

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS CIDADE DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE ÁREAS ACADÊMICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

MUROS QUE GRITAM:
GRAFITE COMO PRÁTICA DE EDUCAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

GABRIEL MOTA DE OLIVEIRA

GOIÁS



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG - ReDi IFG

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

- | | |
|--|---|
| ☐ Tese | ☐ Artigo Científico |
| ☐ Dissertação | ☐ Capítulo de Livro |
| ☐ Monografia–Especialização | ☐ Livro |
| ☒ TCC-Graduação | ☐ Trabalho Apresentado em Evento |
| ☐ Produto Técnico e Educacional - Tipo: _____ | |

Nome Completo do Autor: Gabriel Mota de Oliveira

Matrícula: 20201100080138

Título do Trabalho: Muros que Gritam: Grafite como Prática de Educação e Transformação Social

Autorização-Marque uma das opções

- ☒ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
- ☐ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data ____/____/____ (Embargo);
- ☐ Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

- O documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
- Obteve autorização de quaisquer materiais incluídos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
- cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Goiânia, 24/08/2025



Documento assinado digitalmente
GABRIEL MOTA DE OLIVEIRA
Data: 24/08/2025 11:02:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

GABRIEL MOTA DE OLIVEIRA

MUROS QUE GRITAM:
GRAFITE COMO PRÁTICA DE EDUCAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Câmpus Cidade de Goiás, como requisito para a obtenção da licenciatura em artes visuais.

Orientador/a: Prof. Doutora Ana Rita da Silva

GOIÁS

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de
Goiás – Campus Cidade de Goiás

751.73

O48m

Oliveira, Gabriel Mota de.

Muros que gritam: grafite como prática de educação e transformação social / Gabriel Mota de Oliveira ; orientadora, Ana Rita da Silva – Cidade de Goiás, 2025.

73 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – Campus Cidade de Goiás, Departamento de Áreas Acadêmicas, Licenciatura em Artes Visuais.

1. Arte urbana. 2. Educação antirracista. 3. Racismo estrutural. 4. Arte-educação. I. Silva, Ana Rita da, orientadora. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIEL MOTA DE OLIVEIRA

MUROS QUE GRITAM: GRAFITE COMO PRÁTICA DE EDUCAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás-Câmpus Cidade de Goiás, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Aprovado, em 08 de julho de 2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Rita da Silva (Presidente-Orientadora)

Profa. Me. Ádria Borges Figueira Cerqueira (Membra Interna)

Prof. Dr. Alemar Moreira de Sousa (Membro Interno)

Prof. Dra. Naira Rosana Dias da Silva (Suplente)

Documento assinado eletronicamente por:

- **Adria Borges Figueira Cerqueira**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 25/08/2025 13:53:23.
- **Aleamar Moreira de Sousa**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 25/08/2025 12:31:58.
- **Ana Rita da Silva**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 25/08/2025 12:30:10.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 25/08/2025. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 683975
Código de Autenticação: 963d12548c



Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Rua 02, Quadra 10, Lote 01 a 15, Residencial Bauman, S/N, Centro, GOIÁS/GO, CEP 76600-000

(62)3442-0212 (ramal: 0212)

DEDICATÓRIA

Dedico esse texto a todos os artistas de rua, principalmente aos que vieram antes de mim, aos que calados e calejados, sempre sepropõem a continuar sonhando, pois foi esse sonho e luta que me possibilitou a abertura de minha percepção enquanto artista e pensador. Agradeço também aos meus ancestrais em um eterno olhar orgulhoso e sorridente de Sankofa, pois sem eles eu nada seria. Por fim, dedico esse texto a mim, a minha trajetória acadêmica, artística, ao aprendizado constante, ao corpo que se movimenta e a inquietude da mente, que sempre se reinventa.

RESUMO

Este trabalho integra os requisitos para a conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação de Goiás IFG – Câmpus Cidade de Goiás. O tema da pesquisa é a arte urbana, com foco específico no grafite e na pichação como expressões artísticas sub-representadas. Essas manifestações são analisadas como fenômenos estéticos, políticos e educacionais presentes na sociedade brasileira. A metodologia de pesquisa combinou abordagens bibliográfica e etnográfica. Inicialmente, foram explorados elementos históricos e conceituais da arte urbana, discutidos a partir da perspectiva de uma educação crítica — que confronta e denuncia ativamente questões sociais, com ênfase no racismo estrutural presente nas instituições educacionais, nas práticas culturais e nos circuitos artísticos. Na segunda etapa, a abordagem etnográfica concentrou-se nas próprias experiências artísticas do pesquisador na comunidade quilombola do Alto Santana em Goiás - Go. Foram colhidas impressões de moradores locais e artistas que participaram da intervenção artística, a fim de compreender suas percepções sobre o impacto da arte urbana na comunidade e suas relações com a arte institucionalizada e com a educação. Os resultados da pesquisa destacam a compreensão da arte urbana como uma expressão artística legítima. Apontam para seu potencial enquanto ferramenta educativa e emancipatória para as comunidades, promovendo um senso de pertencimento e identidade que desafia o preconceito racial e atua na desconstrução de estereótipos no campo da arte. Por fim, o estudo contribui para refletir sobre a democratização da arte e para o desmonte da hegemonia estética ocidental ainda vigente na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Arte urbana. Educação antirracista. Racismo estrutural.

ABSTRACT

This work is part of the undergraduate thesis requirement for the Visual Arts Licentiate Degree at Federal Institute of Goiás – City of Goiás Campus. The research theme is urban art, with a specific focus on graffiti and tagging as underrepresented artistic expressions. These manifestations are analyzed as aesthetic, political, and educational phenomena present in Brazilian society. The research methodology combined bibliographic and ethnographic approaches. Initially, historical and conceptual elements of urban art were explored and discussed from the perspective of a critical education—one that actively confronts and denounces social issues, with emphasis on structural racism embedded in educational institutions, cultural practices, and art circuits. In the second stage, the ethnographic approach centered on the researcher's own artistic experiences within the community. It involved gathering the impressions of local residents and artists who participated in the artistic intervention, in order to understand their perceptions of the impact of urban art on the community and its connections to institutionalized art and education. The research findings highlight the understanding of urban art as a legitimate artistic expression. They point to its potential as an educational and emancipatory tool for communities, fostering a sense of belonging and identity that challenges racial prejudice and works to deconstruct stereotypes within the field of art. Ultimately, the study contributes to the democratization of art and the dismantling of the Western aesthetic hegemony that still prevails in Brazilian society.

Keywords: Urban art. Anti-racist Education. Structural racism.

LISTA DE SIGLAS

IFG – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

MIA– MassiveIllegalArt

MUBAN – Museu das Bandeiras

PCC– Primeiro Comando da Capital

SPARTE – São Paulo Arte

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	15
BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA ARTE ENQUANTO CONCEITO OCIDENTAL: A FORMAÇÃO DO <i>STATUS</i> DA ARTE.....	15
1.1 A concepção de arte a partir de um percurso histórico	15
1.2 Reverberações da história da arte ocidental na interação do público com a arte na contemporaneidade.....	23
CAPÍTULO 2	26
ARTE URBANA TRAÇOS QUE HUMANIZAM X RACISMO ESTRUTURAL	26
2.1 Grafite como ferramenta humanizadora.....	28
2.2 Pichação: manifestação artística ou vandalismo?	31
CAPÍTULO 3	41
INTERVENSOES NO QUILOMBO ALTO SANTANA.....	41
3.1 Intervenções de grafite no Quilombo Alto Santana	42
3.2 Oficinas, preparação e metodologias	45
3.3 Depoimentos de moradores do Quilombo Alto Santana.....	48
3.4 Entrevistas com artistas participantes da intervenção em grafite no Quilombo Alto Santana	54
Considerações finais.....	66
APÊNDICE	68

Introdução

Abordamos, nesta pesquisa, as complexas relações que há entre a arte urbana, seu desenvolvimento estético e crítico e as perspectivas educativas que se encontram no bojo dessa manifestação artística. Para isso, utilizamos elementos de uma pesquisa bibliográfica, empírica e a etnografia crítica, contendo entrevistas com estudantes, artistas e mulheres residentes no Quilombo Alto Santana que participaram de intervenções com a arte urbana.

Para introduzir o tema, gostaria de falar sobre o título, trazendo um breve comentário sobre as razões que o inspiraram. O sentido metafórico da expressão ‘Muros que gritam’ veio à mente enquanto forma de representação dos grupos que são historicamente invisibilizados na cidade, especialmente os descendentes de um processo de escravização sobre o qual se fundaram os pilares da cidade, contendo ainda marcas profundas desse tempo de opressão, seja por meio de vestígios físicos, sejam por meio da segregação em que vivem essas pessoas dentro do itinerário geográfico local. Assim, suas vozes ‘gritam’ por meio da arte que não silencia, cobrindo, paulatinamente, os muros que se encontram às margens, devido a impossibilidade de ocupar espaços dentro do circuito hegemônico, o centro histórico, que agrega monumentos que remetem aos grupos dominantes, negando as memórias do povo de pele escura.

Nesse contexto, o grafite, a pichação e outras formas de arte urbana, tornam-se veículos de expressão e resistência, revelando sujeitos que assumem o papel de agentes ativos na produção cultural e educacional de suas comunidades. Tais manifestações vão além da dimensão estética, atuando como prática de educação e transformação social, capaz de despertar a consciência crítica.

Nesse sentido, partimos do pressuposto que a arte urbana é marginalizada aos olhares de algumas pessoas, constantemente sub representados, contrastando com a estética tradicional dominante, sendo fundamental construir um olhar crítico sobre a reprodução de perspectivas estéticas que distanciam as pessoas do universo da arte, ao repercutir e exacerbar técnicas e artistas eurocêntricos, desfavorecendo ou ignorando artistas e movimentos locais que precisam ocupar espaços nos contextos educativos.

Deste modo, esta investigação faz uma delimitação do tema ‘grafite’ com o objetivo de discutir como essa manifestação artística pode ser utilizada em contextos educativos e culturais em geral, no sentido de aproximar as comunidades do universo artístico numa perspectiva pública, democrática e significativa, que possa não somente comunicar mensagens de protesto ou denúncia social, mas, também, instigar a criação de sentidos de pertencimento e identidades. Sendo assim, é fundamental desenvolver um olhar crítico que aprofunde e inquiete a população,

instigando-a a analisar cenários antes ocultados, saindo das ‘bolhas estéticas’ dominantes embranquecidas.

Surgem, portanto, as questões: como o caráter elitista da arte afeta a democratização da arte? Qual seria o lugar das artes sub representadas, como o grafite, nos contextos educativos e culturais? Qual é o potencial transformador da arte urbana, especificamente o grafite, nas comunidades em que ocorrem suas intervenções? Ao longo do texto iremos discutir mais a fundo essas questões, a partir de uma bibliografia pertinente e também de algumas experiências vivenciadas, especificamente no Quilombo Alto Santana, contexto que possibilitou a coleta de dados para essa discussão.

Ainda nesse movimento introdutório, devo dizer que as motivações para este trabalho partem de minhas próprias experiências artísticas em ruas, becos e vielas em minha cidade natal, Goiânia, onde realizava intervenções com outros artistas, em meados de 2018. Meu primeiro encontro com um coletivo de grafiteiros/pichadores da cidade, foi um momento importante, pois ampliou meu olhar crítico e estético. Cada *bong*, *tags* e o ‘sujo’ revelava a subjetividade dos artistas que produziam, o que resultou na ampliação do meu olhar sobre a cidade como um todo. Na figura 01, ilustro um momento de finalização de um trabalho de intervenção coletiva de arte urbana no Quilombo Alto Santana, na cidade de Goiás. Mais abaixo, na figura 02, compartilho um personagem que criei no ano de 2023, intervenção que aconteceu em uma área irregular, uma área de invasão urbana, a Vila Sapão, nas proximidades do setor Urias Magalhães em Goiânia.

FIG 1: Personagem negro, Quilombo Alto de Santana, Cidade de Goiás, Brasil.



Fonte: Acervo do autor. Foto da equipe executora do projeto de extensão do IFG. 2023.

FIG 2: Personagem segurando spray, Vila Sapão, Goiânia, Brasil.



Fonte: Fotografia autoral.(2023)

Com o tempo, ao adentrar nesse universo, me deparei com o desprezo de alguns, ovacionados pela estética higienista branca que se volta para a ‘ordem como meio para o progresso’, interpretam a arte urbana como poluição visual ou mesmo depredação de espaços públicos. Acredito que esse é um reflexo segregacionista, elitista que está impregnado em nossa sociedade, o qual iremos discutir mais adiante. Esse fenômeno ficou cada vez mais nítido

quando pude adentrar espaços ‘propícios’ à arte, tais como museus e galerias, em que pude observar com mais profundidade a separação que ainda existe entre a arte institucionalizada e a arte de rua. A figura 03 representa um momento de apagamento de uma intervenção de arte urbana em muros da cidade, prática muito comum como atitude higienista nos centros urbanos.

FIG 3: Trabalhador pintando sobre grafite, São Paulo, Brasil.



Fonte: <https://www.bluebus.com.br/prefeitura-de-sao-paulo-ja-admite-refazer-grafites-ficou-muito-cinza/>

Durante a pandemia da COVID 19, me encontrei em um momento delicado, em meio ao afastamento social me senti encurralado em um processo solitário, já não possuía perspectivas futuras em continuar em Goiânia, sentia que deveria expandir, conhecer o novo. Nesse contexto, busquei retomar meus estudos entrando no curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Goiás, na cidade de Goiás, em 2020, inicialmente por meio do ensino remoto, quando então, me mudei para a cidade de Goiás em 2022.

Durante o curso de licenciatura me descobri em diversos âmbitos, inicialmente pensava que não possuía jeito para a docência, mas felizmente pude desconstruir essa idéia e ver meus avanços durante o curso, quanto ao processo de produção do grafite, que já experimentava nas ruas, reapareceu de outra forma, talvez porque com a licenciatura e o processo de ensino aprendizagem pude enxergar o grafite de forma mais madura, como potência, como agente transformador não apenas de minha realidade.

Neste sentido, posso dizer que a formação em artes visuais me possibilitou mudar a percepção sobre a arte urbana por uma perspectiva mais ampla, o que me levou a desenvolver uma prática mais engajada e, por fim, pensar a possibilidade de pesquisar e discutir sobre esse processo no meu trabalho de conclusão de curso.

Assim como veremos adiante, a arte na perspectiva elitista, tão longínqua do povo, dada a sua natureza segregadora, traz consigo a noção de avaliação, técnicas e conteúdos elaborados conforme um sistema de estética dominante, em que se coloca em um pedestal que caracteriza o que é ou não é arte, como destaca o autor abaixo:

O sistema de ensino de arte, por exemplo, que, apesar de lento e defasado em relação a produção, tem por função a reprodução pela inculca, como também a legitimação e a consagração culturais; é a instância que, segundo critérios internos, escolhe o conteúdo que merece ser transmitido e adquirido, define e distingue as obras legítimas das ilegítimas, bem como preconiza modos legítimos e não-legítimos de abordar as obras legitimadas, tudo para resguardar a ortodoxia cultural. (Peixoto, 2005 p 18).

Diante disso, entender que nosso sistema de estética é baseado na dominação ocidental, em especial, nos padrões eurocêntricos, é fundamental para compreender de onde vem esse distanciamento do povo, quanto a sua pluralidade estética e simbólica. A falta de representatividade do que é considerado como ‘outro’ perpetua o afastamento de certos grupos em locais de cultura considerados padrões, o que não significa que essas pessoas não fazem arte. Analisar movimentos artísticos marginalizados, é também analisar pessoas que estão à margem, o que não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um “espaço de abertura radical” (Hooks, 1989, p.149). Ela deve ser vista como lugar de potencialidade, local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos.

Ao me deparar com o pensamento de Kilomba (2019), que enfatiza a hierarquia acadêmica no poder de fala, e no poder de negar outras falas, me surge o questionamento sobre o viés político presente na academia ou nos contextos educativos, assim como nos circuitos da arte, quais discursos são privilegiados e quais são negados, e o caráter elitista encontrado na arte em museus e escolas, interferindo na democratização da arte.

Diante dessas questões, para a organização do presente relato, organizei o texto em três capítulos, sendo que o primeiro apresenta de forma resumida como se formulou o estudo de artes na perspectiva ocidental e eurocêntrica. O segundo capítulo trata de discutir o universo das artes urbanas, sobretudo o grafite e a pichação em suas inúmeras manifestações políticas e estéticas. Por fim, o terceiro capítulo discute as intervenções de grafite realizadas no Quilombo Alto Santana na cidade de Goiás, por meio do projeto de extensão Arte Urbana: por uma Educação Antirracista na Cidade de Goiás – GO, em que a discussão se parte de entrevistas realizadas com moradoras do Quilombo e artistas mulheres que participaram das intervenções.

CAPÍTULO 1

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA ARTE ENQUANTO CONCEITO OCIDENTAL: A FORMAÇÃO DO *STATUS* DA ARTE

Para compreendermos o contraste entre a arte tradicional e as expressões contemporâneas é necessário revisitar alguns elementos que constituem essa tradição. Sendo assim, este capítulo trabalhará a partir de história da arte, buscando de forma crítica situar o leitor a respeito da criação e a perpetuação da lógica exclusivista e elitista que estão presentes tanto no sistema quanto na educação em arte.

