sempre acompanhadas (SOIHET,2011, p.365).

Durante muito tempo também, foi destinado à mulher o espaço privado dos afazeres domésticos, o seu papel social como aquela que cuida da casa, educa seus filhos e está à disposição das vontades e querereres dos familiares. A família, nesse sentido, também exerce uma forma de controle de suas vontades e liberdades, constituindo um laço de dependência e de uma

falsa segurança. Talvez, em boa parte de nossa história, essa fosse a única condição aceitável do papel da mulher de ser e existir no mundo. Margarida Moreno (2009) nos diz que,

A hierarquização das diferenças entre o sexo transformou-se em desigualdade, deixando como únicas alternativas para as mulheres a maternidade e o casamento, funções exercidas nos espaços privados; enquanto aos homens ficavam reservados a política e os espaços públicos, onde eram desenvolvidas a relação de poder. Aquelas que desafiassem tais roteiros teriam que arcar com o estigma da marginalidade. (MORENO,2009, p.6)

Todavia, muitos acontecimentos sociais e culturais, através de muita luta e resistência por parte delas que vem ocorrendo em nosso percurso histórico, puderam contribuir e modificar um pouco este cenário da mulher no espaço privado. Uma das primeiras rupturas desse espaço foi no início do século XX, quando a mulher passa a trabalhar fora de casa, nas indústrias, contudo sob uma condição de mão de obra mais barata, como um serviço de apoio.

Sem dúvida, desde há muito tempo, as mulheres das classes trabalhadoras e camponesas exerciam a atividade fora do lar, nas fábricas, nas oficinas e nas lavouras. Gradativamente, essas outras mulheres passaram a ocupar também escritórios, lojas, escolas e hospitais. Suas atividades, no entanto, eram quase sempre (como são ainda hoje, em boa parte) rigidamente controladas e dirigidas por homens e geralmente representadas como secundárias, de "apoio", de assessoria e auxílio, muitas vezes ligadas à assistência ao cuidado, ou à educação. (LOURO,2014, 20.)

Podemos perceber que a marginalização da mulher não passa somente pela questão do corpo, mas também pela forma de como controlam o seu pensamento, não dando-lhe direito a escolhas de opinião. Entretanto o seu corpo passa a ser visto como uma máquina de produção, uma peça importante para a economia. E nessa abertura de espaços, a mulher enxerga a possibilidade de ampliar seus direitos como uma cidadã. Em consequência disso, a mulher passa a revolucionar o seu meio, alcançando transformações na sua vida privada, na sua vida sexual, na sua afetividade e também na sua reprodução.

A mulher como objeto, a mulher submissa, a mulher do lar, a mulher afetiva são alguns paradigmas que estão sendo problematizados e quebrados na nossa cultura, no instante em que essas personalidades vêm rompendo com esses espaços até então destinados a figura masculina. Ela passa a ter vontades e poderes na sexualidade, na vida profissional, nos relacionamentos afetivos, no controle do próprio corpo e de suas funções biológicas. Desejar ou não ter filhos, poder não mais menstruar. Agora, ocupar também as ruas é um momento de valorização do seu

espaço, que não precisa necessariamente ser determinado pela dicotomia público/privado, que segundo algumas teóricas feministas, só reforça a ideia de vítima da sua própria biologia. (COSTA, 1998.p.50).

Ainda estamos certas de que essas grandes revoluções não puderam quebrar totalmente os valores morais de nossa sociedade, e mesmo assim somos pressionadas às desigualdades do gênero, do sexo e das liberdades.

Mas é preciso resistir, assim como a articuladora Mônica nas suas andanças pela rua de Juiz de Fora. Mesmo estando acompanhada, por uma questão prudente contra violência, contra abuso, contra a discriminação, mas é preciso habitar de alguma forma política e transgressiva para se apoderar de seu espaço no grafite. E é sobre isso que falaremos neste instante, como a mulher desbravou esse território?

Na própria história da arte, até o século XIX, vimos o espaço acadêmico, e os salões de exposições de arte, sendo ocupados somente por figuras masculinas. Entretanto as mulheres que ousavam a frequentar estes lugares eram julgadas como artistas "amadoras", por mais talentosas que elas fossem.

