



Quando se marca, não há volta?

When you mark, is there no going back?

Bruna Tostes de Oliveiraⁱ
Universidade de Juiz de Fora

Anderson Ferrariⁱⁱ
Universidade de Juiz de Fora

Resumo

Foi o olhar problematizador da cidade para a escola que estruturou esta pesquisa para colocar sob suspeita aquilo que olhamos sem nos darmos conta. Como as imagens podem produzir sujeitos pertencentes ou não a um determinado lugar? Esta questão nos levou a pesquisar os sentidos entre a arte do grafite e o que é conhecido como 'pichação' para problematizar os processos de constituição dos sujeitos em meio a discursos de valorização e desvalorização dessas expressões e marcas na cidade. Trabalhamos com a perspectiva pós-estruturalista, com especial inspiração nos estudos de Michel Foucault para pensar que somos resultados de discursos atravessados por relações de poder. Um dos pontos que nos chamou atenção foi a atuação da articuladora cultural, o que nos possibilitou trabalhar com a relação entre arte e feminismo.

Palavras-chave: pichação, arte, subjetividades, escolas.

Abstract

It was the problematizing look from the city to the school that structured this research to put under suspicion what we look at without realizing it. How can images produce subjects belonging or not to a particular place? This question led us to investigate the meanings between the art of graffiti and what is known as "pixação" to problematize the processes of constitution of subjects amid discourses of appreciation and devaluation of these expressions and marks in the city. We work with the poststructuralist perspective, with special inspiration by the studies of Michel Foucault, helping us think that we are the result of discourses crossed by relations of power. One of the points that caught our attention was the work of the cultural articulator, which enabled us to work with the relationship between art and feminism.

Keywords: "pixação", art, subjectivities, schools.

Enviado em: 18/03/18 - Aprovado em: 06/07/18

Introdução

Quando se marca não há volta? Essa pergunta é uma provocação na linha da perspectiva foucaultiana de 'problematização' como uma forma de fazer pesquisa em educação. Para o autor francês, problematizar está situado na história do pensamento, uma ação que

nos leva a colocar sob suspeita nossos pensamentos e ações. A marca de que estamos falando diz dos processos educativos, tomando a educação como aquilo que nos marca, transformando-se em 'experiência' para Larrosa (2015), visto que o sujeito é capaz de elaborar um saber sobre si mesmo a partir dessas marcas/experiências. Com essas motivações, realizamos uma pesquisa no Programa de Pós-graduação em Educação, entre 2015 e 2016, com a seguinte questão a ser investigada: como sujeitos são produzidos por imagens que estão atreladas às superfícies da cidade, como poeiras, efemeridades? Nosso interesse inicial foi investigar o que comumente é conhecido como 'pichação', que emerge como um ponto de problematização para o entendimento desses processos. Cores, formas, texturas que 'marcam' os muros e espaços vazios na cidade, que se constituem como 'marcas', dos seus produtores na medida em que vão construindo uma identidade do artista, daquele que escolhe determinadas formas para repetir ao longo da cidade e se manter presente nela.

Retomando o procedimento de investigação, queremos tomar o que Foucault (1984) denomina de modo de problematizar como uma maneira de olhar para as marcas da/na cidade. Isso significa que, dentro das práticas discursivas e não discursivas, a pichação torna-se um problema de diferentes discursos, sejam eles acadêmicos, sociais ou políticos, mas que estão imersos aos jogos de verdadeiro e falso que acabam por constituir este objeto de pensamento. Problematizar é um exercício crítico do pensamento, de maneira que não há uma verdade única dentro dos impasses ideológicos nem uma busca para solucionar tal problema (MARSHALL, 2008).

É no atravessamento do olhar da educação que se amplia para a cidade que queremos manter acesa a surpresa e colocar sob suspeita aquilo que olhamos sem nos dar conta, para potencializar as marcas nos processos de subjetivação. Para Foucault (1984), esses processos dizem das maneiras que vamos nos constituindo e nos tornando o que somos. Uma pesquisa que trabalha, portanto, com as experiências da arte e educação na cidade, deixando de lado o sentido de experiência ligado ao acúmulo de informações, de saberes, de situações vivenciadas, para a experiência como Larrosa (2015) propõe, ou seja, como aquela que nos coloca diante daquilo que marca, que atravessa, que transforma o sujeito em pensamento, em gesto, em atitude a partir daquilo que lhe estranha, que o faz duvidar de si mesmo, deslocando-o para outro lugar. Assim, tal como para Foucault, a experiência é sempre uma ficção, porque fabricamos, construímos à medida que pesquisamos e escrevemos. E, dessa forma, é alguma coisa da qual saímos transformados, uma escrita-experiência. Uma perspectiva de investigação aos moldes foucaultianos de dessubjetivar-nos (FISCHER, 2012, p. 22).

Este é o processo de investigação baseado em arte que estamos trabalhando neste artigo, ou seja, uma perspectiva e escrita performativa, tal como Fernando Hernández (2013) pontua quando esta se transforma, assim, em um recurso através do qual se cria ou se recria experiência em que o corpo se encontra inserido e na sua relação com outros. Ou como poéticas etnográficas em que se deseja tocar o/a espectador/a, leitor/a, evocando emoções e proporcionando alternativas de ver o mundo a partir daquilo que o sujeito narra. A imagem que reivindicamos como proposta de investigação é marcada por sujeitos que transitam e são afetados pelo olhar da cidade. Para além das imagens da superfície da cidade, queremos trabalhar com as relações em que elas se estabelecem. Imagem como marcas que são construídas por um desejo de reinventar e reivindicar espaços, olhares, modos de vida e, conseqüentemente, de se educar.