A fim de nos debruçarmos sobre as questões que a pesquisa propõe e termos maior compreensão do contraste entre a arte tradicional e sistemas mais inclusivos, é importante retomarmos alguns aspectos que constituem essa tradição. Afinal de contas a visão de que ‘tudo começa pela Europa’ moldou a construção dos saberes e influenciou diretamente o modo como a arte é ensinada e valorizada no Brasil. Esse é um viés quase inquestionável pela academia, assim, desassociar desse contexto seria como tirar a sustentação teórica sobre a qual a academia ainda se debruça.

Contudo, para a construção de nosso texto, focaremos em uma perspectiva decolonial, tratando a Europa enquanto referência de estudo, fonte de um processo de embranquecimento cultural que apagou ou marginalizou outras matrizes artísticas. Buscamos, nesse capítulo, a compreensão de uma verdadeira história da arte, mais ampla e culturalmente diversificada. A centralidade, aqui, se desloca para os corpos historicamente marginalizados, que, mesmo à margem das instituições e dos cânones oficiais, resistem e produzem no agora, assim como há milênios.

1.1 A concepção de arte a partir de um percurso histórico

Ao retornarmos à era pré-histórica, vamos ao encontro de um dos documentos humanos mais antigos, as pinturas rupestres. Consideradas rudimentares e simultaneamente carregadas de preciosas informações do cotidiano dos povos que as produziram, as imagens rupestres se destacam como fonte pioneira em diversos âmbitos de pesquisas e discussões sobre nossa espécie. Pensemos aqui sobre todo o registro histórico que essas imagens possibilitam ao homem contemporâneo ter conhecimento, acerca do cotidiano dos povos pré-históricos, tal como as tintas com as quais possuíam contato, as possíveis técnicas e materiais trabalhados.

FIG 4: Arte Rupestre, aglomerado de mãos, técnica de gravura.



Fonte: R. M Nunes. <https://www.istockphoto.com/br/foto/pinturas-manuais-na-caverna>

Essas imagens eram para serem vistas? Para serem apreciadas? Representavam uma forma de acesso democrático aos significados simbólicos e culturais da coletividade, ou seriam restritas a determinados segmentos e indivíduos, que estariam investidos de poderes especiais de acesso, criação e fruição? São questões que jamais poderemos responder com assertividade, mesmo porque devemos considerar a diversidade de grupos e contextos em que ocorriam essas manifestações. Ainda assim, não podemos colocar em dúvida o papel crucial na formação social das culturas antigas, desde seu início.

O grafite remonta aos primeiros vestígios de *homo sapiens* nas paredes das cavernas que serviam de morada e refúgio. Desde então, a humanidade não parou de imprimir sua marca e traço nas paredes, o que representa um encontro entre o perene e o efêmero, um encontro em que o corpo marca sua marca em um material ou suporte destinado a perpetuá-lo. (Perez Sanjuan, 2007, p.20)

Corroborando o pensamento do autor acima, a arte rupestre carrega algumas características em comum com a arte urbana, no sentido de que essas imagens cumprem seu papel social, simbólico, e comunicativo em um determinado público e a necessidade que o ser humano possui de imprimir sua marca e sua identidade para além da oralidade, diversificando a linguagem e tornando-a mais complexa, agregando seus valores por meio das imagens, como aponta Williams (2019): manifestar não apenas com palavras ou ações, mas também com a escrita ou a representação gráfica de imagens que representam a sua existência diária.

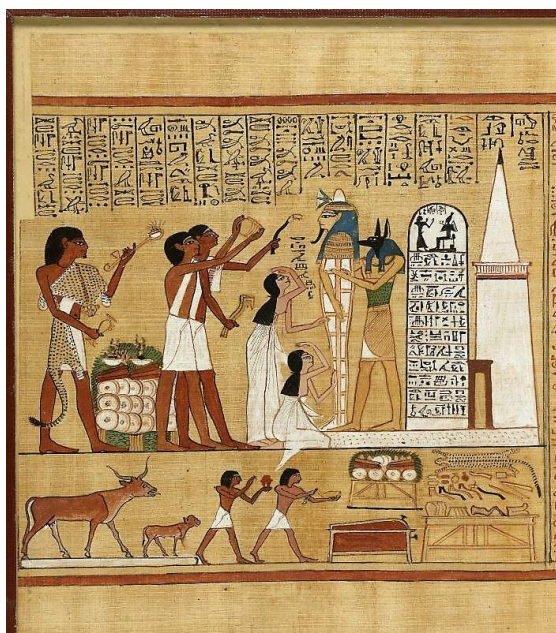
Podemos relacionar alguns aspectos culturais da arte, o artista e seu público, em Kemet¹, por exemplo, já que havia inúmeros artesãos sob contrato restrito do faraó, que significava a personificação do Deus Râ. "no Egito, existiam os artesãos populares e os artesãos da corte. Este último era pintores, escultores e arquitetos que trabalhavam exclusivamente para o faraó, os sacerdotes e os grandes proprietários de terra, um público restrito e poderoso". (Peixoto, 2005, p. 6).

Em sua cosmo visão, os povos do Nilo desenvolviam a arte enquanto trabalho utilitário, tais como em cerimônias funerárias, assim como em rituais e procedimentos cirúrgicos. De maneira parecida a arte possuía um peso utilitário para os povos da mesoamérica, visto que os Incas também se utilizavam da arte para difusão de sua cosmovisão em ritos cerimoniais e outras expressões culturais. Isso significa que esse não é um fenômeno isolado em algumas culturas humanas, pelo contrário, está presente em culturas antigas em outros os continentes.

Desde os tempos antigos, o grafite era uma manifestação artística já praticada, embora o termo fosse desconhecido, como é o caso dos romanos que falavam nas paredes e em locais públicos com profecias e protestos, com o desejo de compartilhar com seus cidadãos. Os macedônios, os gregos ou os antigos egípcios, com seus hieróglifos indecifráveis, já usavam as paredes como suporte para sua escrita e arte. (Cabrera, 2015, apud Willians, 2020, p. 21).

De modo geral, o que chamamos de arte atualmente, outrora foi considerada uma ferramenta útil e necessária ao modo de sociedade dos povos antigos, pois se tratam de significações culturais que sustentavam essas mesmas sociedades, assim, torna-se razoável afirmar que os olhares para as manifestações artísticas se davam a partir de outra ótica, muito distante da que estamos acostumados atualmente. Na figura 05 podemos ver o poder simbólico das imagens e sua relação inseparável com a cosmovisão daqueles povos.

FIG 5: Cerimônia de Abertura da Boca, performace funerária.



Fonte : www.britishmuseum.org

Em nosso íntimo, ao longo de eras e civilizações, a nossa espécie carece de representar sua visão de mundo e sua cultura. É um desejo inquietante que possuímos, e muitas vezes esse desejo se dá de forma invasiva e violenta, perpetuando o apagamento do outro. Devemos considerar que, com a queda de grandes impérios e o nascimento de tantos outros, ataques, saques, roubos e invasões foram frequentes, enquanto o império dominante julgava o valor das culturas subjugadas. Assim, a tangibilidade de algo está associada ao preço que a cultura dominante vê no objeto, estando então passível de associá-lo a sua cultura, apropriar-se ou mesmo descartá-lo.

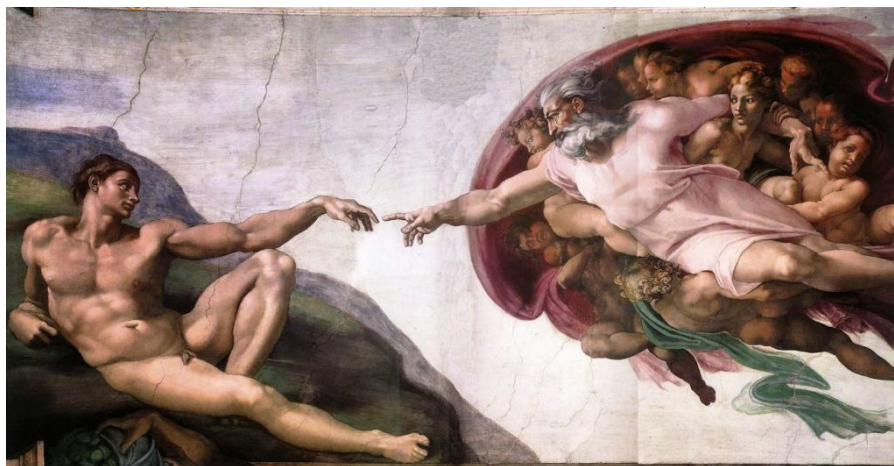
Este cenário predatório possibilitou o acúmulo de obras, com o caráter de conquistas, geralmente referente à grandiosidade do império ou das pessoas que se apropriaram dessas obras. Como aponta Peixoto (2005, p. 6), “Já na Roma imperial, a posse de obras de arte, espólio das guerras de conquista, tornou-se comum, na forma de coleção, entre famílias da camada dos nobres”. Esse momento foi crucial dentro do contexto da história da arte, pois se estabelecia o vínculo entre artista-obra-público no período, mesmo que a um público restrito, se caracterizou por um vínculo de apropriação e violência que possibilitou instaurar os primeiros ambientes exclusivos da arte.

A partir deste contexto, o caráter utilitário e cultural das obras, imerso no cotidiano das pessoas, sofreu uma resignificação pela cultura dominante, que já não enxergaria a obra como ponto de origem; por exemplo, uma obra do Egito Antigo exposta no Museu Britânico não estaria mais ligada a referência de um determinado ritual fúnebre, mas passaria a ser vista como obra isolada, refutando o valor representativo que a obra já teve em outro momento e adquirindo outros valores. A obra se torna o outro, o estranho, exótico, passivo de valores culturais que a cultura dominante lhe determina, valores esses, muitas vezes, racistas. A imagem 06 representa bem essa apropriação, um exemplo recente se comparado com o império Romano, o imperialismo britânico se destacou por seu expansionismo comercial e cultural, onde exploraram outras sociedades através de seu poderio militar e influência política.

tangibilidade em um grafite em comparação a uma pintura, quais os critérios que avaliam a pichação como incoerente e inviabilizada de *status* artístico e quais dessas narrativas estão presas na esfera estética e quais necessitam de argumentos extra estéticos? De toda forma esse viés de rotulação já é esperado, pois se encontra também no viés cultural, indo ao encontro do pensamento de Possa e Blauth (2013, p.54) “as relações culturais supõem a mediação entre o poder e o objeto de sua ação, implicados condições sociais, envolvendo algum tipo de dominação entre a cultura considerada erudita e a popular”. A crise entre as manifestações populares e as tensões dos grupos conservadores, dentre eles os eruditos e os donos da propriedade privada, serão tratados na sequência. Por hora, voltemos à nossa linha temporal.

Durante o período renascentista, houve a emancipação de algumas cidades, enriquecidas pelo acúmulo de capital mercantil. Segundo Peixoto (2005). Ao norte do que hoje conhecemos como a Itália, cidades como Siena, Milão e Veneza se dissociaram das relações feudais e fundaram suas próprias repúblicas livres. O acúmulo de riqueza por uma restrita camada social sustentava e financiava as primeiras coleções de artistas, como também serviu de combustível para financiamento da arte para si. No mesmo período, a colonização dada pela expansão do comércio, gerou ainda mais acúmulo de capital, através de sangrentos saques a outros continentes e suas respectivas sociedades, o que também ampliou o mercado das artes, que agora possuía a necessidade de locais próprios para a apreciação, exposição, venda, assim como um público minimamente capacitado para a interpretação das obras.

FIG 7: A Criação de Adão, Michelangelo, Capela Sistina, Vaticano.



Fonte: <https://www.ocasaldafoto.com/arte-renascentista-principais-obras-artistas-e-caracteristicas/>

Vale ressaltar que o “Renascimento não garantiu uma amplificação do público para além das camadas aristocrática e burguesa”, (Peixoto, 2005, p. 8) logo, o sistema de artes nasceu afastado das massas populares, que sequer tiveram a possibilidade de saber que tal fenômeno estava acontecendo. Para essas pessoas, a única arte passível de apreciação ainda era a arte cristã.

Surge aqui uma reflexão: as camadas abastadas geralmente monopolizaram as obras e os meios para produzi-las, isso é, o artista contratado e os materiais necessários para a produção das obras, seja na era cristã, ou mesmo na capitalista. As pessoas comuns não tiveram a oportunidade de adentrar esses espaços, e mesmo se assim fizessem, não possuíam letramento estético, assim, as bases do sistema artístico como assim o conhecemos hoje foi consolidado desde seu início para poucos. Segundo Hauser (1998, p 320-321), originou-se um “abismo intransponível entre uma minoria educada e uma maioria carente de educação, abismo que atingia agora proporções nunca vistas e iria ser um fator decisivo em todo o futuro desenvolvimento da arte”.

Esse problema é bem recorrente mesmo hoje, de certa forma o sistema capitalista reformulou as estruturas excludentes da arte, apropriando-se dos meios, impondo os gostos, ditando a norma estética conforme o interesse da indústria, eis que a arte se transforma novamente em ferramenta alienante, aprisionando e direcionando o pensamento humano, atrofiando o pensamento crítico e libertador da arte deveria ter, desumanizando-a.

A arte é arte alienada quando as relações entre artista e público se desfazem quando a expressão do belo não pode mais ser compreendida pela maioria, especialmente das classes oprimidas, formadas em um sistema educacional de moldes tecnicistas e desumanizadoras (Roggenkamp, Subtil, 2015, p. 338)

Esse ponto é de fundamental importância, pois todas as noções tradicionais de arte foram levadas ao Brasil com a vinda da família real portuguesa no início do século XIX, quando todas as noções estéticas, o rigor técnico, o estilo, o etnocentrismo e o narcisismo artístico europeu que tanto se distancia do 'outro' se transpôs a ambientes tropicais. A partir do momento que se fixava a Academia Real de Belas Artes, o Brasil optou por esse lado, e podemos notar o quão estão submersos nesses moldes, basta abrirem um livro didático, e veremos que ainda é desproporcional o quanto reproduzimos dos valores e ideologias advindas da Europa, e pouco observamos outras perspectivas, outras referências e metodologias que integrem a população e a arte.

FIG 8: Fachada da Academia Real de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Fotografia Marc Ferrez. [http://riodejaneiroaqui.com/portugues/academia-belas-
artes.html#google_vignette](http://riodejaneiroaqui.com/portugues/academia-belas-artes.html#google_vignette)

De certa forma isso se refletiu muito no pensamento generalizado, do senso comum, que as pessoas possuem sobre a arte. Observemos por exemplo, o artista, ao olhar popular, em que há a idéia de um dom proveniente de misticismo ou dádiva divina em que ele, em seu momento transcendente, é capaz de transmutar a forma e gerar uma obra de arte. Muito desse pensamento está ligado à forma como as pessoas vêem o artista, a arte e as pessoas que corroboram como sistema, tudo se dá de forma muito isolada das massas, ultrapassando inclusive a estética, indo ao encontro de outras áreas. Segundo Peixoto, “Os humanistas contrapunham-se a tendências populares, por exemplo, o uso das línguas nacionais, preferindo escrever em latim para manter

distância das massas” (2005, p 9). A idéia é se manter longe das massas populares, afinal, arte é para poucos.

1.2 Reverberações da história da arte ocidental na interação do público com a arte na contemporaneidade

Contemporaneamente possuímos as mesmas contradições na música. Vemos com frequência uma reação pejorativa ao olharmos para *funk* carioca, como apologia ao crime e a pornografia, do modão enquanto inculto e caipira, os pontos de terreiro são facilmente passíveis de associações racistas, entre outros. Em contraponto, a música clássica ainda se propaga como iluminada, digna, transcendente e pura, de acordo com o músico e pesquisador Thiago de Souza, vulgo ‘Thiagson’, a associação da música clássica como perfil de superioridade e elevação espiritual vem de propagandas e pseudociências que a validam na tentativa de perpetuar o estilo. Segundo ele, criam-se justificativas extra musicais, isto é, a música clássica adquire associação a avanços cognitivos, morais, psicológicos ou mesmo religiosos. A crença de superioridade é facilmente comprada, pois é a música do colonizador branco. Acredito que esse fenômeno não é exclusivo da música, mas está presente em todas as esferas da arte.

De maneira geral, o distanciamento do sistema da arte das massas, seja na literatura, na música, nas artes plásticas ou qualquer categoria pressupõe a necessidade de criar uma alienação popular. A ideia de superioridade de uma camada restrita atravessa a especulação e tangibilidade, o que reflete no distanciamento do “outro” como agente transformador, o impulsiona para longe dos espaços de poder, fragmenta sua humanidade de forma que a pessoas, isso é, o povão, não se vê como digno de ocupar este espaço. Acredito que esse é um senso comum que deve ser superado, pois apenas intensifica a longitude entre a arte e o público, as pessoas não se vêem como possíveis artistas, nem mesmo como indivíduos dignos de apreciação de obras artísticas.

Assim, a partir do momento que a corte portuguesa instalou as primeiras instituições ela também trouxe a concepção estética e moral, assim como as estruturas que a fundamentam, que são por essência eurocêntricas e elitistas.

Apesar de todo o peso estético dominante, seria injusto e ingênuo acreditar que não houve tentativas de se desprender das manifestações ocidentalizadas da arte. Mesmo na Europa, com toda uma estrutura consolidada de galerias, museus, críticos de arte, *marchands*, entre outros que sustentam e legitimam a arte, há de se pensar que houveram pessoas à margem desses sistemas, pessoas críticas que possibilitaram outras perspectivas acerca dessa glorificada arte, pessoas que se opuseram aos padrões utilizados, o que ocasionou no modernismo, por exemplo. Do mesmo modo, podemos apontar de maneira precisa, fenômenos de desprendimento dessas

concepções no Brasil, mesmo que de maneira tardia. A Semana de Arte Moderna em 1922 é um bom exemplo disso.