No Brasil, segundo Ana Paula Simioni,

Durante o século XIX, a arte parecia ser uma profissão exclusivamente masculina. Os interessados formavam-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde adquiriam os conhecimentos necessários para se tornarem artistas e, posteriormente, viverem de suas classes e das encomendas oficiais e privadas que, vez por outra, aconteciam. As poucas mulheres que ousaram ingressar nesse sistema dominado pela academia eram julgadas por seus pares de modo pejorativo, como amadora. (SIMIONI 2008, p. 29)

Dessa forma, entendemos que algumas mulheres artistas foram subjugadas e encontraram dificuldades de se manterem neste mercado. Por isso, muitas vezes, aceitavam o papel do anonimato ou assinavam suas pinturas ou esculturas com os nomes de seus familiares próximos do sexo masculino, afim de não perderem a oportunidade de sua obra ser apreciada e comprada pelo público.

De certo essas grandes artistas foram ressurgindo ao longo história, através de filmes, de biografias, em que as narrativas das mulheres passaram a ter importância nos estudos acadêmicos. O reconhecimento, mesmo que tardio, impulsionou novas pesquisas e olhares para o universo feminino.

Devemos nos atentar também, não somente o profissional, mas para a construção de imagem nas pinturas, esculturas e gravuras que foram alvos de práticas discursivas, constituindo uma imagem de mulher, sua feminilidade e sua identidade social. Isto é, como foram educados os olhares do público para um corpo feminino que foi naturalizado e que serviu como objeto de contemplação. E para romper com esse olhar unilateral, masculinizado, é preciso problematizar este corpo. Assim como, Luciana Loponte o fez,

O corpo da mulher, presença onipresente na mídia visual de nossos tempos, sempre esteve presente nas imagens produzidas pelas artes visuais do ocidente. Mas é preciso perguntar de que forma? De que forma o corpo feminino vem sendo construído no imaginário da arte ocidental? Há "uma pedagogia do feminino", uma pedagogia que naturaliza e legitima o corpo feminino, como objeto de contemplação. (LOPONTE,2008,p.152)

Nesse momento abro uma discussão muito ampla, que para ser analisada no seu percurso histórico, foge do propósito dessa pesquisa, mas que é importante mencioná-la pois está diretamente ligada às mulheres artistas da década de 1980, que vem problematizando essa visão sobre a imagem da mulher no universo das artes. Além disso, evidenciar também um grupo de artistas que explorou o espaço urbano, como um dispositivo afim de potencializar suas questões e abrir um diálogo direto com seu público. Através de protestos, caminhadas, panfletagem de todas as formas midiáticas possíveis para a desconstrução desse olhar cristalizado sobre o feminino.

Guerrilla Girls é um grupo formado por artistas americanas em 1985 e que, até hoje, vem reinventando os espaços e modos de dar visibilidade as questões do feminismo. Esse grupo, irreverente, se apresentam com máscaras de gorilas, não assumem suas identidades, entretanto, se utilizam de pseudônimos de artistas de mulheres mortas. Segundo as artistas, a não identidade permite que elas possam ser qualquer um, em qualquer lugar, e desse modo, no anonimato, as pessoas poderiam focar mais em suas questões. Sua estratégia de trabalho são projetos, na maioria das vezes publicitários, que ganham visibilidade através de adesivos, pôsteres, impressões, projeções nos espaços urbanos.

Trago esse grupo para a discussão justamente para refletimos sobre a mulher e sua imagem no espaço da arte, em contrapartida, problematizo também o uso de imagens de mulheres nos letreiros, das propagandas de outdoors, que habitam as superfícies urbanas. Guerrilla Girls, de certa forma, nos faz refletir sobre a produção de imagens sobre mulheres no espaço público,

para além das questões intrínsecas da arte. A forma levantar perguntas, mostrar estatísticas sobre a desigualdade de gênero, classe, raça no mercado da arte, é a principal interesse desse grupo.

Por exemplo: Por que a maioria dos colecionadores são homens? Por que a maioria dos curadores são homens? Por que a maioria dos museus colecionam ou exibem trabalhos de artistas masculinos? Por que a estatueta do Oscar de cinema é uma figura masculina? Por que só 5% dos artistas do Met. Museum são mulheres, e 85% são representadas nuas? É preciso estar nua para entrar no museu? A história da Arte é uma questão de poder?

Luciana Loponte (2008) nos aponta que as pesquisas realizadas por mulheres feministas a partir dos anos 1970 tentam reforçar as discussões entre a arte e os seus mecanismos de regulação de condutas a partir dos códigos patriarcais.