Neste caminho investigativo, encontramos com a CasAbsurda¹, uma residência marcada pela presença de pessoas que marcam, não somente por aquilo que inscrevem nos muros e paredes, mas pela própria existência na cidade com suas roupas, corpos, objetos e músicas. Estamos assumindo uma concepção de educação como algo mais amplo daquilo que acontece na escola. Por isso a CasAbsurda e o que acontece no seu interior nos interessou, porque tomamos este espaço como educativo, uma vez que é um local de encontros, de trocas, de informações que educam os sujeitos, suas formas de pensar e agir na cidade. Este espaço de encontros nos permitiu conhecer pessoas que tinham ações no cotidiano da cidade, como, por exemplo, a articuladora cultural Mônica², uma mulher num universo de expressão artística dominado por homens. Sua ação no projeto 'Gente em primeiro lugar'³ despertou nosso interesse de investigação em se tratando de um projeto institucional da prefeitura da cidade, conduzido por uma mulher numa comunidade de bairro pobre. São esses encontros entre Arte, Subjetivação, Educação que buscamos problematizar.

Problematizar pode ser um olhar investigativo para os modos de subjetivação de sujeitos sociais que se apropriam e produzem imagens para construir um lugar de pertencimento

¹ CasAbsurda: é uma casa residencial e cultural de pessoas que promovem diferentes eventos desde oficinas de grafite, encontros de MC's, bailes e encontros de movimentos de grupos. Está situada num bairro de classe média na cidade de Juiz de Fora. O nome CasAbsurda foi dado pelos próprios fundadores do espaço, com a intenção de estabelecer uma relação com a inovação, com a possibilidade de pintar, se expressar artisticamente num espaço mais democrático, de portas abertas para qualquer tipo de experiência artística.

² Mônica é um codinome da articuladora artística. Ela mesma sugeriu manter esse nome, quando perguntada se queria utilizar um nome fictício.

³ O Projeto Gente em primeiro lugar, criado desde 2009, é uma realização da Prefeitura de Juiz de Fora, com a intenção de levar para os bairros, oficinas de arte, cultura e cidadania. Para além de incentivar talentos individuais e altas habilidades, o projeto busca a criação de espaços para que a sensibilização de crianças e adolescentes possa acontecer através das artes, de atividades culturais e multimídias, buscando ampliação dos espaços de socialização e diálogo para assimilação da convivência.

e repensar suas identidades transitórias. Nesse sentido, o foco de análise deste artigo é: que potencialidades e desafios estão postos na relação entre o grafite e as marcas nos sujeitos em espaços não escolares? Para isso vamos discutir primeiramente o projeto 'Gente em primeiro lugar', um espaço de oficinas de criação e de divulgação cultural que foi o *lócus* da pesquisa para em seguida ampliar o debate para a presença feminina na arte do grafite.

'Gente em primeiro lugar'

Um dos motivos para a observação das oficinas de grafite foi perceber o uso do *spray* nos muros da cidade, em especial, em alguns bairros em que o projeto estava acontecendo. O estímulo para a criação partia de imagens prontas, tiradas do celular ou do universo cultural da turma? Dentre as crianças e adolescentes⁴, havia aqueles que não usavam o apoio dessas imagens, entretanto, recorriam àquelas mais desenhadas no cotidiano escolar, como a imagem de uma ilha e o coqueiro, um coração com o arco-íris, uma bola. Isso nos fez pensar no processo criativo, na construção através de outra imagem, e não a tábula rasa, o princípio de tudo, em um quadro branco, puro.

Alguns artistas brasileiros, contemporâneos, se utilizam dessa estratégia como meio para a produção de uma obra. Leda Catunda é uma delas. Numa entrevista ao projeto Arte na Escola⁵, ela afirma certa inquietação ao quadro branco, que tem pavor de começar do zero, por isso recorre às imagens prontas, principalmente aquelas consumidas pelo público em massa (CATUNDA, 2006). Personagens reconhecidos como Mickey Mouse, gatinhos de cortinas para *box*, logomarcas conhecidas como a Coca-Cola, tudo isso é motivo para ser ter uma ideia, uma apropriação.

De certo modo, o grafite apropria-se de imagens prontas, de uma cultura de massa, pois tem a intenção de carregar, a partir dessas imagens, uma ideologia, ou talvez até para contradizê-la. O fato é que uma das primeiras manifestações do grafite no Brasil, especificamente em São Paulo, começou com uma bota feminina, uma imagem extraída da fábrica de carimbo Dulcemira Ltda⁶. O artista Alex Vallauri, um etíope, mas com influências por sua passagem em de Nova York, começou a carimbar, com a técnica da máscara com *spray*, a bota feminina e, segundo seus amigos, este símbolo caracterizava bem o artista, por ser um andarilho da cidade paulistana. Outros personagens

⁴ O Projeto "Gente em Primeiro Lugar" é um programa municipal que promove acesso a oficinas de arte/cultura e são gratuitas desde 2009. Este programa visa trabalhar com crianças de 06 a 14 anos no sentido de ampliar a autoestima e afastá-lo de situações de risco social. Atualmente já são 4 mil participantes divididos entre 55 bairros de Juiz de Fora.

