



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ALIRIA AIARA DUARTE LEMOS**

**MAPEAR É PRECISO: ARTE URBANA, RELAÇÕES DE PODER E O FESTIVAL  
CONCRETO NA CIDADE DE FORTALEZA**

**FORTALEZA**

**2019**

ALIRIA AIARA DUARTE LEMOS

MAPEAR É PRECISO: ARTE URBANA, RELAÇÕES DE PODER E O FESTIVAL  
CONCRETO NA CIDADE DE FORTALEZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Deisimer Gorczewski.  
Coorientadora: Profa. Dra. Jo A-mi.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- L576m Lemos, Aliria Aiara Duarte.  
Mapear é preciso: arte urbana, relações de poder e o Festival Concreto na cidade de Fortaleza / Aliria Aiara Duarte Lemos. – 2019.  
183 f. : il.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Profa. Dra. Deisimer Gorczewski.  
Coorientação: Profa. Dra. Jo A-mi.
1. Arte urbana. 2. Arte e política. 3. Cidade. 4. Relações de poder. 5. Festival Concreto. I. Título.

CDD 700

---

ALIRIA AIARA DUARTE LEMOS

MAPEAR É PRECISO: ARTE URBANA, RELAÇÕES DE PODER E O FESTIVAL  
CONCRETO NA CIDADE DE FORTALEZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Deisimer Gorczewski (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Jo A-mi. (Coorientadora)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) /

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Alessandra Oliveira Araújo

Universidade de Fortaleza (Unifor)

À Francisca Duarte, é claro, que foi calma  
em momentos de tempestade.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às duas mulheres da minha vida, Priscilla e Francisca Duarte, por constante afeição e suporte.

Às fortalezas que me cercam, Socorro Alves, Alda Gomes, Ana Maria, Julieta e Maria José Lemos por serem referências de mulheres fortes e sempre me inspirarem a não ser menos que isso.

Aos amigos João Miguel Lima, Salvia Braga e Ceci Shiki, por conversas tranquilas sobre formas de compor uma pesquisa e desenvolver a escrita.

Aos queridos Rafael Sousa e Deborah Meira pela constante ajuda de compor imagens e conversas aleatórias.

Aos queridos amigos de longas datas, convívio intenso e conversas com gosto de cerveja, Igor Augusto, Ceres Fassarella, Demétrius Mac Dowell, Ítalo Alves, João Victor, Liana Deroci, Lucas Barros, Palloma Soares, Letícia Albuquerque e Thyago Brito.

A todos da turma de mestrado em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, turma 2017, por constantes trocas.

Aos queridos professores Alessandra Oliveira e Pablo Assumpção, que gentilmente aceitaram fazer parte da banca e contribuíram tanto para meu processo de criar.

À Jo A-mi, amiga e coorientadora, que com sua constante delicadeza apresentou formas inventivas do criar na escrita.

À Deisimer Gorczewski, amiga e orientadora, que tanto me acolheu nessa nova caminhada de compreender a mim e meus processos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

E a todos que de alguma forma fizeram parte desse intenso processo. Muito obrigada. Esta escrita é uma forma de resistir através da arte. Seguimos juntos.

## RESUMO

Na cidade de Fortaleza, a arte urbana, em suas distintas expressões, apresenta cenários promissores e, ao mesmo tempo, com muitos contrastes. Se por um lado a cidade convive com a ausência de políticas culturais em bairros esquecidos e “fora” do mapa, de outro vejo surgir um festival de arte urbana que direciona a atenção para uma atuação mais concentrada em percursos no entorno dos espaços convencionais da arte. Percebo assim a necessidade de políticas culturais mais abrangentes que tornem visíveis esses bairros, suas histórias e memórias para que não caiam no esquecimento. Considerando que todas as esferas da vida social são compostas de relações de poder e, nesse estudo, tendo como referência os conceitos de microfísica do poder e análise do discurso (FOUCAULT, 1998, 1996) questiono como acontecem essas relações para a atuação artística urbana no Festival Concreto. Ao acompanhar o processo de preparação e realização do Festival, com inspirações na cartografia e na etnografia, apresento para a análise os discursos e as práticas tensionadas a partir das relações entre arte e política e os conceitos de desentendimento e dissenso (RANCIÈRE, 1996a, 1996b). No processo da pesquisa, realizo um exercício de mapeamento situando locais de visibilidade e abandono, de atuação do Festival Concreto e atuação artística independente e de onde o poder público e privado são mais presentes. E com as contribuições de Alexandre Barbalho e Antônio Albino Canelas (2007) que ampliam a noção de perspectiva multidisciplinar na área da cultura, também considero aspectos de como a arte urbana se constitui hoje ao estar atrelada às políticas culturais, apoio estatal e privado, em Fortaleza. A leitura de como funciona o neoliberalismo e a lógica do mercado, que tende a englobar diversas estruturas, abrangendo as políticas culturais, políticas públicas, o sistema de arte e todas as demais áreas sociais amplia a condição de análise que envolve a realização do Festival Concreto, bem como outras ações de instituições públicas e privadas, evidenciando a pertinência de estudos e proposições artísticas que questionem a lógica de mercado, ultrapassando fronteiras geográficas e construindo novas relações de poder que ampliem os diálogos com a cidade para além dos espaços convencionais das artes e das rotas culturais e turísticas.

**Palavras-chave:** arte urbana; arte e política; cidade; relações de poder; Festival Concreto.

## ABSTRACT

In the city of Fortaleza, urban art, in their different expressions, presents promising scenarios and, at the same time, with many contrasts. If by a side the city coexists with the absence of cultural policies in forgotten neighborhoods and "off" the map, by the other side I can see arises an urban art festival that directs the attention to a concentrated action on routes around the conventional spaces of art. Therefore I realize the need for more embracing cultural policies that make these neighborhoods visible, their stories, and memories so that they do not fall into oblivion. Seeing all spheres of social life are made of power relations and, in this study, by the microphysics of power and speech analysis concepts as references (FOUCAULT, 1998,1996) I ask how these relations for the urban art performance in the Festival Concreto happens. By following the Festival process of preparation and realization, with cartography and ethnography inspirations, I present for the analysis the speeches and tensioned practices from the relations between art and politics and the concepts of disagreement and dissent (RANCIÈRE, 1996a, 1996b). At the process of the research, I realize a mapping exercise by locating visibility and abandonment places, independent artistic performance and by Festival Concreto and where public and private power are more present. With the contributions from Alexandre Barbalho and Antônio Albino Canelas (2007) which extend the notion of a multidisciplinary perspective culture area, I also consider aspects of how urban art is today being connected to cultural policies, state and private support, in Fortaleza. The reading of how neoliberalism works and the market logic, which tends to add various structures, as cultural and public policies, the art system and all other social areas. How this expand the analysis condition that involves the Festival Concrete's realization, as well other actions from artistic public and private institutions, pointing the relevance of studies and artistic propositions that question the logic of the market, crossing geographical boundaries and building new power relations that expand the dialogue between the city beyond the conventional spaces of the arts and the cultural and tourist routes.

**Keywords:** urban art; art and politics; city. power relations; Festival Concreto.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – De onde venho.....	15
Figura 2 – Aspecto do mapa <i>Trace seu percurso</i> .....	22
Figura 3 – Mapa <i>Trace seu percurso</i> .....	22
Figura 4 – Fluxo de pensamento.....	27
Figura 5 – O que levo comigo .....	35
Figura 6 – Slogan político pintado em muro na França, em maio de 68, que pode ser traduzido para: “Como pensar livremente sob a sombra de uma capela?”....	55
Figura 7 – Homem pixando frases de protesto contra a ditadura no Brasil, em 1968.....	57
Figura 8 – Pixações contra o governo do presidente Michel Temer (2016-2018) na zona oeste de São Paulo.....	58
Figura 9 – “Vem na trilha!”, pixo feito na fachada do Conselho Regional de Contabilidade do Estado do Ceará.....	63
Figura 10 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2013, por bairro .....	71
Figura 11 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2015, por bairro .....	72
Figura 12 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2016, por bairro .....	73
Figura 13 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2017, por bairro .....	74
Figura 14 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2018, por bairro .....	75
Figura 15 – Mapa total de intervenções das 5 edições do Festival Concreto (2013, 2015, 2016, 2017, 2018), por bairro.....	76
Figura 16 – Obra <i>De que Fortaleza tu é?</i> .....	78
Figura 17 – Captura de tela de divulgação sobre local da 5ª edição do Festival Concreto (2018).....	79
Figura 18 – Trecho do folder de programação da 4ª edição do Festival Concreto (2017).....	80
Figura 19 – Trecho do folder de programação da 4ª edição do Festival Concreto (2017).....	80
Figura 20 – Trecho do folder de programação da 4ª edição do Festival Concreto (2017).....	81
Figura 21 – Para onde vou .....	92
Figura 22 – Intervenção no Farol do Mucuripe, no I Festival Concreto, em 2013.....	97
Figura 23 – Fotografia de pintura realizada pelo projeto Arte Urbana II, em 1984, na Praça da Imprensa, em Fortaleza.....	98

Figura 24 – <i>Ybirá</i> , pintura de Rafael Limaverde no II Festival Concreto, em 2015.....	99
Figura 25 – Processo criativo de <i>Ybirá</i> , pintura de Rafael Limaverde no II Festival Concreto, em 2015.....	99
Figura 26 – Mobiliário artístico instalado na 2ª edição do Festival Concreto: escultura Poltrona, escultura Pé de Planta e escultura Flora.....	100
Figura 27 – Obra <i>Arquibancada do pôr do Sol</i> , localizada no Espigão da Praia de Iracema.....	101
Figura 28 – Caixas d’água situadas no Centro da Cidade, 2016.....	103
Figura 29 – Caixas d’água durante o processo de intervenção do Festival Concreto 2016 .....	104
Figura 30 – Caixas d’água após intervenção do Festival Concreto 2016, situadas no Centro da Cidade. ....	104
Figura 31 – Composição de fotografias de intervenções no Festival Concreto .....	106
Figura 32 – Organograma dos lugares de intervenção do IV Festival Concreto e seus respectivos artistas.....	108
Figura 33 – Obra <i>Transportapueblos</i> do artista Libre na cidade de Lechería, México (2017) .....	113
Figura 34 – Libre em montagem da obra <i>Transportapueblos</i> , em 2017 .....	113
Figura 35 – Mugre Diamante na produção da obra <i>Distancia a la Vista</i> , em 2017.....	116
Figura 36 – Composição de fotografias de intervenções no IV Festival Concreto, em 2017.....	118
Figura 37 – Momento da residência artística de Libre no ateliê de Grud, em Fortaleza, em 2017. Montagem da estrutura da obra <i>Coração de Madeira</i> .....	119
Figura 38 – Artista Libre e estrutura de ferro para montagem da obra <i>Coração de Madeira</i> , em 2017. ....	120
Figura 39 – Processo de construção da obra <i>Coração de Madeira</i> no Centro Socioeducativo Dom Bosco, bairro Passaré, em 2017.....	121
Figura 40 – Colagem de lambe com o coletivo Fóssil Coração de Peixe, no Centro Socioeducativo Dom Bosco, em 2017.....	127
Figura 41 – Composição de fotografias de intervenções no IV Festival Concreto, em 2017.....	129
Figura 42 – Programação da 5ª edição do Festival Concreto, em 2018 .....	131
Figura 43 – Pixo feito na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008.....	137
Figura 44 – Onde/como chego.....	140

Figura 45 – Obra <i>A mulher e/na cidade</i> (2018).....	143
Figura 46 – Bordados desenvolvidos pelo coletivo Wà e convidados na 5ª edição do Festival Concreto, em 2018.....	145
Figura 47 – Intervenção de Luci Sacoleira e Lilo797 realizada no Salão das Ilusões para a 5ª edição do Festival Concreto (2018).....	146
Figura 48 – Relatos de mulheres para a obra <i>A mulher e/na cidade</i> .....	148
Figura 49 – Anúncio sobre a não convocatória de artistas da 5ª edição do Festival Concreto (2018).....	152
Figura 50 – Comentários de usuários do Instagram sobre a não convocatória de artistas para a 5ª edição do Festival Concreto.....	152

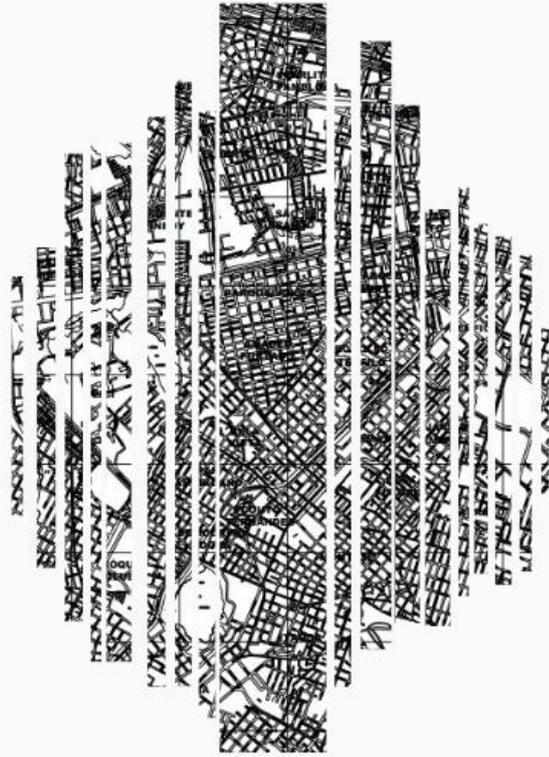
## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 1 – Relação de visitas por bairro em cinco edições.....	77
Gráfico 2 – Relação comparativa de bairros visitados por edição .....	133

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>DE ONDE VENHO</b> .....	14
1.1	Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar .....	19
1.2	Como sigo .....	25
<b>2</b>	<b>O QUE LEVO COMIGO</b> .....	34
2.1	Bó dá uma volta? .....	39
2.2	Percorrendo a história do graffiti .....	48
2.3	Cidade sem memória é cidade sem história: afetos e espaço praticado .....	65
2.4	Arte urbana e formas de atuar .....	83
<b>3</b>	<b>PARA ONDE VOU</b> .....	91
3.1	Conhecendo o Concreto .....	96
3.2	Caminhando COM o “concreto” .....	106
3.3	Adentrando O “presídio” .....	118
3.4	Adentrando PELO “concreto” .....	129
<b>4</b>	<b>ONDE/COMO CHEGO</b> .....	139
4.1	Andar pela cidade enquanto mulher: Onde me coloco? .....	143
4.2	Se liga no esquema: o reconhecimento de estruturas. ....	149
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	160
	<b>APÊNDICE A — TRANSCRIÇÃO DO DISCURSO DE ABERTURA DO FESTIVAL CONCRETO 2017</b> .....	166
	<b>APÊNDICE B — TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O GRUPO A TR3S MANOS</b> .....	170
	<b>APÊNDICE C — ARTISTAS DA EDIÇÃO DE 2013</b> .....	174
	<b>APÊNDICE D — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2015</b> .....	175
	<b>APÊNDICE E — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2016</b> .....	176
	<b>APÊNDICE F — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2017</b> .....	177
	<b>APÊNDICE G — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2018</b> .....	178

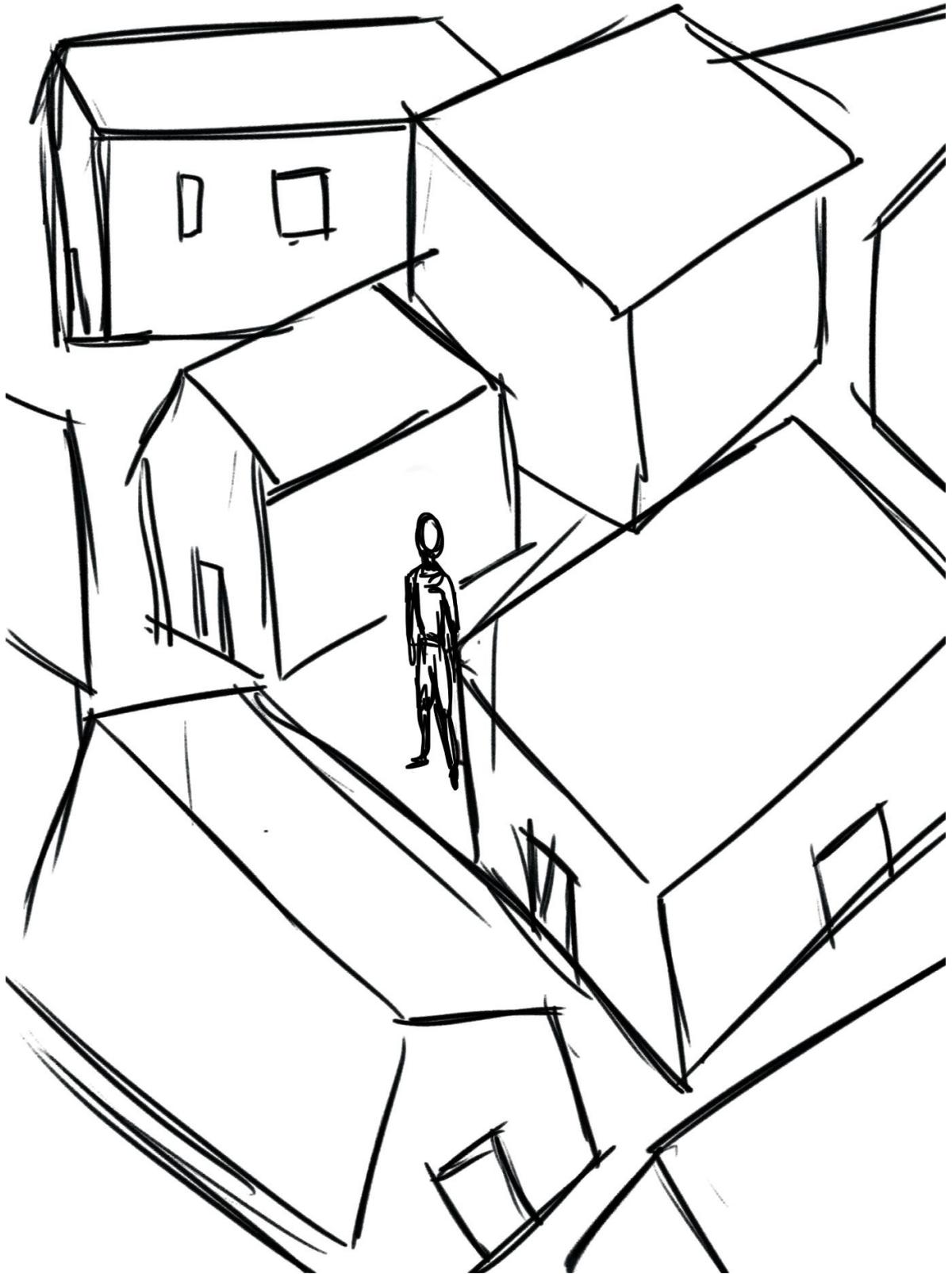
<b>APÊNDICE H — TRANSCRIÇÃO DOS RELATOS DE MULHERES PARA A OBRA <i>A MULHER E/NA CIDADE</i> .....</b>	<b>179</b>
---	------------



# 1.

DE ONDE VENHO

Figura 1 – De onde venho



Fonte: Coautoria de Rafael Silva e a autora (2019). Arquivo pessoal.

*Conjunto Novo Mondubim, 1996, mais ou menos.*

*Domingo de manhã. Minha mãe tem o costume de ir bem cedo comprar pão quentinho para nós. Sempre vão ela e meu pai. Em casa, ficamos eu e minha irmã. Eu com 10 e minha irmã 7 anos. É uma época de baile funk por aqui. Todo sábado vira a noite. O baile fica a uns 5 ou 6 quarteirões de distância de casa, mas ainda assim podemos ouvir um pouquinho. Nossa... minha mãe tem pavor. Ela reclama que os lugares agora estão com mais pichações. “Culpa desses bailes funk!”, ela reclamava. Mas, enfim, por volta de seis da manhã ela sai para a padaria com meu pai. No meio do caminho, uma confusão. De onde? Só podia ser do baile funk. Daí foi correria, viu. Ela nem pagou pelos pães. Do jeito que tava com o saco de pão, saiu correndo. “Cooooooooorre!”, gritava o povo no mei da rua. Nisso se perdeu do meu pai e na confusão entrou na casa de uma senhora que varria a calçada. Era tiro, era gente correndo, barulho, grito. Minha mãe só pensava que tinha deixado minha irmã e eu dormindo. E se acontecesse alguma coisa com ela? Como seria? Depois que tudo se acalmou, eles chegaram em casa. “Muita coisa vai mudar depois disso”, falavam. Eu, então, tive meus horários de passeio bem reduzidos e só penso que nem precisava disso tudo. Uma confusãozinha acontece em qualquer canto. Uma vez na vida só. Vai ver como num acontece mais.*

*Conjunto Novo Mondubim, 1998, mais ou menos.*

*A gente mora no Novo Mondubim há um tempo já. E eu acho sempre muito chato explicar para as pessoas como ir à minha casa. Se for de carro, são sempre os comentários de “nossa, mas é depois da cidade” ou “é quando acaba a cidade”. Se for de ônibus, você sabe quando estiver entrando no meu bairro quando, depois de seguir por uma avenida conhecida, a Perimetral, o ônibus faz uma curva e entra na rua à direita, como se fosse um portal. Depois dessa curva as coisas já ficam diferentes: é tudo mais afastado, é tipo um território diferente. É um pouco distante mesmo, mas ainda é na cidade, ora. Me irrita o jeito que as pessoas falam daqui e como sentem pena de eu morar aqui, tão afastado da “civilização”. Nossa, isso me dá uma raiva. Como assim, longe da civilização? E as crianças que brincam comigo de patins não fazem igual às outras dos outros bairros? As feiras de verduras não têm as mesmas verduras vendidas em grandes supermercados? A copa de 94 não foi comemorada do mesmo jeitinho que no resto da cidade, aliás, do país? Ora, aqui tem civilização demais. Inclusive, se uma mãe quiser trabalhar, pode deixar o filho na casa de alguma amiga. E, se ficar em casa sozinha e precisar de ajuda, é só tacar o grito que a vizinha responde “Que fooooooi?”. Festa de São João? Eita, essa é boa. Todo mundo na pracinha do bairro. Na escola de bairro a gente é amiga até da diretora. Sou do Novo Mondubim mesmo, e aqui a civilização é a mesma de outros lugares.*

*Conjunto Novo Mondubim, 2003, mais ou menos.*

*Eu já tô com 16 anos e não aguento mais morar aqui. É tudo tão difícil. A escola que frequento agora é noutra bairro, lá na Parangaba. Com muito esforço minha mãe me colocou lá. Todo dia eu cruzo o campo de futebol, que fica de frente à minha casa, para chegar à parada de ônibus. Os problemas de uns 6 anos atrás só se intensificaram. Não tem segurança. O pessoal não fica muito mais nas ruas. Eu não fico nunca, meus pais não deixam. Já fui quase assaltada algumas vezes por meninos que estudaram comigo, mas, ao me reconhecerem e reconhecerem de qual família eu era, me deixaram passar. Mas sempre deixam um recadinho: “Toma cuidado por essas bandas. Aqui num é mais que nem quando a gente era criança” ou “Se encontrar pessoal tal, tu corre, que eles são rivais do outro bairro”. Pedir ajuda no mei da rua não é mais tão comum. Agora, se eu escutar alguém subindo no muro não vou mais pensar que é algum menino só pegando jambo. Agora é diferente. Morar em casa tá difícil. Ou é morar em casa por aqui? Eu queria era ir embora, mudar de vida. Mas o que é mudar de vida? E por que isso tem relação com sair de onde cresci? Na verdade, eu tenho raiva de querer sair daqui. Raiva de ter que pensar isso como opção. Raiva por tudo que era para funcionar que nem na Aldeota e não funciona por aqui. Parece que aqui não é tão cidade quanto lá. Agora eu entendo o que o pessoal falava quando eu era criança de que “eu moro depois da cidade”. Seria mesmo isso?*

## 1.1 Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar

Caminhar, percorrer veredas e trilhas, perambular, errar. Nossos percursos nos ajudam a traçar nossa subjetividade, ou seja, nossos processos de singularização<sup>1</sup> (GUATTARI; ROLNIK, 1996). “Andar à toa”<sup>2</sup> é o termo que pode revelar um caminhar como forma de arte, como uma prática estética (CARERI, 2013). Assim começam essa pesquisa e as inquietações sobre ela: observando o caminhar. Por onde sempre fui, por onde acabo sempre chegando.

Entendo que os lugares têm memória afetiva e ficam inscritos em nós, afinal “mapear é preciso, viver não é preciso”. A frase, obviamente inspirada na frase “navegar é preciso, viver não é preciso”, de Fernando Pessoa<sup>3</sup> (2004), apresenta uma dúbia ideia na qual se afirma que navegar é mais importante que viver – referindo-se a épocas de exploração de territórios, viagens e guerras náuticas – enquanto que a outra possibilidade de compreensão seria a de precisão, algo exato, ou seja, navegar seria algo exato, enquanto viver não o é. Navegar é uma forma metodológica, enquanto viver é cheio de imprecisões e incertezas.

Se “navegar é preciso”, o mapear desta pesquisa traria um pouco das duas ideias. Trata-se de um fazer preciso, no sentido de desejo, de algo que se quer (consciente e inconscientemente) e também de ser ato impreciso, pois se trata de um processo de construção da pesquisa enquanto esta se compõe. É acompanhar o desenho desse trajeto que se apresenta a partir do “caminhar com”, do “vivenciar com” e compreender como isso reverbera.

O “caminhar com” e o “vivenciar com” abordam a ideia da pesquisa enquanto um acompanhamento de processos, no sentido de processualidade, ou seja, a investigação dos processos de produção da subjetividade (ROLNIK, 2011). Eis que surge o pesquisador cartógrafo, aquele que pensa a pesquisa enquanto intervenção, pois a orientação de seu trabalho não acontece de forma prescritiva, usando formas preestabelecidas, nem com

---

<sup>1</sup> Guattari apresenta o conceito: “Aquilo que chamo de processos de singularização – poder simplesmente viver, sobreviver num determinado lugar, num determinado momento, ser a gente mesmo – não tem nada a ver com identidade (coisas do tipo: meu nome é Félix Guattari e estou aqui). Tem a ver, sim, com a maneira como, em princípio todos os elementos que constituem o ego funcionam e se articulam; ou seja, - a maneira como a gente sente, como a gente respira, como a gente tem ou não vontade de falar, de estar aqui ou de ir embora”. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 69).

<sup>2</sup> Expressão que se refere a andar sem destino, a esmo; sem rumo definido; sem critério sobre nada.

<sup>3</sup> Frase conhecida no poema de Fernando Pessoa (1888/1935), que por sua vez se inspirou no poeta italiano Francesco Petrarca (1304/1374) que fez referência ao escritor romano Plutarco (106-48 a.C.), de sua obra *Vida de Pompeu*, na qual a frase “Navigare necesse, vivere non est necesse”. A frase servia como forma de encorajamento pelo General romano Pompeu para seus marinheiros durante a guerra.

objetivos já traçados, mas, sim, por pistas<sup>4</sup> que guiam o caminho da pesquisa, considerando os efeitos do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados.

Essa construção traz um olhar para o processo de composição dos materiais – elos, relações, assimilações, situações, pessoas, lugares – e da compreensão de que essas materialidades não se constituem em etapas, como coleta e análise de dados, mas em ações simultâneas. Trata-se de uma pesquisa inventiva, um fazer do fazer, o conhecimento como construção da realidade, um pensar inseparável entre o conhecer e o fazer (ROLNIK, 2011). Dessa forma, a processualidade depende do “devorar” de materiais necessários para sua composição, afinal trata-se de um processo antropofágico. Sobre isso, Rolnik (2011) afirma que, para os cartógrafos,

[...] pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia – e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, evidentemente). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. (ROLNIK, 2011, p. 65).

Ou seja, o cartógrafo compõe a partir de qualquer coisa, um relato, um escrito, uma conversa, qualquer forma de experiência que ele possa “devorar” e gerar referências para a produção de dados. Compreende-se, então, que o ato de cartografar é ligado ao sentir, às sensibilidades e às intensidades.

O que nos afeta são as experiências (LARROSA, 2002), e é assim que se inicia este processo, como uma tentativa fluida de expor e trazer inquietações para o diálogo, além de proporcionar novas compreensões sobre conceitos teóricos e vivências com artistas urbanos que atuam na cidade de Fortaleza. Tudo o que apresento aqui se originou da minha relação com a cidade – os lugares, as vivências, as memórias –, e como isso ressoa junto.

A paisagem de uma cidade é construída de múltiplas formas, inclusive afetivas, para cada um de nós, tal como as memórias de três momentos de minha vida no Conjunto Novo Mondubim, compartilhadas no início deste capítulo. A Rua do Conjunto Esperança na qual corria, acompanhada das amigas, tornou-se parte do traçado de uma vida e é apresentada aqui como uma pista, um elo, que mostra as muitas relações com a cidade, além de fazer corpo enquanto prática do método cartográfico. São os patins no Novo Mondubim, a corrida no Conjunto Esperança, o passeio na casa do tio no João XXIII, a caminhada no Benfica,

---

<sup>4</sup> Pistas são processos de investigação no processo inventivo cartográfico.

Natal e aniversário na Parangaba, sábado no Centro<sup>5</sup>. Parangaba, Mondubim, João XXIII, Henrique Jorge, Bonsucesso, Damas, Centro, as caminhadas e pistas foram muitas e compuseram assim as cenas da minha paisagem afetiva com cidade com a cidade de Fortaleza e seus bairros.

Com o desenho da cena afetiva tornou-se possível compreender como nos afetam os lugares. “Reviver” espaços, inventando novas formas de estar nesses territórios, através de sensibilidades que nos reinventam. Muitas foram as oportunidades de intensificar esse pensamento. Cito como uma delas a disciplina de Ateliê de Criação V, ministrada no mestrado em Artes pela professora Deisimer Gorczewski, que nos proporcionou caminhos por espaços urbanos afetivos. Cada estudante pôde escolher um local, apresentar à turma e fazer um paralelo com o seu projeto, afinal, “[...] todo conhecimento científico é autoconhecimento” (SANTOS, 2001). Me deparo com o Centro da Cidade, nas caixas d’água, falando do lugar e das novas intervenções de arte urbana que tinham ali.

Em outro momento do mestrado, na disciplina de Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes, ministrada pela professora Cláudia Marinho, tive a oportunidade de fazer uma intervenção junto com alguns colegas. Concentramo-nos no tema “cidade”. Assim surgiu o mapa *Trace seu percurso* (FIGURAS 2, 3) nas paredes do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará. A obra, um desenho do mapa oficial da Cidade de Fortaleza, retirado diretamente da base de dados da Autarquia de Paisagismo e Urbanismo de Fortaleza (URBFor), apresentava as perguntas: “De onde vem?”, “Para onde vai?” e “O que te lembra esse lugar?”. Marquei o Centro da Cidade com a frase “pastel e caldo de cana”. Tímido no primeiro dia, com apenas os percursos riscados pelos 13 alunos da turma do mestrado em Artes da UFC, depois audacioso e afoito, os percursos tomaram todo o mapa e toda a parede que lhe cercava.

---

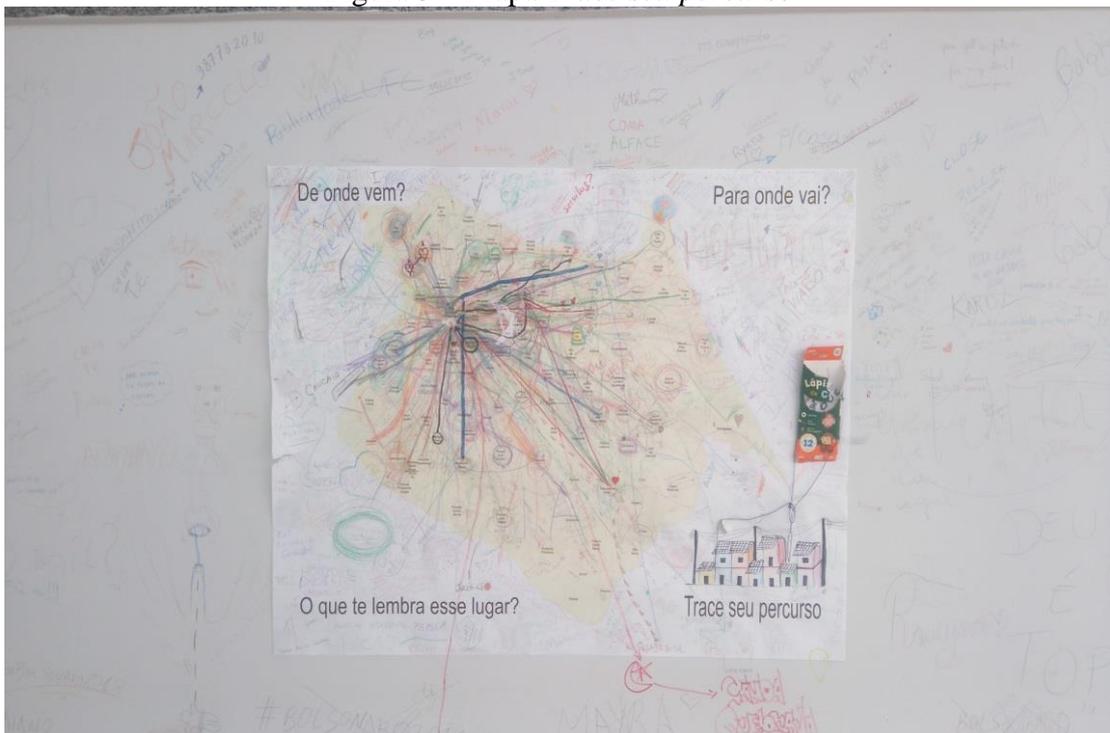
<sup>5</sup> Sempre que surgir, isoladamente, a palavra Centro grafada com inicial maiúscula, ela será relacionada ao bairro Centro, na cidade de Fortaleza.

Figura 2 – Aspecto do mapa *Trace seu percurso*



Fonte: Elaboração conjunta de estudantes da disciplina Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes, em 2017. Imagem de arquivo pessoal.

Figura 3 – Mapa *Trace seu percurso*



Fonte: Elaboração conjunta de estudantes da disciplina Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes, em 2017. Imagem de arquivo pessoal.

A intervenção serviu como análise sobre nós e nossas relações com nossos lugares. Segundo o mapa oficial da cidade de Fortaleza, alguns bairros não aparecem com os nomes que são reconhecidos por seus moradores, como, por exemplo, o Serviluz e o Castelo Encantado, que se tornaram Cais do Porto e Vicente Pinzón, respectivamente. Esses bairros, que surgiram a partir de comunidades, podem ser tidos (até hoje, inclusive) como exemplos

de disputa entre a resistência dos moradores e a intervenção estatal aliada à especulação imobiliária. Manter o termo *Serviluz* é uma forma de resistir, de lembrar à cidade que essa comunidade está ali e se conhece como tal. Percebi esse sentimento nas intervenções do mapa com frases como “Cadê o Castelo Encantado?” ou “*Serviluz!*”. Dessa forma o mapa *Trace seu Percurso* passou a ser uma tela de referências afetivas com muitos desenhos de corações, nomes de pessoas, representações de percursos e locais significativos.

Múltiplas foram as formas de vivenciar a cidade e construir com ela experiências diversas. E assim, aponto também todo meu percurso com o LAMUR<sup>6</sup>, Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas, laboratório de pesquisa da Universidade Federal do Ceará coordenado pela professora e minha orientadora Deisimer Gorczewski. Muitos foram as contribuições no caminhar que ajudaram a compor meus olhares com a cidade, como as de Jo A-mi, professora do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará e minha coorientadora, Salvia Braga, minha também companheira da turma de mestrado, João Miguel, Virna Benevides, Bruna Forte, Aline Albuquerque, Raul Soagi, Ana Paula, Ceci Shiki, Marllon Tamboril e Nataska Conrado. Colegas que viraram amigos de partilhas e de vivências com a cidade como na ação “Gentilândia gera Gentilândia!” do projeto Micropolítica e Revolução, que aconteceu na Praça da Gentilândia, bairro de Fortaleza, em maio de 2018. A ação consistiu em uma exposição na parede externa da Residência Universitária da Universidade Federal do Ceará com diversas fotos arrecadadas voluntariamente através de envio de e-mail ou mensagens de aplicativo, nas quais mostravam diversas pessoas em momentos marcantes vividos na Praça da Gentilândia. Enquanto projetávamos as fotos em toda a extensão da parede da Residência Universitária com o auxílio de um projetor, músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros nomes da Música Popular Brasileira, embalavam nosso olhar para as fotos e para aqueles que observavam a ação. Essa foi apenas uma das muitas formas de vivenciar a partilha com a cidade que o LAMUR me proporcionou, bem como o ouvir o outro, apreciar pequenas ações em suas belezas e compreender que todos os processos e percursos fazem parte do pesquisar.