Esses *insights*, ou intervenções feministas no campo da crítica e da história da arte contribuiu de alguma maneira para que o nosso olhar não perca a inocência e cada vez mais desconfie de uma suposta neutralidade política das imagens. (LOPONTE, 2008, p.154)

Algumas artistas que surgiram na década de 1980, traziam na poética de suas obras as questões feministas, como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler, Barbara Kruger e Jenny Holzer que viam de maneira crítica os problemas causados pelo consumismo, atacando a visão masculina sobre os produtos, sobre como a imagem da mulher é consumida. (ARCHER, 2001, p.192) Entretanto, a ampliação de pesquisas sobre a construção da imagem da mulher e a problematização da sua história durante esses quarenta anos, não implica dizer que houve um processo de justiça entre esses espaços do homem e da mulher na sociedade, é apenas um eco que cresce lentamente nas futuras gerações. Contudo, estamos atentos aos pequenos sopros que inflam os pequenos grupos, e que dão força para o surgimento de outros novos grupos.

No mundo do grafite, a primeira mulher a ingressar neste movimento urbano foi Lady Pink,³⁹ mas que também, na sua trajetória inicial, encontrou dificuldades em relação ao sexismo. Segundo ela, em 1979, aos quinze anos, o homem tinha uma visão sobre a escrita do grafite da mulher de que era de uma qualidade inferior. Além disso, por conviver com grafiteiros, para sociedade, ela era vista como aquela que mantinha relação [sexuais] com todos os caras, ou

³⁹ Uma grafiteira ou escritora de grafite, nascida no equador, porém criada no subúrbio de Nova Iorque. Foi uma das primeira mulheres a competir com o universo masculino o espaço urbano do grafite. Começou em 82 a sua marca em *WildStyle*. Um outro papel importante que ela contribuiu foi ser uma figura cultural do hip-hop. Participou de várias exposições em importantes museus, e também trabalha com oficinas de *graffiti*.

seja, a promiscuidade relacionada a mulher na rua. (VASCONCELOS E FERREIRA ,2013 p.447). Entretanto, seus grafites apresentam essa figura da mulher objeto, onde o corpo é sexualizado pela nudez, como a estátua da liberdade, de forma encorpada, nua, comilona que traz em seu pescoço uma corrente segurada por uma macaco. Ao contrário disso, uma mulher gigante que transita pela cidade e que tem o domínio sobre os objetos e pessoas como se fossem seus brinquedos.

No caso do grafite, se pensarmos a problematização da mulher neste campo, ela passa enfrentar dois obstáculos. O primeiro é o reconhecimento do seu lugar no espaço público, isto é, sua liberdade de ir e vir, de poder marcar o seu território; segundo, ser reconhecida no próprio universo do grafite, em que os espaços destinados aos desenhos centrais, que são mais visíveis e maiores, geralmente ficam para os homens. Numa das entrevistas às grafiteiras de Porto Alegre, pesquisa realizada por Vivian Silva⁴⁰, sobre a formação de grafiteiros e grafiteiras, é colocado que, geralmente, o homem que conduz ou coordena as atividades, determinado assim o motivo do desenho e qual espaço ele vai ocupar (MORENO,2009).

Talvez, dentro dessa perspectiva de atravessar essas barreiras do sexismo, a rede NAMI, que é uma rede feminista de Arte Urbana, idealizada e fundada pela grafiteira brasileira Panmela Castro⁴¹, vem através do grafite clamar pelos direitos das mulheres e seu empoderamento, logo discutindo sobre a questão do gênero e sobre violência doméstica. Panmela em uma de suas entrevistas a tv Folha, relatou sobre o abuso e violência doméstica que sofreu no seu primeiro casamento, e que depois daquela situação, teve a necessidade de se expressar de alguma forma, pôr os seus problemas vividos ao público. A linguagem do grafite foi uma forma de alcançar e de propagar sua mensagem a respeito da violência doméstica. Quando começou sua arte nas ruas, ela estava rodeada por um grupo de grafiteiros. Então sentiu a necessidade de formar um grupo de mulheres artistas ou não, para falar desses problemas que a sufocavam e também outras mulheres.

Na rede Nami, são feitas oficinas com palestras e que posteriormente são desenvolvidos os grafites. Esses projeto tem sido realizado em várias regiões de camadas populares, em escolas públicas do Rio de Janeiro, com o intuito de promover maior expansão e conscientização das mulheres negras, de periferias a reivindicarem seus direitos. A forma como essa rede trabalha,

⁴⁰ SILVA, Viviane. As escritoras de grafite de Porto Alegre, Um estudo sobre possibilidades de formação de identidades através dessa arte. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais, Faculdade de Ciências Sociais de Pelotas, 2008)

⁴¹ Artista, pichadora, grafiteira e carioca. Panmela Castro, é uma das referências do grafite feminino de reconhecimento internacional. Há dezoito anos, é professora dessa ong REDE NAMI, "mina" com as sílabas invertidas <http://www.redenami.com/nami>, acessado em

sendo premiada internacionalmente sobre a luta pelos direitos humanos e realizando projetos em parcerias com grandes empresas, isso faz pensar também nos modos de aproximação da mulher e sua inserção com a política pública, onde os problemas afetados dizem respeito diretamente a elas.