⁵ DVDteca- Recortes de Leda Catunda, Instituto Arte na Escola TV Escola, Material educativo, 2006.

⁶ Uma antiga fábrica de carimbos que ficava na rua Aurora, centro de São Paulo na década de 70.

importantes da história em quadrinhos foram agregados em suas performances pela cidade (RAMOS, 2007, p. 1265).

Apelidos e personagens estão atrelados ao mundo do grafite, mas não basta idealizá-los, tem que praticar no muro. Mônica⁷ sempre reforçava esta afirmativa e sempre perguntava aos mais velhos, com mais experiência, sobre a criação fora da oficina. Poderia ser no muro da casa, ou no próprio bairro que estivesse abandonado. Mas alertava para os cuidados de não poluir a imagem, não passar dos limites. Mas 'o que seria passar dos limites'?

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

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

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

A intenção de se fazer algo, pelo menos na criação artística em seu estado bruto, difere muito do que vai ser o resultado; e dessa diferença entre a idealização e concretização da obra e a falta de habilidade de conseguir expressar a sua intenção, é o que o Duchamp chama de 'coeficiente artístico'. Temos a impressão de que muitos artistas ou grafiteiros passam por esse processo, mas da intenção à realização, existe outro processo que é a interação do público, ou a interpretação da obra. Nesse domínio, a falta

⁷ Mônica foi a artista grafiteira que participou da pesquisa. No momento da pesquisa, 2015-2016, ela era a responsável pelo projeto municipal "Gente em primeiro lugar", que visava desenvolver projetos culturais em comunidades de bairros. Mônica é um nome fictício para preservar o anonimato da participante.

de controle é ainda mais ampliada, pois as intenções dos artistas se confundem com as intenções dos olhares de quem vê e abre a obra.

E nesse sentido, o Projeto 'Gente em Primeiro Lugar' cria oportunidades para que o trabalho das crianças e adolescentes, como o grafite, possa ser visto pelo público no ambiente urbano. O projeto se mobiliza para uma intervenção autorizada, no caso, nos muros das escolas municipais, sendo assim, com o objetivo de ampliar ou estender suas habilidades, seu aprendizado, proporcionando uma troca de experiências e ideias com outros participantes. Na semana em que foi iniciada a observação das oficinas, houve uma intervenção na escola do bairro Caiçaras⁸, onde foi possível pensar o processo de construção ao ar livre, em meio às ansiedades, dúvidas, comparações entre técnicas e conhecimentos sobre essa expressão.

Mais tarde, em um dos encontros na oficina do Dom Bosco⁹, a articuladora pedia para que os adolescentes produzissem uma arte ou uma *tag* para participarem de um evento no Centro Cultural Dnar Rocha¹⁰ no início de setembro. Este encontro reuniria todas as oficinas dos bairros do Projeto 'Gente em Primeiro Lugar', e as apresentações estariam focadas no movimento do *hip-hop*. Dentro desse movimento cultural, como dizia Mônica, estariam presentes os B.Boys, apresentação do *hip-hop FreeStyle* e com a finalização do grafite.

De uma maneira resumida, ela esclareceu que o movimento hip-hop consistia em um conjunto de atuações de diferentes manifestações artísticas, como a arte visual, a dança, a música e a poesia. A arte visual corresponde ao grafite; a dança está ligada ao B.boy ou B.girl¹¹ e ao *FreeStyle*¹²; a música aos DJs e ao *rap*; a poesia, ao duelo de MCs (mestre de cerimônia). Sendo assim, um universo amplo e complexo que reflete a

⁸ Bairro Caiçaras é localizado na zona oeste da cidade de Juiz de Fora, com uma população de baixa renda, muito próximo a grandes condomínios da cidade.

⁹ Bairro Dom Bosco tem uma história importante para a cidade, visto que era um antigo quilombo no período colonial, ocupando toda extensão de um morro. Hoje é um dos bairros vizinhos da Universidade Federal de Juiz de Fora, com grande contingente de população negra. As oficinas neste bairro eram realizadas na sede da associação de moradores, que fica no alto do morro.

¹⁰ Centro Cultural Dnar Rocha também é um lugar central para realizar os eventos, e acolher os encontros dos 55 bairros atendidos por esse projeto.

¹¹ B. é uma abreviação de break, no sentido do *breakdance*, que é um estilo de dança de rua, criada por afro-americanos e latinos americanos na década de 1970 em Nova York, nos Estados Unidos, normalmente dançada ao som do hip-hop ou do *Electro*. Inicialmente, o *breakdance* era utilizado como manifestação popular e alternativa de jovens para não entrar em gangues de rua, que tomavam Nova York em meados da década de 1970. Atualmente, o *breakdance* é utilizado como meio de recreação ou competição no mundo inteiro.

¹² *FreeStyle* ou conhecida também como *Streetdance* são danças de rua que podem ser coreografadas, mas também seguem no improvisado do ritmo musical, do rap, do R&B, do Funk, do *House*, do *Electro*. Este movimento da dança é marcado principalmente nas décadas de 1980.

cultura de uma classe, de um mundo periférico, mas também de um movimento político que escuta vozes dos sujeitos invisíveis pela sociedade.