Acho de extrema importância pontuar aqui que a pesquisa se fez e se faz durante todo o processo de caminhar com a cidade, e com isso pude apresentar, inclusive, momentos

---

<sup>6</sup> O LAMUR é um laboratório de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará. Coordenado pela Professora Dr.<sup>a</sup> Deisimer Gorczewski, o laboratório de pesquisa desenvolve diversas microações pela cidade de Fortaleza. De conversas a intervenções coletivas na cidade, sempre com uma atenção aos momentos políticos atuais, o laboratório de pesquisa tem o intuito de friccionar novas formas de olhar a paisagem urbana. Mais informações em <https://www.instagram.com/lamur.ufc/>, <https://www.facebook.com/lamurufc> e <https://www.lamur-ufc.com/>

na infância, muito antes de cursar o mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará. Dessa forma compreendo também que a partir do momento que se decide fazer a pesquisa efetivamente, deve-se ter um olhar atento para tudo o que se passa. Absolutamente tudo é importante, as caminhadas no Centro de Fortaleza, as caminhadas e ações com o LAMUR, as redescobertas de espaços através de graffitis do Festival Concreto. Enfim, todo o percurso é valioso.

Ainda pensando sobre percursos e traçando um paralelo, vejo como relevante o momento em que, no ano de 2016, vi *a obra* na lateral de um prédio próximo à Praça do Ferreira: um anjo, em preto e branco. A princípio, meu projeto de pesquisa de mestrado se organizava em torno do Festival que havia promovido tal pintura, o Festival Concreto<sup>7</sup>. Como atuava na cidade? Como os artistas criavam suas obras? E como essas obras “conversavam” com os transeuntes? Debrucei-me em buscas e pesquisas sobre intervenções na cidade de autoria desse Festival. O que interessava eram seus pontos de atuação, a alteração da paisagem urbana e como isso repercutia nos percursos e territórios. Parecia simples, direto. Entender como esse Festival agia na cidade de Fortaleza. Mas, é como a música cantada por Paulinho da Viola diz: “não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar... É ele quem me carrega como se fosse levar...” (TIMONEIRO, 1996). Assim é a pesquisa: não apenas traço seu caminho, mas ela se incide e seguimos juntas.

Kastrup (2007) discorre sobre como nossa percepção altera o que observamos e como muitas vezes nos perdemos nesse caminhar, sem saber como abordar nossa produção, nossa escrita de pesquisa:

A entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento. A pergunta, que diz respeito ao momento que precede a seleção, seria melhor formulada se evidenciasse o problema da própria configuração do território de observação, já que, conforme apontou M. Merleau-Ponty (1945/1999), a atenção não seleciona elementos num campo perceptivo dado, mas configura o próprio campo perceptivo. (KASTRUP, 2007, p. 16).

---

<sup>7</sup> O termo Festival com letra maiúscula será usado quando vier seguido do nome Concreto, referindo-se exclusivamente a esse evento. É interessante pensar no nome adotado para o Festival Concreto, ou seja, aquilo que é sólido. Do latim *concrecere*, endurecer, solidificado. Filosoficamente, a palavra *concreto* está relacionada com o conhecimento singular e tangível, aquilo que é real e universal e contra o que é parcial e individual. Se usarmos em sua forma adjetiva, temos algo ligado à realidade, o contrário de hipotético ou abstrato, ou ainda algo sólido, com estabilidade, maciço e não fluido. Já em sua forma substantiva, pode ser uma mistura de cimento, água e areia que juntos compõem uma massa homogênea que enrijece ao secar. Não é intenção desta pesquisa percorrer o campo da linguística, mas cabe um ponto de observação sobre o uso da palavra pela palavra, não como mero conjunto de signos linguísticos capazes de emitir comunicação, mas uma forma de pensar o que se passa por trás da escolha das palavras. É pensar a linguagem também enquanto prática performática (AUSTIN, 1990), a linguagem além de regras gramaticais, mas que, além de afirmar, negar ou informar algo, seja possível performar um ato.

Penso que numa pesquisa em artes os processos sejam tão interessantes quanto a obra em si, de maneira que se faz importante entender os percursos como parte da obra de arte. Por outro lado, vale ressaltar que para o cartógrafo não é valorosa a representação do objeto e de suas relações históricas com o mundo, muito pelo contrário, o objetivo da cartografia é desenhar a rede de forças que o objeto ou fenômeno em questão se encontram relacionados, atentando para seus movimentos constantes e ondulações (ROLNIK, 2011). Não saber que os percursos seriam traçados de encontro às minhas memórias potencializou o processo de construção que apenas posteriormente seria possível compreender: que a pesquisa tomara o mastro e perpassara questões outras, como as ligadas à cidade e às vivências.

Dessa forma, a pesquisa foi tomando novos rumos. Não era mais interessante apenas acompanhar o desenvolvimento desse evento anual, seus artistas, suas obras como mais uma forma de catalogação. Havia algo incomodando. Interessava a alteração do comum que se fazia nos lugares. Entender que a paisagem mudava, pois, se caminhar é uma forma de compor paisagens, também os caminhos se tornam outros.

## 1.2 Como sigo

Como forma de apresentação de percursos e diálogos com o texto, e de alternativa às “caixinhas acadêmicas” que são exigidas e ao mesmo tempo castram pensamentos fluidos, escolhi modos de sistematizar como percorri tais pensamentos, pois a pesquisa não é apenas estrutura metodológica determinada por instâncias de poder, mas envolve o olhar e as posições políticas do pesquisador. De tal maneira, como forma de trazer leveza<sup>8</sup> (CALVINO, 2003) aos pensamentos e métodos, trouxe as andanças e discussões como pistas desta dissertação.

Com *De onde venho*, no título deste capítulo, entenda-se como introdução, pois é a partir daí que traço os porquês dos percursos e as relações pessoais com as teorias sobre as quais me debrucei. Depois, com *O que levo comigo*, trago uma conversa e um passeio na cidade e como ela se constitui na perspectiva da arte urbana. Em *Para onde vou*, dedico-me a análises sobre as narrativas dos sujeitos, uma vivência sobre minhas questões e análises. Com *Onde/Como chego*, trago ao diálogo os modos como a pesquisa ressoa: é o momento de trazer

---

<sup>8</sup>“A leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta” (CALVINO, 2003, p. 22).

perguntas e fazer questionamentos. Abre-se cada uma dessas seções com ilustrações (FIGURAS 1, 5, 21, 44).

*De onde venho* é composto de várias partes e inicia com a conversa “Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar”, com o qual, depois de apresentar momentos afetivos, posso traçar uma parábola de como a pesquisa vem ganhando forma e como ela se inscreve junto comigo, pois nós, pesquisadores, estamos em constante exercício de construção e desconstrução de pensamentos e bases teóricas. Assim, esse momento serviu para também compartilhar as maneiras como a pesquisa avançou, se desfez e se reconstruiu.

Em *Como sigo*, apresento um momento fundamental que consiste na organização de como tudo aconteceu na pesquisa e como isso se desdobra no decorrer do texto. Apresento quais abordagens metodológicas utilizei na produção dos dados da pesquisa para compor a temática e a problemática abordadas.

Nesse momento abordo inspirações de cartografia em Deleuze e Guattari (2011), Barros e Kastrup (2015), Rolnik (2011) e Passos e Barros (2015). Compreendo que o uso da cartografia é importante por ser uma forma inventiva dos movimentos que atuam moldando questões e a pesquisa|processo como um todo. É uma prática da pesquisa que acompanha o processo de produção no campo da subjetividade. Sobre isso, Rolnik afirma que:

Restaria saber quais são os procedimentos do cartógrafo. Ora, estes tampouco importam, pois ele sabe que deve “inventá-los” em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado. (ROLNIK, 2011, p. 66).

Dessa forma, como parto de mim e de minhas experiências, o método cartográfico ajuda a traçar estratégias das formações do desejo no campo social. Ou seja, estar atenta ao desejo em qualquer fenômeno de existência humana que se propõe a observar, desde movimentos sociais formalizados ou não, mutações de sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência, até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não (ROLNIK, 2011). Aos que usam a cartografia, fica a tarefa de deixar que os afetos tenham seus lugares na pesquisa, mergulhar nas intensidades do seu tempo e experiência, pois:

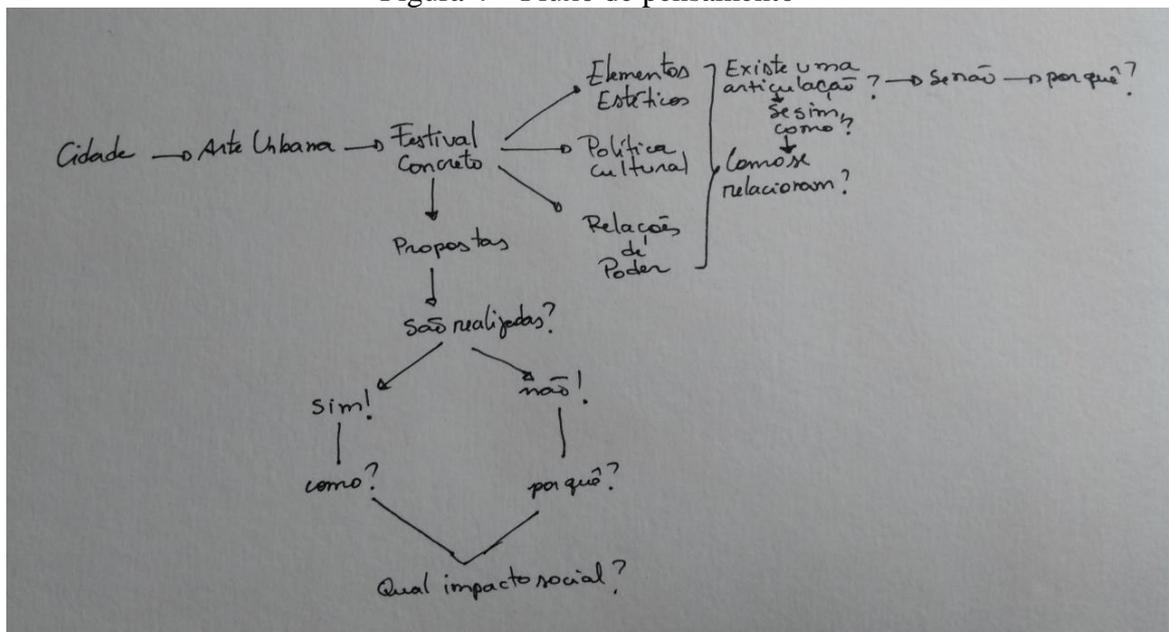
Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 2011, p. 23).

Nesse processo metodológico, penso sobre o “entre” e como isso implica em não abordar assuntos de forma dicotômica, mas compreender que se trata de relações de interdependências.

A produção de diários de campo<sup>9</sup> também ajudou a compreender as minhas inquietações e quais rumos a pesquisa foi tomando. “Essas anotações colaboram na produção de dados de uma pesquisa e têm a função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer” (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 70). Os diários foram muito além que meros registros de informação ou um momento burocrático, mas uma possibilidade de retorno à experiência do campo. Ao estruturar visualmente os caminhos, desenhar gráficos, esquemas e perguntas, entendi como a memória, a cidade, a arte urbana e o Festival se relacionavam. E, quando falo em entender, me refiro a compreender que os processos da pesquisa inventiva se fazem simultaneamente, sem início, meio ou fim, ou que tudo pode ser início, meio ou fim. Assim, o “[...] entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não nada em cima [...] nem embaixo [...]. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão” (ROLNIK, 2007, p. 66, *apud* BARROS; KASTRUP, 2015, p. 57).

Dessa forma fiz o seguinte esquema ilustrativo (FIGURA 4):

Figura 4 – Fluxo de pensamento



Fonte: Elaboração da autora (2018).

<sup>9</sup> “O diário de campo é um elemento importante para a elaboração dos textos que apresentarão os resultados da pesquisa” (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 71).

Ao traçar os percursos e percorrer a cidade, fiz a pesquisa baseada em observação<sup>10</sup> e entrevistas que consistiam em perguntas abertas, durante as quais não me manifestava até que o entrevistado conseguisse desenvolver de forma livre suas respostas e sinalizar o fim da sua fala. Essa parte do processo apresentou um exercício de (re)invenção do entrevistar, pois foi preciso encontrar formas variadas para momentos, lugares e pessoas, a partir do contexto abordado na hora.

Retomando os rastros e as pistas, chego ao ponto *O que levo comigo*, que se trata de um espaço de problematização que passeia entre arte contemporânea, arte urbana e cidade. Penso ser importante partir desse pressuposto para conseguir situar a pesquisa e todo o processo dentro de um campo que é da arte contemporânea e da arte urbana, já que a cidade se inventa como campo de memória e afetos, abordando os espaços não apenas enquanto geográficos, mas enquanto um lugar praticado, que nossas ações inventam e reinventam como lugares vividos, integrantes da cidade e de nós. Praticar o espaço é viver o espaço (CERTEAU, 1998).

Em *Para onde vou*, trago momentos de vivência nas relações entre cidade e Festival Concreto. Com *Conhecendo o Concreto*, *Caminhando COM o Concreto*, *Adentrando o “presídio”* e *Adentrando PELO Concreto*, apresento formas de reconhecer diversas estruturas do evento. Nesse momento, me debruço sobre questões referentes a políticas culturais, discursos e lugares de poder com a finalidade de analisar como se entrelaçam essas estruturas e sistemas entre a cidade e o Festival Concreto. Os estudos de Antônio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (RUBIM; BARBALHO, 2007; BARBALHO, 2008) compõem a temática sobre políticas culturais. Os autores tornam possível uma viagem panorâmica sobre a história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro e como expressões como autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios fizeram parte desse percurso.

Segundo a fala (informação verbal) de Alexandre Barbalho<sup>11</sup>, o tema Políticas Culturais é importante “na criação, circulação, e fruição de bens simbólicos, e essa atuação

---

<sup>10</sup> “Outro desdobramento, a saber, o de que o ato de observar/conhecer tornou-se, além disso, participar. Mas participar encerra também diferentes sentidos: participar algo ou de algo; comportar-se como ou, ainda, converter-se em, ou converter algo ou alguém. Nesta perspectiva, observar e participar não seriam, então, incongruentes. E, se não são incongruentes, observar participando poderia ser definido como uma forma de perturbar realidades outras. Fazer parte. Ser uma espécie de câmera que diante de outros lhes causa perturbação”. (AGUIAR; LIMA, 2012, p. 161-162).

<sup>11</sup> Fala proferida na MESA 5 – Palestra Políticas Públicas, em 20/06/2009, no I Seminário de Economia da Cultura e Diversidade Cultural, disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=dSibBDFNp64>. Último acesso em 20 mai. 2020.

implica reconhecer que esse sistema processual, que é a cultura, se organiza como campo, um campo cultural que possui valores, capital e poderes específicos”. Ou seja, noto como necessária uma compreensão sobre o que são e como atuam as políticas culturais de forma geral e em específico na cidade de Fortaleza.

Posteriormente trago à discussão questões sobre *A ordem do discurso* de Michel Foucault<sup>12</sup> (1996), quando o filósofo ocupou a vaga que antes pertencia a Jean Hyppolite. A obra gira em torno de reflexões acerca de diversas abordagens possíveis sobre o discurso e suas formas de disseminação em diversas sociedades. Foucault comenta sobre a grande responsabilidade de se discorrer a respeito do discurso:

Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo, e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (FOUCAULT, 1996, p. 6).

O autor afirma que o discurso é veículo de poder e objeto de desejo e que exerce uma função de controle, limitação e autorização de quem fala e valida regras. É notável a dificuldade em nos desvencilharmos das estratégias empregadas pelo discurso. Assim, o discurso não é apenas uma sequência lógica de frases e palavras que passam um significado isolado, mas também um importante instrumento de organização funcional que estrutura, dita e manipula o contexto social. Ao se deter o discurso, detém-se conseqüentemente o poder. Questionar os procedimentos que reforçam e propagam o controle de tudo que é produzido pelo discurso, estabelecendo assim lugares de poder, pois quem fala traz consigo uma permissão ativa ao falar, permite uma compreensão de como tais estruturas funcionam e são manipuladas. Assim “[...] a análise de um discurso não desvenda a universalidade de um sentido, ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação” (FOUCAULT, 2012, p. 70).

Com *Conhecendo o Concreto*, trago um panorama geral sobre o surgimento do Festival. Os relatos sobre a produção e as dificuldades em organizar a primeira edição do Festival, o hiato de um ano entre a primeira e a segunda edições e a sequencialidade com a terceira edição. Aqui é o momento de conhecer como a cidade e os artistas receberam esse evento, suas impressões, as particularidades, adaptações e organizações do evento com a cidade.

---

<sup>12</sup>Trata-se da transcrição da aula inaugural proferida por Michel Foucault no *Collège de France* em 1970.

*Caminhando COM o Festival Concreto*, nesse momento falo sobre as experiências dentro dessa instância de poder e trago para a análise um pouco sobre as engrenagens desse sistema, suas parcerias, limitações e obrigações. Porém, mesmo exemplificando os acontecimentos, compreendo a impossibilidade de transmitir experiências, conhecimento e até informações, já que só conseguimos compreender o conhecimento humano a partir do próprio conhecimento, uma vez que o conteúdo do conhecimento é o próprio conhecimento (MATURANA; VARELA, 1995). Por isso, o observador só é capaz de entender verdadeiramente caso esteja pessoalmente envolvido em uma experiência, em vez de mera referência, pois:

O esforço é necessário por dois motivos: por um lado, porque se o leitor não suspender suas certezas, não poderá incorporar à sua experiência o que comunicaremos, como uma compreensão efetiva do fenômeno da cognição. Por outro lado, porque este livro precisamente mostrará, ao estudar de perto o fenômeno do conhecimento e nossas ações ocasionadas por ele, que toda experiência cognitiva envolve aquele que conhece de uma maneira pessoal, enraizada em sua estrutura biológica. E toda experiência de certeza é um fenômeno individual, cego ao ato cognitivo do outro, em uma solidão que, como veremos, é transcendida somente no mundo criado com esse outro. (MATURANA; VARELA, 1995, p. 61).

Vários momentos são relatados aqui, mas claro que os episódios escolhidos para o campo do relato, da entrevista e da narrativa são os que mais me afetaram. Ou seja, a escolha se deu em forma de rizoma, um conceito da filosofia que exemplifica um modo de pensamento não linear, aberto para experimentações, que não tem início e nem fim, pois tudo pode ser início e fim. “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 27). Ainda sobre essa relação entre cartografia em rizoma, penso que:

[...] somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. [...] E constantemente as linhas se cruzam, se superpõem a uma linha costumeira, se seguem por um certo tempo. [...] É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem penetrar uma na outra. Rizoma. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 77-76).

É importante deixar claro aqui que o termo, adotado por Deleuze e Guattari (2011) na filosofia, é inspirado na definição da botânica que trata de um caule em forma de raiz, muitas vezes subterrâneo, com nódulos que se ramificam em crescimento horizontal, sem direção definida. Ou seja, não apenas adentra o solo, mas se desbrava em caminhos diversos, com linhas de intensidades, criando uma grande teia de encontros. Ter essa definição em mente nos faz compreender um modelo de pensamento que se espalha por experimentações. Um modelo que escapa, se adapta, foge, retrocede, avança e se sabota. Ou seja, o caminhar na

pesquisa inventiva não é tido pelo caminho certo e necessário, mas sim pelo mais intenso, pelo desejo.

A partir da compreensão rizomática, aceito que as múltiplas maneiras como se dão os processos não são certas ou erradas, pois não é a partir desse viés que segue a pesquisa, mas a partir de uma produção inconsciente com diversas conexões, como, por exemplo, a experiência em vivenciar o “presídio”. Essa experiência aborda um processo rizomático que se desmembrou em formas diversas, retrocedeu e avançou devida tamanha intensidade. O “presídio”, nesta pesquisa, foi uma vivência a qual subconscientemente não compreendia ao certo o que fazer e como fazer. Foi justamente onde a pesquisa se fez mais intensa.

Assim, faço uma referência mais profunda a um momento que intitulo como *Adentrando O “presídio”*. E, quando coloco o nome presídio no lugar de Centro Socioeducativo para adolescentes em conflito com a lei, faço no intuito de lembrar que a liberdade cerceada é a mesma que nos presídios, com a privação coercitiva do direito à liberdade, porém compreendendo legalmente a diferença entre presídio e centro socioeducativo. Aqui, como mencionado, foi o ponto de maior intensidade na pesquisa. As relações de poder estavam quase delimitadas como linhas que se entrecruzavam. Deparei-me com questões de também estar inserida naquele meio. Descrevo esse momento como uma crise sofrida, na qual, apesar de compreender que fatores sociais e históricos ajudam a compor um sujeito e que a falta de oportunidades e o abandono estatal podem transformar a todos nós em sujeitos excluídos socialmente, não pude evitar o sentimento de receio ao estar lá. Foi um momento em que muitas teorias e conceitos não me valeram e se chocaram com minhas tensões.

Adiante, com o ponto *Onde/Como chego*, apresento uma análise de como toda a pesquisa ressoa, unindo percursos de vida, conceitos teóricos e vivências no Festival Concreto. A partir de um alicerce que aborda temas como arte contemporânea, arte urbana, cidade, cidade de Fortaleza, memória, afetividade, políticas culturais, relações e discursos de poder, pude analisar como isso ocorria no Festival e como ressoava em mim e na sociedade. Aqui foi o momento de conhecer o mecanismo de funcionamento que permite a existência e continuidade de um evento desse porte, o que e como essas estruturas do poder cerceiam, ditam e priorizam seus interesses, além de trazer para análise os discursos e observar quem tem o poder de propagá-los. É saber o que se diz e por quem se diz. É entender quem não tem a “autorização” desses discursos e quem fica longe dos “holofotes”. A respeito disso, Foucault fala:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a ideia que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 1998, p. 71).

Ainda sobre sistema de poder que determina o modo de dividir a experiência sensível do comum, uma visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16), fica o questionamento sobre quem escolhe os sujeitos para tal privilégio, já que observar quem traça as “regras do jogo” fornece maior compreensão sobre as estruturas de poder do que o evento|acontecimento em si.

Cabe, ademais, uma observação acerca do conceito de visibilidade utilizado na pesquisa, pois visibilidade aqui é apresentada a partir da ideia de legitimação social e política, o poder de se fazer visível no passo que sejam ouvidos e apreendidos os discursos, os desejos, as reclamações. Trago então uma relação a partir de Rancière (2005), que se refere, a princípio, sobre a estética da política originada na Grécia antiga no qual ser visto, aparecer, ou seja, deter essa visibilidade relaciona-se ao poder de estar e participar da *Ágora*, espaço de debates e mediações do governo ateniense. A *Ágora* traz na sua gênese o sentido de reunir, de assembleia, lugar de reunião, que muito mais que a representação de um local urbano da época, trata-se da representação e expressão política acerca da esfera pública, ou seja, da vida urbana e daqueles que ali partilhavam esse espaço com temas relacionados à justiça, cultura, artes, leis, dentre outros. Dessa forma, nesse ambiente só era permitida a entrada de representantes políticos, cidadãos com nível intelectual capaz de desenvolver um debate político democrático, partilhando, assim, uma linguagem comum.

Compreender que a visibilidade é o poder sociopolítico que torna aquele que o possui capaz de falar e ser ouvido, ver e ser visto, tornando-o um cidadão politicamente ativo, que tem suas demandas reconhecidas e que reconhece as demandas alheias. É necessário retomar a ideia helenística acerca da visibilidade social para que se compreenda que o conceito de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) é justamente sobre o que se busca alcançar com a visibilidade.

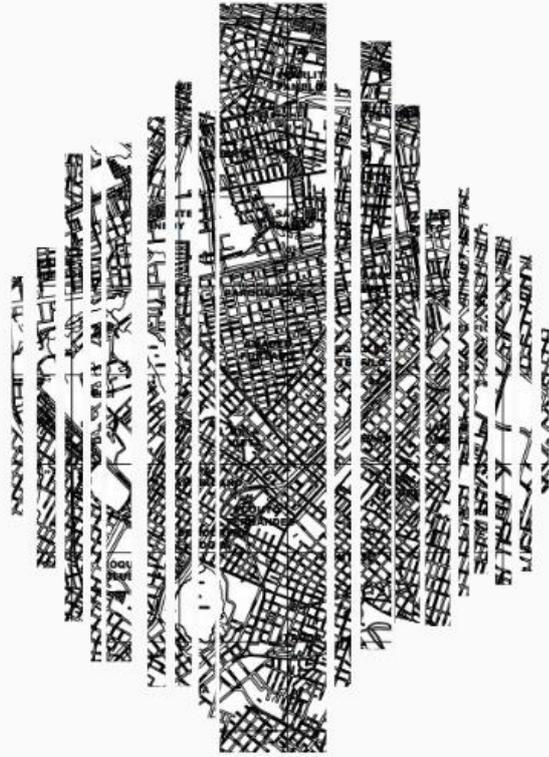
A partilha do sensível consiste na existência de um comum partilhado (cultura, direitos civis, liberdade) e partes exclusivas de quem pode tomar parte desse “comum” a partir daquilo que faz, do tempo e do espaço em que o exerce, definido por competências e incompetências. Compreende-se, assim, por partilha do sensível um sistema de evidências sensíveis que seleciona quem é apto a ser visível ou invisível, ou seja, quem é apto a ter esse lugar de destaque na disputa do “comum” (RANCIÈRE, 2005).

Sabendo que a visibilidade proporciona a disputa por esse sensível, Rancière (2005) afirma que a política é essencialmente estética, ou seja, uma forma primeva, a priori, um modo de agir para que seja possível disputar esse lugar de visibilidade social, a experiência sensível do comum e, conseqüentemente, o poder. Assim, ao afirmar que a política é essencialmente estética, constata-se, afinal, que há uma forma, uma espécie de regra do jogo, um modo negociado de agir, que só é capaz de participar desse jogo de disputas aqueles que aceitam e se encaixam nesse perfil, podendo ser mutável de acordo com o tempo e a composição social de cada esfera política.

Seguindo com a pergunta *Andar pela cidade enquanto mulher: Onde me coloco?*, trago para o diálogo a problematização sobre o lugar do corpo feminino na cidade e o que fazer com essa consciência sobre estruturas políticas e estruturas de poder que atuam sobre tudo, mas, neste caso em específico, a partir do contexto de arte urbana em Fortaleza, dentro do Festival Concreto. Trata-se de entender qual o nosso lugar perante tudo isso e como decidimos agir.

E, por último, surge o ponto *Se liga no esquema*, no qual apresento uma necessidade de compreender como a consciência sobre essas instâncias de poder atua em nossa cidade. A consciência sobre os mecanismos de atuação nas relações de arte urbana, arte política e arte e cidade é abordada aqui como a posse de um tipo de poder, uma espécie de “arma de guerra” nos discursos políticos de que todos fazemos parte. Assim, entendo a consciência enquanto arma sobre os poderes pelos quais todos estamos interligados.

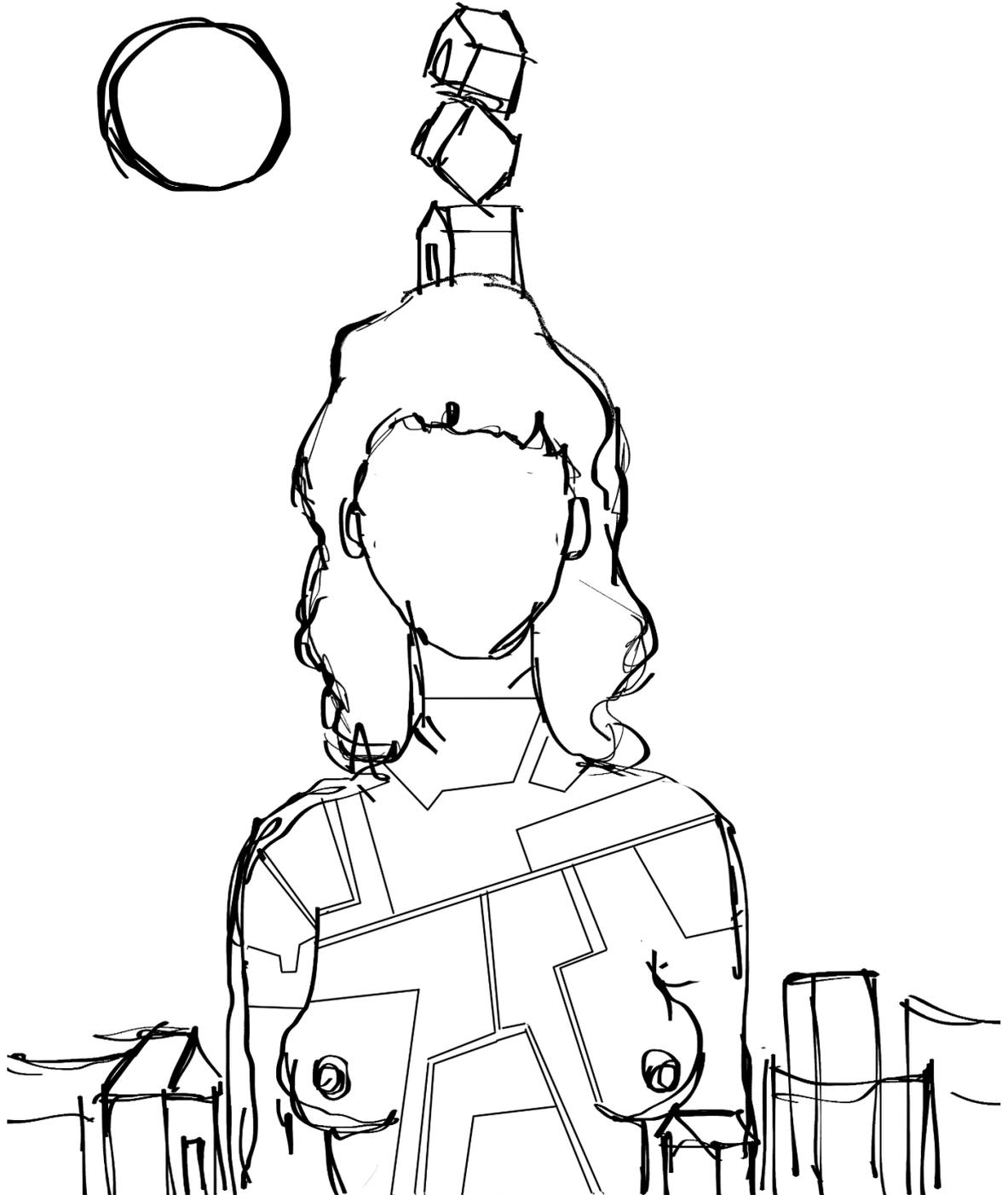
Ao fim do trajeto e das pistas que traçam esse grande mapa, pretendo apresentar o processo dos processos, o fazer pesquisa da pesquisa inventiva, suas diversas entradas, suas múltiplas saídas e entremeios, analisando sempre o caminhar enquanto prática artística a partir de questões como arte urbana, cidade, relações de poder e sistemas de arte.



## 2.

O QUE LEVO COMIGO

Figura 5 – O que levo comigo



Fonte: Coautoria de Rafael Silva e a autora (2019). Arquivo pessoal.

*Praça do Ferreira, 1996.*

*É dia de festa. Vou sair com minha tia para o Centro da Cidade. Não tenho dinheiro; ela paga tudo, sorvete, coca-cola, pastel e caldo de cana. Com sorte ganho alguma bugiganga do “mei da rua”. É quente, é claro, parece que o sol tá seguindo a gente com a finalidade de desistirmos daquele lugar. É disputa de som, e todo camelô quer chamar mais atenção. As caminhadas começam às 9 da manhã e vão até alguma hora da tarde. O que conta é o cansaço e o quanto nós ainda aguentamos perambular. Há muitas coisas para resolver no Centro, fazer cópia de chave, comprar roupas, consertar eletrodoméstico. Na verdade, dava para fazer tudo pelo nosso bairro, mas nós gostamos de ir ao Centro, se enveredar em vielas, sair em meio a praças, ir a lugares conhecidos e conhecer novos. “Dá para resolver a vida toda aqui”, é o que minha tia sempre diz. Por fim, é de tardinha e estamos na Praça do Ferreira. Minha mãe dizia que saia godê não se usa ali porque o vento “toma” ela da sua mão e já era. Ficamos ali olhando os prédios altos e antigos que fazem corredor para o vento que vem do mar, enquanto esperamos o toque do relógio na água que fica no meio da Praça. Mas esquecemos de fazer muitas coisas. Fica para outra semana, então.*

*Praça do Ferreira, 2004.*

*Coisas mil para resolver. Tenho de ir ao Centro. Não dá para fazer tudo por aqui mesmo? Dá sim, mas é que no Centro a gente resolve a vida inteira de uma vez. Eu vou bem cedo para terminar logo tudo. A parada de ônibus é longe, de forma que tenho de “furar” o Centro todo para me deslocar aos lugares. As caixas d’água me indicam que é a próxima parada que desço. Soube que um dia um rapaz foi tomar banho lá e acabou se afogando. Será mesmo? Quando chego é outro ritmo, as pessoas podem ter todo o tempo do mundo, mas estão sempre quase correndo, daí acabo por me adequar ao passo, exceto na Praça do Ferreira. Lá naturalmente as coisas desaceleram. As pessoas tomam dindim enquanto sentem o corredor de vento que vem da praia. Sempre tem uns senhores muito arrumados que vão para a praça sentar nos banquinhos, conversar, jogar dominó, tomar um café. Sempre olho para os prédios ao redor, parece que estão observando a praça. O relógio na água não toca mais, é só memória. Não lembro mais a melodia.*

*Praça do Ferreira, 2015.*

*Costumo andar muito no Centro da Cidade. É um lugar cheio de memória e afeto. Já conheço todas as ruas e vielas. Sei onde posso encontrar tudo, e até noto se uma fachada foi mudada de cor. Hoje já não é tão necessário ir ao centro para resolver tudo. Agora com essa moda de shoppings em cada bairro já não se faz tão necessária essa caminhada cansativa. Mas não adianta, é o primeiro lugar que penso em ir para resolver algo. Qualquer coisa. Escolha uma! Eu ando de olhos fechados, muitas vezes nem sei o nome de todas as ruas, mas sei o que tem lá, aonde quero ir, atalhos, ou caminhos mais longos. Mas todos os meus caminhos me levam a ela. Ela está no centro e é centro. De lá se sente a brisa do mar. As pessoas marcam de se encontrar com outras ou só ficam lá sozinhas nos banquinhos. O cinema São Luiz, tão pomposo, lindo. Meu pai falava que antes só se podia entrar lá de terno e vestidos elegantes. A Praça do Ferreira tem de tudo: tem um rapaz que descasca coco com os dentes, outro que pinta em azulejos diversas paisagens – segundo ele é preciso sujar tudo para depois construir o desenho ao limpar a superfície –, tem cantor de música religiosa e cantor de música latina, estátua viva, e coisas mil. O Centro da Cidade é performance em constante construção.*

## 2.1 Bó dá uma volta?

Bó<sup>13</sup> dá uma volta? É estranho um convite assim, tão direto? É realmente no mínimo inusitado. Mas entendo que esse momento de exercício da escrita é também um momento de exercício de apresentar o caminhar por entre as trajetórias. O passeio é para que possam compreender cidade, pois “a preocupação é a de construir pistas como indicações para a efetiva validade da investigação” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 9) e entender que a escrita|pesquisa se inicia muito antes do produzir acadêmico, mas naquela sensação que bate e move, mesmo sem saber como e de onde vem, é algo que vai|foi sendo construído sem|com consciência. Afinal, seria a pesquisa um desejo|vontade de fazer arte que se apropria fluidamente dos processos inventivos e ganha o mundo? Ora, pesquisar é acompanhar processos, e a cartografia aponta para a experiência como um mergulho nessas vivências, na cognição inventiva; algo prático, “pode se dizer um saber-viver”(AGIER, 2015, p.11 *apud* DIÓGENES, 2017, p.118), pois, ao invés de se delinear um mapa, um plano prévio de investigação, mais vale a improvisação. Compreendo, assim, que “para além do registro do que vê, o antropólogo que se movimenta nessas fendas recria um móbil dos ângulos que compõem o olhar dos atores da pesquisa, refletidos em seu próprio olhar”(DIÓGENES, 2015, p. 47).