Agora podemos pensar um pouco em como se dá a visualidade dentro de museus e galerias. Geralmente as obras são feitas para públicos específicos, como já dissemos, mas além disso há algumas características que distanciam ainda mais a arte das pessoas. A arte em um museu geralmente é feita para ser apreciada a uma distância limitada, as obras são feitas para durarem, e geralmente não são passíveis de intervenções terceiras, o que acontece de maneira contrária nas artes urbanas, onde a dinamicidade das obras se dão de acordo com o movimento da cidade, a arte urbana é orgânica, possui caráter momentâneo pois ela age no agora e se manifesta a partir necessidades da população como veremos no próximo capítulo.

Durante esta pesquisa, e através das respostas durante oficinas de grafite, pude compreender outras características socioculturais que distanciam o público, tais como o uso de roupas ‘adequadas’ para circularem nesses ambientes. Não que as pessoas não possam ir ao museu, mas o constrangimento de entrarem nesse espaço e se sentirem desconfortáveis pela sua apresentação visual também é um fator para se considerar. Logo, a estrutura socioeconômica e as fragilidades de uma família do campo, por exemplo, dificultaria o acesso a algumas instituições, isso não é nenhuma novidade, o que nos leva a considerar outras questões. Há também o fator da colonização eugenista em muitos museus em cidades históricas no Brasil, como é o caso da Cidade de Goiás. Não que o conhecimento acerca do passado colonial brasileiro não seja necessário, porém ao ser reconhecido como patrimônio e obter uma curadoria que muitas vezes não se responsabiliza de forma crítica com o observador se torna apenas um espaço cultural esvaziado, um espaço de perpetuação de dores, muitas pessoas se sentem desconfortáveis ao se encontrarem nesses espaços. O encontro com o passado escravagista, lhes dão gatilhos, gerando incômodos e perpetuando o afastamento dessas pessoas, geralmente pessoas negras e/ou racializadas de espaços museológicos, de modo geral.

Nós falamos até agora de uma arte embranquecida, feita dos brancos e para os brancos, mesmo que para poucos, a estrutura de dominância estética e moral é essa. Porém, o abismo de acessibilidade se amplia ao pensarmos nas populações negras e indígenas, justamente pela estrutura eurocêntrica dessas instituições. Quantas pessoas pretas e indígenas já vimos entrar nesses espaços? Falando no Brasil em especial, isso não deveria ser um espanto, mas é, são lugares ainda muito embranquecidos pelo os que fazem, a valorização da arte européia e a marginalização das artes e do outro, ainda são bastante comuns e ainda é utilizado como ferramenta de dominância e violência simbólica.

Uma questão fundamental que devemos compreender é a legitimidade das instituições no fazer artístico, a tradição, o conservadorismo, a arte como fonte demasiada de pureza naturalista como vemos, por exemplo, no neoclássico que tanto influenciou a tradição artística brasileira. Contudo, mesmo no apogeu renascentista, em que os artistas buscavam a retomada da estética clássica greco-romana, consciente ou inconscientemente colocaram seus próprios traços subjetivos, os traços de seu tempo não passaram despercebidos. As obras, por mais que fossem fiéis as regras e à estética clássica, possuíam técnicas e características que não reproduziam as dos antigos, em outras palavras, na tentativa conservacionista da tradição, os artistas acabaram por realizar o novo, o que demonstra algumas contradições no movimento da arte, e nos faz questionar em quanto aos movimentos estéticos possibilitam novas aberturas e ao mesmo tempo se prendem na tradição estética anterior.

Ao analisar a estrutura que possibilitou a renovação estética da arte, por meio dos artistas e intelectuais, não apenas na semana de vinte e dois, mas em momentos anteriores com os vanguardistas, podemos pressupor que, por mais que se renove na estética, há predominância da conservação fora da esfera da arte, o conservadorismo se encontra na esfera social, cultural e na ideologia. Outra questão é que muitos desses grupos “revolucionários” só se destacaram porque a estrutura de dominação da sociedade lhes permitiu, pois eram pessoas que se encontravam no centro das estruturas de poder, pessoas brancas, majoritariamente homens.

Para finalizar este tópico, questiono se a ampliação de políticas públicas é suficiente para o enfrentamento do problema da evasão de alguns públicos dos espaços da arte, bem como no estudar e fazer arte. Compreendo que existem aspectos institucionais, culturais, econômicos e raciais, implicados no distanciamento da arte com o grande público. Embora haja um esforço de ampliação dos espaços de exposição e divulgação de obras de artistas negros e indígenas, exemplo, assim como inúmeras tentativas de ampliação da diversidade de manifestações estéticas na contemporaneidade, ainda subsiste uma lógica de exclusão que perpassa o mundo da arte, uma lógica que perpetua através da nossa estrutura educacional e curricular, porém, a mesma educação pode colaborar para a aberturas de outros horizontes.

Com efeito, o capítulo a seguirse apresenta discutindo as aberturas da arte na contemporaneidade, nos aproximando do universo do grafite e da pichação para compreender o contexto histórico, estilos e particularidades, além de se estender o debate para o racismo estrutural e as diversas formas de expressão presentes nos grandes centros urbanos.

CAPÍTULO 2

ARTE URBANA TRAÇOS QUE HUMANIZAM X RACISMO ESTRUTURAL

Neste tópico, fazemos uma introdução a um dos marcos de expressão política e estética da atualidade, o grafite. Iniciaremos com uma breve apresentação histórica sobre o seu surgimento, relacionado ao movimento *hiphop*, e sequencialmente trataremos dos estilos, dentre eles a pichação, discutindo aspectos raciais e presentes em seu contexto e a incompatibilidade com o sistema de artes vigente.

Ao percorrer o meio urbano, independente de ser um grande centro, observamos que a estrutura da cidade não é feita para as pessoas como um todo, mas se baseia em atender a necessidade de uma parcela da população e garantir meios para que o sistema dominante se perpetue, o povo se situa alienado em seu cotidiano mecânico, em meio ao cansaço diário de incontáveis horas da jornada trabalho. Humilhações e silenciamentos são corriqueiros e normalizados para garantir a sobrevivência.

Nesse contexto capitalista, onde as pessoas menos favorecidas encontram-se sob estresse e frustrações constantes, ressurgem uma necessidade latente da humanidade de se expressar, deixar fluir, rebelar-se contra o sistema, falar por si próprias, a cidade sufoca, de tal modo que é impossível engolir tudo a seco.

Apesar de se tratar da contemporaneidade em grandes centros urbanos, há na humanidade a necessidade de se expressar, e ela é tão antiga quanto a própria noção de humanização. De acordo com Ferreira (2020), desde a pré-história, tem-se documentação da interação dos povos antigos que expressavam suas crenças, hábitos e valores através das mais diversas representações artísticas. Para Fischer (2015), o ser humano constantemente se ocupou de diversas formas, destituído de sua forma totalitária, incompleto com seu espírito fragmentado, acreditando no encontro da plenitude de sua existência nas experiências externas. A arte, logo, torna-se uma amiga íntima, pois propicia a amplitude dos entendimentos, facilitando a associação de conceitos e idéias, complementando o que lhe falta.

Se fosse da natureza do homem o não ser ele mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, porque então como indivíduo ele já seria um todo pleno, já seria tudo o que era capaz de ser. O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias (Fischer, 2015, p. 13).

Analisar essa relação do ser humano com a arte nos força a repensar também a relação que há entre o ser humano e seu meio no decorrer deste processo. Considerando que o fazer artístico é cumulativo e inerente às sociedades, o ser humano perpassa por suas conjecturas históricas e culturais, em que se envolve com a necessidade de se expressar no ambiente, independente de serem instituições formais ou não formais, os fenômenos vão continuar a existir. Essa auto expressão é lida como manifestação cultural e política, em que o ambiente agrega valores e simbolismos que interagem com o público desde cedo.

Retornando ao processo ‘civilizatório’ presente nas cidades, este está longe de ser um processo pacífico onde as pessoas simplesmente aceitam as condições a que foram submetidas pelo sistema capitalista. Porém, dessa vez voltamos a outros indícios dessa insatisfação popular, podendo buscar nas próprias cidades alguns resquícios, pois a cidade se dá também como um organismo vivo, pulsante e modificador. As paredes e becos nos revelam parte de uma história ofuscada e constantemente apagada das cidades, a qual tratarei como objeto de estudo, as cidades gritam.

Talvez a visibilidade mais singela e significativa das mudanças culturais da sociedade está na Arte urbana, sua terminologia advém da tradução em inglês de *streetart*, é um fenômeno estético e político que agrega manifestações artísticas em espaços diversos, como em becos, muros, fachadas de comércio, viadutos entre outras estruturas, de modo geral, qualquer superfície urbana que o autor julga aceitável. A arte urbana se situa na diversidade de movimentos e técnicas diferentes, além do grafite e da pichação ela também abrange outras categorias, como o muralismo, lambe-lambe, stencil, esculturas, entre outros. Uma das características mais marcantes e uma intercessão que inclui majoritariamente os gêneros de arte urbana é o fator da acessibilidade ao público, a interação e diálogo estético em ambiente urbano. Através de seu marco democrático ao atravessar espaços, ela se configura também como ferramenta de manifestação social, crítica, ou mesmo recreativa. A figura 09 ilustra um beco na cidade de Goiânia, denominado “Beco da Codorna”, lugar que é palco de inúmeras intervenções em arte urbana e que possui marcas de artistas de rua de todo o Brasil, realizadas por meio de projetos culturais.

FIG 9: Beco da Codorna, Goiânia



Fonte: Fotografia Jucimar de Sousa/Mais Goiás

Independente de quem a faça, ela se dá como subversiva e desafiadora aos olhares da arte convencionalmente tradicional restritiva em museus e galerias, como citado brevemente no capítulo anterior. Apesar de polêmica, efêmera e inquestionavelmente indesejada por muitos, ela é uma ferramenta importante para pensarmos a contemporaneidade em constante transformações, espelhando o contexto de realidades socioculturais, políticas e econômicas de uma população em dada espacialidade. Criticando a ordem vigente, destruindo a inércia e o comodismo inerente em muitos, a arte urbana nos mostra a urgência de temas como as desigualdades sociais, raciais, questões ambientais, desigualdades de gênero, misóginas, violências domésticas, violência policial, entre outros.

Desse modo, possui um papel considerável em construir de forma crítica e humanizadora os espaços, dando perspectivas mais inclusivas, onde diferentes vozes transitam e coletivamente modificam e ressignificam a cidade. Ao ocupar o espaço público, a arte urbana valoriza para uma construção de identidade estética, mas ao ser humanizada, ela transcende colaborando para além da estética, ela adquire valor ético na sociedade.

2.1 Grafite como ferramenta humanizadora

Dentre as diversas técnicas e linguagens que formam as expressões da arte Urbana, o grafite se situa como um dos movimentos mais significativos em espaços públicos urbanos. De acordo com Lazzarin (2017), os primeiros indícios de sua estética estão inseridos na Europa em perspectivas políticas de movimentos estudantis franceses, posteriormente se ampliou para o território americano, modificando-se através da influência de movimentos contracultura nas décadas de 1970 e 1980.

Outros pesquisadores defendem a tese mais aceita atualmente, que vê a historiografia do grafite como um movimento criado a partir das desigualdades sociais estadunidenses. Muito distante do que a publicidade tentou vender, o sonho americano não foi esse sucesso que se apregoa, pois historicamente as desigualdades afetam as pessoas em diferentes graus de acordo com gênero, raça e outros marcadores identitários e sociais. Nesse contexto as pessoas geograficamente localizadas nos contornos das cidades, em suas margens, estavam sujeitas a silenciamentos cotidianos, seja pela sua posição nada estratégica, a falta de mobilidade e a sub representação em esferas públicas e espaços de poder.

Importante retornarmos um pouco para compreendemos outras relações que se passavam no final da década de 1960; a luta violenta pelos direitos civis dada à segregação racial dos brancos pelos negros serviu de combustível para as artes urbanas, as pessoas começaram a ter mais direitos a falas, a se expressar, não que essas pessoas não se manifestavam anteriormente, mas eram muitas vezes ignoradas, a guerra pelo espaço de fala e a própria idéia de pertencimento são fenômenos antagônicos ao grafite, mas se encontra em evidência a partir da utilização do mesmo. Entre os esses isolamentos estratégicos realizados pela elite estadunidense, as pessoas, digo, o povo, acabou desenvolvendo seus próprios meios de comunicação, já que não podia contar com o apoio de jornais, e da mídia tradicional. Assim, o povo acabou desenvolvendo sua própria tecnologia de comunicação, o grafite

O grafite como conhecemos começou a ser trilhado no começo da década de 1970, em megalópoles estadunidenses como Nova Iorque, esse movimento foi impulsionado conscientemente por jovens periféricos insatisfeitos, especialmente de bairros com sua população majoritariamente composta por negros e latinos. Em meio a esse contexto o grafite surgiu como alternativa de ocupar espaços públicos, reivindicando o direito de expressar a insatisfação com o poder público da época, nesse período os artistas marcaram os espaços como os metros com suas tags, isso é, suas assinaturas; geralmente as fontes eram decodificadas aos olhares da maioria das pessoas, apenas as pessoas com letramento do *underground* conseguiam compreender a escrita, as demais interpretavam como vandalismo, rabiscos, poluição visual, fenômeno ainda persistente, e atemporal. Realizar sua tag tinha, além do objetivo estético, uma dimensão social, pois reafirmava a presença dessa juventude periférica em locais onde sua voz não era aceita, era uma forma de se posicionar, o metrô, por sua vez, foi uma ferramenta de difusão muito importante, pois possibilita trocas, assim os artistas se desenvolviam, e os estilos se expandiram, técnicas como o wild, 3d e os personagens bombardearam os centros, marcando uma verdadeira revolução no grafite.

FIG 10: Grafite em linhas de metrô, Nova Iorque.



Fonte: Site: <https://es.pinterest.com/pin/290834088455586518/>

Através dessa expansão o grafite rompeu suas fronteiras, impulsionado pelo movimento hip hop, onde se marcou como um dos quatro elementos fundadores (Grafite, *Rap*, *DJ*, Breakdance), nesse contexto o grafite chegou ao Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, onde artistas brasileiros adaptaram o estilo a partir de temas e contextos sociais diferentes, reinterpretando o grafite estadunidense. Seja pela falta de materiais, como sprays e tintas que não chegavam à época, seja pela ótica tropical, a diversidade de temas e o modo cultural que estamos imersivos, entre outros tantos motivos que impactaram no nosso modo único, levando ao Brasil a umas das maiores referências do grafite mundial.

FIG 11: Grafite produzido pelos Gêmeos (Otavio e Gustavo), Boston, EUA.



Fonte: Fotografia DigBoston. <https://www.mvtimes.com/2016/04/06/saudade-news-brazilian-community-noticias-de-e-para-comunidade-brasileira-2/>

Na contemporaneidade, o grafite vem ganhando cada vez mais espaço, sendo considerado como referência em ressignificação de espaços, transformando paisagens, gerando olhares aprofundados e socialização entre as pessoas. Esse contato com o público nos revela uma importante ferramenta para qualificar o ensino-aprendizagem, já que as pessoas estão constantemente aprendendo conforme seu meio cultural, como já citava Paulo Freire “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”.

Assim, aprender como as cidades representam um processo que liga o sujeito e seus conhecimentos prévios a contextos culturais maiores que aquele em que está inserido, facilitando associações, reflexões críticas e olhares mais aguçados. Segundo Henckemaier (2016, p. 150), “o grafite é uma linguagem que instiga, desafia, possibilita o diálogo com a comunidade, tanto escolar como a do seu entorno”.

2.2 Pichação: manifestação artística ou vandalismo?

Simultaneamente ao grafite, surge a pichação como a conhecemos, e vale ressaltar que essa divisão se dá estritamente no Brasil, sua representação enquanto linguagem artística ainda é bastante problemática, pois não existe um consenso sobre sua qualificação como arte. Porém, independente disso, se trata de um fenômeno estético e social, e o investigaremos como tal. A pichação é atravessada por manifestações políticas, desde atos revolucionários a vandalismos e depredações públicas e possui o propósito de marcar territórios, situando-se em uma estética mais agressiva, em que seu objetivo estético não está ligado à satisfação do observador, muito menos à sua aprovação.

Conforme Prosser (2006), o picho constitui-se como um verdadeiro ato rebelde, de manifesto agressivo e crítico ao modelo de sociedade capitalista. É nítido o conflito dos pichadores e a inércia higienista de paredes brancas e vazias. Eles são por essência agentes transformadores, estando constantemente apropriando das paisagens onde transitam parte de sua identidade. Por outro lado, há os detentores das propriedades privadas, uma das bases estruturais do modelo socioeconômico capitalista, os proprietários geralmente preferem suas paredes limpas de vândalos desocupados, o que ocasionalmente gera conflitos pela natureza da relação de ambos os personagens. O picho, no senso comum, é visto quanto a seu incômodo agressivo e massivo a centros urbanos, sendo que sua pretensão está intrinsecamente relacionada ao desafio às autoridades, ao capitalismo ou mesmo a outros pichadores.