Desse forma, as mulheres no grafite passam a não somente serem visibilizadas, mas ganham também força em suas vozes para dizerem o que elas pensam, para educar um olhar a partir de suas próprias lentes, para ocuparem um lugar que também é de direito delas. Isto é, lutar por uma pedagogia do feminino não naturalizada, não subjugada, não contemplativa, mas sim por uma pedagogia que transforme as relações entre os gêneros.



A GENTE VIVE A RUA

Arte/ grafite / pichação.

Pois aquele [a] garoto [a]

Que ia mudar o mundo

Mudar o mundo

Agora assiste a tudo

Em cima do muro

Em cima do muro!

Cazuza.

Das experiências em sala de aula, dentro de um contexto histórico da arte, eu como professora de artes visuais, comecei a questionar sobre a imagem de uma pichação em oposição ao grafite, sendo estas executadas dentro ou fora da escola. A princípio, entendia que a pichação estaria ligada a ideia de clandestinidade e de ocupação à força do espaço da cidade, enquanto o grafite estaria associado aos movimentos dos anos de 1970 em Nova Iorque, e a partir daí, sendo cada vez mais aceito e utilizado como meio de expressão e afirmação cultural. Mesmo o *que* se estabeleceu com o meio da arte e tornou-se permeável as manifestações das ruas, pelos artistas Jean-Michel Basquiat e Keith Haring⁴², ele traz um pouco de histórias de ações transgressoras, de inconformidade com próprio mercado da arte. Transgredir, trespassar, invadir o espaço do outro, se tornam atitudes diferenciadas quando nomeamos o que é grafite e o que é pichação. A primeira se torna matéria de legalidade, a outra de moralidade. Mas será que não devemos

⁴² Keith Haring artista americano (1958-90), homossexual, produzia em suas intervenções públicas temas homoeróticos, mais conhecidos por desenhar com giz em papel negro, colados nos metrô de Nova Iorque.

continuar nos perguntando sobre sua moral ou sua legalidade? Ou devemos trazer para o porquê da sua existência?

Entretanto, diante dos debates realizados em sala de aula com os alunos e alunas, observando a movimentação da casABsurda pelas redes sociais, as oficinas de grafite no projeto "Gente em Primeiro Lugar", das conversas e orientações no mestrado em Educação e com amigos e amigas que tiveram a formação em Arte, já não tenho certeza das fronteiras e limites dessas duas ações como produções culturais visuais. Tanto a pichação quanto o grafite, não são ditas ainda como artes seculares, absorvidas e entendidas pelo público em geral, talvez por suas intenções contrárias e seu desdobramento impositivo aos agentes que se sentem vitimados por essas ações, ou por aqueles ou aquelas que acreditam numa oposição à autoridade. O que marca a cidade, por consequência, acaba nos marcando, ainda assim é um problema da comunicação, que é fundamental para o ser humano, no sentido de impulsividade da criação, mas também traz o questionamento da experiência urbana, do que é proibido e o que é o consenso de realidade.

Nas imagens deslocadas nos portões, muros, fachadas, um outro mundo da subcultura invade o nosso cotidiano. Entre estêncil, *stickers* e assinaturas (tags), o nosso trajeto ao trabalho, à escola, às lojas é transpassado por literaturas distanciadas, que provocam sensações diferentes de desconforto, de impulsividade, à procura de outros momentos criativos e invasivos como esses. Diante da situação da visualidade do espaço urbano, uma construção estética vem surgindo através de movimentos de pessoas anônimas, que resistem às pressões sociais, dos estabelecimentos, dos direitos públicos, correndo o risco de uma detenção, para atingir a liberdade de uma expressão. Embora esta ação seja caracterizada pela livre expressão de um grupo, que invade lugares públicos e privados, a nossa relação com o espaço, por consequência, é modificada e se torna efêmera, pois elas aparecem e desaparecem rapidamente no espaço público. A leitura de uma cidade é modificada constantemente, refeita num curto espaço tempo, trazendo sensações múltiplas no sujeito em que a vive. Numa disputa entre a informação publicitária e as imagens do grupo de pessoas que marcam e intervêm na cidade, seja pelo grafite ou pela pichação, até mesmo por pequenas performances ou happenings, a nossa história visual urbana vem sendo construída pelas complexas relações de resistência, de pertencimento territorial e pela valorização e problematização de ruínas.