Sabendo que a experiência é um modo inventivo de se apresentar a pesquisa enquanto processo, como se entende essa prática do trabalho de campo? E como acontece a pesquisa de campo com os métodos cartográficos e etnográficos? Ora, se a pesquisa é a experiência em si, o pesquisador vivencia os processos ao entrar em campo:

Sempre que um cartógrafo entra em campo há processos em curso. A pesquisa de campo requer a habitação de um território que, em princípio, ele não habita. Nesta medida, a cartografia se aproxima da pesquisa etnográfica e lança mão da observação participante. O pesquisador mantém-se no campo em contato direto com as pessoas e seu território existencial. (BARROS; KASTRUP, 2015, p.56).

Para se viver com acidade e com Fortaleza, especificamente, mesmo com tantos problemas de desigualdade e mazelas sociais, o que é necessário para que se saiba coadunar todas as coisas externas – cidade – com as internas – pensamento e corpo?

Fortaleza é uma cidade cheia de contrapontos. É o prazer e a dor de morar e de conviver com essa “mulher” que já traz a força no próprio nome, Fortaleza, mas compreender

---

<sup>13</sup> Uma contração de “vamos embora”, “vambora”.

que não é só caos e não é só bonança. É atingir a boa convivência com tantos lados da mesma Fortaleza. É achar o “entre”, pois:

[...] estar ‘entre’ não quer dizer ser uma coisa ou outra, quer dizer ser temporariamente uma coisa e outra. Estar no meio de [*en train de*]... Em transformação. É não somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio. [...]. (JACQUES; GUEZ; TUFANO, 1997 *apud* JACQUES, 2013).

Segue o passeio. E atenção à guia, pois esse é um momento de conversa quase direta. Já foste ao Centro da Cidade? Praça da Estação. Do lado tem uma rua com lojas de “coisas do interior”. Adoro. Bolsa de couro, chapéu, chocalho, corrente de rede, pilão. É ótimo. Parece uma visita à infância, de quando passava férias na fazenda, onde tudo era comprado a granel. Não havia tantos pacotes lacrados, não; escolhia-se a quantidade desejada e embalava-a em papel madeira. No Centro se encontra de tudo, até chapéu de palha, e pela bagatela<sup>14</sup> de R\$ 3,00 é fácil adquirir um belo exemplar. Aproveito para deixar o questionamento sobre o desuso dos chapéus na capital. Pelo amor de Deus, aqui é quente demais!

Saindo das lojas de “coisas do interior”, furando as ruas (acho essa expressão ótima), sigo o trajeto. Quando criança, minha tia dizia que sabia de tudo no Centro, furava aquele lugar, conhecia tudo como a palma da mão. Pensava que não conhecia os lugares sem sua presença. Mas agora eis que apresento as ruas Liberato Barroso, Castro e Silva, São Paulo, Barão do Rio Branco, Senador Pompeu, Guilherme Rocha, General Sampaio, Pedro I, Pedro Pereira, Imperador. Escolha uma rua, um lugar, um caminho ou algo que queira fazer no Centro, que te leve lá. A parada na Praça do Ferreira é obrigatória. Caldo de cana com pastel por R\$ 6,00. Enquanto aprecia essa iguaria, coloque-se a sentar nos banquinhos da Praça, observando o que se passa. Tem de tudo: pessoas tocando flauta boliviana, apresentação de estátua viva, vendedores de loja querendo fazer seu cartão, um senhor fazendo bolhas de sabão, muitas pessoas deitadas nos bancos, muitas bancas de jornal, e o Cineteatro São Luiz observando tudo, toda a mudança que ocorreu na sua frente, bem como o cotidiano da praça dia e noite.

O Centro da Cidade de Fortaleza apresentava várias paisagens ao mesmo tempo. O novo e o velho. Locais abandonados, muitos prédios antigos, prédios desgastados com fachadas reluzentes<sup>15</sup>. Esporadicamente há relatos de alguns acidentes nas partes antigas das lojas – na torre que fica bem acima, no “corpo” do prédio. Ah... daí tem muito comentário

<sup>14</sup> Bagatela é um termo utilizado para designar que algo é de pouco valor ou de pouca importância.

<sup>15</sup> No Centro da Cidade de Fortaleza é muito comum encontrarmos prédios antigos.

sobre isso, que tem de preservar tudo, que tem de derrubar e fazer tudo novo de novo. É um jogo de opostos.

Percorrer o Centro é sempre encontrar prédios abandonados, empreendimentos comerciais, pixações<sup>16</sup> e atualmente muitos graffitis<sup>17</sup>. Ah, claro, e muita gente. Gente de vários lugares, com histórias múltiplas, mas que se encontram no mesmo lugar.

Andar por Fortaleza é uma experiência de viver passado e presente. Uma cidade cheia de prédios antigos com cargas e referências europeias, fachadas com ladrilhos em meio a esqueletos estruturais antigos – muitos deles, casas que servem para novos moradores –, abandono de patrimônios históricos, ou até abandono dos que vivem em meio a sua construção antiga, mas que também se apagam junto a ela no esquecimento social.

Casa do Português, Chalé da RFFSA<sup>18</sup>, antigo Farol do Mucuripe, Casa Jesus, Maria, José<sup>19</sup>, dentre outros, são estruturas que resistem ao tempo o quanto podem, esperando uma reforma e recolocação de sua estrutura à vida social ativa da cidade. Os prédios muitas vezes caem em isolamento e exclusão, bem como seus novos habitantes, que se apropriam de seus espaços e transmutam suas existências junto com o monumento histórico, tão importante e ao mesmo tempo abandonados pelo Estado.

Junto com os imóveis antigos– que insistem em resistir –eos novos –que chegam para substituí-los–, com suas fachadas modernas e lineares, é possível se deparar com outros elementos que compõem a paisagem da cidade. A arte urbana, o graffiti, o pixo – elementos que se confundem e se completam – são motivos de debates entre artistas, moradores e pesquisadores e fazem parte da composição visual urbana de vários lugares em diferentes bairros e na maioria das cidades.

A cidade de Fortaleza tem sido palco de diversos campos de atuação que comportam eventos de arte urbana, bem como artistas que atuam em coletivos e|ou individualmente. É uma arte que tem conquistado espaço a cada década e vem compondo uma forma de ver a cidade, inserindo um modo de olhar os muros e os caminhos tão conhecidos

---

<sup>16</sup> O termo pixo com X é utilizado propositalmente demonstrando relação artística e política que reconhece a prática como intervenção gráfica e meio de protesto. A forma com “x” é um tipo específico da linguagem urbana encontrado em grandes metrópoles.

<sup>17</sup> “O termo deriva do italiano *graffiare* que significa algo como riscar. Graffiti, vocábulo, entretanto banalizado, corresponde ao plural de *graffito* e designa ‘marca ou inscrição feita num muro/parede’. O termo graffiti passou a ser empregue para o singular e plural, indistintamente” (CAMPOS, 2010, p.78-79 *apud* CHAGAS, 2015, p. 17).

<sup>18</sup> Rede Ferroviária Federal – Superintendência Regional Fortaleza.

<sup>19</sup>No lugar funcionou escola, casa de assistência para idosos e espaço de lazer, como recorda o memorialista Zenildo Almada. Hoje, aguarda reforma e transformação. Enquanto isso não acontece, o cheiro de urina impregna o ambiente, e a entrada do prédio é utilizada como estacionamento. Informação retirada do site: <http://fortalezapoliticaesocial.blogspot.com/2013/01/predios-historicos-abandonados-em.html>

por nós. Ou seja, a arte urbana está cada vez mais presente em nossa rotina alencarina<sup>20</sup> por meio de diversos artistas, coletivos e eventos. Esse fazer artístico, que começou timidamente nos anos 1980, vem ganhando cada vez mais adeptos e apreciadores, mas sem perder seu caráter de debate e contradição quando se trata de permissão, locais, territórios, autorias, dentre outros pontos. Ora, mas qual dos muitos papéis tem a arte urbana na cidade? E como se coaduna às contradições sociais e econômico-culturais aí existentes? Sobre isso, penso que sua ação é composta de relações de forças exercidas entre grupos sociais, espaços, memórias, territórios e espaços urbanos. “Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) onde se configura em terreno privilegiado para efeitos de choque de sentido (negação, subversão ou questionamento de valores)” (PALLAMIN, 2000, p. 24).

Mas, antes de adentrar a arte urbana e o graffiti de forma geral, vejo necessidade de se compreender o percurso da prática da pixação na cidade. Em primeiro lugar, saliento o uso da palavra com a grafia “x” e não com “ch” como um modo de transgredir e reafirmar uma prática que nasceu com as ruas e traz em sua história a tentativa constante de reinvidicação daqueles que “não são vistos”. A pixação é uma marca bastante viva e latente na cidade onde vem sendo, desde o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, motivo de profundos debates sobre essa prática. Ao passear por entre os bairros, do Centro à Paupina e da Granja Lisboa à Sabiaguaba, territórios que mostram o perímetro total e equidistante de Fortaleza, a demarcação das pixações é bastante presente, sendo mais recorrente em alguns bairros que outros.

Pensando nisso, qual o início e a trajetória do pixo em Fortaleza? Quando e em quais circunstâncias isso aconteceu? De fato, o início das pixações coincide com os bailes funks e os movimentos do *hip hop*, segundo a fala de alguns artistas mais antigos e datados dessa época, que podem relatar sobre o assunto, como o grafiteiro Davi Favela<sup>21</sup> (*apud* SILVA, 2013):

Davi favela ou Davi mal do pantanal ou simplesmente mal da área da Serrinha, Parque Dois Irmãos precisamente Auto da Coruja onde eu comecei a descobrir os meus poderes. 8, 9 anos lembro que já riscava, desenhava e participava dos bailes funk e das reuniões da EDT (espírito das trevas), CSU (crucificado no sistema urbano), GA2 (garotos do ano 2000) entre outras galeras. Não era pixação era uma

<sup>20</sup>“Alencarina” ou “alencarino” se refere àquele que nasceu ou pertence a cidade do escritor José de Alencar, ou seja, na cidade de Fortaleza. Nesse caso o termo se refere à rotina da cidade.

<sup>21</sup>Fala contida no Facebook e usada na dissertação *De olho nos muros: Itinerários do Graffiti em Fortaleza*, de Lara Denise Oliveira Silva, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. O documentário fala sobre aspectos do Graffiti no Estado do Ceará, apresentado na Mostra de Cinema da Comunidade de Países de Língua Portuguesa – do I Festival das Culturas da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB. Esse audiovisual, publicado em agosto de 2016, foi dirigido por Jo A-mi, com filmagens e edição de José Bernardino.

ideia de grafite mesmo. Os pixadores era como se fosse grafiteiros. Eu pixava, desenhava e ia dançar com os bboys nos baile funk... Lembro-me do meu primeiro emprego na minha área. Era de pintor de vela de aniversário. Passei algum tempo e o dono me despediu dizendo que eu não tinha talento e nem jeito pra pintar nada, rrsrrsrrsrrs depois fui trabalhar de eletricitista em várias empresas. Eu ainda piveti chapava parede de cal, lixava portão, carregava peso e nas horas vagas eu encabulava os mais velhos por pintar com a mão esquerda. Isso era motivo de alegria. Comecei a tá mais envolvido com a cultura *hip hop* e fui conhecendo vários parceiros que faziam as mesmas correrias. Viajei várias vezes pra fora antes de todo mundo ir. Eu fui um dos primeiros a participar de encontros fora com [em] Porto Alegre, São Paulo, Rio, Suécia, Canada e outros lugares. Voltando, depois de muito tempo fora fazendo corre pro's outros resolvi cuidar da minha "zaria" ai mudei para o Pantanal em 94 e aqui estou até hoje. Participei de vários movimentos, grupos mas sempre às vezes só e as vezes com uns e outros que aparecia como Frank juazeiro, Pingo, Uz, Tubarão, Selo, Masther, Flay, Clarck, Wmem, mas as correrias se formou mesmo com a P2K onde se deu pra unir mais as ideias e pintar ai foi quando as paradas começaram a acontecer. Foi a P2K que organizou o primeiro encontro com tinta de graça pra todo mundo e sempre veio fortalecendo a cena como fortalece até hoje. Tentamos com a Federação Cearense de grafite, mas por causa de ideias diferentes não se concretizou, mas o bonde não podia parar, pois não existia só o nome, existia uma pá de grafiteiros na cena e com muita sede de pintar e o resto a maioria sabe. (Retirado do Facebook em 16/04/2012).

Davi menciona que nessa época se iniciou o movimento de pixação, mas nem sempre com o uso de spray, devido ao alto valor dos materiais. É daí o surgimento de várias materialidades na composição de pixações além dos sprays, como giz, carvão, folha verde, rolinho, *nugget*<sup>22</sup>. Dessa forma, foi-se criando uma nova cena urbana na cidade. Ainda segundo o artista<sup>23</sup>, em fala para o documentário *No Ceará dos grafites*:

Como a pixação era muito vandalizada e ainda é muito hoje, então a gente começou a se envolver com diversos conflitos, até porque quando você ia pixar, você não pedia permissão ao muro pra poder pixar... então normalmente a gente pixava, que tinha o ato da adrenalina que era o ato de fazer uma coisa que era crime, que era irregular e fazia o seu coração ficar daquele jeito... Mas quando eu passei a tá mesmo desenvolvendo um trabalho específico é que começou a aparecer diversos canais, né, de ações, até de trabalho mesmo para ganhar um dinheiro e tal. Então eu vi que pela área do graffiti eu ia ter mais êxito no que eu tava querendo fazer pela minha comunidade.

Segundo Davi Favela, o graffiti surgiu da ação de um grupo norte-americano, mais especificamente em Nova York, no qual o graffiti de rua teve uma larga proporção, mais especificamente na época dos *black punk* e do *apartheid*, quando os artistas afro-americanos utilizavam essa técnica para questionar o governo e mostrar a desigualdade da época. Saliento que os termos graffiti e pixação são apresentados de formas bem separadas aqui no Brasil, que resultam em melhor categorização e esquadramento comercial e social, mas, em outros locais, como Estados Unidos e Europa, o termo graffiti é utilizado para ambas categorias.

<sup>22</sup> Uma espécie de graxa ou tinta para sapatos.

<sup>23</sup> Fala de Davi Favela, ou Davi mal, para o documentário *No Ceará dos grafites*, encontrado no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=pH74nR3ycqg>.

Assim, quando lemos sobre graffiti em outros países, a técnica pode ser tanto a que conhecemos por graffiti como a da pixação. Ou seja, muitos artistas, ao afirmarem que iniciaram sua vida na arte urbana com influências de grafittis norte-americanos e europeus, podem estar se referindo também a palavras de ordem, *tags* e desenhos. Ainda segundo Davi, no início da pixação em Fortaleza, a alcunha “pixo” não era utilizada, mas sim a de graffiti, e posteriormente a de grapixo, algo que não era nem pixação e nem graffiti.

O artista e grafiteiro Grud, também para o documentário *No Ceará dos grafites*, relata que o início do pixo se deu no final da década de 1980. Inclusive o próprio Grud se iniciou nas artes por esse viés na época, migrando depois para o graffiti, utilizando sprays, aerógrafos, rolinhos e outras materialidades por conta do alto custo do spray e de não haver uma produção brasileira desse material na época. Ele ressalta que, legalmente, a pixação ainda é tida como crime enquanto que o graffiti ganhou a esfera da legalização, embora nenhuma linguagem artística seja maior ou menor que a outra. Segundo ele, o graffiti teve vários caminhos: um pelo movimento *hip hop*, na criação do MH2O<sup>24</sup> no final dos anos 1990 e início dos anos 2000; e uma vertente pela pixação, e alguns movimentos muralistas, como Grupo Aranha.

No Brasil, o surgimento e a expansão do grafite estiveram ligados majoritariamente ao movimento *Hip Hop*, e Fortaleza não foi exceção à regra. Contudo, contemporaneamente na capital cearense, o grafite não se restringe mais apenas à influência deste movimento. Ao contrário estudantes de artes plásticas, ex-pichadores, integrantes de ONGs, de instituições públicas e outros agentes sociais se apropriam cada vez mais desta prática, imprimindo-lhe novos sentidos, temáticas e técnicas. (RODRIGUES; BESSA, 2015, p. 215).

Weybher, outro grafiteiro, ressalta que no início do graffiti em Fortaleza não havia tinta de qualidade, e o que se usava era uma tinta de uso geral. Posteriormente, com o crescimento dessa técnica, algumas empresas passaram a desenvolver esse tipo de material com finalidade específica para esses artistas. Na lógica do mercado, algo só ganha destaque, só existe, quando se produz para aquela finalidade. Ou seja, o reconhecimento dessa técnica

---

<sup>24</sup> O Movimento *Hip Hop* Organizado do Brasil – MH2O é a maior organização de *hip hop* do Brasil, atuando em 14 estados, e em cinco deles mantém intervenção econômica. Foi fundado em 1989 na zona oeste de Fortaleza, capital do Ceará, estendendo-se rapidamente por toda cidade, chegando ao interior do estado. Em poucos anos avançou pelo Nordeste. Fez parcerias com o Governo Federal e implantou o Projeto Piloto Nacional do Mercado Alternativo (PPNMA), gerando 36 pequenas empresas à base da Indústria Criativa do *Hip Hop* em quatro regiões (Sudeste, Sul, Centro-oeste e Nordeste). Originado pela fusão entre grupos do Movimento Estudantil e *Crews* de *Hip Hop*, o “Gigante do *Hip Hop* Nacional”, como é conhecido, sempre atuou junto aos movimentos sociais e populares do País. Em 1998 o Movimento *Hip Hop* Organizado criou a ONG MH2O e passou a atuar no campo institucional; hoje é uma das maiores ONGs de juventude do Brasil. Estima-se em mais de 6.000 o número de membros dessa Organização, que atualmente trabalha a sua Internacionalização. Fonte: <http://mh2odobrasil.blogspot.com/2007/07/>

“obriga” o mercado a produzir para esse nicho, levando em conta que a lógica do capitalismo a tudo engole e se apropria. Pensar que um movimento artístico emergente das ruas, vielas e becos atingiu o patamar de “forçar” empresas a desenvolverem um produto para esse tipo de arte, seria pensar sobre um lugar de existência.

A formação das *crews* – galeras|turmas – mais antigas, como a P2K (Paridos pelo Kaos), RAM (Revolução Através dos Muros) e VTS (Viciados em Tinta Spray), grupos do início desse movimento artístico que atuavam de forma organizada, foi responsável por dar outra dimensão ao graffiti. O termo graffiti pode significar: 1) Plural de “grafito”, ou 2) Qualquer tipo de desenho, pintura ou inscrição com caráter transgressor feito sobre muros e paredes na rua

Também vale salientar outra vertente do graffiti, como as *crews* mais antigas que tiveram relação direta com os antigos bailes funk, como EDT (Espírito das Trevas)<sup>25</sup> e RM (Rebeldes da Madrugada), que iniciaram seus trabalhos com pichações, usando vidros de desodorante. Essas *crews* mais antigas, como EDT e RM, passaram a se envolver com as primeiras gangues de Fortaleza. Acontecendo nos finais de semana, os bailes funk eram realizados em comunidades mais distantes, que tinham esse momento como uma espécie de acerto de contas sobre a “invasão” ou demarcação dos muros vizinhos com assinaturas ou *tags* (DIÓGENES, 1998). Ou seja, as gangues que ultrapassavam e desafiavam os limites de outra comunidade teriam o acerto de contas no baile funk seguinte. Dessa forma, a relação entre as gangues vizinhas se dava a partir do reconhecimento das fronteiras|territórios e da transgressão das mesmas.

Observar as comunidades e suas ligações diretas com o início do graffiti e da pichação é também observar os caminhos oriundos do nascimento do movimento das gangues em Fortaleza, com o intuito de demarcação de território com uso de *tag*, *bomb* e também palavras de repúdio, denúncia e reclamação. As comunidades foram os berços dessa corrente que ainda atua de forma intensa hoje, produzindo dissensos e debates.

Já na contemporaneidade, onde não mais se confundem os termos graffiti e pichação (em âmbito de Brasil), temos alguns grupos|*crews* que se consolidaram, como Selo Coletivo, composto apenas por mulheres, que não há mais atuação; Aziladas *Crew*<sup>26</sup>; Acidum; Graficidade, dentre outros tantos grupos, coletivos, *crews* e artistas independentes, que seria impossível de listar nesta escrita.

---

<sup>25</sup>Uma das *crews* mais antigas de pixadores em Fortaleza.

<sup>26</sup> Uma *crew* composta só de meninas.

Muitos eventos com capital institucional público e privado foram se construindo em torno da arte urbana de Fortaleza, como os Mega Murais, Semana do Graffiti, Semana de Arte Urbana – SAU e Festival Concreto, que possibilitam um aumento do panorama de atuação do graffiti em Fortaleza.

Em 2007 aconteceu o primeiro evento de graffiti<sup>27</sup> de Fortaleza, organizado pelo grafiteiro Tubarão, no bairro Centro, onde foi desenvolvido um graffiti coletivo no antigo Beco da Poeira, centro de comércio popular da cidade. O evento aconteceu por cinco anos e, segundo o organizador, Tubarão, contribuiu para a criação de novos grupos de atuação na cidade.

Já a Semana do Graffiti de Fortaleza surgiu do diálogo entre o Festival Concreto e a Coordenadoria de Políticas Públicas de Juventude da Prefeitura de Fortaleza, sendo sua primeira edição em 2013. A Semana do Graffiti de Fortaleza, com curadoria de Narcélio Grud, apresentou atividades em alguns bairros da cidade, como Conjunto São Cristóvão (Cuca VI)<sup>28</sup>, Centro, Mondubim (Cuca V) e Praia do Futuro. A segunda e a terceira edição seguiram o mesmo formato.

A Semana de Arte Urbana – SAU, surgiu em parceria com a Escola Porto Iracema das Artes, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude (CEPPJ) da Prefeitura de Fortaleza e o Laboratório das Artes e das Juventudes – LAJUS (UFC).

Segundo a Diretora da Escola Porto Iracema das Artes, “[a] SAU é um lugar de reflexão sobre as possibilidades de formação que o Porto Iracema das Artes pretende desenvolver. Nosso programa de formação em artes visuais deseja dialogar com as experiências das artes de rua”<sup>29</sup>. Com sua quarta edição em 2017, a SAU seguiu criando fissuras a partir do tema *Ver do Meio: Experiência e Percepção na Cidade Contemporânea*, com abertura no bairro Serviluz, mais especificamente no Farol do Mucuripe,

---

<sup>27</sup>Segundo Campos (2010), Gitahy (2012) e Silva (2014), a origem do termo graffiti vem do italiano como podemos ver na descrição da origem do termo graffiti.

<sup>28</sup>A Rede Cuca é uma rede de proteção social e oportunidades formada por três Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (Cucas), mantidos pela Prefeitura de Fortaleza, por meio da Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude. Geridos pelo Instituto Cuca, os Cucas Barra, Mondubim e Jangurussu atendem, prioritariamente, jovens de 15 a 29 anos, oferecendo cursos, práticas esportivas, difusão cultural, formações e produções na área de comunicação e atividades que fortalecem o protagonismo juvenil e realizam a promoção e garantia de direitos humanos. Além disso, a Rede Cuca também visa trazer para a periferia de Fortaleza possibilidades e alternativas de fruição cultural por meio da realização de eventos estratégicos, festivais, mostras, exposições e programação permanente de shows, espetáculos e cinema. Retirado do endereço eletrônico <https://juventude.fortaleza.ce.gov.br/rede-cuca>

<sup>29</sup> Fala da diretora para a I Semana de Arte Urbana de Urbana. Retirado do endereço eletrônico <http://www.portoiracemadasartes.org.br/escola-porto-iracema-das-artes-realiza-ia-semana-de-arte-urbana-de-fortaleza/>

e contando como Servilost<sup>30</sup>, coletivo formado por moradores do próprio bairro. Outras ações também compuseram essa edição de 2017, como a mesa temática *Arte Urbana, Estética e Política*, formada pela pesquisadora Deisimer Gorczewski e a artista Aline Albuquerque, membros do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas – LAMUR, juntamente com Sabrina Araújo e o Bruno Spote, do coletivo Servilost, além de oficinas de estêncil e pintura gestual que ocorreram no Porto Iracema das Artes.

A SAU trouxe questões que abordaram a relação entre arte e cidade e como intervenções urbanas podem criar uma ideia de participação e interação entre as pessoas e a paisagem urbana. Glória Diógenes, antropóloga e professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), foi a curadora do evento e ressaltou que “é através destas intervenções que conhecemos a cidade onde moramos. Elas narram nossa história, expressam o acontecer da cidade”<sup>31</sup>. A SAU apresenta uma programação que contempla oficinas, palestras e rodas de conversa que possam despertar novos olhares, a partir das artes e paisagens urbanas, e para 2019 estava prevista sua VI edição.

O Festival Concreto, por sua vez, chegou à cidade em 2013, com uma dimensão superior e mais bem equipada, com convidados internacionais e oportunidade de patrocínio mais elaborada, capaz de agregar mais artistas, instituições, muros e possibilidades de atuação na cidade. A dimensão midiática acerca do Festival Concreto também se apresentou de forma mais intensa, com *vines*<sup>32</sup>, propagandas em TV aberta e reportagens em mídias impressas.

Diversas são as *crews*, os artistas solos e os eventos que ajudam a compor as imagens urbanas de Fortaleza. A partir disso, o que fica de importante é como essas intervenções afetam os que passam e observam as pinturas, pixos e demais formas de arte urbana. Como a paisagem urbana é afetada e o que causa na cidade e em seus habitantes? Considerando como são traçadas essas intervenções urbanas em Fortaleza, em quais territórios os eventos se concentram? Em quais territórios as *crews* e os artistas atuam e como desenvolvem essa cartografia dos afetos ao mapear desejos, memórias e relações com a cidade?

Tendo em vista que a escolha dos locais faz parte do processo que forma essa teia de relações, que infere na criação da obra, o que se propõe aqui é pensar o fazer de modo rizomático, a partir do mapear e do cartografar da arte urbana com a cidade. É compreender

<sup>30</sup> Bruno Spote, Kong e Wryel –MAD são alguns dos grafiteiros atuantes no coletivo Servilost.

<sup>31</sup> Fala da curadora do evento para a IV Semana de Arte Urbana. Retirado do endereço eletrônico: <https://www.ceara.gov.br/2017/12/05/semana-de-arte-urbana-de-fortaleza-convida-olhar-para-cidade-revelada-pela-arte/>

<sup>32</sup> Vídeos curtos divulgados na internet.

que essa forma artística é fluida e ao mesmo tempo efêmera, deixando rastros e pistas que permitem analisar os funcionamentos entre arte e política.

## 2.2 Percorrendo a história do graffiti

Têm algumas ações, hoje, no Ceará, que o cara tá grafitando de fora, o cara ganhou o dele, a estadia dele e vai embora, enquanto os cara local, os cara dá ali uma tintazinha, um negócio, e o cara ainda sai feliz – até porque a nossa principal dificuldade do grafite, do grafiteiro, desses novos grafiteiros é..., qual é o grande erro: ele achar que pra fazer o grafite só é o muro e a tinta né. Então, tem máscara, tem a escada, tem toda a logística, tem o pós-saúde dele que é uma tinta química pra caramba, eu vejo...<sup>33</sup> (A-MI, 2017, p. 27).

Ao caminhar pelo Centro, como de costume,tenho como desculpa resolver alguma coisa e depoisdegustar um bom pastel com caldo de cana. É sempre bom ficar à toa e sentir o vento nos cabelos. Observar as ruas, as pessoas correndo para chegar a algum lugar, as apresentações dos artistas, o passar do dia.

A Praça do Ferreira, em especial, é exemplo do retrato da paisagem da vida real. O rapaz que vende dindim<sup>34</sup>, o caminhar da executiva para um restaurante elegante, os senhores muito bem arrumadosconversando nos bancos, os que residem em meio à praça, as vendedoras de chip de telefonia, entre tantos outros trajetos. Mas, afinal, qual a nossa relação com a cidade ao caminhar? Não apenas migrar de um local para outro, já que o ato de delinear e mapear nossos trajetos – e como os fazemos –fala muito sobre a condição social em que estamos inseridos.O que indago aqui é: quais pistas deixamos ao caminhar? Dessa forma, compreendo que caminhar pela cidade é ato social, além de ser um modo de inventar o fazer político e estético. Analisar trajetos, lugares sociais a partir do ponto que partimos, como transitamos e qual o ponto de chegada. Ou seja, as exclusões, privilégios e poderes podem ser mapeados através de nossos percursos com a cidade e da forma como fazemos.

Da praça é possível ver muita coisa, inclusive como várias camadas são desenhadas na paisagem urbana. Muitas são as formas de redesenhar um espaço, um novo uso para um prédio, o abandono de outros, ocupação de espaços, modernizações, pinturas. A

<sup>33</sup> Entrevista de um artista-grafiteiro para o livro *Educação & Ensino*, no capítulo de autoria de Jo A-mi, intitulado *A ação poético-conceitual do grafite no Maciço de Baturité – CE*. Organização Solonildo Almeida da Silva, Simone Cesar da Silva, Leandro Araújo de Sousa e Ivan Vale de Sousa. 1ª ed. Rio de Janeiro: PoD, 2017.

<sup>34</sup>O substantivo masculino dindim tem dois significados distintos. Indica uma espécie de picolé de suco de frutas servido em saquinho de plástico comprido e estreito, sendo sinônimo de sacolé, geladinho ou chupe-chupe. Dindim é também uma gíria para dinheiro, equivalente a tutu, grana, bufunfa e capim (Fonte: <https://duvidas.dicio.com.br/>).

pintura, e aqui me refiro a graffitis ou muralismos, por exemplo, vem tomando cada vez mais espaços e redesenhando a paisagem urbana.

Como dito anteriormente, a arte urbana vem se intensificando em Fortaleza há algum tempo, desde os anos 1980 com o pixo e posteriormente com o graffiti. Tornou-se um movimento artístico muito forte com diversos artistas, coletivos, *crews*, festivais, semanas de arte, dentre outros. Da Praça do Ferreira, praça localizada no Centro da Cidade de Fortaleza, é possível ver um desses trabalhos ocupando a lateral de um grande prédio. Considero muito potente a força que uma imagem pode ter e os sentidos que pode passar, o que instiga, ressoa e provoca. Como já mencionei antes, o caminhar me fascina e em um desses momentos marco como um impulso sobre observar com a cidade suas mudanças, a partir da arte urbana. Tornei-me um *stalker*. Onde essas obras residiam? Quais sentidos eram possíveis passar? O que as pessoas achavam sobre tais atuações? Além do encanto pela arte urbana em si, em quais territórios se localizam a maioria das intervenções? Fortaleza vem mesmo se tornando uma cidade grafitada?

Acompanhamos o crescimento do graffiti na sociedade, no decorrer da história e em vários países. Em Fortaleza não foi diferente. Observando o processo de desenvolvimento dessa expressão artística nota-se o alto potencial de sua atual visibilidade em nível cultural e econômico. Tornou-se uma prática comum, no sentido de ser popular, social e legalmente aceita. Com esse “aval” as dinâmicas sociais, políticas e econômicas vêm se reorganizando para englobar a arte urbana. Criou-se um novo mercado. Produção de tintas, eventos, publicidade, entendimento e reconhecimento do artista urbano, ou seja, mais um nicho de relações denso e cheio de possibilidades.

Mas, afinal, o que pretendo, elencando esse crescente interesse cultural e econômico em apoiar a arte urbana? Bem, compreender essas relações possibilita que saibamos por qual motivo há um maior número de intervenções em determinados bairros. Em Fortaleza, por exemplo, onde é possível encontrarmos um maior número de graffitis? O Centro da Cidade com certeza é um dos pontos de maior atuação artística, bem como a Praia de Iracema, outro ponto intenso, principalmente se for relacionado com eventos de grande porte. O que se evidencia é a influência determinante dos fatores de natureza econômica também sobre a arte urbana, pois numa sociedade onde as coisas materiais e imateriais são potencialmente transformadas em mercadoria, não é estranho que os bairros com mais intervenções sejam aqueles que apresentam maior renda per capita, maior qualidade de infraestrutura e, ou faça parte do percurso turístico da cidade. Mas, afinal, existe a mesma

quantidade de graffitis na Praia de Iracema e no Conjunto Novo Mondubim, por exemplo? Não! Afirmo como errante que caminha por esses dois espaços.

Assim, cabe ressaltar a seguinte ideia. A arte urbana, quando se restringe predominantemente a determinados espaços como os mencionados, tem suas potencialidades não tão bem aproveitadas como poderiam, no sentido de uma melhor distribuição territorial, e conseqüentemente, distribuição de visibilidade social, cultural, política e econômica. Como, então, pensar Fortaleza como uma cidade muito grafitada se o olhar se volta apenas para alguns territórios? Como cartografar as manifestações com o graffiti em Fortaleza e o que elas inventam política e socialmente?

O graffiti, a pixação<sup>35</sup> e o *grapixo* originaram-se em grupos sociais que não partilhavam de um sensível que também lhes é de direito. Essa expressão artística é um fazer gráfico e comunicacional que cria fissuras na política ao ser feito em espaço público ou privado com o intuito de passar alguma mensagem, seja ela compreensiva para os transeuntes ou apenas para os que a fazem; é ação contestadora, que se impõe e reclama um espaço de diálogo, nem que o faça “à força”<sup>36</sup>. Como exemplo penso sobre a origem do graffiti nos Estados Unidos que pode ser analisada por duas vertentes, a de imigrantes jamaicanos e de imigrantes latinos, ambos a reclamarem contra a política de exclusão (AMI, 2017). O movimento artístico do graffiti foi circunscrito como estilo e expressão de rua, especialmente pela juventude transgressora, de Nova York e Filadélfia, e, principalmente, ao final da década de 1970 e início da década de 1980. Assim, o graffiti passou a ocupar as ruas das periferias e os vagões de trens estadunidenses (que, por sua circulação na cidade, tornaram-se um painel móvel singular) com *tags* (assinaturas dos grafiteiros) e posteriormente os *pieces*, abreviatura de *masterpiece*, obras que nasciam do desenvolvimento das *tags* (CHAGAS, 2015).

Já no Brasil compreende-se essa presença através de diversas vertentes já mencionadas acima, como *hip hop*, pixação, muralismo e artes plásticas. Em ambos os exemplos, a intencionalidade do ato também pode ser atribuída à demarcação de territórios, de mostrar que estão ali, que estão vivos – um pedido de visibilidade para a cidade – e também de

---

<sup>35</sup> Segundo Juliana Almeida (2015), pixação é uma intervenção gráfica com alta potência comunicativa, seja por meio do simbólico ou do literalmente escrito: assinaturas, palavras, frases e desenhos simples (monocromia e apenas uso da linha) fazem parte do arcabouço imagético do *xarpi*. Segundo Alessandra Oliveira (2017), os “alfabetos de pixação” eram letras estilizadas que faziam referência a cada letra do alfabeto. Esses novos alfabetos circulavam entre os grupos, que com eles produziam variações; também era comum se comunicarem com frases ao contrário. Daí vem a palavra “*xarpi*”, contrário de “*pixar*”, para designar as assinaturas dos *pixadores*.

<sup>36</sup> O termo “à força” aqui se refere ao ato do *pixo* com a rua, forçando o olhar daqueles que se negam a ver problemas sociais, pessoas invisíveis e contestações. Nesse contexto, a leitura, mesmo que não compreendida, já significa um grande ato político pelo simples fato de ter sido feito na ilegalidade.

incomodar ao passar alguma mensagem. Fica a questão sobre como se deu essa migração do graffiti de áreas mais distantes da cidade, bairros com menos visibilidade, para as áreas mais nobres. Ressalto que não há interesse aqui em afirmar que o lugar do graffiti seja apenas na comunidade<sup>37</sup>, pois a arte não tem bússola, é estipulada por aquele que a pratica. O que se intenta é justamente identificar quem estipula os locais do graffiti. Não me refiro apenas ao artista, mas, sim, às organizações e aos eventos públicos e privados que optam, facilitam e financiam a produção de obras em áreas mais nobres da cidade, prioritariamente. Consequentemente, tal dinâmica pode alterar o caráter de resistência<sup>38</sup> das intervenções contra as desigualdades, injustiças, ou até críticas, mesmo que inconscientemente, contra o sistema capitalista neoliberal<sup>39</sup>.

Sabe-se do início do graffiti a partir de diversas fontes e referências históricas. Dessa forma não há como dizer qual seria mais fiel, pois se algumas são tidas como referências por se datarem da época das cavernas, onde se escreviam e pintavam as atividades dos grupos, outras, mesmo cronologicamente mais distantes, apresentam um caráter estético e intencional de contestação e reclamação mais semelhante, como escritas em Pompeia, maio de 68 na França e movimentos nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980. Não é intenção dessa pesquisa definir qual critério tem maior relevância, se o temporal ou o estético|funcional; penso que ambos foram se construindo a partir das necessidades dos seus povos e sociedades da época em expressar de forma pública alguma mensagem. Que seja, então, determinado primeiramente o que se quer pesquisar, qual vertente e característica está sendo tomada para embasar a pesquisa –temporal estético–, para que, depois, a partir disso possa ser qualificada a linha de análise.