Independente de qual tribo urbana ou mesmo quais suas convicções individuais ao realizar um picho, podemos organizar algumas das principais características em torno das quais esses autores se organizam. Primeiramente, o picho se destaca por meio da linguagem e da

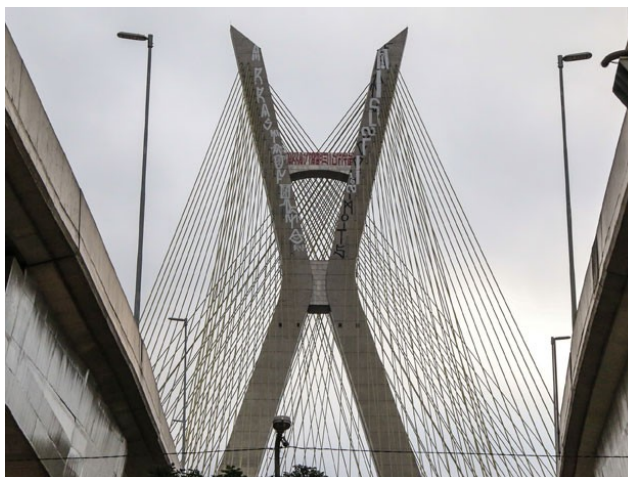
comunicação, mesmo que não decifrada por muitos, se dá instantaneamente. Alguns se enjoam, se sentem desconfortáveis com a estética suja e invasiva do picho, outros a abraçam, se sentem representados com as mensagens ou mesmo com as grafias utilizadas.

Outro ponto de partida, e talvez o mais ousado, o picho não possui vinculação contratual com o proprietário de determinada parede, diferentemente de como se dá em paisagens repletas de propagandas, entreoutdoors e pôsteres, nos quais uma empresa publicitária despende um pagamento para utilizar suas imagens, sendo que o mesmo acontece até mesmo no grafite, onde muitos se valem da autorização do proprietário para utilizar da parede como espaço de exibição. A pichação, por sua vez, não possui essa preocupação, muito pelo contrário, ela se dá essencialmente na ilegalidade, sujeita a repreensão, legalmente proibitiva. Para muitos isso pode representar um questionamento: Como um dos objetos de pesquisa pode ser algo passível de crime? Isso não seria apologia ao crime?

Minha posição ao assumir o picho como parte do objeto de pesquisa, significa que deixar de falar de determinado assunto não o anula enquanto fenômeno social, e digo ainda que os pichadores não irão parar de utilizar de sua expressão, mesmo que essa se encontre na ilegalidade. Pesquisar o assunto poderá ser de maior utilidade para entendermos melhor as raízes desses fenômenos estéticos e sociais.

De todo modo, há diferentes fatores que levam as pessoas a se expressarem na linguagem do picho, há os que agem pela adrenalina, constantemente relatam se sentirem vividos ao exercer a prática, geralmente está ultrapassando seus limites físicos, expandindo seus traços a locais de difícil acesso tais como pontes e prédios em partes altas. Geralmente agrupados em coletivos, esses grupos procuram o deslumbre silencioso e esvaziado de ruas para realizar seus atos. É no fechar das luzes, onde milhões de pessoas se deslocam de seus trabalhos para suas casas, em sua repetida e mecânica movimentação, que esses grupos ou indivíduos atuam.

FIG 12: Ponte pichada, São Paulo, Brasil.



Fonte: Fotografia de Marcelo S. Camargo.2017

Há outros que usam do picho para a divulgação ideológica, de quaisquer que seja sua natureza, através delas procuram ou agregar mais pessoas a sua causa ou apenas realizam um ato de expressão de suas idéias, e aqui se faz importante dizer que há pichos neofascistas, assim como antifascistas, é necessário ter a compreensão de que são pessoas comuns, logo, há uma vasta abertura para quaisquer ideologias abordadas. Seja como for natureza dessas ideologias, a racionalização do praticante está em ressignificar os meios que ele ocupa, e geralmente este meio está coligado com os centros das grandes cidades, pois se trata de uma localização estratégica, do ponto de vista que muitas pessoas transitam nesses espaços, logo, são opções viáveis para a propagação de idéias. Há além desses, alguns que utilizam de monumentos e estruturas da cidade.

FIG 13: Imagens de pichação com suástica Nazista/ pichação Antifascista, São Paulo, Brasil.



Fonte: Fotografia Kleber Tomaz. <https://g1.globo.com/sao-paulo/fotos>

Há outros grupos que utilizam o picho como autoprocamação, e este são muito usados como maneira de controlar um território seja por grupos criminosos ou mesmo por torcidas

organizadas de futebol, em que a idéia é apropriar-se de espaços, expandir e exercer poder através de suas fronteiras demarcadas pelas pichações. Por exemplo, em setores periféricos da região Leste de Goiânia se encontram aglomerações de torcedores da Vila Nova Futebol Clube, não necessariamente são membros de torcidas organizadas, porém são do mesmo time, possuem um senso de pertencimento com o local demarcado, pois é a sua área, possui mais segurança ali, já em outros setores a presença maior pode ser de torcedores de uma torcida rival, como o Goiás Esporte Clube, representado pela torcida organizada da Força Jovem. A mesma lógica se dá em gangues de narcotraficantes em favelas do Rio de Janeiro como em todo o mundo, em que a questão se baseia em controlar e expandir seus territórios como perpetuar e controlar o poder da região.

FIG 14: Pichação com siglas de facção criminosa, Primeiro Comando da Capital.



Fonte: Autor desconhecido

As motivações e os grupos políticos envolvidos no fenômeno da pichação já foram discutidos, iremos abordar agora as características estéticas apenas, características que se distinguem nas grafias e estilos presentes. A primeira característica que observamos quando enxergamos a maioria das pichações são as letras, geralmente se encontram assinaturas, mas também há pichações com desenhos e símbolos distintos. De maneira geral as pichações são realizadas a partir desprays ou materiais distintos como rolos de pintura; os spraysse destacam, pois possuem um papel estratégico, ao realizar um picho, diferentemente do grafite, se espera mais agilidade durante a produção, a tinta do spray seca rapidamente se comparada a tintas utilizadas em rolos de pintura, evitando quaisquer encontro indesejados com terceiros, seja com policiais, proprietários ou mesmo cidadãos preocupados com a estética higienista das cidades.

Os tipos de letras variam muito de acordo com seus respectivos estilos, algumas possuem linhas mais retas, outras também possuem linhas retas, porém são agregados ângulos côncavos e convexos entre seus espaçamentos, lembrando estilos de letras góticas de antigas bíblias. Há letras rabiscos, como são conhecidas pelo senso comum, indecifráveis na maioria, que, diferente

das letras retas, possuem maior elaboração e fluidez tanto para seu desenvolvimento quanto para a sua interpretação, são caracterizados por letras mais abertas e arredondadas, sujeitas a traços improvisados e acelerados, seja pela pressa da produção seja pela fluidez.

Com efeito, o grafite e a pichação transitam entre a marginalidade e a institucionalidade, aos poucos a arte de rua, o padrão dos becos e vielas ganha espaços em museus e galerias por todo o mundo, todavia é necessário compreender que o Estado utiliza de políticas públicas como estratégias para o direcionamento das manifestações estéticas desejadas. Os recursos públicos são públicos direcionados para o grafite, por exemplo, corroborando para que tanto grafiteiros quanto pichadores, ou mesmo artistas de outras áreas, busquem a captação de recursos por meio de editais. Contudo, vale ressaltar que tanto a arte de rua quanto a arte do museu são manifestações constituídas por propostas e significações próprias.

O grafite ou a pichação exposto na rua possuem outro peso, comparado ao exibido em um museu, por exemplo. Nos museus, a obra é exposta à inércia, feita para durar, ser vista de longe, geralmente, é feita para não ser tocada, como falamos no primeiro tópico. Por outro lado, a arte de rua está ligada à fluidez, sendo que muitas vezes um grafite ou picho são cobertos por outra intervenção, o que dá um caráter rotativo à arte de rua. E essa rotatividade entre paredes e artistas proporciona que novos artistas e pichadores estejam dentro do meio, além de ampliar o desenvolvimento de técnicas, gerando maior competitividade e trocas.

Segundo Silva (2004, p. 91), todos os sistemas simbólicos envolvem relações de poder, e questionar a identidade representa questionar os sistemas de significação que lhes dão sustentação. Lazzarin (2007) complementa, dizendo que o ensino da arte não contribui para os estudos do grafite e movimentos sub representados na contemporaneidade, já que possui em sua estrutura idéias e propostas sobrepostas pela arte museal, ausentando-se do contexto e das condições materiais necessárias para a produção e o entendimento da arte de rua, a contradição e a hipocrisia do sistema às vezes se dá de forma inusitada e cômica.

Um exemplo desses fenômenos aconteceu em 2018, com a intervenção urbana de um pichador da periferia da cidade de São Paulo que ganhou repercussão nacional, Mia, como é conhecido popularmente, se posicionou quanto às desigualdades sociais e o abandono estatal com os moradores de rua do centro da cidade, segundo ele “Passamos pelo local e vi umas 300 pessoas deitadas dormindo. Aí veio a idéia de fazer uma ação e na hora veio o insight do ‘Olhai por nós’”, o autor da intervenção a fez em um dos prédios mais antigos da cidade, atualmente se encontra o Pátio do Colégio, como podemos ver na imagem.

FIG 15: Pichação no colégio, São Paulo, Brasil.



Fonte: Fotografia Arte1.2018

Após o ato, a polícia o abordou, e a partir disso se estendia uma discussão popular, muitos se posicionavam contrários ao ato, com a perspectiva de se tratar de uma ação criminosa, a vandalização dos espaços, indo de encontro com o ideal da defesa da propriedade e do patrimônio. O que nos leva a outra reflexão, o quanto estamos imersos no sistema, quando nos perdemos ao criar uma sensibilidade seletiva, onde um bem material, nesse caso uma estrutura de concreto inquieta mais as pessoas do que outras pessoas que são pisoteadas e abandonadas diariamente. Contudo houve pessoas que transitaram o espaço e compreendeu a intervenção, um dessas pessoas foi um estudante de artes visuais de uma instituição de prestígio, no dado momento o estudante fotografou a intervenção de MIA, e sem qualquer autorização o estudante apropriou-se da imagem, levando a um espaço institucionalizado, a SP ARTE, um dos maiores eventos de arte da América Latina. Agora possuímos uma contradição, as letras anteriormente sujas e criminosas de Mia se ressignifica com fotografia do estudante apropriador e adquire status de arte, ao passar pela curadoria e ser exposta.

Ao ter conhecimento desse acontecimento, MIA intervém novamente, dessa vez na fotografia já exposta, onde realiza uma performance antes de ser retirado do local. Em sua intervenção MIA escreve NEGRO, em cima da fotografia, em suas próprias palavras “Negro pela exploração do povo e do trabalho do negro. Eu sou de periferia, jamais teria uma obra exposta na SP-Arte. Quem expôs foi um fotógrafo estudante da Escola Belas Artes, branco, não o autor da intervenção, um homem negro”.

FIG 16: Fotografia Pichada, SP ARTE, São Paulo, Brasil.



Fonte: Fotografia Arthur Stabile.2018

Mia finaliza sua intervenção de forma híbrida, pois a pichação se junta com uma performance onde o artista dispõe de cédulas rasuradas e pichadas; ao realizar a intervenção o artista MIA demonstra as contradições e as desigualdades imposta pelo sistema de artes vigente, sistema esse sustentado e perpetuado pela educação em artes.

FIG 17: Cédulas pichadas, SP ARTE, São Paulo, Brasil.



Fonte: Fotografia Arthur Stabile.2018

Ao investigar tais fenômenos podemos ter uma noção, mesmo que de forma genérica, dos atravessamentos ideológicos que contribuem para materialização dessa cenas, isso não se deu da noite para o dia. O grafite já foi criminalizado perdendo seu status de arte outrora, mas a mesma repressão ainda se dá com políticas públicas recentes na cidade de São Paulo, onde inúmeros grafite e pichação foram apagados, gerando insatisfação e descontentamento a alguns e gozo a outros. Ironicamente o grafite ganha status de patrimônio imaterial da humanidade no final de 2024, e um mês após a promulgação da lei, outro jovem negro é morto, a causa: Um grafite!

Pensar a categoria de violências simbólicas, institucionalizadas, em última instância em categoria de violências corporais, me faz pensar nos sujeitos que ocupam os espaços, a intencionalidade que os colocam em local de vulnerabilidade social, assim como me faz refletir sobre como o centro dominante utiliza de suas influências políticas para inviabilizar a movimentações desses grupos, e já antecipo, os ataques se potencializa a partir de grupos majoritariamente negros e/ou periféricos.

Há dois conceitos, de dois autores negros que corroboram para o pensamento desse autor, o primeiro é Franz Fanon (1952), autor de *Peles Negras Máscaras Brancas*. Em sua perspectiva ele cria o conceito de a alienação colonial, onde de acordo com o autor, a colonização nos ausentou de materialidade para nos situarmos como agentes de nossa própria histórias, pois a história como perspectiva civilizatória é clara, embranquecida, eurocentrada, como não somos possibilitados a conhecermos a nós mesmos, estamos situados em uma alienação. Para Fanon, a idéia entorno de “ser humano” é antes de tudo, ser branco, pois em seu delírio narcisista a branquitude perpetuou essa idéia em nossa sociedade, logo, a sociedade, ainda mais a brasileira onde 58% é composta por pessoas negras se encontra em ruptura, onde alguns almejam serem considerado humanos, optando por performar ser branco, defendendo suas ideologias, convicções, idealizações e modelo de sociedade, o que de certa forma é a própria idéia de civilização ocidental.

Outro autor, Achille Mbembe (2016) contribui com sua percepção, ao pensar o conceito de necropolítica. Podemos analisar para além da esfera política, entrando no campo da estética. Se a necropolítica está associada a perpetuar a idéia de deixar morrer dentro de um contexto de desigualdade social e de violência estatal, o mesmo se dá na estética, os mesmos “corpos” ideologias, temas, que são submetidos a estruturas de poder e condições de quase vida são oprimidos na esfera artística. A pichação é um exemplo disso, não se relativiza uma vida perdida em decorrência de uma política anti-pichação, como por exemplo, a morte de Reginaldo, que gerou repercussão, um grafiteiro que se encontrava na zona norte de Sorocaba. Foi abordado pela polícia, e tragicamente teve a vida perdida no dia cinco de janeiro de 2025. Esse é um caso mais recente, mas há muitos outros, pois a figura do pichador é facilmente associada com a de um criminoso. Ao colocá-lo nesse status de criminoso o Estado se estabelece enquanto estrutura de morte, pois em sua estrutura ele já coloca os limites e consequências para determinados grupos. Sendo ele um homem branco, estatisticamente Reginaldo estava em um grupo menos vulnerável a violência policial, se mesmo ele teve esse final trágico, quantos outros não tiveram? Isso tem que nos fazer refletir. Quanto vale a vida de um negro? Quanto vale a vida de um favelado? Quanto vale a vida de um pichador?

FIG 18: Protestos na frente de delegacia, Sorocaba, Brasil.



Fonte: Fotografia Arthur BraçamManoel, 2025 .<https://www.jornalcruzeiro.com.br/sorocaba/noticias/2025>

Da criminalização à vandalização se pregou uma ideologia que não necessariamente está compartilhada entre fardas e ternos, ela não se encontra apenas em câmaras municipais e camburões, ela se propaga no senso comum, em que os cidadãos são muitas vezes ensinados a olhar para as manifestações de uma forma preconceituosa. O próprio currículo escolar é voltado a conteúdos segundo o modelo capitalista, um currículo neoliberal, que difunde o etnocentrismo em que o outro, estranho é ameaçador e adquirem características negativas, o pichador é terrorista, grafiteiro é vagabundo, o artista não trabalha, pois para que estudar arte?

De acordo com Lazzarini (2007), o foco curricular é desproporcional, ao analisar, por exemplo, o embasamento e o tempo gastos com estudos focados nas racionalidades científicas. Comparado com as racionalidades artísticas, a arte geralmente fica em segundo plano, renegada de seus conteúdos, contribuições e habilidades próprias. Isso por si já diz muito sobre o modelo de sociedade vigente. O pouco tempo especulado para o estudo em artes nos leva a um precipício ainda maior comparado a um estudo que considera e valoriza conhecimentos populares, afrobrasileiros, indígenas e mesmo técnicas não convencionais como o grafite, que se situa em raízes periféricas. Se faz necessário analisar, portanto, qual tipo de educação e qual o modelo de sociedade queremos. Insistir em reproduzir conceitos artísticos autoritários, seja pela perspectiva elitista, imersa na arte museal que muito se afasta das pessoas, ou mesmo uma educação que valoriza aparelhos técnicos, úteis e funcionais para o modelo de sociedade vigente, no nosso caso, a sociedade capitalista, distancia-se de aspectos que fomentam uma formação humana emancipadora, crítica e criativa.

Junto ao espírito destrutivo das velhas instituições, trabalha em Nietzsche um espírito livre, criativo, ativo, que não se dobra ao mercado a moda ou a autoridade, é o espírito livre da arte, é o espírito responsável, comprometido com a vida, preparando um caminho dos homens realmente livres para a vida ética, na qual ética compreende a atividade pública das pessoas livres colaborando no estabelecimento das regras coletivas, não apenas servos executores, cumpridores de regras estabelecidas por outrem (Kramer e Sasse, 2010, p. 421).

Corroborando o pensamento desses autores, acredito que pensar qual modelo de sociedade devemos seguir é fundamental, pois se democratiza a questão. Pensar uma sociedade de pessoas livres, que não somente possam se expressar por meio da arte, mas ter essa expressão garantida por meio de políticas públicas que apoiem essas iniciativas, ampliando as possibilidades de acesso à arte para toda a população é essencial e urgente.

O próximo capítulo trabalhará com base em uma análise de experiência do projeto de extensão realizado na cidade de Goiás, assim como na análise de entrevistas, como objetivo de compreender melhor os resultados do projeto na comunidade.