Para Kevin Lynch (2011) uma das funções que a paisagem urbana estabelece é o fato de ela ser apreciada, vista e também por ela ser lembrada. Isso na condição de que esperamos que a paisagem possa nos dar prazer. Segundo ele "Dar forma visual à cidade é um tipo especial de

problema de *design*, e de resto, um problema relativamente recente.” (2001, p.XI). Nessa fala, entendemos que há um propósito de construção visual das cidades, entretanto essa intenção de reorganizar o espaço parte de construtores, de sujeitos que criam espaços para harmonizá-los, para torná-los aprazíveis. Nesse sentido, a intenção de agradar ao público com paisagens bem estruturadas é uma noção equivocada, pois não se percebe a cidade como o todo, e sim por fragmentos. Seria possível, então, dizer que conseguimos atender em termos de beleza a poucos espaços públicos (LYNCH, 2011, p.2).

De toda forma, esses poucos espaços públicos são pertencentes às pessoas de diferentes classes e de diversas atividades, mas que não participam ou são habitadas por maneiras igualitárias. Talvez, por isso, em meio às forças que exercem nessas relações de ocupação, nos vemos diante de intervenções não encomendadas pela cidade, causado por “um reflexo contra a hegemonia do espaço público por parte dos interesses de poucos sobre o bem-estar psicológico de muitos” (MCCORMICK, 2010 p. 22).

Daí entender que essas intervenções passam por vandalismo, sobretudo da incapacidade de ouvir o outro lado, é negar, diante de uma situação extremista das forças, que existe uma espécie de ativismo que se preocupa em desfigurar a aparência de comum acordo a todos/as e que já é estabelecida, trazendo consigo interesses velados que configuram este mundo ilusório e ordenado, bem como, a ideia de civilidade e de benevolência.

O caráter psicológico do espaço de pertencimento, de apropriação e de saberes são afetados tanto pela pichação quanto pelo grafite, ou pelo grafite em oposto a *Street Art*, pois estes ignoram as fronteiras pessoais do corpo político, constituindo assim uma ofensa social. Dizer que um mictório é arte, como fez Duchamp, é menos ofensivo do que se apropriar do espaço público, pois não é uma simples apropriação de alguma coisa, mas sim a coisa do outro.

Nessa história, o ato de grafitar ou pichar são formas antigas de arte pública, e que, portanto, vem sendo desenvolvida, ao longo do tempo, por estéticas diferenciadas. A estética da *Street art*, aqui no Brasil como grafite, contudo, vem ganhando espaço nas galerias de arte, nas agências publicitárias, nos produtos de consumo doméstico, assimilando o espaço de gentrificação⁴³ que transcorre do centro para as periferias da cidade. Talvez, por isso, de um tempo pra cá, as políticas públicas vem adotando medidas de revitalização de espaços

⁴³ A ideia de gentrificação (do inglês *gentrification*) pode ser entendida como o processo de mudança imobiliária, nos perfis residenciais e padrões culturais, seja de um bairro, região ou cidade. Esse processo envolve necessariamente a troca de um grupo por outro com maior poder aquisitivo em um determinado espaço e que passa a ser visto como mais qualificado que o outro.

abandonados para uma utilização do espaço pelo grafite. Assim também, em espaços culturais renomados, são oferecidas oficinas de grafite como um movimento de aproximação do público popular.

Não se pode analisar ao certo se essas questões são vistas apenas como depreciativas na sociedade, assim como julgam algumas gestões municipais brasileiras e se sentem no poder de apagarem muros grafitados, mesmo aqueles autorizados. Apesar de parte de a sociedade acreditar que existe um vandalismo nessas atitudes e descaso de patrimônio público, ou talvez por não gostarem pelo seu lado estético, outra parte se identifica nessas vozes mudas, como uma transformação do próprio olhar para a cidade, pois a enxerga como algo vivente.





Caminho, Caminhando, ainda a percorrer.

Há dois anos atrás, andando pelas ruas de Juiz de Fora, colhendo algumas imagens através da lente do celular, Cássio, o meu filho de seis anos, me interrompe e diz:

- Mãe, por que têm que existir essas palavras nas casas?

- É, Cássio. Por quê?

Hoje, finalizando esta caminhada, com muitos caminhos ainda a percorrer, penso em porquê dessas imagens não existirem? Por que elas devem ser apagadas? Por que não aceitamos que, de certa forma, elas são nossas produções também, para o bem ou para o mal, nós a criamos, permitimos a elas existirem.