Assim sendo muitas são as suposições a respeito da origem do graffiti, como nas pinturas rupestres, no desenvolvimento da escrita, ou no período do surgimento das

---

<sup>37</sup>Num primeiro estágio, o termo sugere um conjunto harmônico, de acordo com o significado da palavra, ou seja, comum-unidade, mas na concepção desse estudo o termo “comunidade” representa o inverso. A comunidade é vista como uma multiplicidade de formas de produção de movimentos heterogêneos que se desestabiliza e se transforma. (GORCZEVSKI; SOARES, 2015, p.192).

<sup>38</sup>“Resistência, nesse sentido, é assumida como postura ética, estética e política que pergunta mais que afirma, e faz das práticas de pesquisa espaços múltiplos e multiformes de produzir coletiva e conjuntamente saberes. Resistir que se objetiva em rupturas sutis, pequenas fissuras a provocar deslizamentos de sentidos e a produção de novos, metamorfoses para que, indo além dos nomes e das formas, seja possível desafiar o entendimento. Resistência como afirmação da vida em sua plenitude e possíveis, que torna dizível, visível, audível aquilo que, silenciado, grita. Resistir que se apresenta no investimento e insistência em uma estética da existência, pautada em uma ética da diversidade da vida”. (ZANELLA; FURTADO, 2012, p. 206).

<sup>39</sup> Sistema capitalista neoliberal trata-se de uma teoria política e econômica criada nos anos 1970 que apresenta as seguintes características: não interferência do Estado no mercado (Estado mínimo), tem por intenção privatizar todas as instituições, eliminação de serviços públicos, economia globalizada e o capital internacional é prioridade.

idades. As primeiras evidências da arte rupestre foram encontradas na Austrália há 40 mil anos e, desde então, fizeram-se mais comuns em todo o mundo. Em Chauvet<sup>40</sup> foram pintadas há 30 mil anos e em Lascaux<sup>41</sup> há 17 mil anos (FARIAS, 2015).

Algumas evidências trazem nas cidades antigas—na China, no Egito e Pompeia e Roma, na Itália— a presença do surgimento de murais como uma característica comum entre elas. Esse fato também pode ser observado vista a necessidade histórica temporal dessas sociedades de transgredir algo imposto, passar alguma mensagem, denúncia ou questionamento (FARIAS, 2015).

Interessa saber que situação social propiciou a prática do graffiti. Penso que o que me interessa seja a finalidade da ação, podendo ser desenho, letra, ou ambos juntos, mais a ideia de desobediência criada a partir de uma forma comunicacional gráfica nos muros da cidade. Porém, ao pensar na ideia da desobediência, apresento duas explicações sobre tal. A primeira traz a vertente europeia de que, desde Pompeia, eram feitas palavras e frases de contestação pela cidade. E a segunda, que mais se aproxima da pesquisa, traz a noção contemporânea brasileira que define e distingue os conceitos de graffiti e pixo enquanto características bem definidas e distintas, ou seja, a compreensão do graffiti enquanto figura|imagem, prioritariamente<sup>42</sup>. Só a partir dessa explicação posso compreender que o graffiti aqui permeia o campo relacional entre o motivo de seu surgimento – de requerer e pontuar uma presença com a cidade – eo que se transformou atualmente no Brasil – uma expressão artística, imagética e urbana comercialmente aceita por ser mais “limpa” e “bonita” que o pixo.

Saliento que o ponto de fricção da pesquisa entre o graffiti e o pixo é aqui compreendido a partir de uma análise de ambas as expressões artísticas, que reside em um contexto sócio histórico brasileiro, e mais especificamente da cidade de Fortaleza. Dessa forma aponto que no contexto brasileiro torna-se mais objetiva a delimitação entre as duas situações artísticas, ou seja, graffiti é antes de tudo uma prática socialmente aceita que foi englobada pela atmosfera capitalista, que a tudo reproduz e vende. Graffiti é imagem, mais propriamente um desenho, podendo conter intervenções gráficas, utilizando-se de outras superficialidades e materiais, como papel, ou não, enquanto o pixo é gráfico, é escrita,

<sup>40</sup> Caverna de Chauvet ou Chauvet-Pont-d'Arc está localizada ao sul da França.

<sup>41</sup> Complexo de cavernas ao sudoeste da França.

<sup>42</sup> Sei que o graffiti não se restringe apenas a imagens e que muitos apresentam suas expressões em letreiros, palavras, frases. O que pontuo é a proximidade da pesquisa em observar a relação entre o uso de imagens no graffiti e uma aceitação social da obra. Inclusive no Brasil é notável uma melhor aceitação de intervenções com a presença de imagens e muralismos, em vez de palavras. Penso, então, que essa preferência é relativa à comparação com o pixo e a compreensão popular de ilegalidade.

podendo ser entendido por quem observa – ou não. É clandestino, não autorizado e “sujo”. Compreendo também que essa delimitação se torna mais embaçada em outros contextos, como o europeu ou norte-americano, nos quais os dois conceitos tocam diversas intersecções, por vezes distanciando-se, por vezes aproximando-se. Assim, a análise que é abordada nesta pesquisa se dá a partir do contexto da cidade de Fortaleza.

Desenhando esse trajeto de dois caminhos, posso seguir abordando como se deram ambas as vertentes no Brasil e em Fortaleza, lembrando que o fazer do cartógrafo vai de encontro ao constante inusitado e ao descobrir.

Como mencionado anteriormente, o que interessa é entender em que circunstâncias sociais e políticas o graffiti se originou, a fluidez do seu fazer subjetivo, e como se interligaram e interligam em diversas épocas e partes do mundo. Analisar o que desencadeou que houvesse graffiti nos anos 80 em Nova York e aqui em Fortaleza, para apenas depois disso observar correntes estéticas e métodos artísticos. No início da década de 1980, as autoridades de Nova York tinham como objetivo acabar com a disseminação dos graffitis, ao passo que galerias começavam a direcionar o olhar para esse novo tipo de expressão artística (GRUD, 2017)<sup>43</sup>.

Concomitantemente ao movimento nos Estados Unidos, acontecia a expansão do graffiti para a Europa junto com o advento do *hip hop* na década de 1970, estruturando-se em torno da organização Zulu Nation, fundada pelo ativista Afrika Bambaata. Nos “bailes *black*” com *breakdance*, além de músicas comandadas por um DJ – que gritavam a situação de miséria e desigualdade – havia a pintura ao vivo e simultânea dos espaços da festa pelos grafiteiros (A-MI, 2017).

Ainda falando de Europa, mais especificamente sobre maio de 68 na França, temos uma onda de movimentos estudantis contestatórios que tinham o graffiti como “linguagem, utilizada de ‘arma de reivindicações’, surgia nos muros como uma atitude ante-media” (FONSECA, 1981, p.18 *apud* SILVA, 2013, p. 16). Os estudantes contestavam não apenas valores morais da época, mas questões políticas, lutas de classe, de gênero.

Miséria, exclusão, reivindicação, desigualdade, linguagem de protesto, contestações. Não concordo! Não me calo! Não vou ser esquecido! A cidade também é minha! Se não escutar, grito! Se não enxergar, pinto a cidade, pinto seu trajeto. Agora seu momento de caminhada tem gritos estampados. Se pintar por cima, pinto de novo. E de novo.

---

<sup>43</sup>Informação apresentada por Narcélio Grudno livro *Concreto*, a partir de uma fala de Baixo Ribeiro, curador do Choque Cultural.

E de novo. A tinta é instrumento<sup>44</sup>. A cidade é tela. Eis o ponto que liga todas as origens do graffiti. A contestação visual daqueles que não são vistos e nem ouvidos. Se é assim, incomodar é o verbo de ordem. Mas o que tudo isso representa além de uma visão estética sobre a arte urbana? De onde surgem os que são escutados<sup>45</sup> e os que não são? Quais estruturas políticas permitem isso acontecer?

Nesse caso, compreende-se que o graffiti tenha sido – e ainda seja em algumas situações – um “fazer desobediência”, uma forma artística fluida que inventa formas e sensações. O graffiti e o pixo surgem com mais intensidade política e de desobediência em momentos de grande embate social. Transgressões em forma de frases surgem com mais intensidade em momentos de contestação, como aconteceu em Pompeia, Nova York, Berlim, Paris e em diversas cidades ao redor do mundo, como a imagem a seguir (FIGURA 6) de contestação sobre o conservadorismo na França em 1968.

---

<sup>44</sup> No Brasil iniciou-se uma corrente de uso da tinta látex como forma de subverter os altos custos da tinta spray. O uso da tinta látex e do rolinho iniciou-se a partir de uma necessidade e gerou uma inventividade, uma nova forma de se fazer graffiti, despertando admiração entre os grafiteiros de outros países. Atualmente muitos artistas usam o látex na composição de graffiti, inclusive é uma opção oferecida pelo Festival Concreto na composição das obras.

<sup>45</sup>“Escutar é uma alegria, é se deixar afetar pelos ruídos e barulhos do mundo, pelo estalar dos dedos em noite fria ao redor da fogueira e pelos sentidos que se aguçam à proximidade dos corpos com suas cores, cheiros, texturas, rugosidades e asperezas, adivinhando, no avermelhado da cor, no zumbido das abelhas e no perfume que exala a madurez da fruta, ainda no pé. Escutar é tudo isto, mas pode ser também outras imagens, outras letras, outras línguas, outros acordes, outros batuques e transes, outros colares e penas. As combinações parecem infinitas”(ARANTES, 2012, p. 91).

Figura 6 – Slogan político pintado em muro na França, em maio de 68, que pode ser traduzido para: “Como pensar livremente sob a sombra de uma capela?”



Fonte: Imagem sem autoria especificada, extraída do blog <http://arteproibidapixacao.blogspot.com/> em 2019. Reprodução sem fins lucrativos.

A imagem anterior trata-se de um dos slogans do movimento de contestação de maio de 68, que contém na frase uma ideia de afronta ao conservadorismo, feita nos muros da Universidade Sorbonne e ao lado de uma capela – um duplo afronte. O movimento igualitário ia contra a ideia de como era ditada a ordem normal das coisas, na qual o homem teria a inteligência iluminada a partir da fé; e a inteligência, por sua vez, governaria à vontade; ou seja, a inteligência e a vontade juntas dominam os instintos. O movimento igualitário de maio de 68 vai justamente contra isso e representa uma inversão de valores dentro do próprio sujeito<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Num panfleto de 04 de maio, afirmou o Movimento de 22 de Março: “Nós batemo-nos [...] porque recusamos tornar-nos: - professores ao serviço da seleção no ensino, seleção feita à custa dos filhos da classe operária, - sociólogos fabricantes de slogans para as campanhas eleitorais governamentais, - psicólogos encarregados de fazer ‘funcionar’ as ‘equipes de trabalhadores’ segundo os interesses superiores dos patrões, - cientistas cujo trabalho de 24 • Lutas Sociais 19/20 pesquisa será utilizado de acordo com os interesses exclusivos de uma economia de lucro. [...] Recusamo-nos a melhorar a universidade burguesa. Queremos transformá-la radicalmente para que de agora em diante ela forme intelectuais que lutem ao lado dos trabalhadores e não contra

Observando épocas e lugares onde o graffiti surgiu como meio de protesto, como, por exemplo, no muro de Berlim, que se manteve por 28 anos (1961-1989), tornando-se um marco histórico, é possível termos uma noção da intensidade da arte urbana. O muro era a materialização da divisão das duas Alemanhas – oriental e ocidental –, ou seja, dois muros, cada um de um lado. Não se limitava apenas a uma divisão geográfica e espacial, mas uma imposição do Estado, um exercício de poder, daqueles que o detém contra aqueles não o tem. O muro cortava o território como uma faca que amputa uma parte do corpo. Tantas famílias, histórias, afetos foram “amputadas” por esse monte de pedras, tijolo e concreto.

Oh, pedaço de mim  
 Oh, metade afastada de mim  
 Leva o teu olhar  
 Que a saudade é o pior tormento  
 É pior do que o esquecimento  
 É pior do que se entrevar  
 Oh, pedaço de mim  
 Oh, metade exilada de mim  
 Leva os teus sinais  
 Que a saudade dói como um barco  
 Que aos poucos descreve um arco  
 E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim  
 Oh, metade arrancada de mim  
 Leva o vulto teu  
 Que a saudade é o revés de um parto  
 A saudade é arrumar o quarto  
 Do filho que já morreu  
 Oh, pedaço de mim  
 Oh, metade amputada de mim  
 Leva o que há de ti  
 Que a saudade dói latejada  
 É assim como uma fisgada  
 No membro que já perdi  
 Oh, pedaço de mim  
 Oh, metade adorada de mim  
 Leva os olhos meus  
 Que a saudade é o pior castigo  
 E eu não quero levar comigo  
 A mortalha do amor  
 Adeus (PEDAÇO..., 1978).

Como lidar com esse sofrimento de amputar uma parte de sua história, de afastar um filho, um parente, de perder uma casa? O graffiti no muro de Berlim era a forma mais intensa e imediata de “vomitar” essas raivas, tristezas, repúdio, indignação e tantos outros sentimentos. Assim, vários foram os artistas que intervieram no muro de face ocidental,

---

eles [...] Queremos que os interesses da classe operária sejam defendidos também na universidade” (BERNARDO, 2008, p. 23).

dentre eles Keith Hering, Christophe Bouchet, Thierry Noir, dentre outros. Por outro lado, na face oriental do muro de Berlim, a pintura apresentava-se sempre intacta, sem rabiscos ou desenhos, “sem vida”. Claro que cabe aqui salientar que o graffiti pode também se alimentar justamente da repressão, da exclusão e outras formas esmagadoras de poder, enfatizando um ato político. O sentido de contestação, dissensos e transgressão também pode residir na ideia que o artista tenta passar ao observador, pois:

São pequenos pontos de resistência, muitas vezes localizados, mas que podem gerar uma desterritorialização do espaço, fazendo com que os seus usos e sentidos possam ser alterados, reinventados, colocando na resistência uma possibilidade de invenção. A arte urbana, nesse sentido, pode ser entendida como uma prática de resistência que opera a partir da leveza. (OLIVEIRA, 2017, p.94).

As características contestatórias são uma das maiores marcas do graffiti e acabam por ser arma fundamental nos movimentos libertários e revolucionários. Como esquecer os tempos de violência fascista da Ditadura (1964-1985) aqui no Brasil (FIGURA 7)? E as contestações contra o Golpe que derrubou a então presidenta eleita democraticamente Dilma Rousseff, em 2015, que fora articulado para alçar o vice-presidente Michel Temer ao posto (FIGURA 8)?

Figura 7 – Homem pixando frases de protesto contra a ditadura no Brasil, em 1968.



Fonte:Foto originalmente veiculada na revista Manchete e extraída do blog <http://arteproibidapixacao.blogspot.com/>. Reprodução sem fins lucrativos.

Figura 8 – Pixações contra o governo do presidente Michel Temer (2016-2018) na zona oeste de São Paulo.



Fonte: Fotografia de Marlene Bergamo (2016), da agência Folhapress, extraída da página <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/10/1819569-pichacao-politica-ganha-forca-e-estampa-ruas-muros-e-paredes-de-sp.shtml?mobile>. Reprodução sem fins lucrativos.

Andar pela cidade e me deparar com frases de contestação no mínimo me faz pensar em quem são essas pessoas que pintaram as mensagens e por qual motivo elas o fizeram. É entender que existem diversas realidades históricas e sociais que não conhecemos e nem vivenciamos. A frase e o desenho são bandeiras fincadas que trazem mensagens como “olha eu aqui” ou “o incomodado que se mude, eu tô aqui pra incomodar” (A PROCURA..., 2003). Por isso reforço que as técnicas sobre graffiti e picho, e suas diversas materialidades e aportes são análises a serem feitas posteriormente a questões como contexto histórico e social no qual a arte urbana se constitui<sup>47</sup>.

Mas, se as mudanças não são apenas no quesito de materialidade e técnica, quais seriam, então? Afinal, quais os diálogos entre arte urbana e arte contemporânea? Onde elas se

<sup>47</sup>Analizando as imagens de maio de 1968 na França, a ditadura militar em 1964 e o golpe de 2015, ambos no Brasil, cria-se a dúvida sobre os estilos de graffiti e por vezes a confusão sobre a semelhança e diferença entre pichação e graffiti. Ora, as frases seriam um exemplo de pichação e não de graffiti? O que diferencia um do outro? A priori lembro que o graffiti iniciou com especificamente o uso de sprays, mas essa materialidade logo foi burlada e anexada a outras de custo menor e fácil acesso. Essa mudança de nomenclatura e técnica é comum a adequações de conjunturas sociais, e entende-se que a finalidade é a maior importância na arte urbana.

tocam? Como mencionado anteriormente, a arte contemporânea não se finda na fruição e contemplação; ela chega com o intuito de questionar os pensamentos e as formas de pensar, o entendimento de arte, a sociedade, e o que o artista julga potente para trazer ao diálogo.

A lei brasileira n. 12. 408/2011 prevê a prática de graffiti “realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber pelo locatário ou arrendatário do bem privado”. A partir dessa lei podemos deduzir alguns pontos importantes que cercam o graffiti e a arte urbana como um todo. A autorização de atuar com o graffiti de forma legal na cidade divide mais ainda o graffiti do pixo, colocando este em maior marginalização. Segundo que, ao se falar em autorização com o intuito de “valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística”, abrem-se margens para questões extremamente subjetivas como o que seria entendido por valorizar. Dependendo da gestão em vigor, os conceitos de valor podem ser tão mutáveis como o passar do dia, principalmente se pensarmos nas diversas instituições que atuam na sociedade e são capazes de moldar ideias, como escola, igreja, polícia, dentre outras. Ou seja, instituições de poder serão sempre uma sombra sobre os conceitos de valores, interesses e moral.

A cultura é outro campo de extrema complexidade no que se relaciona às políticas culturais, ou seja, exige uma forma de pensamento tão plural que não pode ter uma única forma de pensamento, mas, sim, uma política de pensamento complexo que englobe todo esse campo diverso. Ao pensar cultura, incluo desde um pequeno criador cultural do interior de algum Estado até uma potente indústria cultural<sup>48</sup>. Porém, é também interessante pensarmos a cultura fora do campo da política cultural, mas como uma identificação, reconhecimento que acolhe as pessoas e as faz sentirem-se confortáveis, ao passo que arte, em especial a arte contemporânea, é feita para desestabilizar e provocar a dúvida. Cultura é a regra, e arte, a exceção<sup>49</sup>.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

---

<sup>48</sup>Antônio Rubim em entrevista divulgada em vídeo do Curso Sesc de Gestão Cultural para o Centro de Pesquisa e Formação Sesc São Paulo, em abril de 2006. Encontrado no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=8utvyjKFE6w>

<sup>49</sup>Frase de autoria do cineasta e roteirista Jean Luc- Godard.

Assim é a arte contemporânea, bem como a arte urbana: uma forma fluida que gera e concebe experiências! Gera um olhar, um questionamento sobre o que a obra produz. Não se consegue analisar a obra de forma plana e direta, pois ela é um processo de decodificação contínua. Esse tipo de arte é água, é instabilidade, escorre nos dedos, muda de forma, respinga de maneiras diversas. É uma pluralidade de práticas. Faz-nos transbordar o limiar material da obra e nos coloca questionamentos criados pelo artista, questionamentos que nos acompanharão após o momento de observação da obra e que tem por finalidade a experiência. A contemporaneidade é fruto de uma junção de fragmentos, rompe com a ideia do sujeito íntegro, sujeito autônomo e identidade definida, e aborda uma ideia do sujeito moderno múltiplo, híbrido, dividido, disperso, plural e ambíguo. Toda essa crise sofrida pelo sujeito contemporâneo pode ser exemplificada pela arte contemporânea, que consegue transfigurar essa fragmentação do mundo, ordenando conceitos a partir de novas formas, materiais, performances, métodos e processos.

Aponto também para a ideia do agir a partir de uma autorização do proprietário, seja a propriedade pública ou privada. Essa ideia foge um pouco daquela que iniciou o graffiti como manifestação social. As manifestações artísticas de graffiti não foram iniciadas com autorização. Muito pelo contrário, aconteciam em momentos de tensão e adrenalina justamente por atuar no contexto do proibido, questionando e “jogando na cara” do Estado o mal-estar social. Compreendo que, atualmente, numa sociedade regida pela lógica do mercado, o graffiti foi incorporado e aceito como uma expressão artística. Porém é necessário um cuidado para que tal aceitação não seja motivo de deslegitimação, mas que se compreenda enquanto uma arte que usa do mercado como uma tática socioeconômica, como todas as outras o fizeram e fazem. Entendo, então, que “esse discurso que vinculou o graffiti como uma manifestação artística, foi o mote formador da opinião de tratar-se de uma expressão urbana ‘bela’ e positiva para a cidade, enquanto a pixação seria uma transgressão que suja e deprecia a imagem urbana” (CHAGAS, 2015, p. 62).

O que não pode ser confundido aqui é a ideia de que “apenas” seja graffiti se obtiver autorização, pois diversas são as relações dos artistas com a cidade, por vezes são atreladas a organizações que os garantem o suporte consentido de intervir, e por vezes essa atuação ocorre sem muito planejamento em uma relação entre o artista e a rua. Assim, como tantos outros âmbitos sociais na história humana, compreendo que a agregação do graffiti ao mercado é uma consequência das relações institucionais que são estabelecidas entre os setores público e privado, social e individual, econômico e cultural, que têm por produção maquínica

capitalista o poder de aglutinar ao sistema e às relações de poder o que lhe interessa como mercado social e consequentemente capital econômico, que gera lucro. Ou seja, a organização de um meio urbano não é aleatória, mas uma articulação entre os interesses e as necessidades sociais (como ruas, escolas, hospitais).

Ainda em uma tentativa de caracterizar a arte do graffiti, JoA-mi (2017, p.25) fala que,

[...] a utilização da arte do grafite, arte legitimada, que no dizer dos(as) artistas é “intervenção”, “ato de demarcar território”, “técnica com cores”, “arte com spray”, “objeto de higienização de espaço e de inclusão social”, “arte para as ruas e para as pessoas”, tornou-se recurso para expressão social de artistas com diferentes graus de engajamento político-ideológicos: que vão de expressões menos abrangentes (como a apresentação de um personagem desvinculado de qualquer perspectiva crítico-social) aos mais engajados com seus “painéis temáticos nas comunidades das periferias das cidades.

A arte urbana<sup>50</sup> é palco de muitos debates, e um deles tem relação oriunda da pixação, colocando-a em situação de conflito entre arte e transgressão. Não que essa relação seja abordada aqui como algo negativo; reforço que a arte não tem limites, não tem princípio e nem fim, e por isso não há quem possa dizer o que seja arte ou não. Não na contemporaneidade. Dessa forma, saliento que a pixação<sup>51</sup> é tratada aqui enquanto arte, justamente por seu caráter transgressor e questionador sobre tudo o que o artista deseja abordar.

A pixação por vezes é atrelada ao ilegal, ao proibido, e tem como maior proposta desobedecer, resistir e de não ser compreendida por todos, pois seus códigos são apenas para aqueles que fazem parte do mesmo movimento. O dissenso sobre se pixação é arte ou não tende a ser um ponto de constante que tende a respingar na arte urbana, nos seus primórdios, nos anos 1980 em Nova York. Sobre o conceito de pixação, o curador Moacir dos Anjos afirma que:

É uma manifestação visual que traz, embutida nas práticas dos pixadores e nas imagens que eles criam sobre os muros e edifícios da cidade, uma visão de mundo que simplesmente não cabe nos acordos que regem e limitam a vida comum na cidade de São Paulo. E apesar disso o pixo está aí, cobrindo toda superfície de

<sup>50</sup>Com a arte urbana, a efemeridade atua como um dos fatores principais, bem como seu caráter de questionamento, informações, dissensos e hibridismos de técnicas, como *spray*, colagens, pintura. É uma série de manifestações artísticas produzidas para/no espaço público, como o graffiti, a performance, o *sticker*<sup>50</sup>, o lambe-lambe, a pixação, etc. (FARIAS, 2015). Daí surge seu diálogo com a arte contemporânea, no âmbito de criar fissuras em conceitos, na/com a cidade, nas formas, nas materialidades etc., que podem reordenar espaços, paisagens e percepções.

<sup>51</sup> Há algumas publicações (ANJOS, 2010; DIÓGENES, 2015) que abordam em seus textos a palavra grafada com “x”, em referência à origem da palavra.

parede disponível, forçando sua passagem em um país cujas elites ainda preferem ignorar as graves fraturas sociais que existem. Dando visibilidade a algo que de outro modo não seria visto. E falando de algo que, não fosse justamente pela grafia aparentemente cifrada que os pixadores usam, dificilmente seria dito. Nesse sentido, pixo é política. E nesse sentido, é arte também (ANJOS, 2010)<sup>52</sup>.

Em entrevista para Glória Diógenes (2017, p. 121), o pixador Grilo afirmou: “Todo pixo é político. Pela natureza da própria ação ela é questionadora da propriedade privada, questionadora do patrimônio, ela questiona as instituições pela própria natureza do ato”. A partir do viés sócio-político, não há pixo autorizado, pois faz parte da pixação o ato transgressor, nas surdinas, sem autorização. Mas essa é apenas a primeira e mais básica camada acerca da pixação. Além de demarcação de território, ospixadores apresentam assinaturas e *tags*, muitas vezes compreendidas apenas por eles mesmos, e o desafio da prática do pixo em locais de difícil acesso. Assim, a proibição|ilegalidade, junto com o alto nível de dificuldade de se conseguir chegar a determinado ponto de um prédio ou fachada, atribuem mais valor ao ato (FIGURA 9).

---

<sup>52</sup>Entrevista para o jornal Folha de São Paulo sobre a 28ª e a 29ª edições da Bienal de São Paulo.

Figura 9 – “Vem na trilha!”, pixo feito na fachada do Conselho Regional de Contabilidade do Estado do Ceará



Fonte: Fotografia de Glória Diógenes, em 13 de setembro de 2017, publicada em artigo (DIÓGENES, 2017). Reprodução sem fins lucrativos.

A arte do pixo é ação política, é “bater” de frente com o Estado, é não abrir mão de existir e forçar que os vejam. É usar a performatividade do corpo como arma de guerra na batalha social do esquecimento, exclusão, ilegalidade e conflitos em uma sociedade que tem a desigualdade como forte característica. Pixar é muito mais que linhas, traços e “garranchos” enrolados que “carimbam” e demarcam a cidade por vaidade e adrenalina, sentimento

prazeroso e transgressor em uma sociedade que quer todos anestesiados, apáticos, sem atitudes além do consumo; é integrar à cidade e tomá-la um pouco para si, fazendo-se presente, inscrevendo-se na cena urbana.

O pixo denuncia um lugar de visibilidade que alguns têm de tomar à força, pois essa visibilidade só é dada para poucos. Assim sendo, o poder do discurso não está apenas no que se diz, mas, também, e na maioria das situações, em quem o profere, em quem porta o poder discursivo. Sobre isso entendo que:

O ato de pixar é, por natureza, uma insatisfação com o capitalismo, com a propriedade privada, com as estruturas sociais instituídas. Por meio dele nós estamos dizendo: ‘Ei, tá vendo a tua casa, teu muro? Ele pode ser meu também e você não tem controle sobre isso’. Isso é político. Não é necessário que eu escreva frases diretas, aponte culpados ou soluções. Pixar é político. (REVISTA BERRO, 2014 *apud* DIÓGENES, 2017, p. 122).

Seria, então, realmente necessário determinar se pixo é arte ou não? Penso que, mais que uma denominação identitária, é notável observarmos que um dos elementos mais intensos da pixação, além da contravenção e luta social, seja justamente a impossibilidade de captura do pixo. O pixo parece escapar, assim, do regime representativo, icônico, e alude a outras formas de apreciação e percepção estética (DIÓGENES, 2017).

A transgressão é tida como forma ilegal e/ou pode ser também ao mesmo tempo uma forma de expressão que “incomoda” por trazer o contrário, a desobediência, o proibido, a resistência sobre estruturas massacrantes na sociedade.

Assim, se nem tudo aquilo que atualmente é considerado graffiti releva de um ato de transgressão, o ato original ao qual este está ligado, enquanto origem primordial do universo graffiti remete claramente para o confronto, a ilegalidade e a provocação. Assim, simbolicamente, o graffiti tem sido culturalmente apropriado como emblema de rebeldia e rebelião, signo de vozes incompreendidas ou minoritárias, sejam estas de jovens, de minorias políticas ou de excluídos do subúrbio (CAMPOS, 2007, p. 254).

Diferente da abordagem de Campos (2007) a partir de Portugal, na qual não há separação entre graffiti e pixação, no Brasil essa dualidade é bastante clara. Assim, pixar emerge da vontade do ato gráfico ilegal, sendo compreendido ou não pelos observadores. A pixação é feita para os pixadores e para pontuar suas existências sociais. É arte e não o é ao mesmo tempo. Na verdade, a arte é o ato em si, causando um desentendimento, característica essencial dessa estética política. E quando me refiro a uma estética política, me refiro a “[...] lutas para transpor a barreira entre linguagens e mundos, na reivindicação de acesso à

linguagem comum e ao discurso na comunidade, provocando uma ruptura das leis naturais de gravitação dos corpos sociais” (RANCIÈRE, 2000, p.5-6).

E o desentendimento (ou dissenso), o que seria? Ora, é um conflito que gira em torno da partilha do sensível e suas relações entre o ver, falar, escutar, pensar. O dissenso, assim, provoca fissuras em um sistema que priva muitos dessa partilha, desse lugar de visibilidade e da obtenção do discurso como resistência em um processo de subjetivação política que questiona o discurso, quem fala e quem escuta, para a partir dessa consciência redefinir o que é considerado normal ou não na sociedade. Sobre isso, Rancière (2005) menciona que:

O dissenso não é, em princípio, o conflito entre os interesses ou as aspirações de diferentes grupos. É, num sentido estrito, uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, sobre os objetos e sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão (RANCIÈRE, 2005, p. 51).

Portanto, “[...] nenhum consenso pode ser estabelecido como resultado de um puro exercício da razão”, uma vez que certos “[...] modos de vida e valores são, por definição, incompatíveis com outros. E é justamente essa mútua exclusão que os constitui” (MOUFFE, 1994, p. 1 *apud* MARQUES, 2011, p. 27). Dessa forma, compreende-se que o mundo é marcado por constantes disputas e dissensos sobre os sensíveis partilhados e sobre as estruturas que formam uma comunidade política. Ou seja, uma luta para a obtenção de discursos e para que tomemos para nós o lugar de interlocutor que deseja fazer, falar, escutar e decidir.

Essa luta também pode ser observada na escolha de locais para intervenção urbana, pois se altera uma paisagem previamente estabelecida e organizada socialmente. Como se inserir em espaços e marcar sua presença? Como e por qual motivo os eventos de arte urbana, as *crews* e os demais artistas optam por esses espaços? Isso também é uma forma de mapear como a cidade se constitui e como os territórios são vistos.

### **2.3 Cidade sem memória é cidade sem história: afetos e espaço praticado**

O que é uma cidade? Seria tão objetivamente o oposto de campo? Seria a forma material de um espaço repleto de casas, prédios e comércio? Não! Cidade não é algo tão simples que possa ser resumido ao conceito material de concreto e localização geográfica, pois as cidades não existem só como ocupação de território, construção de edifícios e de interação

material entre seus habitantes (CANCLINI, 2008).As cidades também são compostas por experiências afetivas que criam uma cartografia ao enfatizar os sensíveis, as intensidades e interações sociais. Por isso a dificuldade em se especificar de forma única o que seria uma cidade, pois existem várias formas de se viver e de construir a cidade, e nenhuma delas é capaz de abarcar sozinha essa intensidade.

Construímos com a cidade uma relação afetiva pessoal que pode abranger acolhimento, rejeição, reconhecimento, desbravamento, dentre outras subjetividades cognitivas. O que|onde|como vivemos determinados espaços é o que nos afeta em um processo de (re)invenção de nós mesmos.

Canclini, em obra inserida no livro de Teixeira Coelho (2008), apresenta algumas configurações imaginárias sobre o espaço urbano que busca evidenciar os principais desafios das cidades atuais, teoricamente identificando as falhas das principais linhas de análise da cidade. Assim ele apresenta as seguintes estruturas: cidade do conhecimento – que destaca o papel da informação –, cidade espetáculo, cidade multi e intercultural, ou cidade do reconhecimento – que não são capazes de englobar toda subjetividade cultural e imaginária de uma cidade. Assim, nenhuma cidade pode ser apenas uma dessas configurações, mas, sim, todas juntas e muitas outras, inclusive estruturas que desconhecemos.

Aprofundando mais no critério cidade do espetáculo, com o foco em Fortaleza, pergunto: como se constrói essa espetacularização na paisagem urbana? Em primeiro lugar é necessário entender que mesmo com todas essas estruturas citadas acima por Canclini, é importante ressaltar que a ideia de estrutura estará sempre presente na composição de qualquer cidade. Uma estrutura apresenta a memória inicial sobre o local, suas experiências, habitantes, viajantes, arquiteturas que desenham a “personalidade” local dos espaços, rotina, subjetividades, crenças e particularidades da cidade com as pessoas. Fortaleza infelizmente é uma cidade que sofre com a perda de históricas construções dos bairros mais antigos, como Centro, Parangaba, Monte Castelo, Jacarecanga, dentre outros. Cedem lugar e memória para a construção de estacionamentos, torres empresariais, ou simplesmente espaços “mortos”, apagando lentamente as primeiras características da construção da cidade alencarina. É certo que o novo sempre vem, mas é necessário que a história seja apagada para a construção desse novo? Não seria possível coexistirem? Pois, cidade sem história é cidade sem memória, sem lembranças de como se deram seus processos de construção, lugares, povos, características culturais, regionais, econômicas, entre tantas outras, ou seja, da construção de um todo, seja concreto ou abstrato.

A partir disso, ingresso em uma pauta recorrente na arte urbana (sejam elas graffiti, pixo, murais, lambes, dentre outras), que seria o processo de escolha dos espaços para as intervenções.

Pensando pelo viés do graffiti, entendo que ele “veio para democratizar a arte na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica” (GITAHY, 1999, p. 13). Tal afirmação é motivo de dúvidas se observarmos um pouco sobre a conjuntura social dos espaços e dos territórios urbanos no sentido que os territórios do graffiti são também formas de demarcação, como mencionei anteriormente, sendo suas escolhas não arbitrárias. Inserir-se nos espaços, nos territórios faz parte do anseio por maior visibilidade, ou seja, quanto maior e em locais mais estrategicamente notórios, mais visibilidade. Cito como exemplo, a seguir, a obra que reside no Farol do Mucuripe desde 2013, quando da primeira edição do Festival Concreto<sup>53</sup>, que propiciou tantas discussões sobre intervenções de arte urbana, permissão, autorização, patrimônio público e privado, esquecimento social do Estado de comunidades e visibilização social através de intervenções artísticas.

Esse debate sobre intervenção urbana, patrimônio público e autorização é constantemente retomado entre gestores e artistas, principalmente. Muitos são os discursos sobre isso, como o dos representantes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan durante debate no Festival Concreto V, edição de 2018, ao afirmarem a proibição de intervenções em prédios tombados e de patrimônio histórico sem a autorização prévia do Estado, como a que aconteceu no Farol do Mucuripe, em 2013. Ainda sobre a mesma intervenção, Rafael Limaverde, que também estava presente e foi um dos realizadores da intervenção no farol, defendeu que o prédio estava abandonado<sup>54</sup> e que a intervenção se resumia a tintas, podendo ser facilmente tiradas caso o Estado opte por uma reforma do prédio. Ele ressaltou também a vivência e a ocupação dos moradores do Titanzinho nesse processo, que já vinham acontecendo vagarosamente antes, mas que se intensificaram após essa intervenção no Farol no Festival Concreto.

Tais ocupações artísticas passaram a acontecer com grande intensidade no local, com eventos como o *Nossas ruas com arte*, a *Quarta do Reggae*, da Associação dos Moradores do Titanzinho, bem como outros eventos que ainda ocorrem esporadicamente como *Cine Ser Ver Luz*, com o apoio também da Associação dos Moradores do Titanzinho,

<sup>53</sup> Mais detalhes da primeira edição do Festival Concreto serão abordados na seção 3 *Para onde vou*.