CAPÍTULO 3

INTERVENÇÕES NO QUILOMBO ALTO SANTANA

O presente capítulo discute algumas produções de grafite que realizei durante meu percurso de licenciado em Artes Visuais, tendo como foco intervenções em arte urbana realizadas no beco do Quilombo Alto Santana na cidade de Goiás- Go, a partir de minha participação como bolsista em um projeto de extensão do IFG. Como estratégia de coleta de dados, realizei entrevistas com mulheres residentes no Quilombo e mulheres artistas que participaram das intervenções no beco. A finalidade das entrevistas foi compreender as percepções dessas mulheres sobre o papel transformador do grafite e sua capacidade de ressignificar espaços e territórios urbanos, discutindo, também, as relações do grafite com as questões sociais, culturais e identitárias que perpassam seus campos de produção e de recepção.

Par a imersão e compreensão desse cenário, utilizei a abordagem da etnografia crítica, que visa a compreensão de significados de grupos sociais, por meio de uma imersão em seus contextos de produção. Conforme Quantz (1992, apud Mainardes e Marcondes, 2011), a etnografia crítica assume uma forma de projeto empírico associado com o discurso crítico. Desse modo, o pesquisador “utiliza métodos específicos de pesquisa de campo (observações, entrevistas etc.) que lhe permitam representar a cultura, a consciência ou as experiências de pessoas que vivem em relações de poder assimétricas” (ibidem, 2011, p. 430). Conforme assinalam os mesmo autores “O etnógrafo crítico almeja chegar à essência dos fenômenos e compreendê-los em sua totalidade, ainda que uma totalidade relativa, pois essa abordagem de pesquisa demanda uma imersão no campo de pesquisa, uma permanência longa nesse campo”. (2011, p. 434).

Assim como aponta o autor, a etnografia crítica demanda o estabelecimento de relações colaborativas e dialógicas entre o pesquisador e sujeitos envolvidos, objetivando não apenas investigar um contexto específico, mas contribuir para o empoderamento dos sujeitos envolvidos e a transformação possível. Assim, os etnógrafos críticos assumem o desafio de “desvelar vozes que têm sido silenciadas, bem como de situações de desigualdade e exclusão” (2011, p. 434).

Acredito que, por meio de uma imersão nos contextos investigados, pude apreender significados inerentes aos grupos investigados, compreendendo suas motivações, indignações e também desejo de expressão e empoderamento por meio da arte. Para isso utilizei a investigação participativa, realizando intervenções artísticas nesses contextos, aliados à captação de imagens e depoimentos das/dos sujeitos envolvidos nesses contextos.

3.1 Intervenções de grafite no Quilombo Alto Santana

No ano de 2023 participei de duas intervenções no Quilombo Alto de Santana, na cidade de Goiás. Meu primeiro contato foi realizado através de um projeto de extensão na área do audiovisual, o projeto Rap Documentário, realizado sob a supervisão do professor Antonio Fabrício Evangelista Barbosa, professor do bacharelado em Cinema e Audiovisual do IFG Câmpus Cidade de Goiás. A ação partiu de voluntários e estudantes do ensino médio técnico em Produção Audiovisual na realização de um documentário, com o tema *Rape* os outros elementos do *Hip Hop*, sendo o grafite um dos elementos. Nesse cenário me inseri no projeto como voluntário, convidado a realizar um grafite com o tema proposto. A realização do grafite se deu em dois dias, divididos em produção individual e oficina.

A segunda intervenção artística de que participei no Quilombo Alto Santanafoi por meio do projeto de extensão denominado Arte Urbana Para uma Educação Antirracista, coordenado pela professora Ana Rita do IFG, juntamente com Daniel Abreu, o Damchargista, grafiteiro e muralista profissional que também é aluno da licenciatura em Artes Visuais, e outros colegas. O projeto teve como objetivo a realização de grafites com temas antirracistas em escolas e espaços culturais da cidade.

Nesse contexto, percebo que existe um forte posicionamento segregacionista, uma herança escravagista e colonial que ainda se perpetua de formas sutis, na supervalorização de alguns personagens (brancos) e na negação de tantos outros (negros e indígenas), o que é evidenciado no modo como se deu o projeto político histórico na cidade. Assim, questiono como o peso de ser uma cidade tombada potencializa a idéia de preservar a tradição, e que tradição exatamente seria? Pude compreender, por meio da imersão nessas comunidades, que há um distanciamento da arte institucionalizada para com as camadas populares da cidade, e notei que esse distanciamento permite que se aprofunde o desinteresse das pessoas pela arte, assim como relatamos no projeto:

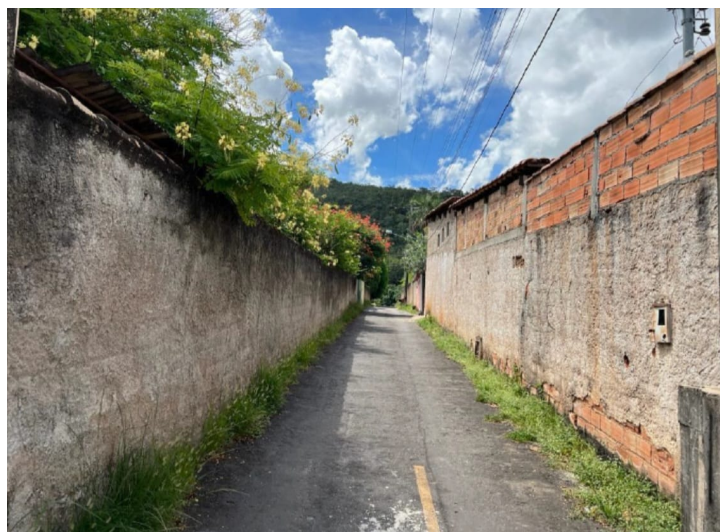
É visível a segregação social em que vivem as camadas populares, que na maioria das vezes não acessam os museus e outros espaços culturais da cidade, seja por não serem incentivados pelos próprios gestores culturais, seja pela ausência de políticas públicas de acesso, seja porque não se sentem representados pela iconografia dos objetos e monumentos que foram tombados pelo patrimônio histórico e cultural local. (Relatório final do projeto de extensão, 2023).

A falta de representação e incentivos fez com que a ideia de uma intervenção de arte urbana florescesse, pois essa arte, em sua essência surgiu como arte crítica em ambientes de

exclusão cultural. Por esse razão, escolhi a intervenção no Quilombo Alto Santana como foco de minha pesquisa, por abordar uma localização periférica e sócio culturalmente sujeitada ao apagamento e à margem da sociedade, condições materiais e culturais que se assemelham com as condições que permitiram as raízes do grafite e dentro do movimento *Hip Hop*.

O projeto se desenvolveu com o objetivo de ressignificar um espaço dentro da comunidade quilombola, o ‘Beco Chupa Osso’, como era conhecido pejorativamente, remetendo às memórias e dores de um povo à margem da elite vilaboense, elite essa que caçava da vulnerabilidade de pessoas da comunidade. De acordo com Cerqueira, Santos e Dias (2024, p. 02), a História do Quilombo Alto Santana “remete às consequências sofridas por mais de três séculos de escravização de pessoas negras, e pelo contínuo desdobramento do racismo estrutural e ambiental no País, além da negligência na implementação de políticas públicas reparatórias desse quadro de desigualdade social”.

FIG 19: Beco “Chupa Osso”, Quilombo Alto Santana, Cidade de Goiás, Brasil.



Fonte: Foto de Danilo Motta. 2023

O objetivo da proposta era de substituímos a imagem pejorativa do quilombo, que, segundo Lacerda (1977, p. 49), vinha de um contexto de “um bairro pobre onde os moradores, não podendo comprar carne, se alimentavam de caldo de osso e de suas minguadas cartilagens” fomentando, assim, uma identidade mais representativa que potencializasse a comunidade, trabalhando noções de pertencimento, territorialidade e identidade negra.

FIG 20: Grafite no beco Alto Santana, Cidade de Goiás, Brasil.



Fonte: Acervo do autor. Foto da equipe do projeto de extensão. 2023

Ao pensarmos esse processo de ressignificação, não poderíamos simplesmente intervir na paisagem da comunidade sem qualquer tipo de consulta e diálogo, pois isso seria apenas mais uma reprodução de violência simbólica. Pensando nisso, buscamos movimentar tanto os moradores quanto os agentes da comunidade para fazerem parte da ação. Além do envolvimento e receptividade dos moradores que prestigiaram a intervenção, contamos com diversos artistas, além do meu colega Daniel Abreu, os grafiteiros Snep, Looh, Chits, Zink, Acerolah, Vandal, Mufina, Bia, Tisha, Dam, Ferds e Dorm. A troca com a comunidade foi fundamental, pois nos permitiu criarmos em conjunto, desde a estrutura, pois a parede se encontrava em desgaste, dando base a toda a criação dos personagens.

Buscamos a recuperação da história do povo negro naquele local e sua luta pela conquista do espaço. Através de diálogos com representantes da comunidade, buscando tratar, sobretudo, da iconografia que representa a cultura do povo negro que pertence ao Quilombo e acessa o 'Beco do Chupa-Osso', tais como símbolos que representam a fauna e a flora local e outros que remetem à cultura negra, como máscaras e tambores, berimbau, cerâmica, capoeira. (Relatório final do projeto de extensão, 2023).

Um dos momentos mais significativos da proposta foi ver os moradores realizarem suas tags, isso é, suas assinaturas (figura 21). Um local que antes era evitado se tornou ambiente de orgulho aos moradores, o pertencimento ao local vai muito além das suas escritas, mas a partir delas podemos concluir que o trabalho com a comunidade já florescia frutos de fortalecimento e orgulho em uma comunidade majoritariamente negra, o que me fez pensar o quanto aquele momento, por mais simples que fosse, carregava uma forte mensagem de autoamor e pertencimento.

FIG 21: Tags (assinaturas) dos moradores.



Fonte: Danilo Motta. 2023

3.2 Oficinas, preparação e metodologias

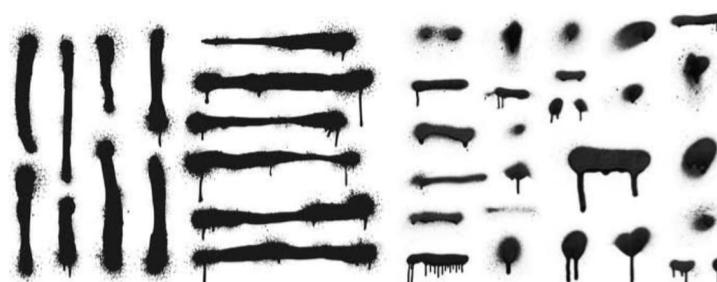
Sobre as atividades realizadas, procurarei dar explicações básicas sobre a arte do grafite, por meio de um breve guia que visa auxiliar colegas professores que queiram trabalhar com o grafite em sala de aula.

Nas oficinas, pude ter meu primeiro contato com a população quilombola. Assim, a primeira atitude que tomo ao ter contato com um público novo é conhecê-lo, o que se dá em oficinas ou mesmo em sala de aula. Considero importante ter uma idéia de quem seja o público alvo, pois não existe educação sem reconhecer o outro. Ter conhecimento da faixa etária dos estudantes ou das pessoas envolvidas na ação pode contribuir para uma comunicação mais eficaz, utilizando a de forma mais adequada qualificamos a experiência, certificando-nos de que a linguagem chegue às pessoas. Há também outros fatores que devemos levar em consideração ao conhecer minimamente nosso público alvo. Pessoas transgênero, por exemplo, podem se sentir desconfortáveis ao serem chamadas por um pronome que não lhes cabe, há inúmeros exemplos como esse, mas de forma geral, é importante conhecer minimamente nosso público para não desrespeitá-lo. Em um oficinas, em específico, o público-alvo tende a ser mais imprevisível comparado a uma escola, o que requer mais atenção.

Na intervenção do *Rap* documentário e nas produções de grafite no Beco do Quilombo Alto Santana, a maioria das pessoas que vieram da comunidade eram crianças e adolescentes negros que não possuíam manuseio e técnica com ferramentas próprias do grafite. Assim, identificar quais pessoas possui um conhecimento prévio no manuseio, ou mesmo o

conhecimento dos materiais, foi necessário para construir uma estratégia de ensino própria ao momento. Iniciamos com instruções básicas e técnicas do equipamento, como o *spray*, por exemplo. Nesse momento eu manuseio um *spraye* explico que ele realiza a pigmentação através da pressão do gás, um material inflamável, a tinta por sua vez possui uma química, o que poderia causar reações adversas ao serem aplicados em superfícies sensíveis como os olhos. Nesse momento, o principal é identificar os possíveis riscos do material e auxiliar para que os participantes façam o manuseio com responsabilidade, sem oferecer riscos para si próprios e para com outros participantes. Logo após terem consciência do equipamento e dos materiais, iniciamos a parte do manuseio, nesse momento realizo traços diferentes em uma superfície, demonstrando que cada traço demanda um movimento diferente no manuseio, um traço reto e fino, por exemplo, deve ser aplicado considerando uma maior velocidade, enquanto traços mais grossos exigem uma velocidade menor. Na figura 22, podemos ver alguns tipos de traços feitos com o *spray*.

FIG 22: Traços de spray



Fonte: <https://www.shutterstock.com/es/search/graffiti-spray-line>

Nesse momento incentivamos a observação dos participantes que, ao deparar com uma execução prévia eles analisam quais são os momentos propícios para cada traço, associam a velocidade do manuseio do *spray* com a pressão do gás, a distância entre a superfície e a saída de tinta, entre outros. Entender a física por trás do traço com o grafite se dá muitas vezes de forma empírica, inconsciente, mas é um processo extremamente racional e me leva a considerar que o grafite pode ser utilizado como ferramenta multidisciplinar em aulas práticas de física, por exemplo. As ações de ensino e aprendizagem não necessariamente se restringem à área artística.

A explicação teórica se dá até determinado ponto, é preciso a experimentação prática das pessoas envolvidas, visto que a cognição irá se aperfeiçoar com a ‘mão na massa’, até que consiga se familiarizar com o peso e o movimento necessários para a execução de um traço. Nesse momento inicial é muito comum que as pessoas se sintam inaptas ao manuseio, as vezes por realizar um traço de que não gostam, ou por se prenderem a concepções de bonito e feio. As

mesmas reações de que somos alimentados desde a infância surgem nesses momentos, a frustração de ter nosso desenho analisado e comparado com outros. A comparação pode ser um dos elementos que mais impedem essas pessoas de alcançarem seu próprio desenvolvimento técnico, contudo, nosso papel como mediadores é aconselhar a não se apegarem ao resultado final, pois o importante nesse primeiro momento é a experimentação, é se permitir realizar o exercício. Percebo que esse é um momento muito importante nas oficinas em que os participantes demonstram muito envolvimento e desejo de experimentar a técnica.

A partir do momento em que observo que os estudantes já se familiarizaram com o spray, busco ampliar seus conhecimentos para algumas técnicas básicas. A maioria lida com o spray a partir do ângulo que fazemos com os orifícios por onde saem a pressão da tinta, os *caps*, ou bicos, como são conhecidos popularmente, que possuem diferentes saídas em orifícios, distribuindo a tinta de acordo com elas, desse modo, o agente pode realizar um traço mais eficiente utilizando um bico que lhe sirva melhor para cada traço desejado. A figura 23, mostra exemplos de *caps*:

FIG 23: Pigmentação em diferentes caps.



Fonte: <https://58surf.com/pt/pt/unissexo-difusores-cap-spray-montana-new-york-fat-cap-assorted>

Há outras técnicas, como o stencil, em que usamos o negativo para o preenchimento de pigmentação em uma área específica. Essa técnica pode ser feita com materiais de fácil acesso como papelão e fitas adesivas, sendo bastante prática e acessível para trabalhar nas escolas, pois oferece facilidade de manipulação e pode ser desenhado previamente e reproduzido várias vezes sobre diferentes superfícies. Percebo que em geral os alunos apreciam muito essa técnica e ficam encantados com os resultados.

Conforme a metodologia adotada na pesquisa, realizamos entrevistas com as moradoras do quilombo Alto Santana, visando suas percepções sobre a intervenção no Beco Alto Santana por meio do grafite. As entrevistas tiveram, em sua estrutura, perguntas que conectam essa experiência com o seu âmbito sociocultural, para avaliar a possibilidade de transformação social e educacional que o grafite representa na comunidade.

As entrevistadas foram mulheres cisgênero, negras, moradoras do Quilombo Alto Santana, e mulheres artistas, brancas, pois acredito que uma das problematizações que ainda se evidenciam no grafite é a falta de representação feminina tanto de artistas, quanto de pesquisadoras, pois o movimento da arte urbana é composto majoritariamente pelo elemento masculino, e muitos são os relatos de artistas silenciadas dentro do movimento, o que ofusca o movimento, não lhe permitindo ser mais inclusivo do que se propõe a ser. As entrevistadas participaram do projeto de extensão, e nesse cenário elas puderam contribuir com percepções de antes, durante e posteriores ao projeto realizado no Quilombo.

3.3 Depoimentos de moradores do Quilombo Alto Santana

Débora Marques de Lima, de 32 anos, mulher, negra, estudante de licenciatura em artes visuais e moradora do Quilombo Alto Santana foi a primeira entrevistada. Débora, enquanto moradora preta de um quilombo, possui experiências e perspectivas que dificilmente seriam compreendidas e observáveis por outras pessoas. Por ser estudante de licenciatura em Artes Visuais e trabalhar em uma instituição museológica, o arquivo da igreja da Boa Morte, ela possui conhecimento sobre instituições de arte. Todo o material captado é uma visão individual da entrevistada, sem quaisquer interferências de terceiros, respeitando a ética da pesquisa.