Até que ponto a procura dos/das adolescentes e das crianças, com relação às oficinas de grafite, estaria vinculada diretamente à cultura do hip-hop? Isto é, se eles/elas já fazem parte desta cultura, ou se eles/elas estão se aproximando do grafite para se inserirem neste universo? Ao contrário das expectativas do projeto, que já tem o intuito de estabelecer um lugar comum, para aproximar o público de periferia ao movimento cultural, por que essas pessoas procuram o grafite? Qual o sentido do grafite para essas pessoas? Que imagens realizadas no grafite despertam a vontade de produzir? Será que esses/essas jovens continuam com esta linguagem depois que passam por essas oficinas? O grafite é uma questão de existência? São questões que nos movimentaram na investigação as quais não tínhamos preocupação em responde-las na sua totalidade, visto que estamos apostando muito mais nas perguntas que nas respostas, de maneira que elas também convidam os leitores e leitoras a responde-las a partir de suas experiências pessoais, vivências e pelo encontro com esse artigo.

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

Mais tarde, no evento do Centro Cultural Dnar Rocha, os participantes da oficina puderam experimentar algumas práticas de como trabalhar com as latas de *spray*, compor, criar, decepcionar-se, refazer, redimensionar com a intenção e construção de uma imagem num muro que, por ventura, era um muro móvel, improvisado, um muro-tela, um muro autorizado, talvez um muro efêmero.

No entanto, não eram somente as pessoas destinadas às oficinas que aprendiam, mas também, concomitantemente, ampliava-se nossa formação de professores de artes visuais. Essa experiência foi um ganho em múltiplos sentidos, de nos relacionarmos, de nos dessubjetivarmos, de desconstruirmos verdades, de arrancá-las e construí-las em

outras emendas, de aceitarmos-nos dentro das nossas limitações. Foi também um momento de muita escuta sobre os processos, daqueles que vários sujeitos se interpelam, que sobrepõem opiniões e de informações e formações descontínuas, no qual sempre há um fio solto, uma ponta desconectada.

A força feminina no grafite

Das oficinas de grafite que tivemos contato, percebemos que a presença feminina é ainda muito tímida nesses espaços, pelo menos naqueles destinados ao estudo de grafite. Essa percepção, que guarda alguns sentidos de surpresa, nos convida a pensar como as relações de gênero se constituem como lugar de subjetivação. Estamos trabalhando com o entendimento de gênero como nos aponta Joan Scott (1995), ou seja, o gênero como um organizador social e cultural, resultado da produção de discursos e das relações de poder e jogos de força que constroem as relações entre homens e mulheres. Nas escolas em que lecionamos, era muito difícil encontrar alguma menina com caderno de baixo do braço, criando desenhos ou caricaturas, desenhando nas carteiras ou personagens conhecidos do mundo infantil ou de História em Quadrinhos. Ao contrário, percebia-se que a maioria das meninas trocavam papéis de cartas, com figuras do universo carinhoso, angelical e delicado. Como é a participação da mulher no universo do grafite? Parece-nos que a constituição desse lugar não depende do gosto, mas de como a mulher é vista no espaço público.

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

Na oficina do bairro Dom Bosco, havia apenas uma figura feminina adolescente que participava como grafiteira. Entretanto, a adolescente afirmou que quando teve o início do projeto 'Gente em Primeiro Lugar' na ABAN,¹³ muitas meninas estavam inscritas, porém, ao longo dos anos, foi se perdendo o interesse por parte delas. Qual era o motivo desse desinteresse? Segundo esta menina, a justificativa passa por questões financeiras,

¹³ Este estabelecimento tem o Dom Bosco como sua primeira filial e tem como objetivo sua luta contra a pobreza. A Associação dos Amigos surge como um grupo de ação social quando o casal Renato Lopes e Inês Bastos inicia algumas palestras no Bairro Dom Bosco em Juiz de Fora. Diante destas palestras a comunidade começou a identificar demandas e foi incentivada a se responsabilizar pela intervenção nesta realidade. Assim começaram a surgir ações sociais que visavam atender dependentes químicos, provocar reflexões nas famílias e levar casais a um crescimento humano. Com o passar do tempo, o grupo se expandiu e em 1998 já atuava também nos Bairros Santos Dumont e São Mateus. Este texto pode ser encontrado no site da própria instituição: <<http://www.aban.org.br/>>

a falta da grana, que, para as mulheres, é muito difícil arrumar um 'trampo' ou um bico e que, geralmente, elas ficavam em casa tomando conta dos irmãos, primos ou sobrinhos e, por isso, não poderiam comprar o material, a tinta *spray*.

Nessa fala da adolescente, que é negra, existe um ponto em que emerge a questão de gênero, de classe e raça, quando há marcação de territorialidades destinadas aos espaços públicos; homem que sai para trabalhar, e a mulher ao espaço privado, cuidando de sua prole ou focada nos estudos ou afazeres domésticos. No estudo de Zaine Mattos (2014, p. 59) sobre as narrativas de mulheres das classes populares, ela nos diz que muitas dessas mulheres vêm de um contexto em que lhes é ensinado, desde muito cedo, que é o dever delas assumirem a educação dos filhos e filhas, como se isso fosse naturalmente uma atribuição de mulher.

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

A pesquisa sobre as marcas na cidade está atravessada pelas relações de gênero, de como a mulher se torna invisível ou inexpressiva em alguns espaços, sobretudo no que se refere à ocupação dos espaços públicos e do grafite. É certo que a pesquisa vem sendo ancorada por uma voz feminina, que aparece na CasABsurda, no projeto 'Gente em Primeiro Lugar', enfim, em todos esses espaços de investigação foi a presença de Mônica e sua ação que nos conduziram às problematizações, de maneira que enxergamos a cidade segundo o seu movimento e olhar. Talvez nossa escolha por essa voz não tenha sido aleatória, pois já se ouvia falar o seu nome e das suas intervenções na cidade de Juiz de Fora, pelas escolas em que circulamos e trabalhamos, pelas rodas de conversas entre amigos e amigas que estão diretamente ligados a esse tipo linguagem. Enfim, não é difícil de ser notada no universo do grafite quando se está sozinha em um meio que claramente é tomado, em sua predominância, pela figura masculina.