<sup>54</sup> O abandono e a situação precária de conservação do Farol do Mucuripe foram aspectos ressaltados pela imprensa local à época da intervenção: <https://tribunadoceara.com.br/noticias/fortaleza/grafite-chama-a-atencao-para-precariedade-do-farol-do-mucuripe/>

do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas – LAMUR|UFC, dentre outros como o Coletivo Audiovisual do Titanzinho e Serviluz. “Muita gente, principalmente quem não mora ou não conhece (o Serviluz), vê o Farol, até o bairro, como um lugar esquecido. O que acontece é que os jovens têm cuidado dele, intervindo com arte, tentando enfrentar as dificuldades diárias com um pouco mais de leveza”, afirmou Fabíola Gomes, estudante de Cinema da UFC e moradora do Serviluz, para uma matéria do jornal O Povo<sup>55</sup>.

Ainda sobre formas de ocupar o farol e das relações dos moradores com os territórios, em 2013 o Festival Concreto afirmou a necessidade de um intermédio do artista e morador do Serviluz, Wryel “MAD”, para desenvolver as articulações entre o evento e a comunidade. Assim, Wryel, além de intermediar as relações entre moradores, o território e a organização do evento, também compusera a lista de artistas responsáveis pelas obras no farol. Em entrevista, o artista comenta que o farol poderia ser “aproveitado para dar cursos profissionalizantes de fotografia, artes, música. Poderia fazer daqui um ponto turístico muito importante, pois afinal aqui é os olhos de Fortaleza. E os olhos de Fortaleza estão fechados, [...] e a gente só tá abrindo os olhos de Fortaleza novamente”<sup>56</sup>.

A partir de situações como essa, podemos notar que ocupar a cidade com arte é vital para que possamos seguir sãos, para que possamos nos expressar, reconhecer e reivindicar o que mais desejamos. O Festival Concreto em Fortaleza, festival internacional de arte urbana, que movimenta artistas locais, nacionais e internacionais e possui diversas fontes de apoio e patrocínio capazes de sustentar tamanha estrutura, vem atuando e alterando a paisagem urbana em bairros e territórios na cidade alencarina.

O graffiti vem ganhando espaço cultural na nossa cidade, há algum tempo, através de *crews*, artistas individuais, eventos e festivais. O alcance conquistado pelo graffiti em Fortaleza, através de *crews*, artistas e eventos, faz dele uma arte com mais aceitabilidade social em comparação à pixação, que popularmente não é considerada expressão artística. As cores vibrantes, imagens e painéis tomaram conta de alguns bairros de Fortaleza. Esse movimento possibilitou uma aceitação do graffiti à lógica do mercado no sentido de ser algo interessante, *cool*<sup>57</sup> ter um painel grafitado em lojas, paredes, instituições, prédios. Ora, afinal, para que algo seja aceito socialmente, o mercado deve “dar o seu aval” e englobar a partir de rituais antropofágicos aquilo que lhe interessa. A partir da lógica do mercado surge também a

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/09/projeto-destaca-acoes-artisticas-realizadas-no-serviluz.html>

<sup>56</sup> Vídeo *Grafite em Fortaleza*, que foi exibido no CETV segunda edição de 23 de outubro de 2013. Entrevista encontrada no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=HYMWhgssQ5U>

<sup>57</sup> Palavra em inglês que quer dizer legal, sem problemas, bem, agradável.

problemática de uma sociedade do espetáculo<sup>58</sup> e como essa lógica “engole” histórias, culturas, pessoas, e despeja uma cidade e uma sociedade voltadas para a espetacularização da mercadoria. A vida transformada em show da vida, pois “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (CANCLINI, 1990, p. 17). Ainda sobre espetacularização, retomo Canclini e suas ideias de cidades espetáculo ou *sexy*, com as quais é possível compreender como essas cidades são atrativas. Segundo ele,

[...] são cidades a ser visitadas e admiradas como cidades globais, espaços demarcados onde o mundo se põe em cena por quatro razões: o intenso papel das empresas transnacionais, a mescla de culturas, a concentração de elites da arte e da ciência, e o elevado número de turistas. Esses traços costumam ser lidos como recursos para desenvolver focos de *hiper* modernização e revitalizar áreas históricas ou a qualidade geral da vida urbana. Aposta-se que esses modos de transnacionalização sejam impulsionadores do crescimento econômico e fontes de renovação sociocultural. São as cidades que conseguem reinventar-se. (CANCLINI, 1990, p. 22).

Em oposição a essa ideia, trago a questão sobre espaço-sucata ou *junk-space*:

Não vivemos em um mundo unido por uma estrutura, mas no “confuso império do impreciso”, onde se confundem o alto e o baixo, o público e o privado, o saciado e o famélico. “Não existe a forma, só a proliferação”, “partículas órfãs em busca de um marco ou figura”. “O espaço-sucata é uma teia sem aranha” ... “sua anarquia é uma das últimas maneiras tangíveis de experimentar a liberdade”. (KOOLHAAS, 2002, p. 9-11 *apud* CANCLINI, 2008, p. 27).

Aqui quero abordar a espetacularização urbana e artística em contraposição ao espaço abandonado, tido como espaço-sucata, para que seja mais fácil a compreensão dos pormenores. Penso a espetacularização, o capitalismo e o neoliberalismo<sup>59</sup> como uma estrutura, uma teia, onde aqueles que a tecem, agem, manipulam aspectos políticos e sociais da sociedade, inclusive na arte urbana, aqui tratada.

<sup>58</sup> Referência à obra “A Sociedade do Espetáculo” de Guy Debord. Publicada em 1967, em Paris, a obra reflete o pensamento do autor sobre uma sociedade e suas relações com o fetichismo da mercadoria, sobre a alienação das pessoas através da espetacularização e opinião pública.

<sup>59</sup> É necessário que tenhamos em mente a diferença e a relação entre o liberalismo e o neoliberalismo. O liberalismo é uma teoria econômica, política e social originada na Europa no século XVIII que é contra a intervenção do Estado na economia. Com consolidação a partir do escocês Adam Smith e o liberalismo econômico reforçado em sua teoria *laissez-faire*, esse conceito defende a atuação livre do mercado privado sem a invenção e interferência do Estado. Com lemas como ampla e livre concorrência de mercado, individualização e valorização do trabalho, diminuição das barreiras econômicas e outros ideais que tem interesse na ascensão burguesa, o liberalismo entrou em colapso devido ao grande número de desigualdade social como na Revolução Francesa e na Primeira Guerra Mundial. Após avaliação sobre ineficiência do sistema clássico liberal, em não compreender o contexto social, surge então, o neoliberalismo, com uma visão mais atualizada sobre o sistema capitalista globalizado universal. Essa nova visão tem como ponto principal a ideia de Estado mínimo, ou seja, de que o próprio mercado regule a economia e a produção das riquezas, apoiando os ideais capitalistas privados em oposição a qualquer intervenção do Estado.

O graffiti foi agregado a essa lógica e tornou-se, também, uma plataforma de mercado. Em Fortaleza, por exemplo, é notável como o graffiti passou a ser mais presente em bairros mais elitizados, como Praia de Iracema, Dunas, Benfica, Salinas, dentre outros. Um estilo que saiu da margem e subiu ao patamar das caminhadas da elite, como uma expressão artística aceita.

Saliento aqui minha grande admiração pela arte urbana, como já venho fazendo no decorrer desta escrita, e o incrível poder transformador de propagar mensagens aos que passam na rua, sem necessariamente entrar em museus. O que saliento é o questionamento sobre a espetacularização dessa arte a partir, primeiramente, de uma lógica de mercado, ou seja, do espetáculo pelo espetáculo. Como as cidades recebem isso? E como as estruturas sociais, políticas, estéticas, entre tantas outras, moldam-se a partir disso?

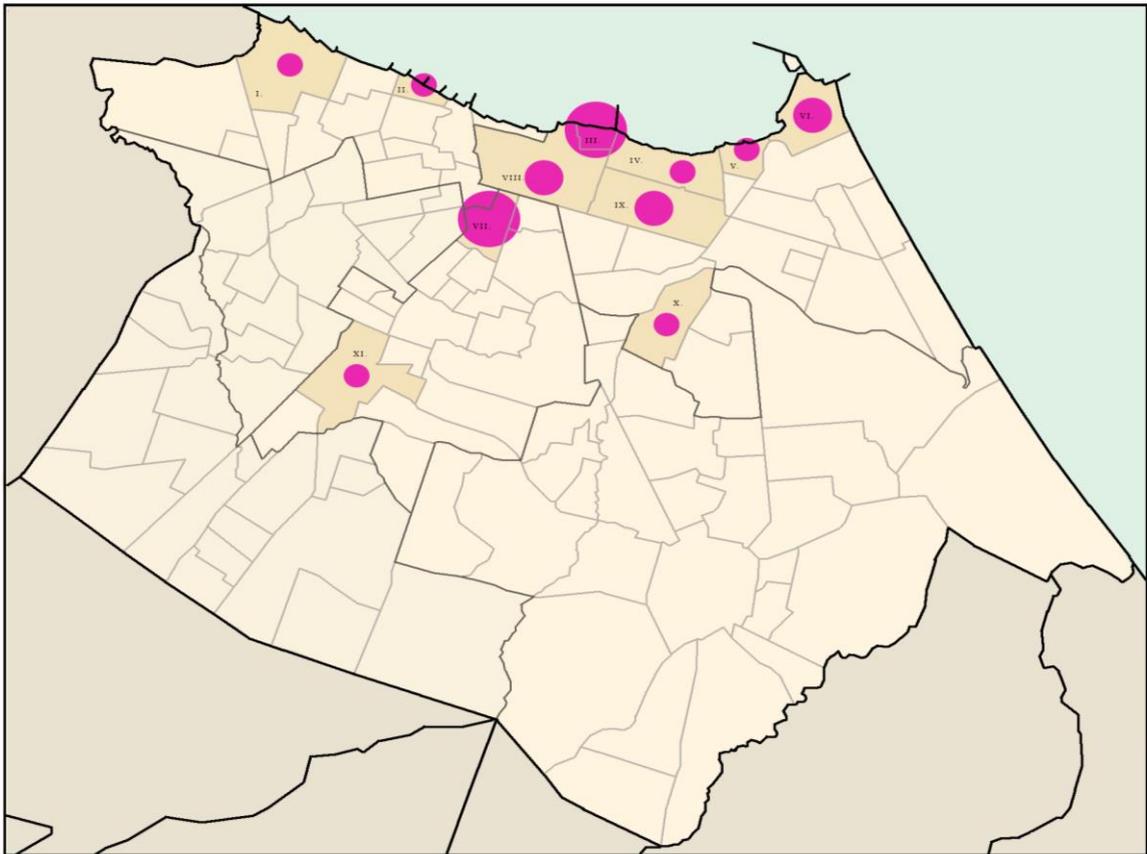
Observar no cenário como se dão as escolhas, eis a forma de entender o direcionamento das estruturas políticas, bem como suas escolhas e decisões. Analisando Fortaleza no cenário da arte urbana, temos o total de 119 bairros, mas com intervenções concentradas em apenas alguns territórios. Como havia comentado anteriormente, o graffiti ganhou o gosto do mercado e das elites, assim se explica a concentração de graffiti nas áreas nobres de Fortaleza em comparação com os bairros periféricos. Em contrapartida, há um número inversamente proporcional de pixações nesses mesmos bairros periféricos. A partir disso, posso observar que Fortaleza não é uma cidade cheia de graffiti, mas que a maioria dos graffiti é mapeada nas regiões com maior concentração econômica a partir de interesses políticos, estéticos e sociais. Essa diferença pode ser notada principalmente ao observarmos os graffiti feitos durante eventos, em propagandas e em festivais, e nesse caso me aprofundo sobre o Festival Concreto<sup>60</sup>.

Sendo assim, segue abaixo um panorama (FIGURAS 10, 11, 12, 13, 14, 15) sobre os locais de atuação do Festival no decorrer das cinco edições realizadas até o momento desta pesquisa:

---

<sup>60</sup>Saliento que não há problema em se fazer dinheiro com o desenvolvimento de arte urbana, na verdade é uma grande realização e deve ser considerada forma de trabalho como todos os outros. Aponto que o problema reside na supremacia da lógica do mercado sobre a livre atuação do artista, capaz de moldar formas do fazer a obra, além de preferências territoriais.

Figura 10 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2013, por bairro  
 MAPA INTERVENÇÕES POR BAIRROS | FESTIVAL CONCRETO 2013

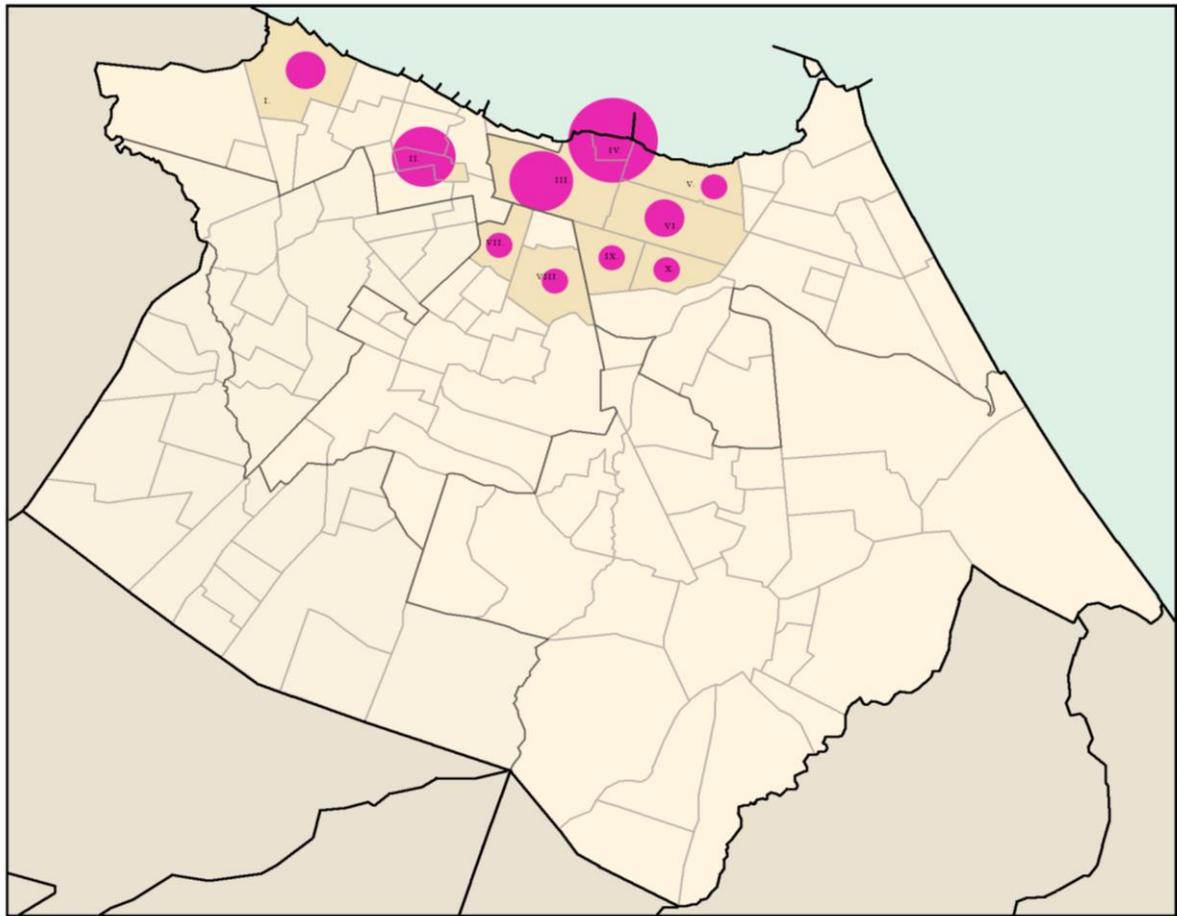


**LEGENDA:**

- I- Bara do Ceará: 2 intervenções
- II- Pirambu: 1 intervenção
- III- Praia de Iracema: 10 intervenções
- IV- Meireles: 3 intervenções
- V- Mucuripe: 1 intervenção
- VI- Cais do Porto: 5 intervenções
- VII- Benfica: 16 intervenções
- VIII- Centro: 5 intervenções
- IX- Aldeota: 7 intervenções
- X- Salinas: 1 intervenção
- XI- Itapery: 2 intervenções

Fonte: Elaboração minha a partir de dados do Festival Concreto (2019).

Figura 11 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2015, por bairro  
 MAPA INTERVENÇÕES POR BAIRROS | FESTIVAL CONCRETO 2015

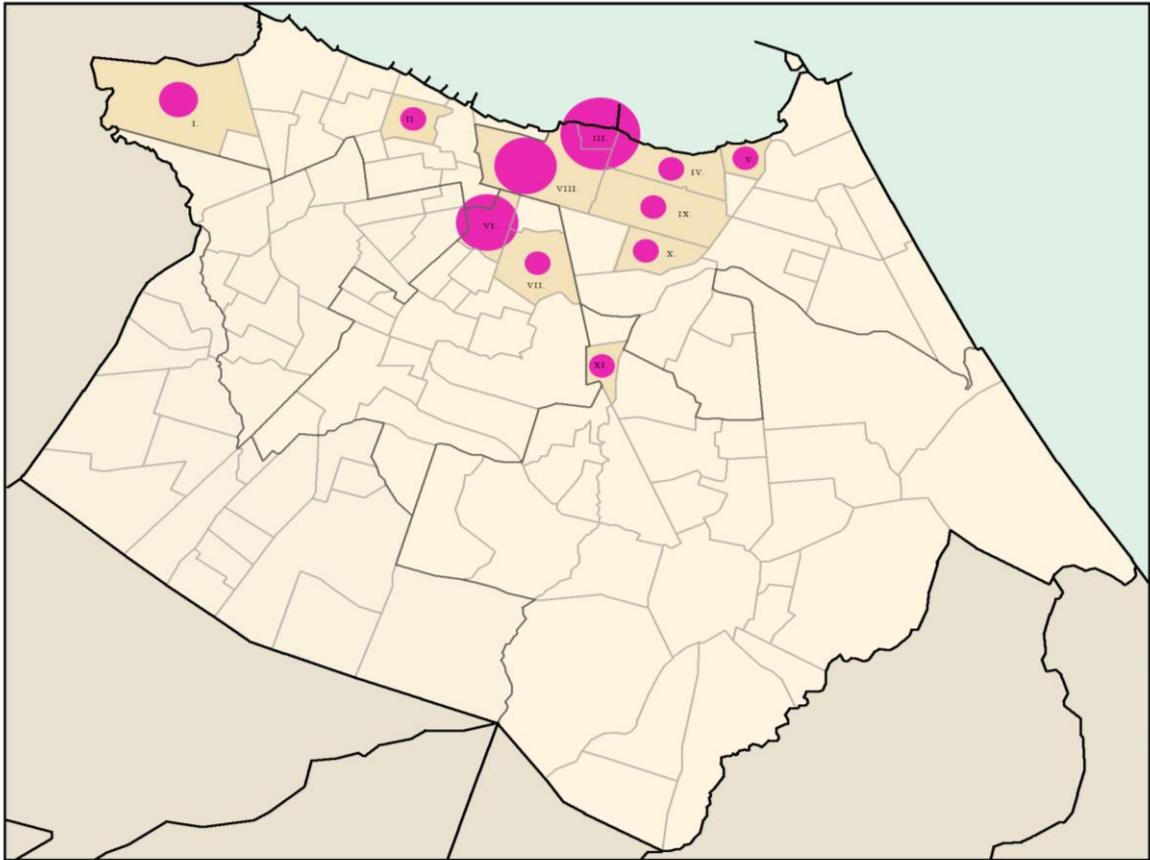


**LEGENDA:**

- I- Barra do Ceará: 5 intervenções
- II- Monte Castelo: 10 intervenções
- III- Centro: 15 intervenções
- IV- Praia de Iracema: 51 intervenções
- V- Meireles: 1 intervenção
- VI- Aldeota: 7 intervenções
- VII- Benfica: 4 intervenções
- VIII- Bairro de Fátima: 2 intervenções
- IX- Joaquim Távora: 1 intervenção
- X- Dionísio Torres: 1 intervenção

Fonte: Elaboração minha a partir de dados do Festival Concreto (2019).

Figura 12 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2016, por bairro  
 MAPA INTERVENÇÕES POR BAIRROS | FESTIVAL CONCRETO 2016

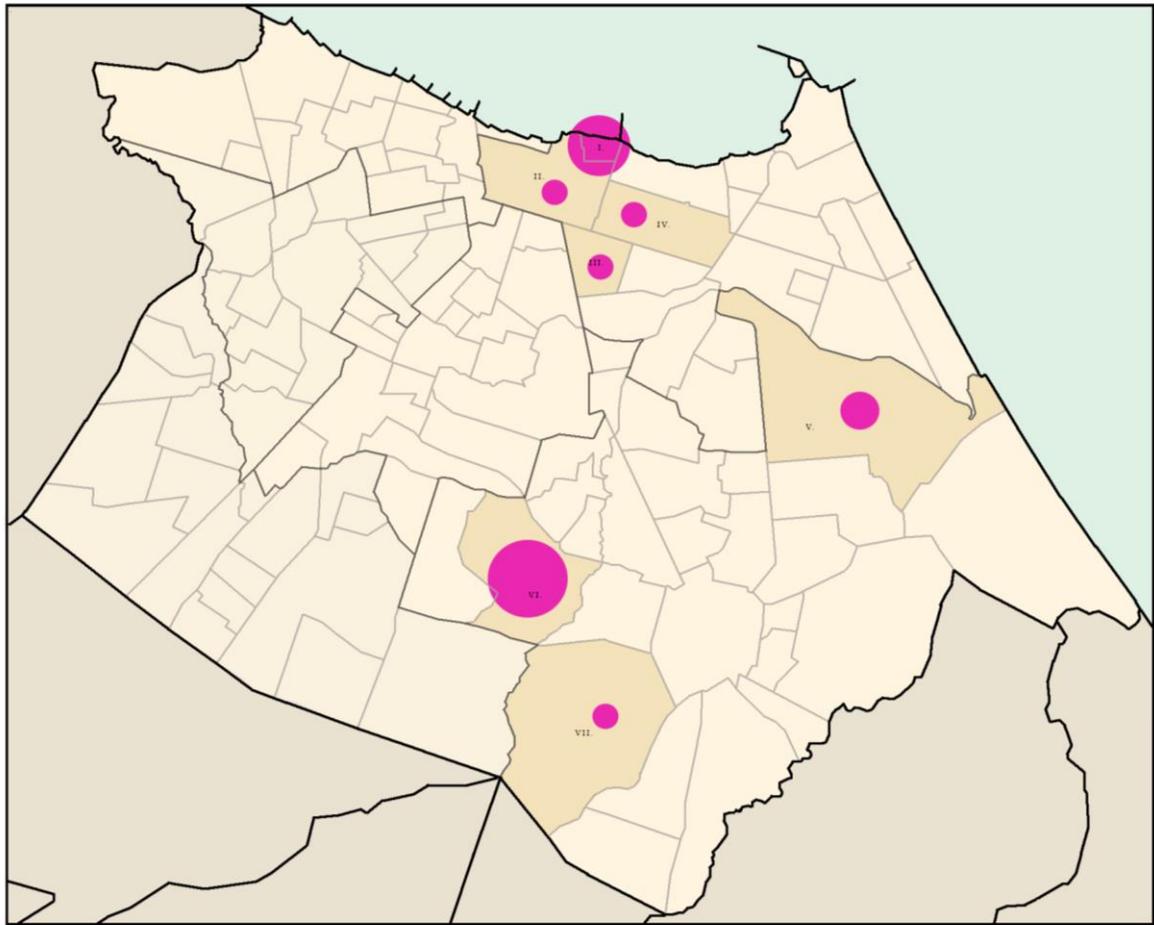


LEGENDA:

- I- Vila Velha: 6 intervenções
- II- Jacarecanga: 1 intervenção
- III- Praia de Iracema: 36 intervenções
- IV- Meireles: 1 intervenções
- V- Mucuripe: 2 intervenções
- VI- Benfica: 15 intervenções
- VII- Bairro de Fátima: 2 intervenções
- VIII- Centro: 12 intervenções
- IX- Aldeota: 1 intervenção
- X- Dionísio Torres: 2 intervenções
- XI- Aerolândia: 1 intervenção

Fonte: Elaboração minha a partir de dados do Festival Concreto (2019).

Figura 13 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2017, por bairro  
 MAPA INTERVENÇÕES POR BAIROS | FESTIVAL CONCRETO 2017

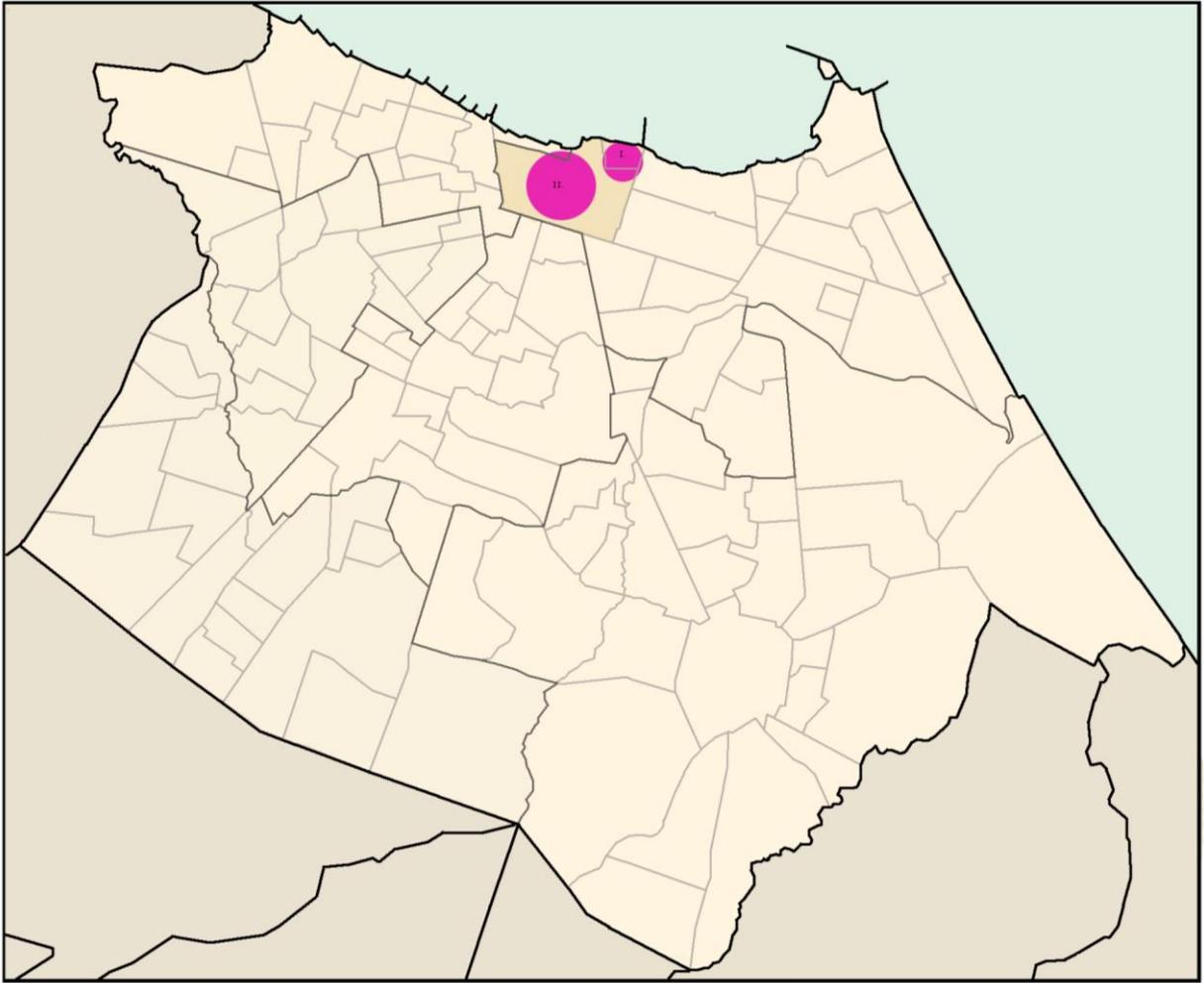


LEGENDA:

- I- Praia de Iracema:16
- II- Centro:1
- III- Joaquim Távora:1
- IV- Aldeota:2
- V- Edson Queiroz: 7
- VI- Passaré:36
- VII- Jangurussu:2

Fonte: Elaboração minha a partir de dados do Festival Concreto (2019).

Figura 14 – Mapa de intervenções do Festival Concreto, edição 2018, por bairro  
MAPA INTERVENÇÕES POR BAIRROS | FESTIVAL CONCRETO 2018



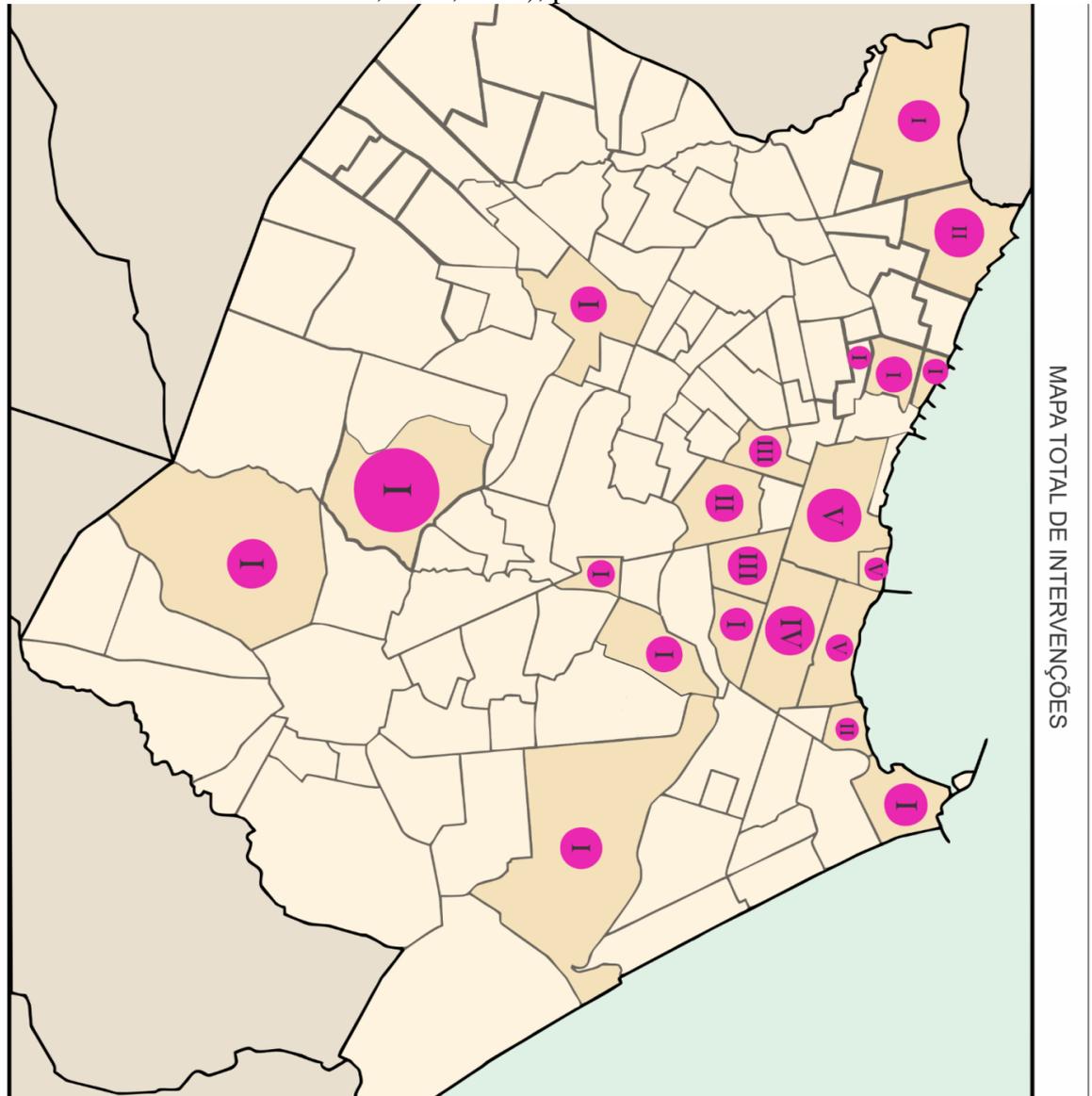
LEGENDA:

I- Centro:26

II: Praia de Iracema:5

Fonte: Elaboração minha a partir de dados do Festival Concreto (2019).

Figura 15 – Mapa total de intervenções das 5 edições do Festival Concreto (2013, 2015, 2016, 2017, 2018), por bairro



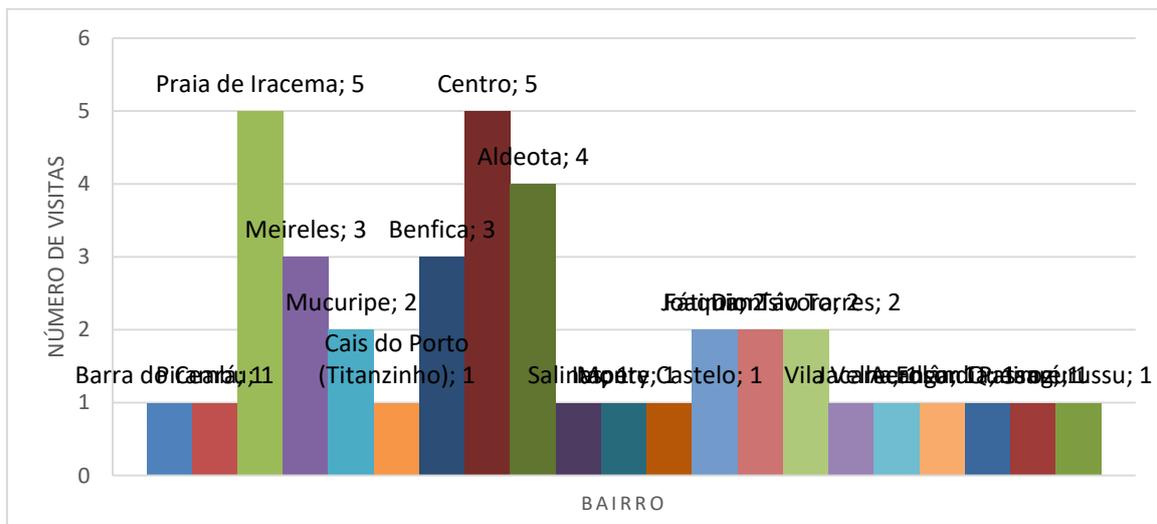
Fonte: Elaboração minha a partir de dados do Festival Concreto (2019).

Os mapas apresentam as atuações de arte urbana no decorrer das edições do Festival Concreto e em quais bairros essas intervenções aconteceram. Com a composição desse mapeamento, podemos visualizar melhor onde estão sendo priorizadas as atuações do Festival nos cinco anos, desde a primeira edição, em 2013. Reitero que nos mapas foi possível apresentar onde aconteceram as edições, porém não houve a possibilidade de detalhar outras intensidades, como todos os locais de atuação dentro de cada bairro, bem como os artistas que atuaram em cada local e os temas. Porém saliento que tais informações surgirão no decorrer da escrita.

O lema do evento, segundo o site e o idealizador, “É transformar a cidade em uma galeria a céu aberto”<sup>61</sup>, no entanto, quantificando os lugares e territórios, temos os seguintes dados (GRÁFICO 1):

- Total de bairros de Fortaleza: 119
- Total de bairros com ações do Festival Concreto: 21

**Gráfico 1 – Relação de visitas por bairro em cinco edições**



Fonte: Dados do Festival Concreto; gráfico de elaboração própria.

Optei por não apenas ficar no campo das ideias sobre os conceitos utilizados, que muito guiaram minhas escritas, mas também apresentar visualmente as áreas de atuação, parapsível construção sobre quais Fortalezas têm mais visibilidade. Assim, além dos mapas que indicam os territórios de intervenções do Festival Concreto, optei pelo desenvolvimento de uma obra intitulada *De que Fortaleza tu és?* (FIGURA 16), que se constituiu na apresentação de um tecido branco com extensão de dois metros por dois metros, tendo ao centro o desenho do mapa de Fortaleza. A princípio, pensei no desenvolvimento do desenho em grandes proporções, considerando os 119 bairros. A ideia foi colocar “dentro” de Fortaleza os bairros abordados pelo Festival em todas as edições até 2018, e colocar “fora” do mapa os demais bairros que não foram contemplados pela seleção do Festival. Com isso o espaço ocioso dentro da ilustração do mapa da cidade é notório em oposição aos nomes dos bairros destacados na parte externa ao mapa. Com os bairros de “dentro”, demarquei a localização

<sup>61</sup> Frase retirada do site do evento no endereço eletrônico: <https://www.festivalconcreto.com.br/>

para cada ano de edição que o Festival visitou<sup>62</sup> e teci uma teia com linha vermelha – uma espécie de alarme –, ligando apenas os lugares visitados pelo evento.