A existência de certas coisas no mundo nos faz pensar e tomar atitudes. A existência de palavras na cidade me fez movimentar as palavras que habitam esta escrita- pesquisa. Penso que essas palavras não moram somente na superfície da cidade, mas residem também nos sujeitos, e que são afetados e transformados, para produzir outras palavras, outros sentidos. Mas há que se ter um tempo de escuta para essas palavras-imagens. E é nesse momento que faço da minha escrita uma escuta. Uma escrita ensinada por ela mesma, no seu processo. Uma escrita que, segundo Carlos Skliar,

[...] para além dos métodos, das práticas, da persistente vontade ou da tentação de desistir, escrever não encontra uma trajetória simples, despojada de labirintos, nem uma sequência que admita uma progressão ou uma culminação: a escrita é esse mistério que permanece escrevendo a si mesmo. (SKLIAR, 2014, p 126)

Então me vejo em três tempos de escuta com essas palavras. O primeiro, aquele que me torna muda e, dessa forma, só escutarei os ecos de vozes que modelam as palavras urbanas. Vozes que estão em constante embate na produção dessas, e perceber como essas palavras também as modelam. Vozes que surgiram das escolas, da casABsurda, do "Gente em primeiro Lugar", das ruas, das mídias e de outros lugares por onde me deparei. Escutar e sentir o entrecruzamento de falas, como linhas riscadas em sentidos, em direções estriadas, em movimentos que, como na

obra de Lygia Clark **Caminhando**⁴⁴, me permite estar ao mesmo tempo no dentro e fora, do direito e do avesso, na relação do eu e o outro. Desta forma, a experiência de escuta, que é do tempo imanente, não existe um retorno, estar no devir, na pulsão da vida.

No segundo momento, escutar a rua, as dobras das superfícies da cidade, escolher caminhos, redesenhar percursos, sentir a vibração de perseguir e ser perseguida pelas palavras. Como elas se estabelecem, como dialogam entre buracos, pedras, concretos, metais, tintas, pessoas, entre o vazio e o preenchimento do espaço. Como elas disputam o lugar com as palavras ditas legais, com a publicidade, e criam outros sentidos. Este movimento pretende expor o contato de duas superfícies, a cidade e a pele. A pele da professora, artista que está nos intervalos dos acontecimentos.

E por último, permitir a excrescência, a vontade, o desejo de produzir algo que venha dessa caminhada, retornando em imagens/palavras a escuta do corpo. Nesse caminhar por diversas direções, não tentar traduzir minha experiência, pois não há maneira de viver a vida do outro e nem passar o que se viveu. O que podemos simplesmente é deixar emergir diálogos e potencializá-los na medida em que estamos no entre.

Sendo assim, pela experiência estética da vida urbana, pela experiência estética da própria vida, por uma existência estética do sujeito sigo em frente essa *viagem- pesquisa*.

⁴⁴ Uma fita de papel, na qual você faz uma torção e cola e você obtém a fita de Moebius. Você enfia uma tesoura e com ela caminha pela superfície. Lygia Clark cria esta fita em 1963.



Referências bibliográficas:

ARCHER, M. **Arte Contemporânea: Uma história concisa**. São Paulo- Martins Fontes,2001.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo Brasiliense, 1994. 10º reimpressão: 1996

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com espírito. Tradução Paulo Neves – 3 ed. –São Paulo: Martins Fontes, 2006. Coleção Tópicos

BHABHA, H. k. **O local da Cultura**. 2ed.. Belo Horizonte: Ed UFMG,2013.

Bolsa Pampulha 2003/2004: 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte- organização Rodrigo Moura, tradução Verônica Cordeiro e Alberto Dwek. – Belo Horizonte Museu de Arte da Pampulha, 2004. Catálogo

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. - (Coleção Todas as Artes)

BRANDÃO, L. A. **Grafias da identidade. Literatura contemporânea e imaginário nacional**. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte. Lamparina Editora/Fale (UFMG),2005.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. - São Paulo: Companhia das Letras,1990. Edição 2006.

CARMO, P. S. **Culturas da Rebeldia. A juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CARLSON, B. **Street art: técnicas e materiais para arte urbana.Grafite, pôsteres, adbusting, estêncil, jardinagem de guerrilha, mosaicos, adesivos, instalações, Serigrafia, Perler Beads**. 1ed. São Paulo, Gustavo Gili, 2015.

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault: um percurso sobre seus temas, conceitos e autores**. Tradução de Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 477 p.