Portanto, na tentativa de dar visibilidade a essa voz feminina que surge na pesquisa, procuramos refletir também sobre quais condições a questão do gênero aparece. Por

isso, é importante problematizar como a mulher é vista na sua história, de como ela vem se constituindo e marcando o seu território. Dessa forma, é necessário se perguntar por que as mulheres são invisíveis em alguns espaços? Como se tornam invisíveis? E como produzir visibilidade para elas? Como se educar para se tornar visível?

Guacira Louro nos convida a pensar sobre a invisibilidade da mulher que está atrelada aos múltiplos discursos e que se dirigem ao campo privado. Desse modo, passa a construir um lugar de "verdade" do universo da mulher (LOURO, 2014). No entanto, esse lugar, esses discursos vêm sendo desconstruídos, gradativamente, por algumas mulheres. À medida que elas passam a ocupar uma posição no mercado de trabalho, mesmo sendo vistas como uma figura de apoio ou de suporte, nesse instante, adquirem forças para reivindicar por seus direitos e por sua visibilidade.

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos.¹⁴ A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera uma consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito – inclusive como sujeito da Ciência (LOURO, 2014, p. 21).

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

Desde as primeiras manifestações do grafite no século passado, a invisibilidade da mulher nesse campo foi notoriamente evidenciada, seja no espaço público, nas rodas de

¹⁴ Guacira Lopes pontua em sua pesquisa, sobre o movimento feminista, a existência de duas manifestações ou, como ela diz, 'duas ondas'. Na primeira onda, na virada do século passado, a mulher luta contra a discriminação feminina na questão do direito ao voto, conhecido historicamente como o movimento das "sufragistas" ou "sufragismo". Já a segunda onda, que ocorreu no final da década de 1960, as mulheres feministas passam a reivindicar, para além das preocupações sociais e políticas, a sua ocupação na produção teórica. Agora, "o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, expressando-se não apenas através dos grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas" (LOURO, 2014, p. 20).

conversa sobre a temática, nas produções dos muros, nos eventos de grafite e até nos espaços da história da arte. Portanto, essa pesquisa pode ser considerada também um lugar de luta por essas vozes silenciadas e, por esse motivo, é necessário discutir sobre como essas mulheres vem rompendo, abrindo brechas, para se tornarem visíveis. Mas, para darmos início a esta conversa, vamos pensar como é vista a mulher no espaço público, ou melhor, como é vista e como se comporta a mulher na rua?

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

A relação da mulher com o espaço público, por muito tempo, foi ou ainda é negada. Na história da mulher, frequentemente, deparamo-nos com o controle do seu corpo, atrelados às questões morais, de higiene e de sua sexualidade, por isso é tão importante saber como ela se veste, como se comporta, com quem deve estar acompanhada. Na rua, onde tudo é imprevisível, o corpo da mulher, considerado pela sociedade em sua maioria como frágil, pode ser irrompido, degradado, destituído de sua função. Por isso, coube a ela o espaço privado, aparentemente seguro, onde existe um possível 'dono', alguém que possa zelar por ela. Segundo Rachel Soihet (2004), a mulher no Brasil, a maioria de famílias burguesas e brancas, se associa ao privado numa condição social e legal, em consequência, entra num modelo adequado aquela que,

Com base no comportamento feminino dos segmentos médios e elevados, acresce em relação às mulheres as prescrições dos juristas acerca da impropriedade de uma mulher honesta sair só. Coadunava-se tal norma com a proposta burguesa, referendada pelos médicos sobre a divisão de esferas que destinava às mulheres o domínio da órbita privada e aos homens, o da pública. Embora as mulheres mais ricas fossem estimuladas a frequentar as ruas em determinadas ocasiões, nos teatros, nas casas de chás ou mesmo passeando nas novas avenidas, deveriam estar sempre acompanhadas (SOIHET, 2004, p. 365).

Durante muito tempo também foi destinado à mulher o espaço privado dos afazeres domésticos, o seu papel social como aquela que cuida da casa, educa seus filhos e está à

disposição das vontades e querereres dos familiares. A família, nesse sentido, também exerce uma forma de controle de suas vontades e liberdades, constituindo um laço de dependência e de uma falsa segurança. Talvez, em boa parte de nossa história, essa fosse a única condição aceitável do papel da mulher de ser e existir no mundo. Margarida Morena (2009) nos diz que

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

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

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

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

A mulher como objeto, a mulher submissa, a mulher do lar, a mulher afetiva são alguns paradigmas que estão sendo problematizados e quebrados na nossa cultura no instante em que essas personalidades vêm rompendo com esses espaços até então destinados à

figura masculina. Ela passa a ter vontades e poderes na sexualidade, na vida profissional, nos relacionamentos afetivos, no controle do próprio corpo e de suas funções biológicas. Desejar ou não ter filhos, poder não mais menstruar. Agora, ocupar também as ruas é um momento de valorização do seu espaço, que não precisa necessariamente ser determinado pela dicotomia público/privado que segundo algumas teóricas feministas, só reforça a ideia de vítima da sua própria biologia (COSTA, 1998, p. 50).