Quando questionada acerca de como o caráter elitista da arte-educação, isso é, a arte na perspectiva institucional, educacional e curricular, afeta a democratização da arte ou a arte em questões de acessibilidade, Débora diz que esse caráter elitista afasta novas possibilidades, porque tradicionalmente “a técnica de arte mais valorizada era a pintura e todo o resto era inferior, esse elitismo afasta as novas possibilidades, porque coloca algumas técnicas e alguns materiais como mais importantes, mais relevantes, mais bonitos do que outros, mas muitas vezes”.

Ao ser questionada quanto ao papel transformador da arte urbana nos locais a quais são materializados, ela afirma:

O grafite vem como uma arte urbana da periferia, e sendo tão da periferia, ele age na possibilidade de imaginar novos cenários de arte fora do clássico, o grafite não só traz

outras possibilidades, porque não é só também na parede, não é só uma coisa bonita, ele também comunica várias coisas da periferia, do centro, da pessoa que está fazendo, do artista que está fazendo aquele grafite para outras pessoas. O grafite é uma comunicação direta, pode ser até mesmo uma comunicação política e muitas vezes é uma comunicação política. (Débora, 2024).

A partir da fala de Débora, podemos tecer algumas considerações. O grafite possui aspectos que dependem da intencionalidade do artista, podendo ser, de acordo com ela, de caráter político e de comunicação, e o por se tratar de uma arte periférica, podemos pensar com que pessoas esse tipo de arte procura se comunicar, e quais são os temas presentes nessa comunicação. A nossa entrevistada associa o grafite com propostas pedagógicas que alinham debates necessários e descentralizados da cultura hegemônica, tais como sexualidade, misoginia, xenofobia, racismo.

Na sequência questiono Débora sobre a importância desses fenômenos especificamente em uma região quilombola, o Beco Alto Santana, e ela considera:

Ali se encontrava um marco, um momento triste, os moradores não gostavam de serem reconhecidos como moradores da comunidade Chupa Osso, aí aquela negrinha do chupa osso! e aquela intervenção, as pessoas ali se sentiram valorizadas com a proposta artística, foi uma forma de ressignificar aquele marco. Participando de algumas reuniões do Quilombo, quando a gente estava fazendo um mapa de interesse de lugares no quilombo para as pessoas visitarem, o beco foi citado, como um local turístico, e isso é lindo, porque a comunidade abraçou a proposta de uma arte que é inviabilizada e criminalizada que chegou até aquela comunidade e ela ficou muito feliz. (Débora, 2024).

Débora continua com uma crítica de acordo com ela “a arte do quilombo não desce pro centro, e a arte do centro não sobe para o quilombo, o quilombo não tem exposição de pintura, mas no quilombo tem grafite, foi um marco do movimento de arte urbana para a cidade de Goiás”.

Aproveitando a possibilidade crítica a partir de sua atuação como funcionária de um espaço museológico, o MUBAN, questionei sobre os fatores que provocam o distanciamento de determinado público desses espaços, como as camadas de exclusão, dentre elas os fatores sócio econômicos, e se as políticas públicas são suficientes para aproximar o público desses espaços culturais. Débora disse que já havia se preocupado com essas questões e que em determinado momento questionou funcionários, atendentes e trabalhadores do centro histórico como um todo, se eles possuíam o contato com espaços museológicos. Ela relatou que as pessoas simplesmente não iam ao museu. “Vanderlei, vigia do Museu da Sacra Morte falou que a primeira vez que foi para um museu foi para trabalhar.” Continua:

Eu acho que não existe uma comunicação do museu para com a comunidade, há muitas ações do museu para a comunidade, mas por não haver a comunicação do que é um museu para a comunidade, a comunidade não consegue entender que o museu é um espaço para ela, o museu é um espaço social, é um espaço de memória e transformação. (Débora, 2024).

Além desse fator Débora conclui que existem fatores cruciais que impedem o acesso de certos públicos a esses locais, segundo ela:

O colonialismo, a memória escravocrata de Goiás, limita muito o acesso da população a esse espaço, há inúmeras camadas, o distanciamento, a dificuldade de locomoção, a carga horária exaustiva de trabalhadores, o posicionamento da gestão ou lição que quer que essas pessoas não transitem esses espaços, entre outros. (Débora, 2024).

Nossa segunda entrevistada foi Nicole Fonseca Ferreira, de 26 anos, mulher negra, quilombola e estudante de Direito e mestrando em Direito e Desigualdades na Universidade Federal de Jataí. Se com Débora, o posicionamento crítico estava mais ligado às instituições de ensino não formal, como o museu, a arte educação na perspectiva de acessibilidade através do grafite, Nicole, que não possuía formação na área das artes visuais, contribuiu com outras perspectivas que atravessam a ideia de território e pertencimento, pois ela e sua família são pessoas ligadas ao Quilombo há décadas. Questionada sobre a sua compreensão sobre a arte urbana em relação a arte tradicional, ela diz:

A arte urbana pra mim é uma arte revolucionária, de revolta, é uma visão desconstruída de arte, geralmente, a arte urbana são pessoas da periferia, são pessoas de outra percepção de mundo. Enquanto para mim a arte tradicional é cara, é feita por homens brancos, que tem instrução, que fazem escolas de artes e ela nunca está disposta para pessoas pretas e pobres verem, mas sim para gente rica, não tem esse cunho de revolta, é mais pra rico ver e comprar. (Nicole, 2024).

A entrevistada critica o caráter elitista e excludente presente na noção de arte, quando ela fala sobre uma arte para homens brancos ela indica a hierarquia e aponta a estrutura de classe, raça e gênero, isso evidencia como a arte urbana é um espaço mais democrático e popular, funcionando como instrumento de luta antirracista e de valorização das culturas negras e periféricas. Vai além indicando que as propostas como o grafite e a pichação possuem um peso contra hegemônico, revolucionário. Em sua fala Nicole me fez refletir a disparidade que há entre os estilos, e o quanto o grafite se propõe novos paradigmas estéticos e políticos.

Questionada sobre o valor cultural da arte presente em ambas as propostas, seja a arte em perspectiva institucionalizada e tradicional ou mesmo as artes urbanas, ela diz: “Não acredito que tem o mesmo valor, eu acho que vem de mãos diferentes, são pessoas com visões diferentes, até

mesmo em quem consome essa arte”. Para mim as partes mais significativas dessa fala estão nas “mãos diferentes”, nesse momento Nicole abre a questão para os agentes e possibilita se pensar na diversidade de produção de sujeitos distintos. De um lado, artistas formados, oriundos de classes médias e altas, de outro há a produção de sujeitos periféricos, ambos utilizando da arte como instrumento de expressão e subjetividade, mas o peso e valor cultural serão evidenciados pelo observador a partir das subjetividades próprias. Quando Nicole fala que “até mesmo para quem consome essa arte” ela está se referindo a essa questão, as pessoas que consomem a arte em perspectiva elitizada geralmente possuem maior privilégio socioeconômico. Questionada sobre o impacto que a arte urbana provoca nas comunidades urbanas, especificamente no quilombo Alto Santana, ela diz que:

Para mim aquele beco tem história, ele não era murado, era de cerca de arame farpado, era muito escuro, eu tinha medo de passar lá, minha mãe tinha medo de passar lá, eu não gostava de jeito nenhum, eu chegava na porta e corria até chegar na outra ponta. E com a arte, deu uma vida, ele não traz mais tanto medo como antes. Eu vejo e ouço o impacto, as pessoas gostam, tiram foto, se tornou um ponto de encontro turístico. Para comunidade, revolucionou o beco, é uma transformação, a comunidade fica feliz em ter um espaço honesto dentro do seu território, existe uma representatividade muito grande, eu não sinto mais medo de passar lá. (Nicole, 2024).

Essa fala revela a proximidade que a entrevistada tem com o território, o beco não é um lugar neutro, ele é carregado de memórias que moldam as experiências de quem ali vive. Quando fala de um beco escuro, ela demonstra a fragilidade e o abandono por parte do município para com o território. Assim, o beco era um espaço marcado pelo medo, e sendo mulher, imagino que o receio de passar por ali seria ainda maior. Através da arte e da organização das pessoas, esse cenário pode ser alterado, quando ela diz sobre a vida que a arte deu para aquele lugar, ela fala sobre a transformação de um lugar, antes hostil, em um espaço de convivência. Suas considerações apontam para a ressignificação do espaço, reapropriação dos territórios por populações periféricas, pois não se trata apenas de estética, ocupar espaços é um ato político, reivindicar a beleza da cultura quilombola e negra na cidade é se reafirmar, é autocuidado, é afeto, é fortalecimento de identidade e pertencimento. Sobre a pergunta ‘Como o caráter elitista da arte educação afeta a acessibilidade de outros temas como o grafite’, ela diz que:

É uma manobra, no direito estudamos muito quem comanda os modos de produção, é o capitalismo, os empresários, pessoas ricas, quem tem dinheiro, pessoas que se não trabalhar hoje não faz diferença, tem quem trabalha por ela. E quem controla a arte? Quem vai dizer o que é bom, o que é ruim, o que é pra gente consumir? São essas mesmas pessoas; então, colocaram na área da educação o que a gente estuda, quais são os autores?...Eu acredito que tem muitas pessoas que fazem arte no Brasil, pessoas que entendem, mas estão fora do currículo. A arte é comandada pelos moldes de produção, então se você estuda uma coisa e não outra é porque as pessoas escolhem, o capitalismo escolhe, é pra você achar aquela arte bonita, você comprar aquela arte e aquela arte não,

aquela arte é periférica, aquela arte é feia, ela suja a cidade, aquilo ali, é gente pobre achando que está fazendo uma arte, mas está sujando a cidade. (Nicole, 2024).

Essa é uma das questões centrais dessa pesquisa, e a nossa entrevistada não apenas citou de forma crítica o elitismo da arte e da educação, mas assemelhou a condições que o sistema capitalista cria para determinar valores artísticos e educacionais. Nicole comenta como as elites econômicas exercem sua influência sobre o sistema cultural que lhe é mais conveniente, o que se aparelha a seus interesses. Sua fala me conduz a reflexões sobre o que trabalhamos no primeiro capítulo, ou seja, que daria tangibilidade a determinadas obras e a outras não, quais as instituições e discursos que se beneficiam com esse jogo político e estético? Como a mídia e as redes sociais, tecnologias que estão sob o comando das mesmas elites se aparelham para exercer sua influência nas massas e garantir o que deve ser consumido?

Essas são questões primordiais, pois através delas compreendemos como o grafite e a pichação, elementos que, subversivos, críticos e muitas vezes anticapitalistas, são estrategicamente deslegitimados como "não-arte" ou "vandalismo". É novamente um método debiovida, deixar viver ou deixar morrer, ou como citado anteriormente, um interesse em comum entre o meio público e privado para perpetuar a necropolítica.

Bacharel em cinema e audiovisual pelo IFG cidade de Goiás, pesquisadora de educação para relações étnico raciais, artista, cineasta e ativista, Nara Cristina, de 37 anos, é a nossa terceira entrevistada.

Questionada sobre a diferença de artes urbanas e a artes na perspectiva tradicional, ela diz que “ A arte urbana é a arte antiga tem mais haver com ancestralidade, a gente pode difundir na Diáspora, inclusive, é o que você faz nas artes visuais e eu faço no cine película preta, trazendo Brasil-África para dentro do meu contexto. A diferença é mais entre as perspectivas, não uma diferença entre água e óleo, é mais uma diferença de produção”.

Em sua fala, Nara ressalta que a diferença entre as artes se dá na produção artística, em que o modelo e os conceitos que temos através do fazer artístico se dá de forma diferente na arte urbana, comparada com a arte tradicional. Ela também aborda uma reflexão em que a arte urbana tem com as relações étnico-raciais no Brasil, envolvendo um caráter diaspórico, comparando com a cultura popular. Ela cita que essa arte não possui vínculo com a arte tradicional, na perspectiva institucional, mas sim com uma atrativa que liga o antigo com os saberes e cosmovisão de um saber popular. Seguindo com o argumento, questiono sobre o valor dessa arte. Segundo ela:

Tem o mesmo valor porque tudo é subversivo, geracional e diaspórico, vou repetir essa palavra novamente, que eu também repeti no meu TCC, não é uma palavra muito

acostumada a se falar, e a diáspora, não tem como a gente fugir dela quando a gente quer se formar, quer viver de arte em relação com o capitalismo e a cultura, então n tem como a gente fugir e falar que um é melhor que o outro. (Nara, 2024).

Sobre o Impacto da criação do grafite no Beco do Quilombo, por meio do projeto de extensão do IFG, ela diz:

Quando vocês fizeram essa união com as pessoas do mundo político né, que vocês tiveram essa ressalva capitalista para ter os instrumentos para poder fazer a arte lá, que não é de graça, essa união com o mundo político negro, mundo político artista é muito importante pra construir aquela rua. Senti o impacto visual com certeza, quando do a gente passa na rua, energeticamente é mais bonito, é mais florido, eu não sei como foi que aconteceu com os moradores, mas eu acho que isso já impacta com o espiritual do morador. (Nara, 2024).

A entrevistada reconhece que a produção da arte urbana em territórios periféricos exige articulação política e mobilização social, inclusive para obter recursos materiais que muitas vezes não estão disponíveis, pois é como Nara falou, são materiais caros, de difícil acesso pensando na realidade da cidade de Goiás, muitos materiais, como *ospray* de grafite, só foram possíveis de serem comprados na capital, Goiânia. Nara continua, declarando sua contestação com a modificação do ambiente, citando que a rua possui agora um novo peso energético, uma rua mais harmônica e alegre. Em suas falas a entrevistada revela como o grafite pode atuar como um agente de valorização simbólica, gerando novos significados positivos para o território, um espaço coletivo que expressa e fortalece a identidade quilombola e negra, molda energeticamente os moradores a se sentirem representados, um trabalho que entra na dimensão espiritual e afetiva dos moradores com relação com o seu território. Sobre espaços museológicos, suas produções artísticas e as produções da arte urbana, ela diz:

Somos feitos de museus coloniais né, geracionalmente foi muito água e óleo, um espaço como o picho, a arte urbana ser criminalizada e no ocupar museus, é museu é oque, é você pegar uma arte colonialista, de povos que você colonizou e ir lá e colocar como se fosse arte. O negro MIA, ele ocupa hoje galerias de arte, põe o picho como se fosse arte em várias paredes, tecidos, cores e texturas, e você também faz isso, você ocupa espaços e sua arte e é muito diferente, muito diferente, você ocupa espaços de direitos humanos, que nem o negro Mia, é uma forma de educação para relações étnicas raciais, é você ocupar um museu, a periferia ocupar um museu. (Nara, 2024).

Em sua fala, Nara comenta a produção material e histórica de espaços museológicos e suas ligações em artefatos coloniais, utilizando da expressão “água e óleo” para expressar a incompatibilidade duas produções, a arte em museu quando arte ligada a culturas colonizadoras, e as arte urbana, ligada a culturas subalternizadas. Ambas possuem sustentações diferentes, por mais que há artista que intervém em ambos os espaços em uma tentativa de apropriar o espaço institucional, ainda são muitas as diferenças. Nara finaliza falando nobre a necessidade de ocupar

seja o museu, seja a rua, como processo de fortalecimento da educação étnico-racial. Pergunto se ela enxerga o grafite e a pichação como um ato de protesto ou vandalismo:

Protesto ou vandalismo?... protesto é uma afirmativa geral de ver a sociedade, vandalismo já é pejorativo, mas, todas as duas formas são de emancipação pra você criar um território para você, quando você cria seu território você não tem mais medo... O ponto de vista determina o seu lugar no mundo”. (Nara, 2024).

Nara considera que tanto a pichação quanto o grafite são ferramentas necessárias para a emancipação, quando utilizadas de forma afirmativa, como em protestos, e são mais aceitas comparadas ao vandalismo, porém ambas se situam como manifestações de abertura, elas possibilitam a criação de território e, conseqüentemente, a superação do medo e da invisibilidade histórica. Quando a entrevistada diz que “o ponto de vista determina o seu lugar no mundo” ela fala que quando a auto-afirmação de grupos silenciados é feita, um fenômeno social acontece, aqueles que antes se situam como espectadores, subjugados e facilmente levados sob o as relações de poder, se transformam em agentes ativos na produção política, social e estética de um território. Nara trabalha muito na perspectiva de uma educação afirmativa, antirracista. Questionada sobre o potencial educacional da arte urbana, ela fala:

Você trabalha muito o espaço e o tempo de acordo com as pessoas, é um exemplo de teoria e prática no seu próprio estudo, isso é cíclico... a gente quer conversar em roda, é cíclico, pra quem mora e não teve essa oportunidade é um conforto espiritual, porque eu vivo aqui e sei quem fica feliz quando passa naquela rua. (Nara, 2024).

A partir das colocações de Nara, podemos supor que para ela o teor educacional das artes urbanas está na aproximação com os contextos espaciais e sociais de uma comunidade, gerando trocas de idéias assim como em uma roda de conversa, e tal aproximação possui um vínculo que se situa entre a teoria e a prática. Além disso, Nara fala sobre a possibilidade de levar um conhecimento sobre arte para locais que não possuem essa oportunidade, o que nos leva a afirmar novamente o papel de acessibilidade, assim como uma responsabilidade social intrínseca a arte de rua, que é levar essa experiência aos locais que realmente necessitam desse contato.

3.4 Entrevistas com artistas participantes da intervenção em grafite no Quilombo Alto Santana

Letícia de Sá, 31 anos, de nome artístico ‘Tisha’, estudante da Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás, artista visual, grafiteira, ilustradora digital e assistente de produção é nossa próxima entrevistada.