Cidade, memória e educação. / Sônia Miranda, Lana Mara Castro Siman (organizadoras). – Juiz de Fora Editora UFJF, 2013.

DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã... Diálogo.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar,2004.

DIAS, B. **O I/Mundo da Educação em Cultura Visual.** Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, 2011.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro Zahar,2000.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também.** In: Nunca fomos humanos- nos rastros do sujeito/organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva - Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FAVARETTO, C.F. **Arte contemporânea e educação.** Revista Iberoamericana de Educación, v. 53, p. 225-235, 2010.

FERRARI, A.; CASTRO, R. P. de. (orgs). **Política e poética das imagens como processos educativos.** Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012, 244p. (Caminhos da pesquisa educacional). ISBN: 978857672149-9.

FISCHER, R. M. B. Verdades em suspenso: Foucault e os perigos a enfrentar. In: COSTA, M. V. (Org.). **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação.** 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

FISHMAN, G.E. **Reflexões sobre imagens, cultura visual e pesquisa educacional.** In: A leitura de imagens na pesquisa social. História, Comunicação e Educação. Maria Ciavatta e Nilda Alves (orgs.) - São Paulo: Cortez,2004.

FONSECA, M. A. da. **Michel Foucault e a constituição do sujeito.** 3 ed. – São Paulo: EDU:2011 144p.

FOUCAULT, M. **O cuidado com a verdade.** In: Ditos e Escritos. Vol. 5,p.241

_____. **A ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em dois de dezembro de 1970.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014 Leituras Filosóficas.

GALLO, S. **Em torno de uma educação menor.** Educação&Realidade. Revista: v.27, n.2 jul/dez, 202. Educação & Realidade - ISSN 0100-3143 (impresso) e 2175-6236 (online)

GANTER, C. **Graffiti School.** Thames&Hudson, London,2013. ISBN 978-0-500-29097-2

GOHN, M. da G. **Educação não formal no campo das artes.** /Maria da Glória Gohn Org. São Paulo Cortez:2015.

Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença/ organizado por Jorge Larrosa e Carlos Skliar, tradução de Semíramis Gorini da Veiga. -2 ed.- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

HERNÁNDEZ, F. H. **A pesquisa baseada nas artes: proposta para repensar a pesquisa educativa.** In: Pesquisa Educacional Baseada em Artes A/r/tografia. (Orgs). Belidson Dias e Rita L. Irwin. Santa Maria: Ed.da UFSM,2013 p.39-62.

_____. **Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional.** Tradução Ana Death Duarte. Porto Alegre, Mediação,2007.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória: Arquitetura, Monumentos e Mídia.**Rio de Janeiro Editora Aeroplano. 2ed. 2000.

JÚNIOR, S. C. da T. **Agentes, redes e territorialidades urbanas.** Revista Território, Ano III, nº5 jul/dez,1998.

LARROSA, J. **Tremores: escritos sobre experiência/** Jorge Larrosa; tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1 ed.; 1. reimp.- Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015. – (Coleção Educação: Experiência e sentido).

LOPONTE, L.G. **Pedagogias Visuais do feminino: arte, imagens e docência.** Currículo sem Fronteiras, v.8, n2, pp 148-164, jul/dez 2008.ISSNN 1645-1384

Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.Catálogo organizado pelo Museu de Belas Artes de Nantes, França /Pinacoteca do Estado de São Paulo e colaboração de Associação Cultural Lygia Clark. Curadores Suely Rolnick e Corinne Diserens 2005/2006.

LYNCH, K. **A imagem da cidade**. 3º ed. São Paulo- Martins Fontes, 2011.

MATTA – CLARK, G. **Desfazer Espaço**. Catálogo organizado pelo Museu de Arte de

LOURO, G. L. **Gênero, Sexualidade e Educação. Uma perspectiva pós- estruturalista**. 16 ed. Petrópolis, RJ, Editora Vozes,2014.

_____. **A história (Oral) da educação**: algumas reflexões. Disponível em: <[http://www.jurandirsantos.com.br/outros artigos/ho a historia \(oral\) da educacao algumas reflexoes.pdf](http://www.jurandirsantos.com.br/outros_artigos/ho_a_historia_(oral)_da_educacao_algumas_reflexoes.pdf)>. Acesso em: 10de julho 2015.

_____. **Conhecer, pesquisar, escrever...**In: Educação, Sociedade e Culturas, nº25,2007,235-245.Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.fpce.up.pt/ciie/revistaesc/ESC25/Arquivo.pdf>. Acesso em: 10 jul.

2015.