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

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

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

No Brasil, segundo Ana Paula Simioni,

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

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

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

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

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

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

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

Trazer esse grupo para a discussão nos ajuda a refletir sobre a mulher e sua imagem no espaço da arte. Em contrapartida, também queremos problematizar o uso de imagens de

mulheres nos letreiros, das propagandas de *outdoors* que habitam as superfícies urbanas. Guerrilla Girls, de certa forma, nos faz refletir sobre a produção de imagens sobre mulheres no espaço público, para além das questões intrínsecas da arte. Levantar perguntas, mostrar estatísticas sobre a desigualdade de gênero, classe, raça no mercado da arte, são o principal interesse desse grupo. Por que a maioria dos colecionadores é homem? Por que a maioria dos curadores é homem? Por que a maioria dos museus coleciona ou exhibe trabalhos de artistas masculinos? Por que a estatueta do Oscar de cinema é uma figura masculina? Por que só 5% dos artistas do Met. Museum são mulheres, e 85% são representadas nuas? É preciso estar nua para entrar no museu? A História da Arte é uma questão de poder?

Luciana Loponte (2008) nos aponta que as pesquisas realizadas por mulheres feministas a partir dos anos 1970 tentam reforçar as discussões entre a arte e os seus mecanismos de regulação de condutas a partir dos códigos patriarcais. “Esses *insights*, ou intervenções feministas no campo da crítica e da história da arte contribuíram de alguma maneira para que o nosso olhar não perca a inocência e cada vez mais desconfie de uma suposta neutralidade política das imagens” (LOPONTE, 2008, p. 154).

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

No mundo do grafite, a primeira mulher a ingressar neste movimento urbano foi Lady Pink,¹⁵ mas que também, na sua trajetória inicial, encontrou dificuldades em relação ao sexismo. Segundo ela, em 1979, aos quinze anos, o homem tinha uma visão sobre a escrita do grafite da mulher de que era de uma qualidade inferior. Além disso, por conviver com grafiteiros, para sociedade, ela era vista como aquela que mantinha relação

¹⁵ Uma grafiteira ou escritora de grafite, nascida no equador, porém criada no subúrbio de Nova York. Foi uma das primeiras mulheres a competir com o universo masculino o espaço urbano do grafite. Começou em 1982 a sua marca em *WildStyle*. Um outro papel importante que ela contribuiu foi ser uma figura cultural do hip-hop. Participou de várias exposições em importantes museus, e também trabalha com oficinas de *graffiti*.

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

No caso do grafite, se pensarmos a problematização da mulher neste campo, ela passa a enfrentar dois obstáculos. O primeiro é o reconhecimento do seu lugar no espaço público, isto é, sua liberdade de ir e vir, de poder marcar o seu território; segundo, ser reconhecida no próprio universo do grafite, em que os espaços destinados aos desenhos centrais, que são mais visíveis e maiores, geralmente ficam para os homens. Numa das entrevistas às grafiteiras de Porto Alegre, pesquisa realizada por Vivian Silva (2008) sobre a formação de grafiteiros e grafiteiras, é colocado que geralmente o homem é quem conduz ou coordena as atividades, determinando assim o motivo do desenho e qual espaço ele vai ocupar (MORENA, 2009).

Talvez, dentro dessa perspectiva de atravessar essas barreiras do sexismo, a rede NAMI, que é uma rede feminista de Arte Urbana, idealizada e fundada pela grafiteira brasileira Panmela Castro,¹⁶ vem através do grafite clamar pelos direitos das mulheres e seu *empoderamento*, logo discutindo sobre a questão do gênero e sobre violência doméstica. Panmela em uma de suas entrevistas à TV Folha, relatou sobre o abuso e a violência doméstica que sofreu no seu primeiro casamento; e que, depois daquela situação, teve a necessidade de se expressar de alguma forma, pôr os seus problemas vividos ao público. A linguagem do grafite foi uma forma de alcançar e de propagar sua mensagem a respeito da violência doméstica. Quando começou sua arte nas ruas, ela estava rodeada por um grupo de grafiteiros. Então, sentiu a necessidade de formar um grupo de mulheres artistas ou não, para falar desses problemas que a sufocavam e também a outras mulheres.

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

¹⁶ Artista, pichadora, grafiteira e carioca. Panmela Castro, é uma das referências do grafite feminino de reconhecimento internacional. Há dezoito anos, é professora dessa ONG REDE NAMI, 'mina' com as sílabas invertidas.

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

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

'A gente vive a rua' - Arte/grafite/pichação

Das experiências em sala de aula, dentro de um contexto histórico da arte e como professores de artes visuais, começamos a questionar sobre a imagem de uma pichação em oposição ao grafite, sendo estas executadas dentro ou fora da escola. A princípio, entendíamos que a pichação estaria ligada à ideia de clandestinidade e de ocupação à força do espaço da cidade, enquanto o grafite estaria associado aos movimentos dos anos de 1970 em Nova York, e, a partir daí, sendo cada vez mais aceito e utilizado como meio de expressão e afirmação cultural. Mesmo o *que* se estabeleceu com o meio da arte e se tornou permeável às manifestações das ruas pelos artistas Jean-Michel Basquiat e Keith Haring¹⁷, ele traz um pouco de histórias de ações transgressoras, de inconformidade com próprio mercado da arte. Transgredir, trespassar, invadir o espaço do outro, se tornam atitudes diferenciadas quando nomeamos o que é grafite e o que é pichação. O primeiro se torna matéria de legalidade, a outra de moralidade. Mas será que não devemos continuar nos perguntando sobre sua moral ou sua legalidade? Ou devemos trazer para o porquê da sua existência?