FIG 24: Letícia de Sá (Tisha).



Fonte: Acervo do autor. Foto do autor.

Sobre como ela vê a arte urbana em relação com a arte tradicional, se o valor estético é semelhante, ela diz que:

Eu não acho que seja a mesma coisa, a arte urbana é resistência, ela vem de outro lugar, e ela vem justamente para ser essa voz das periferias, dos artistas populares, que não essa chancela dessa arte com “A” maiúsculo, eu acho que a arte urbana é resistência, é trazer a arte para o nosso cotidiano. A arte convencional está nos espaços legitimados, ela tá no Museu, não é para todo mundo. (Letícia de Sá, 2024).

A entrevistada separa a arte urbana da arte tradicional, pois, conforme afirma, essa arte vem de um local mais popular, carrega significações e experiências que são mais compatíveis com a linguagem da periferia e possui um peso e significado de resistência, enquanto a arte com “A maiúsculo” possui outras especificidades, outro público, além de possuir *status* artístico, pois é legitimada, é uma arte institucionalizada, portanto, ela se mantém distante das vivências e cotidianos da população, assim como das necessidades e apreços populares. Ao falar do modo como ela percebe o diálogo do grafite com a comunidade local, assim como a interação das pessoas, Letícia afirma:

É muito particular, falar de uma comunidade como um todo é demais, tem pessoas e pessoas, eu acho que as periferias acolhem mais, são mais receptivas nessa arte, tanto que se você passar no Marista, no Bueno, (bairros de classe média de Goiânia) vão passar carros te xingando falando pra você trabalhar, se você pintar na quebrada a galera te elogia, traz um copo d'água, uma coca. Eu acho que são bem diferentes como as pessoas recebem, mas tem pessoas da quebrada que não gostam, tem aquele senso comum de que não é arte, não é trabalho, é também tem o preconceito com as letras. (Letícia de Sá, 2024). Grifo do autor.

Na sua fala Letícia relata que uma boa receptividade se dá majoritariamente em periferias, indicando que em locais centrais e elitizados o grafite é frequentemente visto como algo pejorativo, contudo as mesmas reações acontecem com pessoas da periferia, pois ainda existe hierarquia estética nos estilos de grafite, onde *letterings* (estilos de letras) por exemplo, por serem mais mal compreendidos do que personagens figurativos, por exemplo, possuem mais rejeição

Acredito que outro fator que provoca essa hierarquização dos *letterings* se deve ao fato de maior aproximação da caligrafia com as letras com forma de pichação. Nas palavras de Letícia, “enquanto a arte não for figurativa, onde as pessoas olham e sabem realmente o que se trata, rola um preconceito”. Sobre a questão ‘Qual o maior desafio na sua intervenção, e como é ser uma grafiteira em um contexto machista e misógino’ ela diz:

Cara, a maior dificuldade de estar na rua é lidar com os assédios, para conseguir ocupar esses espaços sem se adoecer mentalmente. É um desafio você se manter produzindo sem ter apoio financeiro. Ser mulher, sendo grafiteira... os caras não te respeitam, você não é chamada, você vê um role que só tem homens, e como são poucas vagas para mulheres geram muita competição, todas querem uma oportunidade. É muito difícil, você tem que estar o tempo todo tentando se destacar de uma maneira, produzindo e produzindo, é muita cobrança. (Letícia de Sá, 2024).

A entrevistada, por meio de depoimentos, relatou diversas formas de agressões, desde assédios, boicotes realizados por grafiteiros em ações com a intencionalidade de desqualificá-la enquanto grafiteira e profissional da arte, questionando, por exemplo, se saberia como realizar um orçamento ou algo de ordem mais técnica. A arrogância e “tiração” por parte dos homens são se enquadra enquanto fenômeno pessoal isolado, ele está na esfera de distribuição de verga do estado, quando Letícia revela que são poucas vagas para mulheres, ela se referiu a editais culturais, pois segundo a entrevistada esse ambiente de competitividade leva as artistas a estarem se provando, produzindo e produzindo para se destacar, o que me faz refletir o quanto esse ambiente é estratégico para fazer com que as próprias grafiteiras criem atritos umas com as outras por uma oportunidade de acesso.

Sobre educação, perguntei se ela considera que o grafite é uma ferramenta educacional, Letícia diz que o grafite é uma arte que “está mais próxima da gente, a gente tem contato todo dia, mesmo que a gente não perceba. Para mim é muito mais importante estudar sobre algo que faz parte da minha vida do que sobre ser moralista, algo que talvez eu nunca vou ver na vida, é uma prática mais próxima”.

Ela defende o potencial pedagógico do grafite ao destacá-lo como uma arte próxima do cotidiano, uma prática que se mantém próxima à realidade de um determinado grupo de pessoas, e por isso carrega um conhecimento mais significativo, o que ao meu ver se aproxima muito do trabalho do mestre Paulo Freire. Quando a entrevistada fala sobre o afastamento dos conhecimentos com os sujeitos ela também está criticando o currículo comum, o que corrobora para uma das pautas dessa pesquisa, nosso currículo ainda se dá de forma eurocêntrica, moralista e desconectado das vivências populares.

O grafite pode discutir qualquer tema, a gente pode discutir meio ambiente, racismo, minorias. No meu trabalho eu estava discutindo o feminismo, na metodologia eu apresentei artistas mulheres, trouxe trabalho de mulheres, para elas verem que é possível, pra ver o que as mulheres são capazes de fazer. (Letícia de Sá, 2024).

Assim, ela afirma a diversidade de temas que o grafite pode se propor a dialogar, ao utilizá-lo ferramenta pedagógica abre-se o leque geralmente para temas sociais, justamente por esse viés de formação crítica presente no grafite, mas as possibilidades se expandem para outros temas, como os ambientais. Ao utilizá-lo, seja em qual tema for, é importante um planejamento e metodologia para maior imersão e qualificação da aprendizagem, assim como a entrevistada mencionou suas experiências com pautas feministas. Sobre a experiência no Quilombo Alto Santana:

Foi muito massa, porque eu já tinha uma relação com esse espaço, já fui muito pra Goiás, passei muito com mestre Lenine nas rodas de capoeira, gravei um documentário com Dona Chica, já fui à folia de Reis no quilombo. Eu já tinha uma vinculação com o espaço, mas não sabia um terço da história, sobre o nome do beco, e na ocasião eu pude conhecer mais sobre esse espaço, são muitos talentos e saberes que não são valorizados da maneira como deveria. Pra mim foi muito foda, a galera recebeu a gente muito bem. (Letícia de Sá, 2024).

A fala de Letícia remete a uma trajetória afetiva, demonstrando um vínculo pré-estabelecido com o território do Quilombo, por meio de uma vasta experiência com projetos que demonstram a riqueza cultural presente no Quilombo. Ao ter conhecimento da história do “Chupa Osso”, a entrevistada alerta sobre a necessidade de valorização do espaço, seus saberes e sua comunidade, que, muitas das vezes, passa despercebida em meio a produções e projetos. Por fim, ela fala da reciprocidade da ação artística, indicando uma troca cultural e fortalecimento com a comunidade.

Eu to num momento não muito motivada, fazer arte ainda faz sentido, fazer arte parece uma coisa muito mais para nós do que para o outro, a gente vive um dilema, faço o que eu gosto ou faço o que vende? A gente sabe que o que vende é uma estrutura muito bem formatada. Eu sinto que a arte esvaziou, em questão de sentido, porque vai envolver valor. A Dona Chica, olha o trabalho que ela tem, ela tem uma produção extensa, mulher faz o forno dela, aí chega uma pessoa e fala que vale 50 reais, é só um exemplo, mas

posso levar para o grafite. O que a gente vive hoje é uma desvalorização muito grande, a gente faz um orçamento e o povo fala que tá caro, que não vale, e você fica se questionando, qual o valor que eu faço pra mim o valor existe agora qual o valor disso para o mundo. Fico me perguntando muito sobre isso. (Leticia de Sá, 2024).

Ela menciona, ainda, sua desmotivação com o sistema de arte enquanto meio de produto capitalista, o que é muito frequente de acontecer. Como artistas, vivemos um processo de desvalorização estratégico e político, o neoliberalismo, as novas tecnologias como as inteligências artificiais, e o modelo socioeconômico capitalista nos coloca sob o dilema, no qual a nossa produção autoral se vincula ao prazer, ao pertencimento, à identidade. Quando fala sobre Dona Chica, uma artesã ceramista popular no quilombo Alto Santana, eu penso que ela traz consigo também uma crítica à lógica de desvalorização das expressões culturais periféricas e afro-brasileiras, abrindo a questão novamente para as camadas interseccionalidades do que é aceito e vendido na nossa sociedade, demonstrando que o que vende muitas vezes tem gênero e raça predefinidos.

Nossa próxima entrevistada é Sara Tavares, de 24 anos, seu nome artístico é Acerola, multiartista e estudante de Design de Moda que vem se destacando na cena artística. De acordo com a própria artista, ela grafita há apenas três anos, mas já pintava em telas e outros suportes.

FIG 25: Sara (Acerola) pintando um muro



Fonte: Fotografia de autor desconhecido.

Sobre como definiria a arte urbana, e qual sua diferença da arte tradicional, Sara dia:

A diferença da arte urbana para o museu, Eu acredito que seja a visibilidade com o público em geral, por que tem o público do museu pessoas que às vezes uma pessoa até pagam pra ir a um museu ou em uma galeria, e a arte da rua é mais simples, qualquer pessoa pode ver é bem mais acessível, é um museu aberto. Acredito que as duas têm muito impacto emocional e sentimental que o artista quer levar, eu por exemplo

pinto telas e faço grafite, faço parte das duas vertentes. Mas eu acho que é o mais diferencia é a acessibilidade. (Sara, 2024).

Segunda a artista, o ponto mais significativo é acessibilidade, é poder o museu aberto no grafite representa a democratização do espaço cultural, independentemente de classe social, escolaridade ou origem, as pessoas que perpassam o caminho são possibilitadas a usufruírem da espacialidade artística, e ela conclui:

Eu acredito que pode depender um pouco, a arte urbana na maioria das vezes pode ser feita de graça, o artista quis fazer de graça, não tá ganhando nada com aquilo, só expor o que está sentindo enquanto em galeria é algo mais comercial, A pessoa que faz arte urbana entende que é uma tela que vai ficar naquela parede, não é uma tela que pode levar, ela tá ali, não que nem um quadro, qualquer um pode fazer alguma coisa, rabiscar, ela vai desbotado. A arte urbana tem um sentimento mais momentâneo do que eterno, às vezes não precisa ser algo de tão profundidade e significado, é o que o artista queria passar no momento, não é que nem uma tela. (Sara, 2024).

Para Sara, a arte urbana tem uma posição efêmera e espontânea, ela está sujeita a modificação por terceiros e mesmo ao efeito do tempo, ela carrega um sentimento mais momentâneo se comparada com outros movimentos estético que se propõe quanto a mercadoria, durável e intocável. Pergunto quais ações poderiam ser implementadas para aproximar a arte urbana nas escolas:

Eu tenho uma filha, ela tem na escolinha dela o dia da aula arte, e nunca é grafite são outras coisas muito legais também, mas o grafite nunca é implementado como algo ácido nas escolas. Acho que uma tática pra fazer isso é fazer esse projetos, começar em escola pública mesmo, mostrando a importância o quanto prático e é envolvente para o jovem. Eu vou fazer agora um mural e vou ter fazer uma oficina em uma instituição pública, ta no edital, então acaba que o próprio governo vê e reconhece essa importância é uma das obrigações, é algo que já está começando. (Sara, 2024).

A artista acredita que apesar de reconhecerem outras linguagens artísticas, a utilização do grafite em escolas, penso que pela logística de materiais e pessoas qualificadas. Embora a implementação de oficinas e projetos culturais por parte de políticas públicas de fomentação da cultura já serem implementadas, mesmo que não amplamente, demonstra que o próprio governo começa a reconhecer a importância dessa linguagem como ferramenta educativa e reforça o papel do grafite como uma possibilidade real de transformação na educação tanto na escola quanto na comunidade externa. Sobre como o espaço escolhido influencia a obra, ela diz:

Existe uma influência, principalmente quando você quer fazer um protesto, é claro que você tem que escolher um local. Há momentos em que o artista quer fazer em qualquer lugar, acha um isso não tem muita importância, mas quando o artista quer passar uma mensagem ele pode escolher um local mais apropriado. (Sara, 2024).

A entrevistada afirma que a necessidade de se pensar o espaço se dá de acordo com a intencionalidade do artista, por exemplo, há uma necessidade estratégica de realizar grafites com mensagens de protesto em locais com maior tráfego de pessoas e veículos, que seria um local mais apropriado. Em sua fala, ela mostra como a ocupação do espaço público pode ser uma ferramenta potente de comunicação e resistência no ato de protesto. Pergunto sobre como o grafite dialoga e envolve a comunidade local:

O melhor exemplo que senti foi quando a gente fez o evento na cidade de Goiás, porque a comunidade toda participou, foi lindo, nunca tinha participado de algo que inclui tanta gente, todo mundo animado, pintando, as pessoas vivem e sentem aquilo, muita gente emocionou na hora e é incrível ver o que a arte pode fazer principalmente para as pessoas que moram ali. (Sara, 2024).

O grafite se dá essencialmente na troca social, ele vive entre o artista e observador, e esse diálogo se intensifica, principalmente quando envolve a comunidade diretamente no processo, o que aconteceu no relato da entrevistada. No dia em questão, não era possível distinguir artistas e moradores, crianças e adultos. A mobilização social e os diálogos afetivos foram intensos e fortaleceram o todo, fazendo com que o projeto se concluísse. Ao abordar como é ser uma mulher no grafite, ela diz:

O desafio de ser mulher, vivendo nessa sociedade conservadora e machista, rola sempre, às vezes é uma coisa que nem a pessoa que está fazendo sabe, mas a gente que tá ali vivendo isso todo dia vê, e é desconfortável, às vezes até clientes mulheres, não só homens, as mulheres também tem preconceito com mulheres que pintam grafite, pensam que só vai ser bom se for um homem pintando, igual a sociedade sempre pensa. Com os homens, em questão de assédio, eu não tive experiência, mas tive mais uma ideia, tipo, “nossa você fez isso”. O povo redireciona pro homem, nunca pra mulher, não teve nenhum trabalho meu quando eu estava com o Matheus, que o povo achava que era um trabalho meu. Quando eu to sozinha é uma coisa, agora se tiver um homem do meu lado automaticamente as pessoas acham que é o trabalho do cara. Agora uma coisa positiva, quando to pintando na rua é passam mulher, algumas elogiam demais, se inspiram pedem contato, as mulheres que gravitam são muito unidas, então tem esse lado positivo. (Sara, 2024).

Sara relata os desafios de ser mulher grafiteira no Brasil, enfrentando constantemente o machismo, muitas vezes naturalizado. Ela problematiza o preconceito que associa automaticamente o grafite à figura masculina, fazendo com que, quando se trabalha ao lado de um homem, as pessoas questionem a autoria do trabalho. No entanto, destaca também aspectos positivos: ao pintar na rua, muitas mulheres se sentem inspiradas e a elogiam. Penso que esse é um dos pontos de incoerência dentro do movimento do grafite, que como pesquisamos, vem desde sua base criticando temas de teor discriminatório, inicialmente a respeito de questões raciais e socioeconômicas, mas peca ao não se relacionar com a luta das mulheres.

Para mim a experiência no beco do Quilombo foi uma das melhores coisas que fiz no mundo do grafite, senti como se eu fizesse parte daquelas pessoas, como se eu morasse lá. O grafite é sobre isso, é sobre união, é sobre ajudar o outro a se encontrar. Muitas das pessoas não tinham contato com o grafite e às vezes aquilo muda a percepção da pessoa. Foi muito legal porque a parede nem era uma parede boa, era um desafio, mas isso que fez ficar massa, porque é a raízes do trem. (Sara, 2024).

Nessa fala a entrevistada destaca o sentimento de pertencimento dentro do Quilombo. Ao adentrar a cultura, as falas das pessoas, seus sonhos, a memória e toda a troca colaboram para que o artista se sinta parte da comunidade, e de acordo com a artista o grafite remete a isso, a unir as pessoas, a experiência quando mútua corrobora para um ambiente mais abrangente, onde os sujeitos se encontram a partir do outro. Uma percepção muito diferente da que captamos no primeiro capítulo, onde se mostra uma elaboração de arte a partir da apropriação e negação do outro.

Outra artista, Elizabete Rebeca Rios Cunha, de 26 anos, conhecida artisticamente como Mufina, nome que ecoa dos muros de Fortaleza até becos da cidade de Goiás, onde reside atualmente, traz consigo a pesquisas e produções que entrelaçam entre a identidade, raça, deslocamento, cultura e gênero, criando imagens que dialogam com o cotidiano e o silenciamento de corpos dissidentes. É estudante em Licenciatura pelo Instituto Federal de Goiás e também colaborou com o projeto de extensão Arte Urbana para uma Educação Antirracista.

FIG 26: Elizabete Rebeca (Mufina) pintando uma parede de escola.