Figura 16 – Obra *De que Fortaleza tu é?*



Fonte: Arquivo pessoal.

Compreendo que 119 bairros compõem uma extensão relativamente grande para atuação do evento, mas, como exemplificado, existem bairros com atuações do Festival Concreto em todas as cinco edições, como Praia de Iracema e Centro. Ou seja, noto uma repetição de territórios para a atuação do Festival no passar das edições.

<sup>62</sup>Praia de Iracema e Centro foram demarcados posteriormente à Figura 16, pois o Festival ainda não tinha divulgado o local da edição de 2018.

Figura 17 – Captura de tela de divulgação sobre local da 5ª edição do Festival Concreto (2018).



Fonte: Página do festival no Instagram, disponível em <https://www.instagram.com/festivalconcreto/?hl=pt-br>

Ainda sobre as informações de locais de atuação, saliento que o Festival Concreto veio se aprimorando na divulgação dos locais (FIGURA 17) e dos seus demais artistas com o passar das edições, porém ainda é difícil localizar informações sobre edições antigas em suas plataformas para um registro permanente. As informações sobre atuações, artistas e locais ficam disponíveis no site do evento enquanto o próximo evento não ocorre e substitui o anterior, sem um histórico de ações.

Partindo das observações nas edições de 2017 e 2018, apresento diversas fontes de informação sobre esses dois anos, como, por exemplo, um folder da edição de 2017 (FIGURAS 18, 19, 20), já que tais informações não constam mais nas plataformas digitais do Festival Concreto. Assim, apresento a programação da edição de 2017:

Figura 18 – Trecho do folder de programação da 4ª edição do Festival Concreto (2017)

A 4ª edição do Festival Concreto vem para explorar espaços urbanos inusitados e contrastar com murais gigantes, graffiti, instalações, mobiliário urbano, performances, oficinas e shows. São mais de 100 artistas locais, nacionais e internacionais, além das atividades de formação da Amplitude Escola de Arte Urbana.

**10 a 17 Nov**

**09h | Murais Centro de Eventos do Ceará**  
Com os Artistas: Alex Senna (SP), ISE (SP), Kislrow (Criméia), Medianeras (ARG), Narcélio Grud (CE), Rafael Limaverde (CE) e Speto (SP).

**Residências Artísticas**  
Escola Amplitude e SEAS  
Com o artista Libre Gutierrez (MEX)  
Local: Centro Socioeducativo Dom Bosco - Passaré

WAD, Escola Amplitude e ECOA  
Com o Coletivo Metzicans (MEX)  
Local: Sobral

Festival Concreto e Festival Dragão do Mar  
Com o artista Argeo Mondragón (MEX)  
Local: Canoa Quebrada

**Sáb • 18 Nov**

**19h | Abertura Oficial e Credenciamento**  
Local: Porto Itacema das Artes  
Show Musical

**21h | Festa Orbitando no Concreto**  
Local: Órbita Bar

**Dom • 19 Nov**

**10h | Início das Pinturas**  
Locais: Centros Socioeducativos - Passaré, Conjunto Habitacional Sabá - Passaré, Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura e Escola Porto Itacema das Artes

**Seg • 20 Nov**

**08h | Murais e Graffiti**  
Ver o mapa das ações (verso do folder)

**10h | Início da instalação do Parque Criativo - Mobiliário Urbano**  
Local: FAC - Fundo de Acolhimento Comunitário - Jangurussu  
Com o grupo multidisciplinar: Darian Lima, Emiliano Cavalcante, George Lins, Leo BDS, Lucas Rozzolin, Mayara de Paula e Narcélio Grud.

**14h | Oficina de Lambe Lambe**  
Com o coletivo Fossil Coração de Peixe  
Local: Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura  
Inscrições: Por ordem de chegada (20 vagas)

**16h | Intervenção**  
A fotografia e o Lambe - Fossil Coração de Peixe (CE)  
Local: Centros Socioeducativos - Passaré

**22h | Início da Pintura da Passarela**  
Local: Av. Washington Soares / Centro de Eventos do Ceará  
Artista: Douga (CE)

**Ter • 21 Nov**

**08h | Murais e Graffiti**  
Ver o mapa das ações (verso do folder)

**10h | Instalação**  
Escultura Sonora - Roda Dharma - Narcélio Grud (CE)  
Música: Primavera - Vivaldi  
Local: Praça Luzia Távora

**14h | Instalação**  
Azulejo - Ponta de Registro (CE)  
Local: Centros Socioeducativos - Passaré

**16h | Intervenção**  
A Fotografia e o Lambe - Fossil Coração de Peixe (CE)  
Local: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

Fonte: Material elaborado pelo Festival Concreto (2017); fotografia de arquivo pessoal.

Figura 19 – Trecho do folder de programação da 4ª edição do Festival Concreto (2017)

**19h | Palestra: Mulheres na Arte Urbana**  
Ziferina (MA) e Karen Dolorez (SP)  
Local: Auditório do Porto Itacema das Artes

**Qua • 22 Nov**

**08h | Murais e Graffiti**  
Ver o mapa das ações (verso do folder)

**10h | Instalação**  
Escultura Sonora - Roda Dharma - Narcélio Grud (CE)  
Música: Für Elise - Beethoven  
Local: FAC - Fundo de Acolhimento Comunitário - Jangurussu

**14h | Performance**  
Beadinha - Silvia Mendes (CE)  
Local: Centros Socioeducativos - Passaré

**20h | Aniversário 10 anos! e Feira de Arte CONCRETO**  
Local: Opal - Escola de Design  
Lançamento do Livro Habitat, Amaro Abreu (RS)  
Banda Astronauta Marinho  
DJ Guiga de Castro

**Qui • 23 Nov**

**08h | Murais e Graffiti**  
Ver o mapa das ações (verso do folder)

**10h | Instalação**  
Escultura Sonora - Roda Dharma - Narcélio Grud (CE)  
Música: Nona Sinfonia - Beethoven  
Local: FAC - Fundo de Acolhimento

**14h | Instalação**  
Imagens Desejadas - Juliana Mota (CE)  
Local: Centros Socioeducativos - Passaré e Ruas da Cidade.

**14h | Intervenção**  
Bomba de tinta - Marina de Botas (CE)  
Local: Centros Socioeducativos - Passaré e Ruas da Cidade.

**16h | Instalação**  
Grôché - Karen Dolorez (SP)  
Local: Porto Itacema das Artes

**19h | Exposição do artista Andres Agosin (Mönik) - Argentina**  
Local: Electric Circus Studio

**Sex • 24 Nov**

**08h | Murais e Graffiti**  
Ver o mapa das ações (verso do folder)

**14h | Oficina de Pintura**  
Com Ed Rocha  
Local: Centros Socioeducativos - Passaré

**14h | Intervenção**  
Espera - Flávia Rodrigues  
Local: Centros Socioeducativos - Passaré

**18h30 | Instalação**  
Escultura Sonora - Roda Dharma - Narcélio Grud (CE)  
Música: Minueto em G maior - Bach  
Local: Centro Cultural Belchior

**19h | Palestra com Speto (SP)**  
Local: Auditório do Centro Cultural Belchior

**20h | Video Mapping**  
Irina Lundgren - Oceanic Painting  
Local: Casa de Cultura Digital - Praia de Itacema

**Sáb • 25 Nov**

**08h | Finalização Murais e Graffiti**  
Ver o mapa das ações (verso do folder)

**21h | Festa Concreto**  
Local: Praça dos Leões

Diamond - Hygienic Dress League (EUA)  
Instalação - Toni Soyra (ALE)  
Video Mapping - Ivna Lundgren (CE)  
Performance Graffiti-me - Ana Carolina Mundim  
Projeções

Música: DJs Catiguria

**Dom • 26 Nov**

**09h | Mutirão de Graffiti | CarRUagem**  
Local: Avenida Washington Soares (Futura Estação Edson Queiroz)  
Com os artistas: Abu, Buz, Qroz VAN, Wisk8, Jun s Vasconcelos, Doug, Hel, Spote, GHOST CIA CREW, Luvas, Hirian, Isim, Márti, Tam, Cris One, Iode, MAT Thyragão, Solrac, Stile, Ise, Senna, Kislrow, Medianeras, Raiz, Nomes, Rodrigo Branco, Leo DCO, Shesko, Sirius, Duotag, David Zayas, Monk, Wosnan, Marcelo Camacho, A tres manos.

Ação do Festival Concreto - Coordenadoria da Juventude de Fortaleza

Fonte: Material elaborado pelo Festival Concreto (2017); fotografia de arquivo pessoal.

Figura 20 – Trecho do folder de programação da 4ª edição do Festival Concreto (2017)

**01. CENTRO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA**  
RODRIGO BRANCO (SP), ALMEIDA LUZ (CE), ANDRES AGOSIN - MONK (ARG), FÓSSIL CORAÇÃO DE PEIXE (CE).

**02. PORTO IRACEMA DAS ARTES**  
PABLO TENAM (CHI), A TRES MANOS (COL), RAISA CHRISTINA (CE), BRUNO BR (RJ), KAREN DOLOREZ (SP).

**03. HOTEL SONATA DE IRACEMA**  
INO (GRE)

**04. PASSARELA WASHINGTON SOARES**  
CENTRO DE EVENTOS DO CEARÁ  
DOUGA (CE)

**05. CENTRO DE EVENTOS**  
ALEX SENNA (SP), ISE (SP), KISLOW (CRIMÉIA), MEDIANERAS (ARG), NARCELIO GRUD (CE), RAFAEL LIMAVERDE (CE), SPETO (SP).

**06. MUTIRÃO DE GRAFFITI | CARRUAGEM**  
ARTISTAS LOCAIS, NACIONAIS E INTERNACIONAIS.

**07. CENTRO SOCIOEDUCATIVO DOM BOSCO, PASSARÉ, SÃO FRANCISCO E SÃO MIGUEL**  
PAREDE 01: MARTIN BENDER (ALE), DUOTAG (MÉX), NÓDOA (CE), RAIZ (AM), THIAGO NEVS (SP).  
PAREDE 02: METZICANS (MÉX).  
PAREDE 03: MARCELO CAMACHO (SC), SIPION (PER), DIEGO MAIA (CE), PINTADAS (URU), ROMAN MURATKIN (RÚS), THIAGO ALVIN (MG), ALPOIM (CE).  
PAREDE 04: LIBRE GUTIERREZ (MÉX), SHESKO E SIRIUS (SP), HENRIQUE VIUDEZ (CE), ZEFERINA (MA), AMARO ABREU (RS).  
PAREDE 05: DAVID ZAYAS (PORTO RICO), NOMES (PE), CHARLES LESSA (CE), ARCEO MONDRAGÓN (MÉX), DEDEH FARIAS (PA).  
PAREDE 06: SHEEP (RN), DANIEL CHASTINET (CE), FAUNO (ARG), STILE (RJ), GUTO B. (PE), LEO DCO (PB).

**08. CONJUNTO HABITACIONAL SABIÁ**  
TARM (RJ), WOSNAN (COL), LEO BDSS(CE), FINOK (SP)

**09. PARQUE CRIATIVO - MOBILIÁRIO URBANO**  
LOCAL: FAC - FUNDO DE ACOLHIMENTO  
COMUNITÁRIO - JANGURUSSU

enel Prefeitura de Fortaleza GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ  
Apresentam

**PROGRAMAÇÃO 2017**

**CONCRETO #4**  
**10 a 26 NOV**

MURAIS & GRAFFITI  
INSTALAÇÕES & INTERVENÇÕES  
MOBILIÁRIO URBANO  
EXPOSIÇÃO  
OFICINAS  
SEMINÁRIOS  
INTERCÂMBIO

festivalconcreto  
www.festivalconcreto.com.br

Fonte: Material elaborado pelo Festival Concreto (2017); fotografia de arquivo pessoal.

O Festival Concreto vinha tentando se espalhar e adentrar pela cidade de Fortaleza no decorrer das edições, principalmente na edição de 2017, 4ª edição, na qual quase metade das atuações, dentre elas oficinas e pinturas de murais, aconteceu no bairro Passaré, nos Centros Socioeducativos Dom Bosco. Na edição de 2017, Grud declarou que o Festival iria adentrar mais as regiões periféricas de Fortaleza, e realmente houve a ida para o Jangurussu e Passaré, nas quais concentraram maior número de ações da edição. Mas, retrocedendo ao discurso de 2017, a organização optou em 2018 pela atuação em apenas dois bairros, que, inclusive, já haviam sido visitados diversas vezes em outras edições.

Tomando esse caso como exemplo, acerca do mapeamento de atuações do Festival Concreto, observo como os vários lugares “esquecidos” poderiam ter sido contemplados, em vez de proporcionar visitas repetidas em diversas edições. Como mencionei anteriormente, “cidade sem memória é cidade sem história”, e isso vale para bairros,

territórios, construções, dentre outras. Retomar um lugar e ampliar a sua visibilidade são ações que evitam o esquecimento desse espaço, para que não se torne um local “abandonado” social e politicamente. Vivenciar o lugar é praticá-lo, torná-lo um espaço praticado (CERTEAU, 2012). O espaço só passa a existir enquanto vivenciado com seus indivíduos, exercendo suas dinâmicas de movimento sobre esse espaço, pois somente a vivência o torna real e o potencializa.

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência... um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade... Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. (CERTEAU, 2012, p. 201).

Dessa forma, um lugar praticado é um lugar ocupado e atualizado, e por isso ativo. Atualizado no sentido de estar sendo vivenciado, ou seja, um local que está em constante vivência, visitas, reformas, trajetos, acaba por estar sempre sendo atualizado. Nessa lógica, pensar locais como Benfica, Centro e a Praia de Iracema (devido a tantas intervenções, visitas, eventos) possibilita que sejam constantemente atualizados.

Não estou de forma alguma a afirmar que o lugar onde uma criança correu numa brincadeira no Conjunto Esperança seja esquecido, ou que não exista mais. Ou que aquele passeio maroto de tardinha a caminho da missa na Igreja do João XXIII não seja praticado. É justamente por achar que todos esses lugares merecem visibilidade e que não venham a se tornar lugares “abandonados” para o Estado, para o poder público e para as políticas culturais – que pensam ações culturais e artísticas em espaços “convencionais” –, que aponto a existência de roteiros culturais limitados ao Centro da Cidade com “sentido praia”<sup>63</sup>, restritos a alguns bairros apenas. Assim, enfatizo aqui a necessidade de se adentrar mais aos bairros periféricos, criando fissuras nesse circuito de privilégios concedidos aos bairros ditos nobres e centrais, que já recebem visibilidade estatal, enquanto bairros afastados lutam para que aquele passeio de tarde na praçinha da Paupina, por exemplo, seja trazido para a luz da convivência. O que quero enfatizar é que os passeios e as memórias das pessoas que vivem em bairros distantes sejam elevados à luz da partilha do sensível.

---

<sup>63</sup> “Sentido praia” e “sentido sertão” são duas expressões muito conhecidas no Nordeste e referem-se a uma forma de situar um trajeto. As expressões são conhecidas principalmente por moradores mais antigos. Trata-se de adentrar no sentido da praia, em direção à praia, chegando ao litoral, ou no sentido sertão, um caminho que vai de encontro ao centro do país.

## 2.4 Arte urbana e formas de atuar

O Festival Concreto tem a intenção de “engrandecer a cidade com arte”<sup>64</sup>. Como? Em que perspectiva isso é possível? Ao lançar a proposta de “fazer uma grande galeria a céu aberto”<sup>65</sup>, o Festival se propõe, segundo o próprio site de divulgação, a “intervir, ressignificar e transformar os espaços geralmente esquecidos e em desuso social. O interesse seria fazer a cidade mais bonita, proporcionar à população o contato com grandes obras de graffiti”<sup>66</sup>.

A arte urbana surge como arte que nasce nas ruas e com as ruas. São manifestações e intervenções artísticas em meio aos espaços e territórios. Essa realidade fora dos padrões da arte tradicional permite uma interação e comunicação com o público, algo mais livre e acessível, longe das galerias e das curadorias (pelo menos a priori). A arte urbana teve mais popularidade durante o *boom* do graffiti nos anos de 1980 e vem se solidificando desde então, com um número crescente de artistas que preferem as ruas como galerias de exibição. Essas manifestações vêm se firmando enquanto linguagem e mostrando sua importância na construção de diálogos mais amplos, aproximando pessoas e reinventando cidades mais vivas.

Partindo desse princípio de atuação artística urbana, o Festival Concreto se apresenta como plataforma para que esse tipo de arte possa acontecer de forma mais ativa. Claro que, como já mencionado, na cidade de Fortaleza a arte urbana tem diversos artistas e coletivos atuantes, como o Acidum Project, Servilost, Grud, Bruno Spote Rafael Limaverde, Solrac, Tereza de Quinta, Ceci Shiki, dentre outros. Mas me refiro à proposta do Festival em possibilitar um evento anual de arte urbana, aumentando a quantidade de intervenções na cidade. Afinal, como se dão as ações e participações dentro do Festival? Quais elementos formam a narrativa discursiva sobre suas propostas? Existe uma articulação entre elementos estéticos, políticas culturais e relações de poder? Dessa maneira busco compreender como os engendramentos se dão para a realização do evento e quais relações são traçadas interna e externamente. Trazer esse pensamento para a problematização torna-se importante para a consciência sobre as formas do fazer desses eventos. Como surgem e se estabelecem socialmente, possibilitando o uso dos mecanismos de funcionamento de estruturas e organizações públicas e privadas. Trata-se do domínio de um jogo de relações. Consequentemente, assim, compreendo que tais relações são muito mais complexas e fluem

<sup>64</sup> Frase retirada do site do festival: <http://www.festivalconcreto.com.br/>

<sup>65</sup> Concreto: Festival internacional de arte urbana em Fortaleza/ Narcélio Grud. – Fortaleza: Edição do Autor, 2017.

<sup>66</sup> Fala de Antônio Luciano Morais Melo Filho, Msc. em História Cultural e produtor do Festival Concreto.

em rizoma e não em linha reta. Torna-se difícil, então, esquematizar essas relações, sendo todas interdependentes e nem sempre visíveis.

A questão principal de compreender as relações se apresenta de modo dramático no campo sociológico, já que são indissociáveis as relações entre arte e política, ou seja, as ações inventivas no campo da arte estão diretamente interligadas às questões políticas. Ora, posicionamentos políticos são escolhas de como se colocar socialmente, de que lado estar ou lutar. Tudo parte de um princípio de identificação e interesses. Eventos, instituições, o Estado, associações, são campos de poderes que se articulam a partir de um interesse.

É de conhecimento geral que todas as instâncias têm relações de poder, tudo que nos rodeia é entrelaçado em forma de teia, ou seja, o poder não é algo que se possa possuir, mas que se exerce ou se pratica (FOUCAULT, 1998). Dessa forma, como esses poderes atuam dentro do Festival Concreto? Como acontecem esses desdobramentos do poder? Posso afirmar que um dos desdobramentos sobre como exercer o poder seja através do discurso, que concede “voz”, pois discurso é muito mais que analisar a composição das palavras, frases e seus contextos, mas também uma forma de compreensão política e social sobre o que se fala e quem fala. Sobre isso Foucault (1998) supõe que

[...] toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1998, p.8- 9).

Por conseguinte, o discurso não é apenas uma sequência lógica de frases e palavras que passam um significado isolado, mas também um importante instrumento de organização funcional que estrutura, dita e manipula o contexto social. Ao deter o discurso, exerce-se, conseqüentemente, poder. O discurso, como afirmo acima, é estrutura inventiva de poder e objeto de desejo, que exerce uma função de controle, limitação e autorização de quem fala, além de validação de regras. É notável a dificuldade em nos desvencilharmos das estratégias empregadas pelo discurso. Assim, “a análise de um discurso não desvenda a universalidade de um sentido, ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação” (FOUCAULT, 1996, p.70).

Perpassando todos esses questionamentos e problemáticas, penso que uma forma de ser resolvido esse impasse seja falar sobre estruturas de poder dentro da arte contemporânea, a partir de observação experiencial com o Festival Concreto e suas relações entre arte/cidade e como atuam em suas condições de poder, terminais de distribuição,

circulação e valores de poder. A partir desses processos pude abordar questões que tocam a arte, a cidade e suas relações múltiplas.

É sobre acompanhar e vivenciar o Festival a partir de diferentes olhares e implicações, afetando e sendo afetada com os entremeios, as situações e experiências. É entender a intersecção entre esses diversos regimes de poder, analisando a complexidade das leis de incentivo sem deixar se esvaír ou distorcer as diversas possibilidades e potências da arte, que é gerar significações subjetivas a partir da intenção sensorial do artista.

Nosso papel de pesquisador não é criar leituras de juízos de valor sobre o que é positivo ou negativo. Devemos evitar uma moralização que resulte em um discurso maniqueísta sobre a arte e suas formas de ação e intervenção, pois dentro da pesquisa podemos compreender diversas formas de ressonância dessa mesma ação artística.

Pensando nisso surgem diversas questões sobre a atuação do Festival como, por exemplo, sobre espetacularização da Cidade, propagação do lema, seleção de artistas, problematização de atuação em diversos territórios, dentre outros.

Retomo o dia de andanças em que experienciei lugares da cidade junto com alguns colegas do mestrado<sup>67</sup>, sendo o primeiro lugar nas caixas d'água do Centro de Fortaleza. Foi lá que conhecemos Jéssica, uma menina de 15 anos, grávida e que residia no espaço. Junto com ela havia mais algumas pessoas. A abordagem se deu através da professora Deisimer, já sagaz nas artes do andar com a rua, do percorrer e do desbravar, afetar e ser afetada. Fiquei um pouco “arredia”<sup>68</sup>, era o início de uma nova forma de olhar a cidade e caminhar, e de entender isso também como processo artístico.

Nesse momento alguns questionamentos se fizeram. Lembrei-me que uma das festas do Festival havia sido realizada nas caixas d'água, e que um belo e confortável cenário havia sido montado para tal. Algumas fotografias da ação serão apresentadas na seção 3 *Para onde vou*.

Como havia sido feito o processo de “limpeza” do lugar para a organização da festa de encerramento do Festival de 2016? Pois o espaço normalmente era sujo e com entulhos. Lembrou-me um pouco as ações da Casa Cor<sup>69</sup>, que decoram temporariamente um ambiente para que uma determinada parte da sociedade visite.

---

<sup>67</sup> Disciplina de Ateliê de Criação V ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deisimer Gorczewski, que aconteceu entre os meses de março a julho de 2017 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. A disciplina tinha por intuito as diversas formas do criar e do inventar, a partir das escritas, diálogos e andanças, exercitando a compreensão do caminhar como prática artística.

<sup>68</sup> Separada, afastada.

<sup>69</sup> A amiga e também aluna da turma de 2017 do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, Salvia Braga, aborda questões sobre os modos de intervenções na Casa do Barão de Camocim. A partir da relação entre a Casa

Solrac, um dos organizadores e artistas do Festival Concreto, disse em conversa no período do Festival Concreto 2017 que a produção do evento apenas chegara para a montagem e organização da festa. Segundo ele, as pessoas que residiam no local se retiraram “naturalmente”, mas caso elas quisessem permanecer seriam bem-vindas. Mas até que ponto existe uma banalização sobre o “retirar-se naturalmente”? Pensar assim pode ser libertador por eximir a culpa de que não há nada a ser feito, de que não é reponsabilidade nossa. Como pensar o social como forma em si? Entender ações como obra? O processo social como forma artística? A arte contemporânea tem esse poder. Não que não se possa intervir na Cidade, já que ela é “de todos”, mas é inevitável pensar sobre para quem é o Festival.

Ora, quantas camadas há em uma única ação que liga o artista, a cidade, o significado da obra e as estruturas do Festival? Em uma das ações do evento, por exemplo, o artista Libre proporcionou uma oficina de marcenaria junto com alguns adolescentes do Centro Socioeducativo do Passaré. Seu intuito foia montagem de um mobiliário urbano para posterior instalação na Praia de Iracema. Dessa forma, a ação da oficina é vista pelo artista e pelo Festival como obra ou apenas como assistencialismo? A ideia de montagem dentro dos muros da instituição e de exposição na Praia de Iracema não nega a esses meninos um lugar de visibilidade? De quem é a autoria da obra?

Por outro lado, o quão simplista seria afirmar que a oficina de marcenaria representa apenas técnica se o convívio social também pode ser tido como expressão artística? A ação do artista apresenta diversas camadas, e não se restringe apenas ao objeto de madeira, valorizando também o processo do fazer e com quem fazer. O interessante é criar modos de descrição e compreensão dessas camadas, na forma de entendermos alguns conceitos, como, por exemplo, de autoria, espetáculo, ação enquanto processo artístico, participação, e como essas camadas se juntam e agem dentro do Festival Concreto.

Torna-se importante analisar os entrelaçamentos da participação social artística e da performatividade|exibição da obra com a finalidade de entender se há um distanciamento entre função e espetacularização da obra de arte. Se a função artística da obra se perde em meio ao exibicionismo, propaganda do evento, da vitrine da Cidade. Afinal a espetacularização é:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla,

menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte. (DEBORD, 1997, p. 24).

A ambição aqui é pensar esse Festival como uma oportunidade de entender essas diferentes formas de poder. A arte e a cidade enquanto sistema, e a estética como política, uma coreografia do poder, pensando os diferentes regimes, e a arte sendo um deles. Entender como essas intervenções podem disparar subjetividades políticas a partir de instituições como o Festival Concreto – e como o evento “orquestra” essa coreografia do poder.

Ainda se aprofundando sobre as relações de poder e desejo, Foucault (2012) comenta a existência de uma “vontade de verdade”, que representa a forma que as pessoas buscam conhecimento ao longo da história e como é apoiada por um suporte e uma distribuição institucional exercida sobre os outros discursos. Ou seja, o poder está com quem fala e com quem “pode propagar” seu discurso. O autor também afirma que esse sistema histórico é institucionalmente constrangedor e massacrante, e é apoiado por meios institucionais<sup>70</sup>. Assim, a vontade de verdade é considerada um princípio de exclusão, pois, quando escolhemos um discurso como verdadeiro, acabamos por excluir todos os outros.

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 2012, p.17).

É necessário que voltemos nosso olhar para as formas de intervenção urbana na Cidade de Fortaleza e se elas agregam ou questionam a ideia da obra enquanto poética artística e “arma de guerra”. Até que ponto os artistas conseguem criar algo novo em tais circunstâncias? O artista está inserido em um conjunto de relações sociais com múltiplas

---

<sup>70</sup> Já Spivak (2010), que é contra as tendências dos intelectuais ocidentais em sua obra *Pode o subalterno falar?*, aponta questões ainda mais profundas ao contestar que esses intelectuais se vestem do papel de representante do subalterno, mantendo o discurso e o conhecimento na mesma base institucionalizada, não havendo um deslocamento ou desconstrução do discurso e por consequente do poder. Ela afirma que os discursos das sociedades foram escritos por sujeitos que detinham o poder colocando o oprimido em um lugar de exclusão, longe da posição central da história na qual o subalterno é impedido de falar, e se assim o fizer, ninguém o ouvirá. Segundo a autora, o sujeito subalterno é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 14). A autora trata de questões fundamentais acerca do lugar de fala, quem fala e de onde parte essa fala ao questionar toda uma tradição de grandes pensadores que falam sobre a “subalternidade”, mas que não abrem um espaço para que esses próprios “subalternos” possam falar.

variáveis, múltiplos discursos e múltiplos poderes políticos que atuam para além da sua intencionalidade, ou seja, a obra como parte de uma “coreografia do poder”. Tais coreografias podem ser representadas em diversas ações, como seleção de artistas para atuação em eventos, nesse caso no Festival Concreto, nos patrocínios, apoios, seleção de lugares para intervenções, destaque midiático, ou seja, a composição do sistema de poder do Festival em si. Porém é necessário pensar criticamente sobre isso, entendendo que as estruturas organizacionais sempre existiram, e sempre existirão. Como então aderir a esse esquema sem perder a essência criativa? Muitos artistas, por exemplo, participam dessas relações e estruturas de poder com a intenção de subversão<sup>71</sup> do sistema. É usar o sistema contra o próprio sistema.

Trazer para a análise as “entranhas” da organização desses festivais, em específico o Festival Concreto, nos direciona para as seguintes perguntas: Quais são as propostas do Festival e do Estado? A que concessões o Festival se submete para a firmação de um contrato ou edital de apoio ao evento? O Festival cumpre as missões que foram citadas na idealização do evento? As localizações das intervenções urbanas são escolhidas a partir de qual critério? Essas respostas estão todas interligadas entre o conceito social que o Festival quer passar sobre o evento e quais acordos e concessões ele se submete com patrocinadores e instituições para obtenção de recursos. Toda a problemática acerca do Concreto reside nessa compreensão.

Vejo que o Festival nem de longe é aquele símbolo maravilhoso que visa engrandecer a cidade de Fortaleza, como consta na descrição do evento. De fato, há pontos positivos, como a existência do Festival em si, que surge como exemplo para que todos possam compreender que novas instâncias de poder estão sempre a surgir e agir em diversos contextos sociais, a visibilização da arte urbana e dos bairros visitados, um nicho de mercado artístico como a criação de outros festivais, semanas, simpósios e coletivos que venham a surgir a partir dessa experiência.

Ao longo das edições vejo também que o Festival Concreto busca se aperfeiçoar, ao implementar ações sociais, por exemplo, como a do Centro Socioeducativo Passaré<sup>72</sup>. Mas ao mesmo tempo me indago se essa ação é tida como processo artístico ou como

---

<sup>71</sup>A noção de “subverter” aqui entra como “Não modelar a vontade dos outros; não usar a pesquisa para profetizar sobre o futuro ou prescrever receitas; tornar-se um intelectual específico e não universal; agir sobre as lutas pontuais de modo perspectivo; analisar os perigos atuais e forjar instrumentos de batalha; tomar os objetos de estudo em sua raridade; desdisciplinarizar; sair do lugar de comentarista; acontecimentalizar; fazer perguntas; escrever de forma aguda e inquietante; produzir heterotopias; ler sem realizar exegeses e sem buscar fundamentos”. (LEMOS; SILVA; SANTOS, 2012, p.222).

<sup>72</sup>A edição de 2017 teve o bairro Passaré como um dos pontos principais de atuação. No decorrer da pesquisa tragovivências nos Centros Socioeducativos, bem como a descrição de diários de campo, e entrevistas.

assistencialismo com intenção publicitária. Alguns dos adolescentes dos dois grupos que acompanhei no Centro Socioeducativo, por exemplo, não sabiam que os entornos do muro estavam sendo pintados, voltando ao questionamento da obra enquanto espetacularização, já que os adolescentes internos dos Centros<sup>73</sup> não têm conhecimento da ação, sendo esta direcionada para quem está na rua. Claro que uma obra nas paredes dos Centros volta nosso olhar para o que acontece ali, quem está ali, como é de comum na ação da arte urbana, mas, além disso, tenho como importante o questionamento do além-obra, ou seja, a partir da obra.

No discurso de abertura da 4ª edição, em 2017 (APÊNDICE A), o idealizador do Festival, Narcélio Grud, fala da importância dos patrocinadores e apoiadores. Dessa forma, é nesse jogo de interesses que deve ser observada as ações de como o Festival baliza o dever em propagar arte e “engrandecer a cidade” com algumas contrapartidas exigidas pelos órgãos de parcerias e patrocínio. O que representa um mobiliário, que foi feito por internos do Centro Socioeducativo, não ficar onde foi produzido e, sim, ser exibido em local turístico e de grande efeito publicitário, como a Praia de Iracema?

Com todos esses questionamentos, me surgem questões maiores a partir do acompanhamento das edições do Festival e dos processos criativos dos artistas, sobre como os sistemas de arte agem politicamente, se inserem e também passam a criar regimes de poder. Não se trata da arte pela arte, a arte como processo e vivência social, mas entender que a arte aqui também está inserida em um sistema que limita e obriga a determinados interesses artísticos, políticos, sociais e econômicos. E de quem afinal são esses interesses? Sendo o Festival um sistema de poder que se pode se aproximar do Governo do Estado e da Prefeitura, o quanto isso limita e dita certas ações na cidade? A pergunta que sempre fica é: para quem é o Festival? Simplesmente não consigo ignorar essa pergunta. Creio não ser possível apresentar a resposta isoladamente, pois o Festival é para vários âmbitos sociais, para os transeuntes, a sociedade em si, para os artistas, para a cidade de Fortaleza, para o idealizador e produção do evento e para os patrocinadores apoiadores. A questão reside em como esses nichos são reconhecidos e em qual deles está o foco principal.

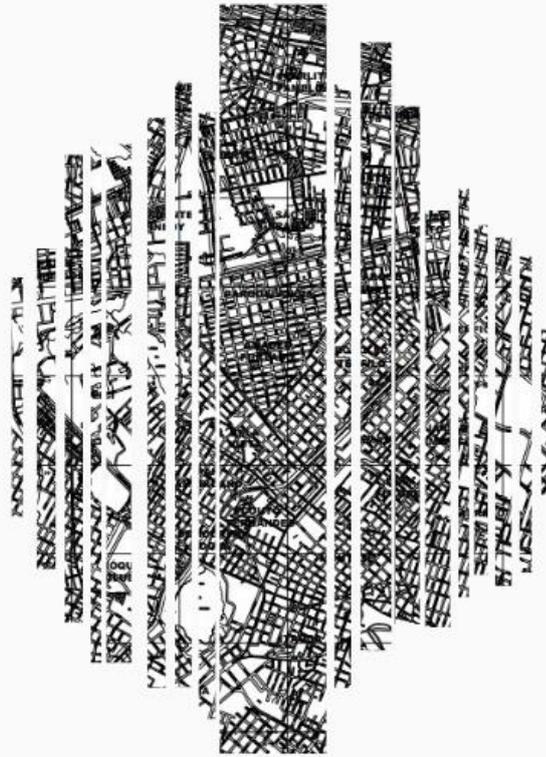
Por fim, resta a vontade de falar desses impasses em que o Festival e a arte urbana estão inseridos, entre propagação da arte e exigências a serem seguidas pelos patrocinadores, bem como acontecem as partilhas dos sensíveis. Porém também não me interessa apenas apontar erros, pois quero fugir dessa visão dicotômica a que tantos submetem o Festival. De um lado, críticas acadêmicas revestidas do seu poder discursivo sobre o que é arte ou não, de

---

<sup>73</sup> Sempre que surgir a palavra “Centros” no plural e com inicial maiúscula, ela se refere ao Centro Socioeducativo do Passaré.

outro, uma glorificação a todas as ações do Festival Concreto, eximindo-o de uma crítica a respeito do sistema de arte. Compreendo que os sistemas de arte se atrelam a instâncias de poder, como a Prefeitura de Fortaleza e o Governo do Estado, para que assim possam existir. É reconhecer que se firmar enquanto artista no nosso país ainda é algo que requer muita luta, e se inserir em editais, festivais e salões é também uma forma de resistência, pois, para que artistas possam atuar, precisam também de uma forma rentável. Dessa forma é necessário compreender todo o cenário político e artístico que nos cerca e todas as camadas de poder que se estruturam.