Entretanto, diante dos debates realizados em sala de aula com os alunos e alunas, observando a movimentação da CasABsurda pelas redes sociais, as oficinas de grafite no projeto 'Gente em Primeiro Lugar', lembrando-se das conversas e orientações no mestrado em Educação e com amigos e amigas que tiveram a formação em Arte, já não temos certeza das fronteiras e dos limites dessas duas ações como produções culturais visuais. Tanto a pichação quanto o grafite, não são ditas ainda como artes seculares, absorvidos e entendidas pelo público em geral, talvez por suas intenções contrárias e seu desdobramento impositivo aos agentes que se sentem vitimados por essas ações, ou por

¹⁷ Keith Haring artista americano (1958-90), homossexual, produzia em suas intervenções públicas temas homoeróticos, mais conhecidos por desenhar com giz em papel negro, colados nos metrô de Nova York.

aqueles ou aquelas que acreditam numa oposição à autoridade. O que marca a cidade, por consequência, acaba nos marcando, ainda assim é um problema da comunicação, que é fundamental para o ser humano, no sentido de impulsividade da criação, mas também traz o questionamento da experiência urbana do que é proibido e o que é o consenso de realidade.

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

Para Kevin Lynch (2011), uma das funções que a paisagem urbana estabelece é o fato de ela ser apreciada, vista e também por ela ser lembrada. Isso na condição de que esperamos que a paisagem possa nos dar prazer. Segundo ele, "Dar forma visual à cidade é um tipo especial de problema de *design*, e de resto, um problema relativamente recente" (p. XI). Nessa fala, entendemos que há um propósito de construção visual das cidades, entretanto, essa intenção de reorganizar o espaço parte de construtores, de sujeitos que criam espaços para harmonizá-los, para torná-los aprazíveis. Nesse sentido, a intenção de agradar ao público com paisagens bem estruturadas é uma noção equivocada, pois não se percebe a cidade como o todo, e sim por fragmentos. Seria possível, então, dizer que conseguimos atender, em termos de beleza, a poucos espaços públicos (LYNCH, 2011, p. 2).

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

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

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

Nessa história, o ato de grafitar ou pichar é forma antiga de arte pública, e que, portanto, vem sendo desenvolvida ao longo do tempo, por estéticas diferenciadas. A estética da *Street art*, aqui no Brasil como grafite, contudo, vem ganhando espaço nas galerias de arte, nas agências publicitárias, nos produtos de consumo doméstico, assimilando o espaço de *gentrificação*¹⁸ que transcorre do centro para as periferias da cidade. Talvez, por isso, de um tempo para cá, as políticas públicas vêm adotando medidas de revitalização de espaços abandonados para uma utilização do espaço pelo grafite. Assim também, em espaços culturais renomados, são oferecidas oficinas de grafite como um movimento de aproximação do público popular.

Não se pode analisar ao certo se essas questões são vistas apenas como depreciativas na sociedade, assim como julgam algumas gestões municipais brasileiras e se sentem no poder de apagarem muros grafitados, mesmo aqueles autorizados. Apesar de parte de a sociedade acreditar que existe um vandalismo nessas atitudes e descaso de patrimônio

¹⁸ A ideia de gentrificação (do inglês *gentrification*) pode ser entendida como o processo de mudança imobiliária, nos perfis residenciais e padrões culturais, seja de um bairro, região ou cidade. Esse processo envolve necessariamente a troca de um grupo por outro com maior poder aquisitivo em um determinado espaço e que passa a ser visto como mais qualificado que o outro.

público, ou talvez por não gostarem pelo seu lado estético, outra parte se identifica nessas vozes mudas, como uma transformação do próprio olhar para a cidade, pois as enxerga como algo vivente.

Considerações Finais

Há dois anos, andando pelas ruas de Juiz de Fora, colhendo algumas imagens através da lente do celular, Cássio, um menino de seis anos, nos interrompe e diz:

- *Por que têm que existir essas palavras nas casas?*

- *É, Cássio. Por quê?*

Finalizando este artigo, queremos retomar a pergunta desta criança para pensar em por que dessas imagens não existirem? Por que elas devem ser apagadas? Por que não aceitamos que, de certa forma, elas são nossas produções também? Para o bem ou para o mal, nós as criamos, permitimos a elas existirem.

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

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

Podemos dizer que existem três tempos de escuta com essas palavras. O primeiro, aquele que nos torna mudos e, dessa forma, só escutaremos os ecos de vozes que modelam as palavras urbanas. Vozes que estão em constante embate na produção dessas palavras urbanas, e perceber como essas palavras também as modelam. Vozes que surgiram das escolas, da CasABsurda, do 'Gente em primeiro Lugar', das ruas, das mídias e de outros lugares em que circulamos durante a pesquisa. Escutar e sentir o entrecruzamento de falas, como linhas riscadas em sentidos, em direções estriadas, em

movimentos que, como na obra de Lygia Clark Caminhando,¹⁹ nos permitiram estar ao mesmo tempo no dentro e fora, do direito e do avesso, na relação do eu e do outro (CLARK, 2006). Dessa forma, na experiência de escuta, que é do tempo imanente, não existe um retorno, estar no devir, na pulsão da vida.