Fonte: Fotografia Daniel Abreu, 2025

Questionada sobre a diferença entre a arte urbana e a arte na perspectiva tradicional eurocêntrica, ela diz:

A arte urbana pra mim nasce do cotidiano, na rua, naquele contato direto com as pessoas que estão passando, que seria o público, ela é urgente, emergente, é vivida, e muitas são anônimas, carregam denúncia, mas também pode ser afetuosa, pode conter pertencimentos, é misto, é um game de coisas. A arte tradicional ela tem uma história mais institucionalizada, ela é ligada ao museu, as academias, é uma coisa que tem mais valor né, carrega um peso histórico de exclusão. A arte tradicional é do silêncio, ela pede um comportamento, ele pede que você saiba pra entender ela, já arte urbana é barulho, ela é enfrentamento, é uma troca direta, você não precisa ler um índice com várias informações para saber o que está sendo transmitido, já tem uma troca instantânea, direta, uma parede pode falar, pode gritar muito mais que um óleo na tela, nesse contexto os suportes, o acesso, muda tudo, e essa é a diferença.(Elizabete Rebeca, 2024).

A artista demonstra que em sua compreensão a arte urbana se conecta com a sociedade de uma forma mais orgânica, sem protocolos e regras. Ela se estabelece no agora, no urgente, no viver das pessoas, ela é direta, enquanto arte tradicional está mais ligada a uma lógica restrita, seus locais possuem um peso institucionalizado, e difere por carregar um peso de arte elitista e exclusiva tanto na estrutura quanto na linguagem. A fala da artista se conecta à problematização desta pesquisa, que é a utilização da arte urbana como prática transformadora e pedagógica, que visam apenas denunciar, mas mobiliza e cria novos horizontes para a sociedade. Sobre o valor da arte urbana ela afirma:

Tenho certeza que sim, a arte urbana possui o mesmo valor ou até maior que a arte tradicional, por que ela está presente, ela está nos muros no corpo da cidade, ela pulsa junto com as pessoas, ela está no agora. O valor cultural dela está na vivência, na troca, na linguagem acessível, onde todos podem ver sentir e tocar, é uma memória coletiva que está ali. (Elizabete Rebeca, 2024).

Essa dualidade entre o “museu” e “a rua” não se estabelece apenas na materialidade, é simbólico, é questão de poder. A rigidez e a legitimação institucional presente na arte tradicional faz com que ela se perpetue sob status, revelando hierarquia e logística de mercado. Por outro lado, a fluidez e o reconhecimento popular, os olhares vividos e a urgência de debater sobre temas emergentes revelam um valor simbólico diferente no grafite, um valor questionável ao associar-se a lógica de mercadoria, mas potente e crucial ao pensarmos sobre o desenvolvimento dos indivíduos e das cidades. Sobre o impacto que a arte urbana tem nas comunidades urbanas, ela considera:

Nas comunidades ela é um porta-voz, um espelho, um megafone, ela cria, fortalece a identidade, fortalece o território, denuncia os apagamentos que insistem em nos confrontar diariamente. Uma parede pintada pode fazer alguém se sentir visto, arte

urbana devolve as cores para lugares esquecidos e dá a voz pra quem não é ouvido. Ela tem uma importância sociocultural enorme. (Elizabete Rebeca, 2024).

A entrevistada evidencia em sua fala a possibilidade de se utilizar da arte urbana para além da estética. Ela fala sobre o peso comunicacional presente na arte urbana, o peso de articulação, a força de projetar ações de cunho sociopolítico na comunidade. É uma linguagem de resistência, de reconfiguração tanto do território quanto individual, é um suporte acessível que pode colaborar por uma pedagogia social e crítica, sobretudo para comunidades marginalizadas e historicamente silenciadas como negros, indígenas, quilombolas, mulheres, comunidades tradicionais, entre outros. “Antes de tudo ela é resistência, resistência à inclusão, lá resiste ao silenciamento, e ao mesmo tempo quando ela é feita com consciência ela integra, no sentido de incluir quem está na margem, ela cutuca e acolhe ao mesmo tempo”. (Elizabete Rebeca, 2024).

Em sua resposta a nossa entrevistada me fez refletir que, por mais tentam demonstrar e associar a arte urbana com a idéia de protestos e possibilitar a abertura de interpretações dela enquanto vandalismo e crime, a essência dela se configura essencialmente em outro local, ela se centra acima de tudo na resistência, no acolhimento e na inclusão de pessoas que vivem à margem. Penso que isso não a descaracteriza como arte, pelo contrário, esse movimento reforça a importância da arte urbana como uma ferramenta para promover a liberdade e o crescimento social e cultural. Sobre a experiência no Beco, ela aponta:

Certamente foi uma experiência potencializadora e única. Pude trabalhar com pessoas da comunidade, grafiteiros de outra cidade, amigos, professores e colegas, além de desenvolver habilidades técnicas. A ação configurou uma simbólica ressignificação daquele beco. Ele antes era chamado de chupa osso, passou a incorporar outro nome e muitas camadas de tintas em suas paredes, tintas que criam novas histórias. (Elizabete Rebeca, 2024).

4. Reflexões sobre as questões de pesquisa: o potencial transformador da arte urbana em contextos educativos e culturais.

Ao longo deste texto, analisamos a arte urbana, especificamente o grafite e a pichação, a partir de manifestações culturais e políticas que desafiam a tradição eurocêntrica que se firmou tanto nas instituições quanto no senso coletivo que possuímos da arte. Investigamos o impacto dessas formas de expressão na educação e em contextos socioculturais, ressaltando como elas podem funcionar como ferramentas de humanização e pertencimento para comunidades marginalizadas, se contrapondo a normatização de uma educação ainda bancária presente no

currículo, uma educação que a meu ver não nos representa e é incompatível com base na diversidade linguística, cultural e étnica presente no Brasil.

No primeiro capítulo trabalhamos com o processo histórico da arte enquanto conceito e estrutura ocidentais. Desde seu início é uma arte profundamente excludente e hierarquizada, uma arte para poucos, uma arte que muitas vezes se organizou a partir apropriação e negação do outro, como foi com as civilizações africanas, ameríndias, aborígenes, entre outros. Uma arte fechada em meio a estruturas e instituições que promulgam o distanciamento das pessoas, uma arte que aliena. Discutimos a tangibilidade das obras e o relativismo que se dá enquanto status de arte, justamente por passar por instituições que dão suporte para outorgar esse status artístico. Discutimos, também, como toda essa história da arte nos influencia após a inauguração das primeiras instituições de arte no Brasil, trazendo consigo valores estéticos, morais e culturais europeus, estabelecidos como padrão universal e forjando a ideia de civilidade.

Apontamos os enfrentamentos e o distanciamento que essa tradição, que perpetua o pacto narcisista e eurocêntrico, que se nega a encarar o outro, e analisamos como o afastamento por parte da população gerou uma alienação popular frente ao sistema artístico, o que impossibilita as pessoas de se reconhecerem como agentes transformadores, sujeitos de sua própria produção e fruição artística. Por fim, discutimos o quanto essa tradição é higienizadora e problemática, um fator que impossibilita a emancipação do estudo de arte no Brasil, assim como transformações sociais necessárias para populações historicamente marginalizadas.

No capítulo seguinte o foco estava em discutir o grafite e a pichação, para isso, iniciamos uma breve contextualização da vida urbana capitalista, o início do movimento *Hip-Hop* os primeiros registros de grafite em solo brasileiro. Após essa contextualização nos aproximamos do objeto de estudo, o grafite/pichação. Pretendi separar algumas de suas diferenciações, seja por motivações, questões ideológicas, territoriais, questões estéticas, indicando os estilos de grafite e pichação mais presentes nos centros urbanos. A pichação em especial, é um fenômeno estético, que muitas vezes é lida como subversiva, mas ela também vai além de um ato de vandalismo, ela emerge da urgência do posicionamento político de grupos periféricos, em sua maioria negros e corpos dissidentes, expressam revolta, afim de criticar a sociedade, provocar e possibilitar a transformação.

Ao abordar as controvérsias na história do artista Mia, discutimos não apenas a marginalização histórica do grafite e da pichação, que muito se apega ao racismo estrutural e ao elitismo presente nas instituições de arte e na educação, mas também abrimos o diálogo para a questão do reconhecimento seletivo e para a apropriação de expressões culturais periféricas. A meu ver o grafite/pichação possuem uma relação muito próxima da historiografia do samba e da

capoeira, por exemplo, movimentos de resistência oriundos das culturas afrobrasileiras, movimentos caçados, posteriormente apropriados e inseridos pela cultura dominante.

Nesse capítulo também busquei captar o senso comum de preconceito que distancia as pessoas das artes urbanas a partir das ideias de necropolítica e alienação racial, demonstrando como os silenciamentos e violências coloniais estabeleceram um ambiente propício para naturalizar um padrão comportamental que influencia como a arte urbana é percebida e lida. Por fim, problematizei as estruturas pré-estabelecidas, evidenciando como essas e outras manifestações populares são de importância ímpar para a sociedade, pois são movimentos que se comprometem com a vida ética e emancipação dos sujeitos, são agentes transformadores pelos gritos que ecoam nas cidades, são um lembrete das urgências e às vezes um vislumbre que auxilia na nossa autogestão ou em políticas públicas inclusivas e mais democráticas.

O terceiro capítulo se situa no estudo da própria experiência, com o foco no Quilombo Alto Santana. As observações de campo realizadas no Quilombo reforçaram o papel transformador do grafite e sua capacidade de ressignificar espaços, proporcionando uma nova leitura dos territórios urbanos, ampliando o acesso à arte para populações que historicamente foram excluídas dos espaços artísticos formais, em especial a população negra. Após resumir o projeto de extensão explicando como tive o contato com esse território, busquei a compreensão das pessoas que estavam presentes nas intervenções urbanas, pois isso enriqueceria a pesquisa, levando a refletir sobre as possíveis mudanças nas perspectivas individuais, além das mudanças estruturais e objetivas para aquela comunidade.

No segundo momento busquei artistas mulheres para falarem de suas experiências com o grafite, perpassando sobre o uso do grafite enquanto prática pedagógica, dialogando com os desafios, dentre eles o machismo e a misoginia infelizmente ainda presentes nesse campo. De modo geral, as entrevistas e observações de campo reforçaram o papel transformador do grafite e sua capacidade de ressignificar espaços, integrar a população e proporcionar uma nova leitura dos territórios urbanos.

Assim, considero que a arte urbana na arte/educação leva em conta as demandas da comunidade tanto escolar quanto ao seu entorno, os indivíduos, as pautas mais significativas de uma comunidade e os conhecimentos desses indivíduos, reivindicando a memória através da arte. O ensino baseado em oficinas e projetos se apresenta como boa alternativa, em produção de murais, por exemplo, possibilitando que o aluno participe do processo de elaboração e realização. Além da dimensão crítica, a arte urbana trabalha a memória, o pertencimento, a identidade e o desenvolvimento cognitivo dos estudantes. Oficinas ministradas dentro ou fora da

escola reforçam a autonomia criativa do estudante, possibilitando o desenvolvimento de novas técnicas e trocas colaborativas com seus colegas, fortalecendo a socialização dos espaços.

Considerações finais

Para finalizar estas reflexões, considero que toda a experiência de pesquisa foi gratificante e fortalecedora no meu processo de arte-educador em formação. Algumas vezes cheguei a pensar que não chegaria ao término, que trabalhar com educação não seria o meu foco, afinal, eu me via mais como artista do que como educador. Assim, foram muitos os desafios, mas hoje vejo que esses desafios foram necessários para minha formação, pois me ajudou a construir um olhar mais sensível e crítico sobre a sociedade e sobre mim mesmo. Vejo a educação como ferramenta de emancipação, afinal educar é um ato político de libertação, e esse é o modelo em que acredito e busco construir, tendo a arte como ferramenta.

Posso dizer, com isso, que esta foi para mim uma caminhada de descobertas, trocas e encontros que fortaleceram minha escolha de seguir o projeto da arte/educação, em um percurso de autoconhecimento e afirmação que reforça a importância de seguir sonhando e lutando pela arte como possibilidade de transformação em um mundo mais justo, com possibilidades de expressão e pertencimento para os grupos e indivíduos da sociedade, especialmente aqueles que pertencem a recortes étnico-raciais historicamente vulnerabilizados.

Por fim, este trabalho busca contribuir para a reflexão sobre a relevância da arte urbana na constituição de uma sociedade mais reflexiva e inclusiva, sublinhando a necessidade de reconhecimento dessas formas de expressão como componentes essenciais do patrimônio cultural e educacional. Para investigações futuras, espero que a arte urbana possa ser cada vez mais incorporada ao contexto pedagógico, não apenas como objeto de estudo, mas como instrumento de emancipação e transformação social.

Referências Bibliográficas

BASTOS, Cleverson Leite, KELLER, Vicente. **Aprendendo a aprender**. Petrópolis: Vozes, 1995.

COLETO, Daniela Cristina. **A importância da arte para a formação da criança**. *Revista Conteúdo*, Capivari, v. 1, n. 3, p. 137-152, 2010.2010.

DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. **Cadernos de Pesquisa**, p. 139-154, 2002.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Natasha. **Arte como potência transformadora de uma sociedade**: Arte Ativista. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2020.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.

GRADA KILOMBA. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HENCKEMAIER, Luciane Izabel Ferreira. Educação pela arte do grafite em uma escola pública: uma proposta de participação. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 12, n. 2, p. 141-157, 2016.

HONORATO, Geraldo; MARINHO, Flávio. **Grafite**: da marginalidade às galerias de arte. Programa de Desenvolvimento Educacional, Faculdade de Artes do Pará, 2008/2009.

IABELBERG, Rosa. **Para gostar de aprender arte**. Revista SL Educacional, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-826, 2021.

KRAEMER, Celso; SASSE, Fernanda. O conceito da arte e sua importância para a educação. **Atos de Pesquisa em Educação**- PPGE/ME, Universidade Regional de Blumenau, v. 5, n. 3, p. 409-425, set./dez. 2010.

LAZZARIN, Luís Fernando. **Grafite e o ensino da arte**: *Educação e Realidade*. Revista Educação e Realidade, Boa Vista, vol.32, n.01, pp.59-73, 2007.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, Maria Terezinha Telles. **Didática do ensino de arte**: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD, 1998.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 1, n. 32, p. 123-151, 2016.

POSSA, Andrea Christine Kauer; BLAUTH, Lurdi. **Grafite: cultura, arte urbana e espaço público**. Revista Práxis, Novo Hamburgo, v. 1, n. 1, p. 53-62, 2013.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Intervenção urbana: Vandalismo ou arte**. I Colóquio Nacional do Núcleo de Estudo em Espaço e Representações. Curitiba, UFPR, 2006.

ROGGENKAMP, Carla Irene; SUBTIL, Maria José Dozza. **(Des)humanização e sociedade capitalista: paradoxos de trabalho, arte e educação**. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, SP, v. 15, n. 64, p. 331–342, 2015.

SILVA, Tomás Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2004.

WILLIANS, Lucca. **Arte urbana como manifestação cultural na formação de professores de arte**. Revista Iberoamericana de educación, Santiago, v. 3, n. 3, p. 19-33, 2020.

APÊNDICE

ENTREVISTAS: Questões base para as entrevistas com moradoras do Quilombo e grafiteiras.

1. Percepção Geral sobre Arte Urbana e Tradicional

Como você definiria arte urbana? E arte tradicional?

Quais são, em sua opinião, as principais diferenças entre arte urbana e arte tradicional?

Você acredita que a arte urbana possui o mesmo valor cultural que a arte tradicional? Por quê?

2. Impacto Cultural e Social

Qual impacto você acredita que a arte urbana tem nas comunidades urbanas?

A arte urbana tem um papel de resistência ou de integração na sociedade atual? Como?

3. Espaço e Visibilidade

A arte tradicional geralmente é exibida em galerias e museus. Como você vê a diferença entre esses ambientes e o espaço público, onde a arte urbana se manifesta?

4. Acesso e Inclusão

Você acredita que a arte urbana é mais acessível ao público em geral do que a arte tradicional? O que leva você a pensar isso?

A arte tradicional pode ser vista como elitista em certos contextos. Você acredita que a arte urbana quebra esse padrão

5. Estética e Técnicas

Quais técnicas ou materiais você associa mais com a arte urbana? E com a arte tradicional?

Como as diferentes formas de expressão (grafite, muralismo, escultura, etc.) impactam a percepção da arte urbana?

GLOSSÁRIO

Arte Urbana – Conjunto de expressões artísticas que ocupam o espaço público, como grafite, pichação, murais e intervenções visuais.

Educação antirracista – Abordagem pedagógica que reconhece, valoriza e integra história e culturas afro-brasileiras e indígenas, enfrentando o racismo em práticas e conteúdos.

Grafite – Escritas e manifestações artísticas urbanas que utilizam muros, paredes ou outras superfícies públicas como suporte. Manifestação considerada patrimônio da humanidade em 2024; em conjunto com sua estética, geralmente colorida e impactante, traz mensagens que vão desde a reflexão crítica até a ressignificação de espaços e o diálogo com a comunidade.

Hip-hop (cultura) – Movimento sociocultural com elementos como MC, DJ, break e graffiti, entre outros, que articula arte e crítica social.

Iconografia / Iconologia – Estudo de temas e símbolos nas imagens (iconografia) e suas interpretações culturais (iconologia).

Intervenção urbana – Ato artístico que modifica temporária ou permanentemente um espaço, alterando seu sentido.

Lambe-lambe – Técnica de colagem de cartazes ou gravuras em muros, com mensagens visuais ou textuais.

Periferia – Territórios urbanos historicamente marcados por menor investimento público e maior vulnerabilidade.

Pichação – Escrita ou código urbano caracterizado por uma estética agressiva, letras estilizadas e traços rápidos. Escrita institucionalmente criminalizada, mas considerada expressão e arte por muitos.

Racismo estrutural – Organização social que, de modo histórico e sistêmico, produz desvantagens para populações negras e indígenas.

Representatividade – Presença e visibilidade de grupos diversos em espaços de poder, decisão e criação.