MARSHALL, J. D. Michel Foucault: pesquisa educacional como problematização. In: PETERS; A., M.; BESLEY, T. (Org.). **Por que Foucault? Novas diretrizes para a pesquisa educacional**. Tradução de Vinícius Figueira Duarte. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 25 - 39.

MATTA – CLARK, Gordon. **Desfazer Espaço**. Catálogo organizado pelo Museu de Arte de Lima- MALI e Museu de Arte Moderna MAM –SP, Paço Imperial Minc, IPHAN,2010.

MATTOS, Z. **Narrativas de mulheres das classes populares: modos de subjetivação e educação escolar**. Tese defendida pelo Programa de Pós graduação em Educação da UFJF em 2014.

MC CORMICK,C. *Trepass*. A história da Arte Urbana não Encomendada. Ethel Senso (Ed.) Editora Taschen 2010.

MEDEIROS, Sandra Albernaz de. **Memória do presente: os escritos nas mesas no cotidiano escolar** / Sandra Albernaz de Medeiros, 2009.

xxx f. Orientador: Jô Gondar. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MORENA, M. **Miradas femininas – mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador**. V **ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 27 a 29 de maio de 2009 Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Acesso site: 25/01/2017

PEIXOTO, N.B. In: **O olhar estrangeiro**. NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Oliveira, G.R.C de. **piXação: arte e pedagogia como crime**. Dissertação defendida pelo programa de Pós –graduação em Educação _PROPED da UERJ .2009

O Ato Criativo. Duchamp, Marcel. In: A nova Arte, BATTCOCK, G. [editor]. São Paulo, Perspectiva, 2004.

RAMOS, C.M.A. **Grafite & Pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte**. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais- 24ª28 de setembro de 2007 _Florianópolis. ANPAP.

Recortes de Leda Catunda. / Instituto Arte na Escola. Autoria de Marília de Oliveira Diaz, Coord. Mirian Celeste e Gisa Picosque.- São Paulo, 2006.

REVEL, J. **Foucault: conceitos essenciais**. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. - São Paulo: Claraluz, 2005. 96p

REY, S. **Por uma Abordagem metodológica da pesquisa em artes**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002.

_____. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. In: Porto Arte, Porto Alegre, v.7. n.13.p81-95, nov.1996.

SKLIAR, Carlos. **No tienen prisa las palabras**. Ed. Candaya S.L. Barcelona. 2012

_____. **Desobedecer a linguagem: educar**. Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2014. (Coleção Educação: Experiência e Sentido). Coord. Jorge Larrosa e Walter Kohan

_____. **Pedagogia (improvável) da diferença. E se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SILVA, T.T. da. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

VASCONCELOS, L. R.; FERREIRA S. de S. **Mulheres da rua: questões de gênero na prática do grafite**. XII semana de ciências sociais da UFSCar. Universidade de São Carlos Anais, 2014 n.2 <http://www.semanasociais.ufscar.br/> Acesso site: 25/01/2017

VEIGA-NETO, A. **Foucault & Educação**. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

Documentários

Contra parede - o grafite e pichação em Campo Grande -MS. 2015, 51 min.

<https://ruamag.wordpress.com/2015/03/02/doc-contr-a-parede/>. Acesso: 25 jan 2017.

REALIZAÇÃO: Gustavo Arakaki, João Marcelo Sanches
Thaís Pimenta.

Cidade Cinza. 2013, 85 min.

DVD. Direção: Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo. Música composta por: Criolo, Daniel Ganjaman . Produção: Marcelo Mesquita, Peppe Siffredi, Raphael Bottino. Elenco: Os Gêmeos, Gilberto Kassab, Egas Marcolino de Assis. Roteiro: Marcelo Mesquita, Peppe Siffredi, Felipe Lacerda.

Luz, Câmera, Pichação. 2011, 102min

https://www.youtube.com/watch?v=b_MB_CmhjUQ.

Acesso: 25 jan.2017. Direção: Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano. Edição:
Marcelo Guerra e Bruno Caetano

Produção: Gustavo Coelho e Marcelo Guerra. Pesquisa: Gustavo Coelho. Áudio: Fátima Araújo

Música Original: Manga Fina

Videografismos: Cerotrees. Site e Logo: Eduardo Conceição

e-mail: producao@luzcamerapichacao.com.br.

Pixo. 2009. 61 minutos.

<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso: 25 jan, 2017. Diretores

Roberto, Wainer.

Ilustrações do texto

Fotografias da cidade de Juiz de Fora realizadas por Bruna Tostes de Oliveira entre 2014 -2017

Imagens capturadas pelo *google map street view* em 2015