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

E, por último, permitir a excrescência, a vontade, o desejo de produzir algo que venha dessa caminhada, retornando em imagens/palavras à escuta do corpo. Nesse caminhar por diversas direções, não tentar traduzir nossa experiência, pois não há maneira de viver a vida do outro nem passar o que se viveu. O que podemos simplesmente é deixar emergir diálogos e potencializá-los na medida em que estamos no entre. Sendo assim, pela experiência estética da vida urbana, pela experiência estética da própria vida, por uma existência estética do sujeito sigamos em frente essa *viagem- pesquisa* de ser e estar no mundo de diferentes maneiras.

Referências

ARCHER, M. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

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

COSTA, A.A.A. **As donas no poder**. Mulher e política na Bahia. Coleção Bahianas, n. 02, Salvador: NEIM/UFBa. Assembleia Legislativa da Bahia, 1998.

¹⁹ Uma fita de papel, na qual você faz uma torção e cola e você obtém a fita de Moebius. Você enfia uma tesoura e com ela caminha pela superfície. Lygia Clark cria esta fita em 1963.

DUCHAMP, M. Ato Criativo. *In*: BATTCKOCK, G. [Editor]. **A nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 71-74.

FISCHER, R. M. B. **Trabalhar com Foucault**: arqueologia de uma paixão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FOUCAULT, M. 1984. O cuidado com a Verdade. *In*: MOTTA, M. B. (Org.). **Ditos e Escritos V**: Ética, Sexualidade e Política. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa, 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 234-245.

_____. 1988. As Técnicas de si. *In*: MOTTA, M. B. (Org.). **Ditos e Escritos IX**: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade. Tradução Abner Chiquieri, 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 264-296.

GANZ, N. **Graffiti Woman**. London: Thames & Hudson, 2006.

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

LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

LOPONTE, L. G. Pedagogias Visuais do feminino: arte, imagens e docência. **Currículo sem Fronteiras**, v.8, n.2, p. 148-164, jul/dez, 2008.

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

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

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

MATTOS, Z. S. **Narrativas de mulheres das classes populares**: modos de subjetivação e educação escolar. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora -Programa de Pós-graduação em Educação. Juiz de Fora, MG, 2014.

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

MORENA, M. Miradas femininas – mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador. *In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*, 5, de 27 a 29 de maio de 2009. Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2009. <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19477.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2018.

RAMOS, C. M. A. Grafite & Pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS*, 16, setembro de 2007, Florianópolis. **Anais** [...] Florianópolis: ANPAP, p. 1260-1269, 2007.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre: Editora da UFRGS, v. 20 (2), p. 71-99, jun./dez. 1995.

SILVA, V. **As escritoras de grafite de Porto Alegre**; um estudo sobre possibilidades de formação de identidades através dessa arte. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências Sociais de Pelotas, Pelotas, RS, 2008.

SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2008.

SKLIAR, C. **Desobedecer a linguagem**: educar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SOIHET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. *In: PRIORE, M. D. (Org.). Histórias das Mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 362-400.

VASCONCELOS, L. R.; FERREIRA S. de S. Mulheres da rua: questões de gênero na prática do grafite. *In: SEMANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFSCAR*. 12, 2014. São Carlos. **Anais** [...], São Carlos: UFSC, 2014. Disponível em: <http://www.semanasociais.ufscar.br/>. Acesso em: 25 jan. 2017.

¹ Mestra em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015). Arte-educadora, possui especialização em arte, comunicação e cultura visual (2007) e graduação em educação Artística (Bacharelado em 2006 e Licenciatura em 2005) pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora - MG . Possui experiência na área de Artes Visuais, com ênfase nos processos de experimentação, ensino e aprendizagem,

atuando em diferentes níveis e sistemas educacionais, como redes públicas Federais, estaduais e municipais, oficinas e projetos especiais. Atualmente atua como professora efetiva da rede municipal de educação de Juiz de Fora, MG. Membro do Grupo de Pesquisa Dimensões contemporâneas de Arte na Educação Básica, instituição e do Grupo GESED- Grupos de Estudos e Pesquisa em Gênero, Sexualidade, Educação e Diversidade, ambos certificado pela instituição Universidade Federal de Juiz de Fora.

ⁱⁱ Possui graduação em Licenciatura Em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1991), graduação em Bacharelado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2000) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Atualmente é professor adjunto de Ensino de História da Faculdade de Educação da UFJF, lecionando as disciplinas de Prática Escolar, Fundamentos Teórico-metodológico em História e Didática e Prática do Ensino de História. É professor permanente do PPGE/UFJF (mestrado e doutorado) da Universidade Federal de Juiz de Fora. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Linguagem Conhecimento e Formação de Professores, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, gênero, sexualidade, currículo e homossexualidade. Em 2010 desenvolveu o período de pós doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, trabalhando com a relação entre Cultura Visual, Educação e Homossexualidades. Em 2013 foi agraciado com a menção honrosa Cora Coralina do edital da ANPED/SECADI pela importante contribuição para área de Diversidade Sexual e Educação. Entre 2014 a 2016 ocupou o cargo de presidente nacional da ABEH- Associação Brasileira de Estudos da Homocultura.

Como citar esse artigo:

OLIVEIRA, Bruna Tostes de; FERRARI, Anderson. Quando se marca, não há volta? **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 11, n. 3, p. 98-121, set./dez. 2018.