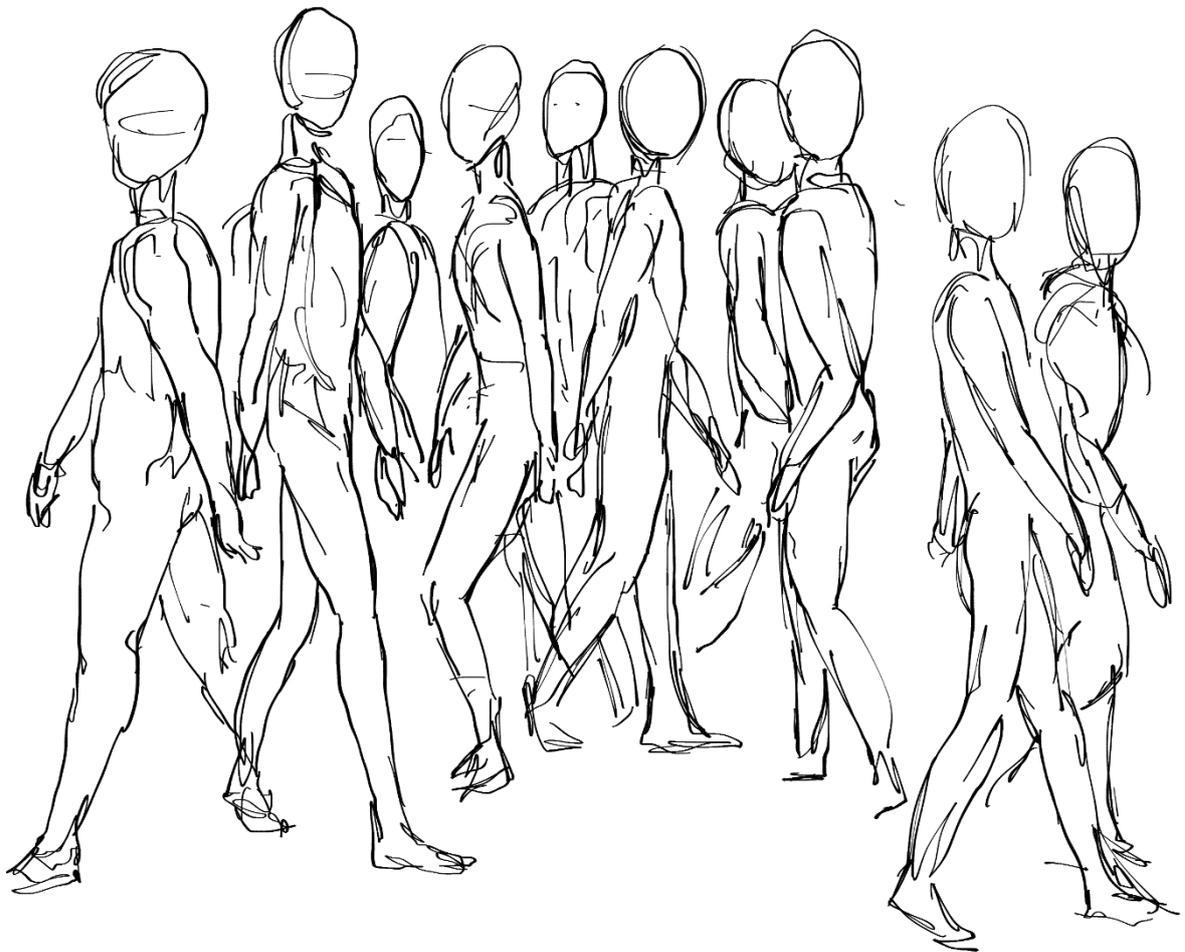
Abordo a seguir, então, regimes de poder na arte e suas relações com instituições, eo Festival como plataforma de sistema de poder. Como o Festival se posiciona e se gerencia para atuar enquanto difusor de arte tendo que se submeter a contrapartidas e patrocínios, e o que se perde nesse caminho? Afinal, o Festival Concreto vem prosseguindo com suas edições, chegando à 5ª edição em 2018, criando modos de estar com a cidade, com os artistas e com diversas questões que compõem a organização do evento, como arte, política, economia e demais estruturas de poder. A questão é sobre como esses modos de estar na cidade ressoam, se criam novos caminhos ou se reforçam os mesmos espaços e a ideia de uma cidade “marcada”, delimitada por percursos, como rotas turísticas e bairros “nobres”. Questiono as diversas formas das partilhas dos sensíveis e diversos modos de visibilizar a arte urbana com intuito de exercitar o debate e criar fissuras nos sistemas e nas estruturas de poder.



### 3.

PARA ONDE VOU

Figura 21 – Para onde vou



*Gentilândia, 2009.*

*Eu comecei um trabalho novo. É ali pelo bairro de Fátima. Geralmente os outros estagiários e eu saímos juntos, andando rumo ao Benfica. É sempre muito barulhento andarmos juntos,mas é muito divertido. Eu sempre penso como esse bairro é valioso. Tem tudo aqui. Muitos lugares para lanchar, muitas lojinhas de bugigangas, sebos e, por conta das universidades, sempre tem muita gente, o que faz com eu não fique tensa ao andar aqui. Ah, e tem a pracinha da Gentilândia. A gente para aqui porque tem muitos quiosques de vários tipos de comidas: pastel, bolo, sanduíche, pizza, pratinho típico de festa de São João sem ser época de São João. E o preço é ótimo. Também sempre têm umas crianças andando de bicicleta com seus pais, além de uns hippies que vendem suas artes. Eu queria muito morar por aqui. Parece que é tudo mais vivo. Sempre tem gente por perto. Parece um pouco aquela atmosfera de cidade de interior. Claro que é muito mais movimentado, mas ainda tem as senhorinhas na calçada conversando depois das cinco da tarde. Os vizinhos se conhecem e convivem. Sem falar no carnaval. Nossa! É festa o dia todo na praça. Muitas famílias levam suas próprias cadeiras e bebidas e ficam lá ouvindo o bloco do Sanatório Geral,que mistura gente de todas as idades, alguns fantasiados, inclusive. Ah, a Gentilândia tem que ser estudada e analisada, porque a vida aqui é diferente.*

*Gentilândia, 2017.*

*É terça à noite e, como sempre, vamos à pracinha da Gentilândia. Ali tem uns barzinhos com uma cerveja no preço, além de ser pertinho de casa. A pracinha sempre tem umas mesinhas cheias de gente conversando. É muito agradável. Ir lá já tá virando tradição, ainda mais que a gente chega umas 8 da noite e só sai umas 3 da manhã. Tem noção do que é isso? Nem parece Fortaleza. Além disso, toda terça é dia de cantoria. Já estamos ficando conhecidos por isso. Ixe, a mesa que começa com quatro, vai ficando com dez ou quinze pessoas. É a terça do violão. Tocamos e cantamos muitas brasilidades: Zé Ramalho, Novos Baianos, Caetano, Raça Negra, Cartola, Chico, e os que mais soubermos. Bom é que do ladinho da praça tem uma pizza por seis reais. Sim! Seis reais. Aqui o chefe é o garçom, que já nos conhece, inclusive. Gente boa demais. Toda terça estamos lá. Alguns amigos ressurgiram para viver a terça da música. E só na Gentilândia que você bebe a noite toda e só paga quinze reais na conta. Eu fico sempre muito de boas de estar aqui. É bem tranquilo, a comida é simples, mas é gostosa e o garçom virou amigo. As horas de conversa fiada são revigorantes para iniciar a semana. Ow, Gentilândia massa!*

Gentilândia, 2018.

*O que tem pra hoje? Pracinha da Gentilândia como de costume. Só para passar o tempo mesmo. Jogar conversa fora e beber uma cervejinha. Nossa, a pracinha tá lotada, como de costume. Não tem uma mesa livre. Dá seis da noite e pronto, já começa a encher. Ainda mais dia de sexta. Nossa, aí vem muito mais gente. Mas também, né, com esses bares que vendem cerveja num precinho “marah”. Mas tá muito lotado, o que dificulta tudo: pedir bebida, pedir comida, pedir a conta. Que tal a outra pracinha da Gentilândia? A que acontece o carnaval... ali do lado da residência universitária. Ali tem um barzinho ótimo, bem na esquina e vende um queijo com melaço delicioso. Aqui é ponto de encontro mesmo viu. Olha quem tá aqui, meu sogro, minha sogra e minha cunhada. Haha. Hoje é aniversário de uma amiga e é dia de comemorar. Na verdade é só depois de meia noite, quando virar 10 de março. Enquanto isso a gente fica de boinhas na pracinha que é tão tranquila, cheia de conhecidos, gente passeando, fazendo exercício. Fui falar com o garçom para ele liberar uma caipirinha de presente de aniversário para minha amiga. “Ah... mas só leva lá meia noite e ainda falta quinze minutos”.... “Amiga, nem te conto que quando virar meia noite tu vai ganhar uma bebida de cortesia”. Que massa, hein? Só aqui mesmo. É quase meia noite, quase a hora dos parabéns e de repente... gritos. Muitos gritos. Muito barulho. Muita gente correndo e pra cima de mim. Onde tá todo mundo? E de onde surgiu esse mar de gente? Parece mentira. Um, dois, três, seis, dez, quinze, nem sei dizer o tanto de tiros. Se eu não morrer do tiro, morro pisoteada. Deito no chão só com uma das pessoas da minha mesa, porque todo o resto se perdeu, e eu penso “acabou aqui”, “vai acabar aqui”. Um puxão e me levaram para o carro, todos lá. Todos nós. Agora é sair mandando mensagem para todo mundo que poderia estar lá também. A mensagem pelo celular e mídias digitais parecia um eco, onde eu repetia mil vezes que tava bem e perguntava mil vezes se estavam bem. Tava todo mundo bem. Dos meus, estavam todos bem. Que medo. Dormir é que é difícil agora, adrenalina tá lá em cima, mas vai baixando. Acordo, e a notícia. Não. Não tá todo mundo bem. “Meu amigo, sobreviva, por favor!”<sup>74</sup>. Passando os dias e as semanas, ainda fico meio nostálgica ao andar ali. Sei lá, não me faz bem. Tentaram alguns movimentos de retornar ao que era, mas acho que ainda não é hora. Fico pensando se acabaram com a minha Gentilândia. Quanto tempo leva para cicatrizar essa ferida?*

---

<sup>74</sup> Meu amigo Paulo Victor foi uma das vítimas atingidas por bala perdida. Foi alvejado na cabeça e por muita sorte foi levado em minutos para o hospital. Isso foi crucial para salvar sua vida. Hoje, depois do susto e de um ano de recuperação, Victor tem avanços extraordinários. Esses dias ele me mandou mensagem. Acredita? Ele mesmo me mandou mensagem. Combinamos de tomar um café na casa dele para acabar com essa saudade.

### 3.1 Conhecendo o Concreto

Criado em 2013, a primeira edição do Festival Concreto apresentou para a Cidade de Fortaleza uma nova dinâmica de arte urbana contemporânea, inserida em um evento de grande porte. O Festival tem a proposta de “chegar promovendo experiências, o colorir vira pauta na rua e vivência em cada esquina- um olhar para os muros e se encantar com as possíveis e belas poéticas urbanas<sup>75</sup>”.

A primeira edição do Festival foi composta por artistas locais nacionais e de outros sete países das Américas e Europa. Foram realizados exposições, intervenções, workshops, oficinas, palestras, em diversas técnicas e linguagens, como o muralismo, o graffiti, a música e a dança. As atividades foram desenvolvidas simultaneamente durante os dias em que ocorreu o Festival e em pontos diferentes da cidade.

Com programação gratuita desde seu primeiro ano, o Festival segue com a política de proporcionar vivências a partir da arte urbana. Na primeira edição, contou com a participação de 117 artistas nacionais e internacionais (APÊNDICE C) que atuaram em 40 pontos de intervenção, 2 seminários, 2 exposições, 8 shows e uma edição especial do Baião Ilustrado<sup>76</sup>, evento voltado para profissionais e admiradores de ilustração, além de 12 vídeos produzidos.

O Festival Concreto de 2013 trouxe o graffiti do artista plástico Rafael Limaverde, do artista cearense Ioda, do paraense Rodrigo Arab e do cearense e residente do Titanzinho Wryel, no tombado Farol do Mucuripe (FIGURA 22), resultando em discussões polarizadas sobre a atuação dos artistas. Alguns comentários foram feitos acerca do ocorrido, como a fala do produtor do Festival ao mencionar que “houve polêmicas inúteis sobre o Festival. Inúteis no sentido de que nunca foi feito nada para reverter situações de abandono do poder público frente a espaços memoriais como o caso do Farol do Serviluz”<sup>77</sup>. A Secretaria de Cultura do Estado também se posicionou, com um comentário publicado pelo jornal Tribuna do Ceará:

---

<sup>75</sup> GRUD, Narcélio. Concreto: Festival internacional de arte urbana em Fortaleza/ Narcélio Grud. – Fortaleza: Edição do Autor, 2017.

<sup>76</sup> O Baião Ilustrado é um evento que acontece mensalmente com foco em ilustrações e apreciadores. Com o objetivo de revelar novos talentos, destacar a atuação de renomados desenhistas e promover um ambiente de troca de experiências, técnicas e contatos, o Baião ilustrado conta compalestras, oficinas e conversas em mesas de bar. Sua primeira edição foi em 2009. Além de eventos, a alcunha Baião Ilustrado acabou por ser tornar o nome do grupo que atua com ilustrações em diversos projetos, como o Festival de Arte e Cultura que ocorreu no Centro Sócio Educativo Dom Bosco em 2018.

<sup>77</sup> Fala de Antônio Luciano Morais Melo Filho, produtor do Festival concreto, sobre o Farol do Serviluz.

Após o início da intervenção artística no local, a Secretaria de Cultura do Estado realizou uma visita técnica através da Coordenadoria do Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural (Copahc), cujo relatório emitido na última quinta-feira (21) apontou a necessidade de providências urgentes devido aos danos na edificação que podem comprometer sua estabilidade. “Uma edificação bastante deteriorada, quanto aos seus equipamentos funcionais e estruturais, sem condições de uso”, resume o documento. Com relação aos grafites na área externa do prédio, a Secretaria reconheceu a importância simbólica da arte, mas pontuou que qualquer intervenção realizada em bem tombado deve ser feita com autorização prévia e orientação do órgão que processa o tombamento, com o objetivo de preservar o equipamento. Embora a Secult não exerça nenhuma influência administrativa sobre o Farol, o órgão reconheceu o dever de advertir sobre interferências que possam descaracterizar o bem, além de propor medidas para preservação, já que o governo estadual foi responsável pelo tombamento.<sup>78</sup>

Figura 22 – Intervenção no Farol do Mucuripe, no I Festival Concreto, em 2013.



Fonte: Fotografias de divulgação do Festival, disponíveis em:  
<http://www.festivalconcreto.com.br/festival/edicao-2013/Use sem fins lucrativos>.

Entender o espaço público enquanto espaço político me coloca em questão sobre como o utilizamos para a construção de dissensos e fendas em um sistema massacrante. Abordar histórias de vida é também abordar a história dos espaços, referência que fiz no início desta escrita ao falar de “meus” lugares.

A pintura no Farol do Mucuripe teve bastante repercussão por ser uma ação realizada fora do circuito autorizado do Festival, além de gerar discussão sobre patrimônio público e abandono. É sobre problematizar como um prédio é ao mesmo tempo patrimônio público e uma construção tombada, mas seguiu por tantos anos em total descaso e abandono pela Prefeitura de Fortaleza.

Em uma das andanças ao Titanzinho tive a oportunidade de encontrar Wryel, um dos artistas do Farol e que residia nas proximidades. “Tu pesquisa o Festival, é? Pois eu quero dar meu testemunho e não quero que corte nada da minha fala”. Comentou o grafiteiro. Wryel falou sobre seu desinteresse ao participar do Festival, pois o evento repete os mesmos espaços, como o Centro da Cidade. “Não entra aqui pra gente, além de que eles só pagam quem é de fora, os daqui só recebem tintas”. Segundo ele, a pintura do farol foi realizada sem

<sup>78</sup> Disponível em: <http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/fortaleza/grafite-chama-a-atencao-para-precariedade-do-farol-do-mucuripe/>

muitas conversas com pessoas do bairro. É certo que a rua é de todos, mas até que ponto esse discurso não se torna colonizador quando não se olha para uma comunidade a partir de interesses pontuais? Seria essa intervenção uma forma de espetacularização da cidade? Não que a arte não perpassasse por esse caminho, mas é necessário compreender que a arte urbana também acontece a partir de uma relação afetiva com o lugar.

Com um hiato de um ano, a segunda edição do Festival Concreto aconteceu em 2015 e contou com a participação de 25 artistas internacionais, 30 artistas nacionais, mais de 100 artistas locais (APÊNDICE D), 5 bandas, 8 oficinas, 2 seminários e o lançamento do projeto “Cine Mara Hope”, que exibiu o filme “Medo de Escuro”, do cineasta Yvo Lopes, na carcaça do navio encalhado na orla da Praia Leste Oeste.

Um dos destaques dessa edição foi a pintura da caixa d’água da Companhia de Água e Esgoto do Ceará (Cagece), na Praça da Imprensa, onde o artista plástico Rafael Limaverde realizou a pintura (FIGURAS 24, 25) com referência a uma obra anterior, desenvolvida trinta anos antes no mesmo local (FIGURA 23), pelo artista pernambucano José Cláudio da Silva e executada pelo artista Descartes Gadelha.

Figura 23 – Fotografia de pintura realizada pelo projeto Arte Urbana II, em 1984, na Praça da Imprensa, em Fortaleza.



Fonte: Extraída do banco de dados do jornal Diário do Nordeste, disponível em:

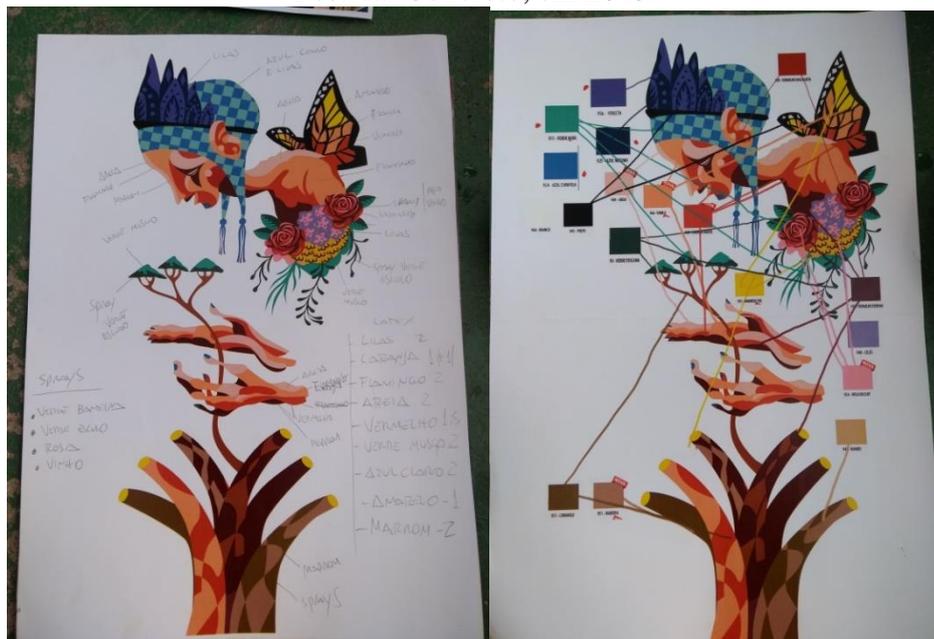
[http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/polopoly\\_fs/1.1437073!/image/image.jpg](http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/polopoly_fs/1.1437073!/image/image.jpg) Reprodução sem fins lucrativos.

Figura 24 – *Ybirá*, pintura de Rafael Limaverde no II Festival Concreto, em 2015.



Fonte: Imagem de divulgação do Festival Concreto, extraída do endereço <http://www.festivalconcreto.com.br/festival/edicao-2015/> Reprodução sem fins lucrativos.

Figura 25 – Processo criativo de *Ybirá*, pintura de Rafael Limaverde no II Festival Concreto, em 2015.



Fonte: Documentos de Rafael Limaverde; fotografia de arquivo pessoal.

Outra atração da edição de 2015 foi o surgimento do mobiliário artístico. O projeto de nome *Mobiliário Urbano* foi iniciativa do idealizador do Festival, Narcélio Grud, que propôs a criação de um grupo multidisciplinar composto por designers, arquitetos e artistas para desenvolvimento de peças utilitárias a serem dispostas na cidade. Dentre as diversas ideias surgiu a instalação de peças de concreto como poltronas, bocas de lixeiras, bloquetes, jarros para plantas em forma de pé humano – intitulado *pé de planta*–, brinquedos e bicicletários (FIGURA 26).

Figura 26 – Mobiliário artístico instalado na 2ª edição do Festival Concreto: escultura Poltrona, escultura Pé de Planta e escultura Flora.



Fonte:Imagens de divulgação do Festival Concreto, extraídas do endereço <http://www.festivalconcreto.com.br/festival/edicao-2015/> Reprodução sem fins lucrativos.

No projeto *Mobiliário Urbano*, a ação chamada *Arquibancada do pôr do Sol* foi um dos destaques dessa edição, desenvolvida no espigão da Praia de Iracema (FIGURA 27). Foram distribuídos na extensão do espigão 80 bancos: assentos com melhor acessibilidade eram apresentados em cores brancas e amarelas, já os bancos vermelhos eram referências a pontos de difícil acesso. Além disso, a instalação apresentava adesivos com informações e instruções sobre a obra, formas de utilização e sobre o Festival. Participaram dessa primeira formação: Assis Filho (escultor), Cecília Andrade (artista, designer, arquiteta), Emiliano Cavalcante (designer e arquiteto), Davi Ramalho (arquiteto e urbanista), Deborah Lins (arquiteta e urbanista), Érico Gondim (artista e designer), George Lins (arquiteto e urbanista), Narcélio Grud (artista e designer) e Rafael Studart (arquiteto e designer).

Figura 27 – Obra *Arquibancada do pôr do Sol*, localizada no Espigão da Praia de Iracema.



Fonte: Imagem de divulgação do Festival Concreto, extraída do endereço <http://www.festivalconcreto.com.br/festival/edicao-2015/> Reprodução sem fins lucrativos.

Outra novidade da edição de 2015 foi a campanha *Doe uma Parede*. A campanha, realizada nas edições II e III, pedia a parceria da sociedade na doação de muros para o uso do Festival. A iniciativa foi divulgada através de redes sociais. Em 2015 o Festival atuou em mais ou menos 50 pontos da cidade, sendo 35 desses lugares frutos de doações, cedidos por donos de propriedades privadas. Junto com essa campanha os proprietários poderiam ceder seus muros pelo aplicativo *Arte Urbana Fortaleza*, que seria lançado na edição de 2015 sofrendo um atraso para março de 2017<sup>79</sup>. O aplicativo dispõe de um mapa de Fortaleza com os muros liberados para receber intervenções artísticas, além de possibilitar permanentemente a campanha *Doe uma Parede*.

Consolidando-se a cada ano, o Festival Concreto realizou sua terceira edição em 2016, contando com a presença de mais de 100 artistas locais, nacionais e internacionais. Foram realizadas mais de 35 propostas cearenses, 25 nacionais e 14 internacionais (APÊNDICE E), além de atividades de formação, residência artística, lançamento de livro e de documentários, bazar de obras, festas, shows e a exposição *Choque Cultural*, que comemorava treze anos de produção gráfica e propiciou uma oportunidade de conhecer obras de artistas já consagrados na arte urbana.

A programação de abertura e credenciamento dos artistas do evento ocorreu no espaço Rogaciano Leite no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, um dos apoiadores do

<sup>79</sup> Para mais informações, consultar: <http://blogs.opovo.com.br/entrepas/2017/03/20/cores-festival-concreto-lanca-app-arte-urbana-fortaleza/>

Festival. A solenidade de abertura contou com shows e performances, além de *Live Painting* do artista Rafael Highraff (SP).

A Escola Amplitude de Arte Urbana, que pertence e é coordenada pelo organizador do Festival, o artista Narcélio Grud, foi um dos destaques da terceira edição. Em parceria com o Centro Cultural Bom Jardim, a escola proporcionou ações formativas como o programa *Vivências Práticas de Formação*, que, através de convocatória, selecionou 10 alunos para beneficiamento de uma bolsa-auxílio, além de acompanhamento por artistas nacionais e internacionais renomados no processo de aprendizado teórico e prático sobre arte urbana.

Outro momento importante dessa edição foi o Seminário Arte Urbana – Cultura Contemporânea, uma ação em parceria com a Escola Porto Iracema das Artes que foi composto por um ciclo de palestras com artistas, produtores e ativistas do cenário artístico urbano.

As ações do Festival Concreto 2016 duraram nove dias com pinturas de murais, graffitis, palestra com Os Gêmeos (SP), ação de mutirão do ateliê itinerante CaRUAgem que, juntamente com pessoas da comunidade, pintaram os muros da Escola Vidança no bairro Vila Velha. Ainda ocorreram ações como o debate “30 anos de Stêncil”, oficina Arte Urbana e Cidade, além de visita guiada à exposição *13 anos de produção gráfica – Choque Cultural no Festival Concreto*, a discussão “Arte Urbana e Tecnologia/Atelier Compartilhado”, palestra “Da Arte Urbana para a Arte Contemporânea”, bazar e exposição das obras dos artistas do Festival Concreto 2016 e do Choque Cultural, além da festa de encerramento.

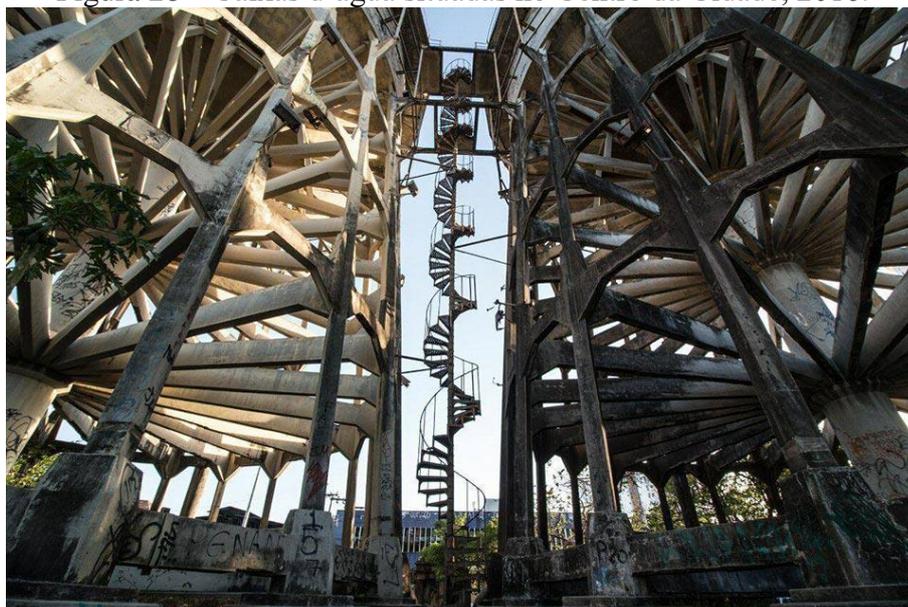
Sobre as ações do projeto Mobiliário Urbano, que foi lançado na edição anterior, apresentou-se com uma nova formação, composta pelos artistas Darlan Lima (arquiteto e urbanista), Érico Gondim (artista e designer), Franklin Maia (designer), Karol Carvalho (arquiteta e urbanista), Lucas Rozolline (arquiteto e urbanista), Mayara de Paula (arquiteta e urbanista) e Narcélio Grud (artista, designer e organizador do projeto).

Com uma nova proposta de ação, o projeto Mobiliário Urbano se concentrou em locais mais específicos como as caixas d’água situadas no limiar entre Benfica e Centro (FIGURAS 28, 29, 30), em especial as duas antigas que não são mais utilizadas:

Este espaço foi “encontrado” durante a ação do artista espanhol E1000, na 2ª edição do Festival, onde foi realizada uma pintura nas colunas das caixas d’água ainda em funcionamento, cedida pela Cagece. Na ocasião identificamos um lugar maravilhoso, com uma arquitetura linda e um espaço de jardins e passeios implorando por cuidados. As portas e janelas haviam sido fechadas e todo o interior estava cheio de lixo, uma estrutura degradada, onde o abandono se via por todos os lados. Após algumas visitas técnicas e muitos encontros, foi desenvolvida uma série

de ações para intervir, reciclar, reutilizar, restaurar e, principalmente, ocupar. Foi realizado um mutirão de limpeza iniciando as ações, abriram-se todas as portas e janelas que dão acesso ao espaço, foi construído um tablado aproveitado a estrutura existente, criando um espaço extra para convivência, com bancos, balanços, instalações, além de uma série de esculturas sonoras nos jardins. O artista Rafael Limaverde fez a pintura externa da casa que compõe o complexo com a obra “Fazedor de Nuvens”... Para celebrar o espaço e abrir à utilização do público foi realizada a festa de encerramento do 3º Festival Concreto com shows musicais, performances, instalações, projeções, encontros e um novo possível.<sup>80</sup>CONCRETO: Festival internacional de arte urbana em Fortaleza, 2017.

Figura 28 – Caixas d’água situadas no Centro da Cidade, 2016.



Fonte: Imagem de divulgação do Festival Concreto, extraída do endereço <http://www.festivalconcreto.com.br/dia-11-e-as-atividades-do-festival-concreto/>  
Reprodução sem fins lucrativos.

---

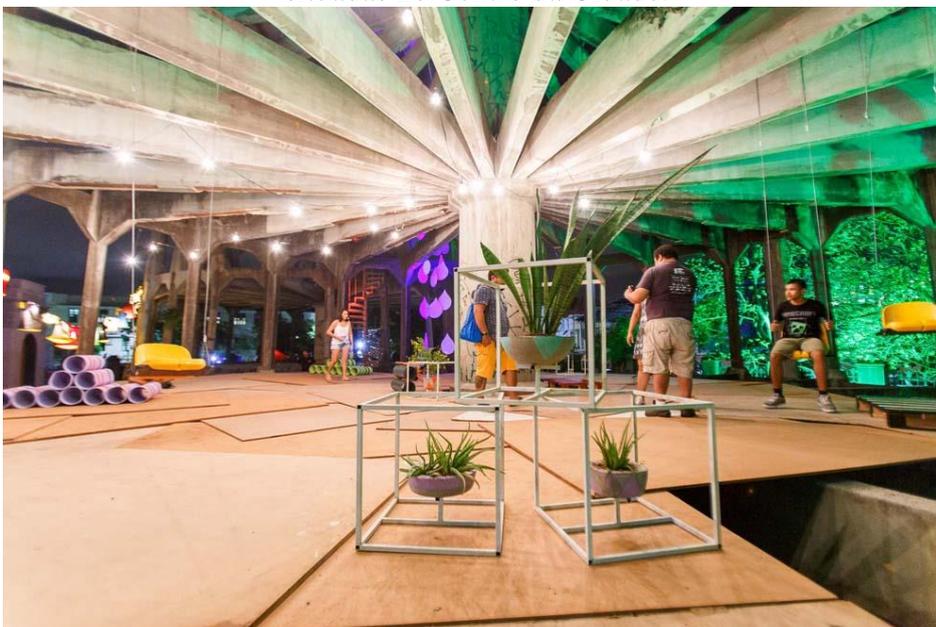
<sup>80</sup> Concreto: Festival internacional de arte urbana em Fortaleza/ Narcélio Grud. – Fortaleza: Edição do Autor, 2017.

Figura 29 – Caixas d'água durante o processo de intervenção do Festival Concreto 2016.



Fonte: Imagem de divulgação do Festival Concreto, extraída do endereço <http://www.festivalconcreto.com.br/dia-11-e-as-atividades-do-festival-concreto/>  
Reprodução sem fins lucrativos.

Figura 30 – Caixas d'água após intervenção do Festival Concreto 2016, situadas no Centro da Cidade.



Fonte: Imagem de divulgação do Festival Concreto, extraída do endereço <http://www.festivalconcreto.com.br/dia-11-e-as-atividades-do-festival-concreto/>  
Reprodução sem fins lucrativos.

Na edição de 2016, o Festival proporcionou alguns projetos que visavam o diálogo sobre arte urbana como a Semana do Grafite de Fortaleza (2013, 2015 e 2016), a Semana de Arte Urbana (2014, 2015), Projeto Mais Cor, Mais Amor (2013, 2014) e o Conexões Urbanas, no Centro Cultural Banco do Nordeste (2015).

Ainda com o foco nos diálogos, surgiu da parceria entre o Festival Concreto e o Centro Cultural Banco do Nordeste o projeto Conexões Urbanas, com a proposta de integração entre artistas de Fortaleza e de outros estados do Brasil. Foram realizados 6 encontros que resultaram em 6 obras de 3m x 5m cada e que permaneceram expostas nas instalações do CCBNB, localizado no centro de Fortaleza. Em cada encontro acontecia um *live painting*<sup>81</sup> com um artista local em conjunto com um artista de outro estado. Participaram do projeto Filtro de Papel (CE) e Bozo Bacamarte (PE), Leo BDSS (CE) e Grupo Xicra (CE), Carlos Solrac (CE) e Eder Muniz (BA), Edim (CE) e Luna Bastos (PI), Rafael Limaverde (CE) e Hudson Melo (PI).

O Festival Concreto surgiu com a proposta de “fazer uma grande galeria a céu aberto” (GRUD, 2017), propondo “intervir, ressignificar e transformar os espaços geralmente esquecidos e em desuso social... O interesse seria fazer a cidade mais bonita, proporcionar à população o contato com grandes obras de grafite<sup>82</sup>”. Assim, esse trabalho de pesquisa trata de analisar as propostas feitas pelo Festival Concreto, compreendendo sua atuação na cidade a partir de seus discursos e como a cidade recebe suas intervenções.

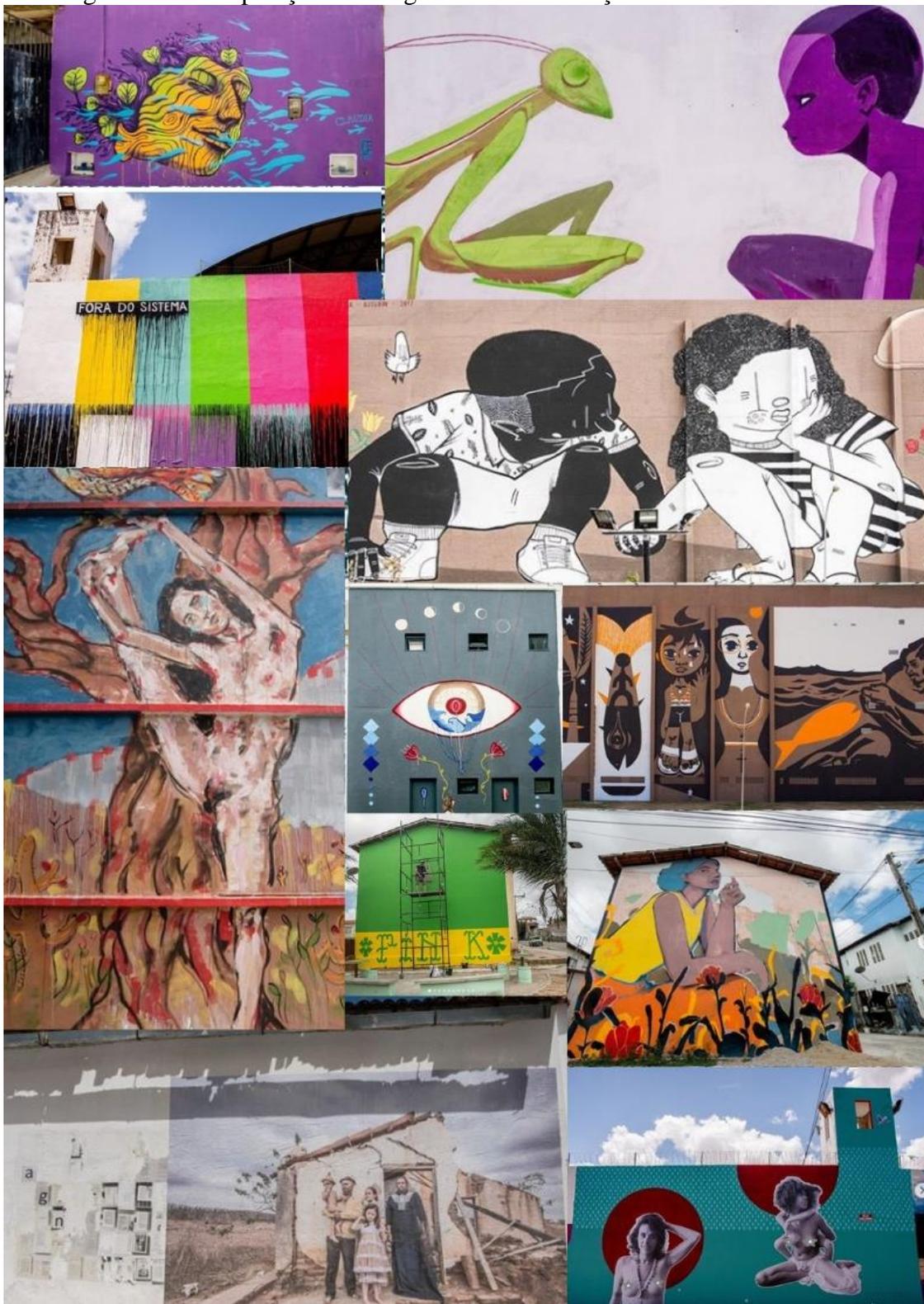
---

<sup>81</sup> Pintura ao vivo, como é conhecida, é a expressão da improvisação performática de seus participantes e costuma acontecer em locais públicos.

<sup>82</sup> Fala de Antônio Luciano Morais Melo Filho. Msc. História Cultural e Produtor do Festival Concreto.

### 3.2 Caminhando COM o “concreto”

Figura 31 – Composição de fotografias de intervenções no Festival Concreto



Fonte: Intervenções de artistas e grafiteiros na programação do Festival Concreto; imagem elaborada a partir de fotografias de divulgação do Festival.

A paisagem de uma cidade é construída de múltiplas formas afetivas para cada um de nós. A rua do Conjunto Esperança por onde corria depois da aula com amigas pode não significar nada para outros, mas é parte do que me constituiu, me formou enquanto pessoa. Sentar nos bancos da Praça do Ferreira e tomar um caldo de cana com pastel, apreciar o “fazer nada”, olhando as pessoas e as sombras dos prédios tangenciarem a praça consistem em experiências importantes. Essas e outras cenas compõem minha paisagem afetiva com a cidade, sendo o Centro da Cidade uma dessas pistas. Lá estou de todas as idades, tenho saudades de vários momentos. As cenas urbanas alencarinhas surgem com tamanha familiaridade que o intervir de imagens, redesenhando uma nova paisagem, causam estranhamento. Quem alterou “minha cidade”? Com que permissão? Muito mais que proprietária dos espaços, compreendi meu lugar de pessoa que transita, que escreve caminhos junto com as ruas. É compor o caminho em conjunto com a cidade.

Assim, o Festival Concreto se apresentou como impacto e dúvida. De observadora a pesquisadora em artes, com novas formas de olhar e caminhar com a cidade, descobrindo intervenções (FIGURA 31), sem regras, sem objetivos pré-estabelecidos, tendo o traçado do caminhar a partir da experiência do próprio percurso da investigação (PASSOS; BARROS, 2015). Afinal, o que se passava com a cidade? Como o Festival atuava nos bairros e como suas ações refletiam nas pessoas que ocupam esses espaços? Tais questionamentos me levaram ao contato com a equipe de produção do evento, bem como do artista e idealizador do Festival, Grud.

Narcélio Grud, ou apenas Grud, de pixador a coordenador de um dos maiores eventos de arte urbana da América Latina. Em visita a seu ateliê, em meio à boa recepção, café e conversas, o artista se dispôs a ajudar com informações, entrevistas e mediações com os artistas e os produtores. De início me deparei com a proposta, da parte do Grud, em também fazer parte da produção do evento. Pensei sobre a oportunidade do livre acesso às salas, reuniões restritas, lugares, artistas, e mesmo com hesitação de atrapalhar a observação e análise da pesquisa, findei por aceitar. Foram todos muito receptivos comigo e foi decidido que eu ficaria na produção de notícias e mídias da edição de 2017 do Festival Concreto.

Passei a visitar o ateliê uma vez por semana, no dia em que ocorriam as reuniões. Assim, então, todas as sextas de novembro foram marcadas por esse exercício de vivenciar o espaço da organização do evento. Sempre tinha em torno de 10 pessoas, entre produtores, gravadores e organizadores do evento. Sugeri que as reuniões fossem gravadas em áudio, mas houve uma recusa da parte do Grud, que argumentou que “as pessoas poderiam se sentir

desconfortáveis”. Fora essa questão de não se poder gravar o áudio, pude percorrer sem problemas todo o ateliê, assistir e inventar processos. Pude entender como se organizavam as ações do evento a partir da movimentação dos membros da equipe e também do painel organizacional montado na sala de reuniões (FIGURA 32). Pedi autorização para fotografar e mais uma vez tive todas as demandas consentidas. Conversas, fotos, vídeos, comentários paralelos, tudo se misturava em meio a processos.

Figura 32 – Organograma dos lugares de intervenção do IV Festival Concreto e seus respectivos artistas



Fonte: Fotografia de arquivo pessoal (2017).

As atenções estavam todas voltadas para a organização, como quais assistentes ficariam com determinados artistas, hospedagens, recepção, refeições etc. Quão mais próximo do início do evento, mais lugares e instituições entravam em contato pedindo participação, como o Hotel Sonata, na Praia de Iracema, e o CentroDragão do Mar de Arte e Cultura. As relações se davam através de permutas e contrapartidas, como o Dragão do Mar, que “pagou” sua participação com tintas, e o Hotel Sonata, com hospedagens. Os demais lugares foram escolhidos no decorrer do ano através de conversas e demandas de alguns patrocinadores e órgãos parceiros, como os centros socioeducativos para adolescentes<sup>83</sup>. A ação do Centro Socioeducativo envolveu um dos maiores núcleos de atuação do Festival Concreto de 2017, com uma extensão grande de muros, atividades de marcenaria na composição de um mobiliário artístico – o coração de madeira –, oficinas de lambe e performances.

Segui nas visitas às reuniões, porém notei que não me passavam demandas. Sempre me colocava à disposição para realizar tarefas, mas os produtores foram se tornando cada vez mais evasivos e furtivos. E, quando não sabiam onde me colocar, recorriam à autoridade do Grud, afirmando que ele demandaria as funções necessárias. As reuniões

<sup>83</sup> “Menores infratores” era o termo usado em reuniões por organizadores do evento e do próprio centro de adolescentes em processo socioeducativo no Passaré. Optei aqui por usar o termo “adolescentes” como forma de evitar representações diminutivas.

continuaram semanalmente, e mais próximo do evento tornaram-se mais frequentes. Por vezes me questionei se não teria compreendido erroneamente sobre “ser” integrante da equipe de produção, pois havia algo indizível ali. Com o início do Festival isso se tornou notório. Não recebia demandas de nada, estava sempre a postos nas situações, oferecia ajuda e não tinha retorno de orientações. Algumas informações simplesmente não chegavam, e muitas vezes descobria notícias em meio a conversas ou fontes midiáticas, como o Instagram do evento.

A partir da vivência dessas experiências, questiono sobre o lugar do investigador na pesquisa. Como se portar? Como reagir? Como desenvolver essas pistas de pesquisa? Clifford (2002 *apud* BARROS; KASTRUP, 2015) menciona que no decorrer de um processo de pesquisa podem acontecer imprevistos que modifiquem a situação do problema antes conhecida pelo pesquisador.

O dia de abertura do Festival Concreto 2017 foi a confirmação de que eu não fazia parte da produção. “Fui cortada”. Todos os integrantes da produção compareceram ao Porto Iracema das Artes, todos com as camisas do Evento, carregando equipamentos, *folders* e materiais para credenciamento. Não fui convocada, nem avisada. Fui ao Porto Iracema por saber do cronograma de acontecimentos do evento. Não conseguia compreender. Os produtores se tornaram mais distantes. Grud estava sempre muito ocupado e também não falou sobre o assunto. Mas mantinha o discurso de “diga o que você quer, que eu lhe dou ou lhe coloco em contato com o responsável”. Todos continuavam com o bom tratamento, de forma que se pedisse alguma informação ou acesso, tinha de imediato, mas da produção eu não era. Não sei na verdade se efetivamente fui algum momento.

O que isso queria dizer? Quais pistas estavam a ser desenhadas? Pensando na minha relação com os processos que iam se construindo, aponto uma das pistas da cartografia que é o desenhar de um campo problemático, onde o rizoma quebra nomeio das formas já construídas e se ramifica em outras direções (KASTRUP, 2008). Sendo o ponto problemático um ponto sensível, um ponto de quebra, que apresenta a complexidade da problematização, era exatamente o processo que se reinventava. Como readaptar, então?

Seguindo e analisando a partir dos processos, percebi que não me posicionei sobre o meu suposto desligamento. Apenas compreendi que objetivamente não fazia parte da produção. Mas, então, por qual motivo não tentei obter uma informação direta sobre a participação na equipe? Por que apenas deixei que as informações seguissem de forma incerta? Analisando-me, penso que por receio de perder os acessos aos locais e aos artistas, principalmente ao lembrar de que um dos principais pontos de atuação do Festival foi a

escolha do Centro Socioeducativo para adolescentes. Eu sabia que ali seria um ponto de muita importância a ser observado. E assim acabei calando e consentindo.

A edição de 2017 firmou parceria com os Centros Socioeducativos, equipamentos para adolescentes que cometeram infrações sociais, localizados no bairro Passaré<sup>84</sup>, como um dos pontos principais de atuação da 4ª edição. No lugar de presídio, chama-se centro social; em vez de celas, alojamentos. Os nomes podem mudar, mas a ideia de liberdade cerceada é bem similar. Os adolescentes têm horário para socialização e reclusão em seus alojamentos<sup>85</sup>.

Pensando nisso, Cássio Franco<sup>86</sup>, Superintendente do SEAS, que é o Sistema Estadual de Atendimento Socioeducativo, dos Centros Socioeducativos Dom Bosco, entrou em contato com Grud, querendo que os Centros fizessem parte do cronograma do Festival. Cássio apresentou a necessidade de direcionamento dos percursos artísticos de Fortaleza também para esses espaços. Que necessidades esse pedido inventa? Seria esse um modo de intervir nas relações de poder?

A organização do Centro Socioeducativo do Passaré<sup>87</sup> tentou participação na edição 2016, porém, por conta de agendas e cronogramas, essa parceria foi adiada por um ano. Assim ficou acordado que os Centros do Passaré entrariam na edição de 2017, com uma concentração de atividades internas e externas, e assim se fez. Com uma vasta extensão de muros, a instituição recebeu um grande número de artistas<sup>88</sup> para intervenções nos Centros Socioeducativos. As ações internas se concentraram em oficina de marcenaria e montagem de mobiliário urbano do artista Libre, Oficina de Lambe com o Coletivo Fóssil Coração de

---

<sup>84</sup> Sobre as participações do SEAS, o Festival Concreto publicou a nota: “A segunda etapa, não menos ousada e plena de beleza, englobou a parceria do Festival Concreto e Escola de Arte Urbana Amplitude com a SEAS - Superintendência do Sistema Estadual de Atendimento Socioeducativo, cujos Centros foram contemplados com arte urbana por dentro e por fora, por meio de grafite, oficinas, instalações e mobiliário urbano. A parceria estabelecida visou beneficiar os quatro Centros, todos localizados no Passaré, bem como promover interação com a comunidade local. As atividades tiveram início no dia 20 de novembro com um “evento de acolhida” no local, no qual visitantes e comunidade local interagem enquanto instalações foram montadas. Em seguida, começou a pintura dos muros dos Centros. Destaque para a participação de alguns internos nas ações como “ajudantes de pintura”, ensaiando pinceladas com renomados artistas do grafite, com direito a inclusão de suas assinaturas no final juntamente com a do artista auxiliado por eles”. Retirado do endereço eletrônico: <https://www.festivalconcreto.com.br/festival/edicao-2017/>

<sup>85</sup> Vale ressaltar que além de aulas do ano letivo correspondente à série do adolescente, os Centros realizam cursos extras como culinária, esportes e artes.

<sup>86</sup> Conferir Apêndice A onde consta a fala de Cássio sobre a necessidade de criar um roteiro artístico que englobe os centros.

<sup>87</sup> Os centros socioeducativos não possuem sites. Suas informações encontram-se no endereço do Governo do Estado do Ceará, constando localização, telefone e público-alvo. Segundo explicação retirada da página, o objetivo é atender, em regime de internato (primeira medida), adolescentes autores de ato infracional de natureza grave, em suas necessidades básicas, com vistas a sua reinserção ao convívio sociofamiliar a qual se encontra submetida. Tais informações podem ser encontradas no endereço eletrônico: <http://www.seas.ce.gov.br/index.php/2016-08-04-17-10-36>. Informação pesquisada em 12/02/2019.

<sup>88</sup> Conferir lista de artistas referente à edição de 2017 no apêndice F e no endereço eletrônico do Festival Concreto: <https://www.festivalconcreto.com.br/festival/edicao-2017/>

Peixe, a instalação *Fragmentos Urbanos* do Fora de Registro, performance *Cadeirinha*, da artista Silvia Moura, instalação *Imagens Desejadas*, da artista Juliana Mota, intervenção *Bomba de Tinta*, da artista Marina de Botas, oficina de pintura com o artista Ed Rocha e a intervenção *Espera*, da artista Flávia Rodrigues. Com o Festival os adolescentes vivenciaram oficinas e cursos voltados para a arte urbana no período da edição 2017, além da possibilidade de cursar um segundo ciclo na sede da Escola Amplitude<sup>89</sup> quando obtivessem liberdade.

Durante a semana do Festival Concreto, de 10 a 26 de novembro de 2017, fui à SEAS três vezes, sempre construindo um modo de estar nos processos. Conversando com os funcionários, arredios, porém muito solícitos, observando, escutando, vivenciando. Penso que a pesquisa não é restrita a laboratórios e olhares distantes, mas em campo, em meio a processos, pois “[...] o pesquisador afirma sua condição de observador situado”(KASTRUP, 2008, p.465). Muitas questões surgiam com os processos vividos nos Centros Socioeducativos. Como as ações realizadas ali eram vistas? Seriam processos artísticos ou assistencialismo?

Segui observando, porém, coma proibição ao uso de qualquer aparelho eletrônico, com exceção de Germano – cinegrafista do festival –, não registrei nada midiaticamente, mas, sim, a partir de minha memória e relatos. Germanofoi o responsável por vários vídeos sobre as ações internas dos Centros. Os vídeos são muito bem desenvolvidos e editados<sup>90</sup>,o que me leva ao questionamento da diferença entre registro e propaganda. Onde encerra o desejo de transpor arte e onde começa a espetacularização do outro? Como os vídeos entram nesse processo? É importante pensar sobre isso, pois o uso do audiovisual é um forte instrumento de expressão, podendo ultrapassar o conceito único de registro e transbordando formas inventivas.

O audiovisual pode se configurar um bom analisador, desde sua criação, produção, edição e análise, assim como pode engendrar analisadores quando assistido e tomado como objeto de análise. Não há nenhum espontaneísmo nesse processo, nem mera reprodução de uma cena roteirizada; pois, se entendemos o vídeo-dispositivo como uma rede de relações entre elementos heterogêneos, a matéria de expressão também será múltipla; mas, para que se torne analisador, vai depender do que pode acionar em determinado coletivo, convocando seus participantes a problematizarem a própria relação com a imagem, com a narrativa, com a problematização construída, com as escolhas no processo de criação e edição. (GORCZEVSKI; SANTOS, 2015,p. 23).

<sup>89</sup> A partir de pesquisa pessoal não há informações nas mídias digitais sobre a continuidade desses cursos. A última notícia publicada sobre a Escola Amplitude foi na sua página do facebook que mencionava o lançamento da exposição de Grud, a obra *Dhamma*, exposta na edição de 2018. A informação está disponível no endereço eletrônico: <https://www.facebook.com/escolaarturbana/>

<sup>90</sup> Vídeos disponíveis nos endereços eletrônicos: <https://www.instagram.com/p/BcBD2wtnVnO/> e [https://www.instagram.com/p/Bb6zpFKH\\_jR/](https://www.instagram.com/p/Bb6zpFKH_jR/)

Existe uma instrumentalização do discurso sobre o outro, daqueles que obtêm o poder do discurso por aqueles que não são “autorizados” a falar –um discurso da alteridade. Essas questões foram se tornando cada vez mais latentes. Incomodava-me pensar se a arte ali estava sendo usada como plataforma de poder e de espetacularização do outro. Rancière (2005) afirma que a arte está no campo da política ao compartilhar visíveis e invisíveis. Ou seja, o fazer arte é uma forma de partilhar o sensível, e por isso essa partilha também é política.

Ainda falando sobre os lugares, compreendi que muito da organização ocorria a partir das decisões do organizador|coordenador do evento, como a escolha dos artistas e seus respectivos locais de atuação. Alguns artistas se ofereciam para atuar em lugares mais específicos, como o artista Libre, que pediu para participar da montagem do mobiliário artístico no Centro Socioeducativo do Passaré, devido a sua prévia experiência com ações semelhantes em outros países. Libre<sup>91</sup>, um artista mexicano, foi um dos primeiros a desembarcar no Brasil para o evento. Com atuação em diversas áreas menos privilegiadas e mais distantes dos grandes centros e bairros “nobres”, o artista se comunica com a cidade a partir de pinturas e mobiliários que conversem com as pessoas. Em conversas, o artista afirmou que sua arte, além da estética como “afago” social, deve ter uma função. O artista citou também uma de suas obras que consistia em um mobiliário de madeira em forma de Lobo, situado no México, que continha o mapa do país, endereço de alguns albergues, algumas gavetas com roupas, calçados, água e mantimentos para os imigrantes (FIGURAS 33, 34).

---

<sup>91</sup> Conferir em: <https://www.instagram.com/librehem/?hl=pt-br>

Figura 33 – Obra *Transportapueblos* do artista Libre na cidade de Lechería, México (2017)



Fonte: Acervo de Libre, disponível em sua página no Instagram: <https://www.instagram.com/p/BYWC01ajerD/>

Figura 34 – Libre em montagem da obra *Transportapueblos*, em 2017



Fonte: Acervo de Libre, disponível em sua página no Instagram: <https://www.instagram.com/p/BYn8Rsjj9EQ/>

Como tento sempre analisar e compreender o motivo de escolhas e processos, a escolha de Libre se deu a partir de intensidades cognitivas, ou seja, uma forma de inventar o processo. Qual relação estabeleci para tanta empatia? Afinal, pude ter contato com muitos artistas, mas a relação com os processos artísticos desse artista aconteceu de forma muito intensa.

Libre atua com a cidade e com as pessoas de forma a ser suporte de encontro ao outro. Suas obras são pensadas como um refúgio para o outro. É sobretransmitir tranquilidade.

Sobre tentar absorver um pouco da dor alheia e devolver como um sopro de calma, dialogando sempre com o lugar da intervenção. Entender a história que se passa e entregar algo para a cidade, que as pessoas possam se reconhecer um pouco nele. No mobiliário desenvolvido para a edição de 2017 do Festival, o *Coração de Madeira*, além de representar “todos nós”, continha também algumas casas de passarinho. O processo de criação e a obra deste artista são bons exemplos de como a arte contemporânea pode provocar questionamentos, outros modos de contemplação e relação com os espectadores.

Com exceção do artista convidado, Libre, que escolheu trabalhar com jovens em reclusão, a todos os outros artistas convidados foram reservados os “grandes prédios da cidade”, espaços de grande publicidade. Os convidados e com carreira mais extensa e/ou “fama” mais intensa eram direcionados a prédios em locais mais “vistos”, como o Centro de Eventos do Estado do Ceará – com seus muros imensos localizados na Avenida Washington Soares –, ou o Edifício do Hotel Sonata – localizado na Orla da Praia de Iracema, ambos situados em bairros nobres de Fortaleza. Ou seja, quão mais famoso fosse o artista, mais chance teria de ser um artista convidado, conseqüentemente lhes seriam reservados os lugares de maior visibilidade, bem como um pagamento maior em relação aos artistas locais. Segundo a organização do evento, o pagamento é relativo à necessidade de cada um<sup>92</sup>, ou seja, os valores pagos a cada artista são de acordo com suas necessidades. Assim, para um artista internacional a necessidade financeira é maior por conta de passagens internacionais, intérpretes, além de hospedagens mais caras, pois os hotéis para alocação desses artistas deveriam ser próximos do local de atuação, como o Hotel Ibis, que fica na Rua Firmino Rocha Aguiar, 1799, no bairro Patriolino Ribeiro, próximo ao Centro de Eventos do Estado do Ceará, todos em zonas nobres da cidade.

Ainda falando sobre organização do Festival, na edição de 2017 pude assistir à palestra com o tema Mulheres na Arte Urbana. A ideia partiu do Festival Concreto, segundo a mediadora da conversa, Clara Dourado, e teve a proposta de abrir o diálogo sobre o espaço feminino na arte urbana, questionando o grande número de artistas homens em comparação com artistas mulheres. A ideia da palestra era problematizar questões de gênero e representatividade na arte urbana, além do Festival. A conversa teve como convidadas as artistas Karen Dolorez, que trabalha com crochê, e Zeferina, com trabalhos de lambe e graffiti, ambos relacionados ao feminino. Mediada pela também artista Clara Dourado, a

---

<sup>92</sup> Curadores recebem a quantia de 1.000 reais pela consultoria. Artistas convidados: recebem a quantia de 3.000 reais como ajuda de custo. Artistas locais: recebem a quantia de 500.00 reais como ajuda de custo. Artistas nacionais: recebem a quantia de 700 reais como ajuda de custo. Artistas internacionais: recebem a quantia de 1.000 reais como ajuda de custo.

conversa foi palco de debate sobre o que é ser artista e atuar na cidade, e como as mulheres ainda são minoria na arte urbana.

O debate foi uma valorosa experiência para todos os presentes, pois proporcionou um pensamento crítico acerca do assunto, e possibilitou maior visibilidade (RANCIÈRE, 2005) para problematização. Posicionar-se sobre uma questão tão latente como a questão de gênero, e em especial na arte urbana, é tornar visíveis questões vitais para afirmar a participação de mulheres artistas, além de apoiar atuação e permanência dessas artistas na cidade.

Participar da palestra me fez enxergar como as mulheres artistas atuam na arte urbana de uma forma diferente. Afinal, mesmo nos colocando nos lugares e nas situações, ser mulher é viver uma condição maior de vulnerabilidade social. Nossos corpos são corpos políticos e estar na rua torna-se muito maior que a intervenção, torna-se um ato de resistência contra aqueles que tomam nossos espaços. Assim, a partir desse momento optei por entrevistar muitas mulheres artistas. No momento não compreendi esse devir, fui apenas seguindo e aderindo a essa vontade, mas posteriormente compreendi que a pesquisa ia reinventando formas de se fazer a partir dos encontros sensíveis.

Faço referência aqui ao trabalho da pesquisadora Jo A-mi<sup>93</sup> intitulado *Mulheres e Arte Urbana: relações de gênero na cena cearense*, no qual se deparou com a mesma inquietação que tive sobre a necessidade de problematizar o lugar das mulheres não só na expressão do graffiti, mas na arte urbana como um todo (em específico no Ceará). Entender as expressões artísticas das mulheres nas ruas (retomando uma discussão basilar do movimento feminista, que problematiza a relação da presença feminina em espaços públicos), tentando perceber ali os lugares de construção artístico-conceituais e de empoderamentos femininos (A-MI, 2017). Mais uma vez a pesquisa rizomática se faz acontecer ao tecer outro ponto de conexão inconsciente, criando novos pontos de importância no pesquisar.

Além das palestrantes Karen Dolorez e Zeferina, que propiciaram momentos de força numa luta diária do caminhar com a rua enquanto mulheres artistas, tive a oportunidade de conversar com Mugre Diamante (APÊNDICE B), a única mulher do trio colombiano intitulado A TR3S MANOS. Chamou-me atenção por ser uma menina tão nova, sua aparência é de 18 anos, e estava sozinha no momento. Um de seus companheiros não pôde vir ao Brasil, e o outro não estava na entrevista. A obra da artista chamava-se *Distancia a la vista* (FIGURA

---

<sup>93</sup> Jo A-mi desenvolve pesquisas nas áreas de “Arte Contemporânea”, “Literaturas de Língua Portuguesa” e “Gênero”. É coordenadora do grupo de pesquisa ATELIÊ (CNPq) e artista visual. Professora da UNILAB e do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará.

35), uma homenagem ao seu companheiro que não estava presente no Festival. Mugre e eu conversamos um pouco e no decorrer desse momento eu a observava. Demonstrava uma força e um atrevimento com o mundo que me encantavam.

Além delas tive a oportunidade de conversar com outras mulheres artistas que atuaram no Festival, como as Medianeras, dupla de argentinas responsáveis por uma das obras do Centro de Eventos do Ceará, e as Pintadas, dupla de uruguaias responsáveis por uma das obras do Centro Socioeducativo Passaré. O tema *Mulheres na Arte Urbana* foi um tópico valoroso e ressoou por todos os dias do Festival. Penso que ressoa até hoje, quando a lembrança se torna criação escrita, quando me faz pensar nas nuances de ser mulher e atuar na rua, as questões que transpassam a obra e como o corpo também está em processo performático e político ao estar na rua, ao reivindicar esse espaço com sendo meu também.

Figura 35 – Mugre Diamante na produção da obra *Distancia a la Vista*, em 2017.



Fonte: Fotografia própria; intervenção de Mugre Diamante.

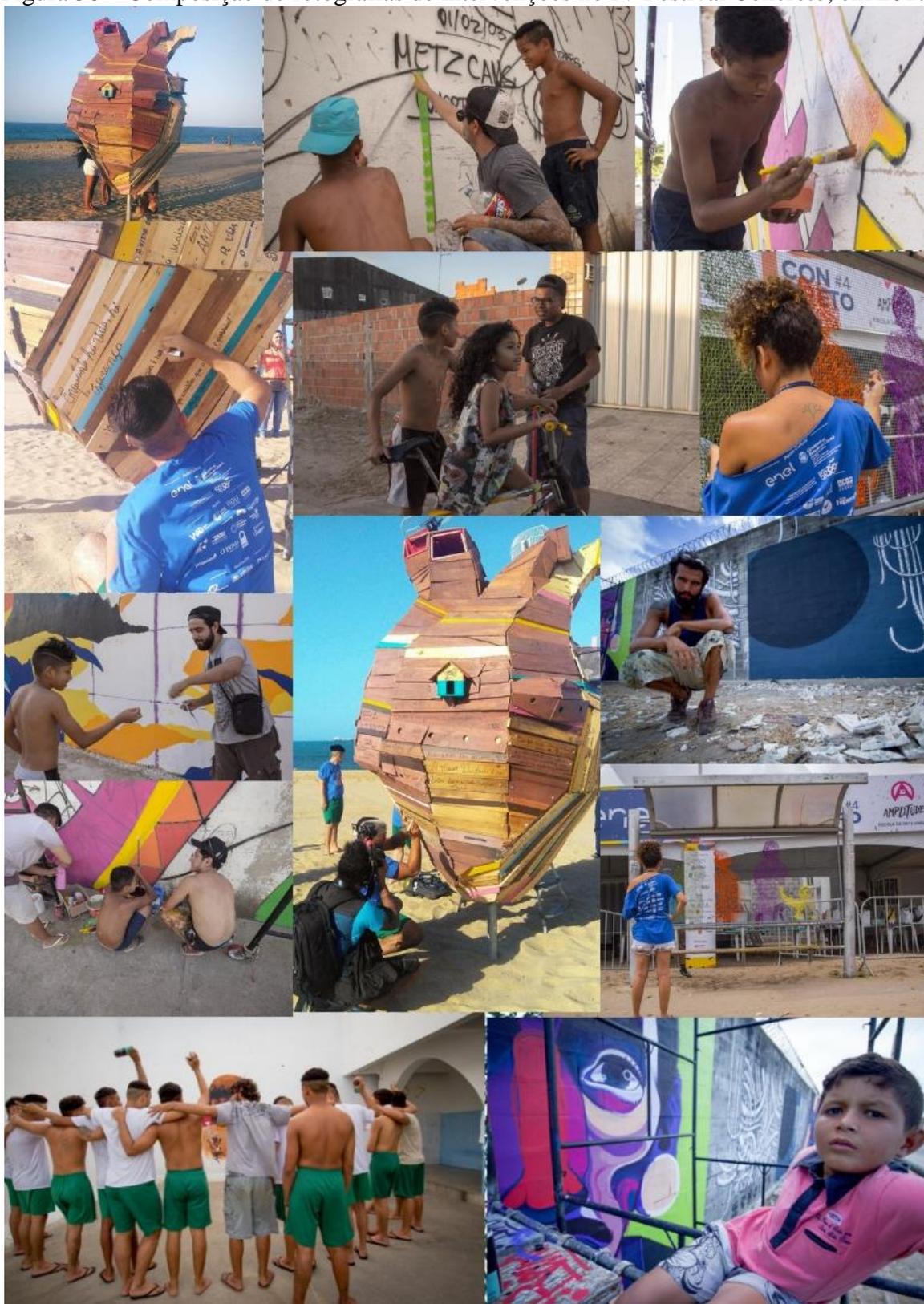
Aos poucos via uma organização orquestrada entre instâncias de poder atreladas a nomes de patrocinadores. “Eu preciso falar mesmo dos patrocinadores, Governo do Estado, Prefeitura, Enel, pois sem eles eu não teria como fazer esse Festival”, falou o coordenador na abertura do evento. O que afirmar essa frase na abertura do evento representa? A partir de editais e realização de eventos de grande porte é possível observar que apoiadores, colaboradores e patrocinadores atuam em parceria para que seja possível a realização do

evento, mas que também são necessários cuidados e atenções para que o patrocínio não vire moeda de troca em favor de regalias para os financiadores. Não se trata, portanto, de inserir o artista no campo aurático (BENJAMIN, 1994), superior, no qual não há lógica de mercado, lugares de poder e todas as relações capitalistas em que todos estão inseridos.

O artista tem que lidar com as reconfigurações neoliberais tanto quanto qualquer profissional, mas o que saliento aqui é o perigo de que o Estado e as produções privadas acabem por esquecer que o processo criativo é um ato processual único em cada fazer artístico e que representa coisas diversas para cada um. O ato de criar não pode ter bordas e arestas que estipulem e ditem como devem ser ou como não devem ser, pois não mais seria arte. O que interessa aqui é saber como o “Estado, na sua interface com o setor privado, se redime da atuação como contraponto, de modo que, por falta de uma política governamental bem definida e delineada, a cultura vem-se tornando cada vez mais dependente do mercado e de sua ‘mão invisível’” (BARBALHO, 2008, p. 27).

### 3.3 Adentrando O “presídio”

Figura 36 – Composição de fotografias de intervenções no IV Festival Concreto, em 2017.



Fonte: Elaboração minha a partir de fotografias de divulgação de intervenções no IV Festival Concreto.

Diário de Campo

Fortaleza, 18 de novembro de 2017. Sábado.

Observando o observar.

Era sábado cedo de manhã, e o Festival Concreto 2017 já estava ocorrendo desde o dia 10 de novembro, porém com atividades mais relacionadas com a produção, recepção de artistas e residências artísticas. Libre, por exemplo, já estava montando o esqueleto do mobiliário artístico (FIGURAS 37, 38) que seria usado na oficina de marcenaria dentro do Centro Socioeducativo do Passaré (FIGURA 36).

Figura 37 – Momento da residência artística de Libre no ateliê de Grud, em Fortaleza, em 2017. Montagem da estrutura da obra *Coração de Madeira*.



Fonte: Fotografia própria; arquivo pessoal.

Figura 38 – Artista Libre e estrutura de ferro para montagem da obra *Coração de Madeira*, em 2017.



Fonte: Imagem de divulgação no Instagram do festival, disponível em <https://www.instagram.com/p/Bbfrj6un9e-/>

Cheguei ao Centro Socioeducativo por volta de 9 horas da manhã e permaneci até o horário do almoço, horário da recolhida dos internos. Fui recebida muito bem. A entrada já estava programada, pois para ter acesso era necessária uma autorização prévia, esta que me foi solicitada pelo produtor Marquinhos Abu. Fabiana, a diretora responsável pelo lugar, estava encerrando seu turno. Pedi que conversássemos um pouco e sugeri que a conversa fosse gravada apenas para registro e arquivo meu. Ela recusou, disse que não tinha autorização.

Depois de ser revistada, entrei na área dos internos, levando apenas um caderninho e caneta. Era o máximo autorizado. Um acompanhante me levou até o lugar onde estava acontecendo a oficina. Internamente o Centro Socioeducativo do Passaré se organiza de forma circular. Ao centro um pátio coberto e redondo. Aumentando o diâmetro circular, há um jardim e, expandindo mais um pouco, as salas de aula com uma passagem ao meio para os dormitórios e para o pátio externo, onde os internos convivem. Os meninos não ficam nessa área de trânsito, onde há o pátio central e os jardins, somente se for para alguma atividade em especial, com acompanhamento de um agente dos Centros e sempre com um número reduzido, em torno de 20 meninos.

Fui para a ala onde estava acontecendo a oficina. Libre estava lá. Já nos conhecíamos das idas e vindas ao ateliê do Grud na semana anterior, quando ele estava montando a estrutura de ferro para a obra *Coração de madeira*. Com ele estava um agente de

guarda e cinco internos, selecionados a partir de bom comportamento, segundo Fabiana. Era notável a interação do artista com os cinco meninos, eles se davam muito bem, entre piadas com o sotaque de espanhol, palavras e gírias do nosso idioma e do nosso Estado.

Os meninos já estavam na parte da montagem da madeira que cobriria a estrutura de ferro (FIGURA 39). Eles já desempenhavam o manuseio das ferramentas de forma confiante, podendo mexer em martelos, serras de madeira, pregos, furadeiras, tintas, pincéis e régua. Algumas vezes conversavam mais que produziam. V. se destacava em habilidade para manuseio das ferramentas. Um garoto enorme que devia ter quase 2 metros, muito conversador. Adorava o estilo de usar luvas pretas para a montagem da obra. V. conseguia perfeitamente conversar sem interromper as montagens da obra.

Figura 39 – Processo de construção da obra *Coração de Madeira* no Centro Socioeducativo Dom Bosco, bairro Passaré, em 2017.



Fonte: Imagem de divulgação do Festival, disponível em <http://www.festivalconcreto.com.br>

Quando cheguei, notei certa mudança de humor. Cumprimentei a todos e em resposta todos me responderam com uma saudação de “bom dia”,mas notei na hora certa distância. Isso de imediato me travou um pouco, me esfriou. Não queria impor nada e lamentei internamente que a interação que ansiava seria quase impossível de acontecer com poucos encontros, afinal eu estava chegando meio que “do nada”. Mesmo assim me apresentei

e falei que estava ali só para observar. “Será que eles permitem?”, perguntei mesmo sabendo que tinha autorização da direção do Centro do Passaré e do Festival, pois para mim era importante ter uma boa relação com os meninos, além de demonstração de respeito. Com o consentimento dos meninos me coloquei em mais uma tentativa de conversar amenidades.

Aqui se faz necessário me observar observando a situação. Observar como experienciar faz parte de nosso existir, “pois tudo que é dito, é dito por um observador” (MATURANA, 2001, p.13). O pesquisador e o observador coexistem no mesmo gesto onde as perguntas sobre os processos e suas formas de invenção de conhecimento e informação são maneiras de (se) descobrir e dominar ainda mais o assunto que se interessa. Sobre o observar observando, Gorcevski (2014) demonstra um exemplo sobre esse exercício de autoconhecimento:

Partindo da consideração do “observar do observador”, na proposição de observar como observo, propusemos alguns exercícios, entre eles, pensar sobre uma abordagem do senso comum que se pergunta de um conhecimento posto em algum lugar: “onde está o nosso conhecimento?”. E, em seguida, outras questões emergem, entre elas: “como conhecemos e quais as vias de compreensão do que é o conhecer?” (GORCZEVSKI; GOIS, 2014, p.135)<sup>94</sup>.

Esse exercício de auto-observação do pesquisar proporcionou um olhar para mim e o que instigava enquanto observadora, além dos poderes que exercia, como as diversas regalias concedidas pela produção do evento, proximidade com o artista, livre acesso aos locais de atuação do Festival, ou seja, uma aura legitimada por instituições e relações. Entender que minha observação utilizava diversas camadas de poder, e que os meninos entendiam isso de alguma forma, mesmo que ausente de explicação conceitual, mas a partir de assimilação sobre o observar das relações sociais.

É por vezes difícil expressar o invisível e o indizível. Colocar-me em um lugar “supremo” de observadora é muito mais confortável. Inserir julgamento sobre o que vejo a partir de conceitos e análises acadêmicas acontece rotineiramente em pesquisas, sendo proporcionalmente perigoso se não houver um olhar para si mesmo enquanto pesquisador. Por isso é necessário lembrar que também estou inserida dentro da análise e devo constatar o que represento na pesquisa, meu lugar, interesses e crenças. Falo no decorrer do texto sobre os desdobramentos das várias formas de poder e como isso ressoa em todos nós para que seja possível uma compreensão de que vivemos constantemente essas relações, pois elas estão

---

<sup>94</sup> Ainda sobre o ato de observar o observador, Gorcevski e Gois (2014) relatam a experiência vivida no Instituto de Cultura e Arte, na Universidade Federal do Ceará, em que desejavam trazer questionamentos sobre a prática de pesquisa, entendendo o que fazer com anotações e observações no percurso de fazer um projeto de pesquisa.

imbricadas em tudo o que fazemos e com todas as pessoas com quem nos relacionamos. Assim, o olhar sobre o encontro com os meninos no Centro Socioeducativo não deve ser analisado inocentemente entre uma recepção positiva ou negativa, mas buscar uma compreensão sobre os motivos de ser positiva ou negativa.

A visita ao Centro Socioeducativo do Passaré foi necessária para entender como o sistema do Festival Concreto era aplicado junto com o Estado, e como os adolescentes, que eram motivo/objetivo da ação, recebiam e lidavam com isso, além de ter sido palco de profunda autorreflexão. Mesmo com a necessidade de ir ao local, relutei, afinal é mais fácil analisar uma obra onde eu me sinto segura, o que não foi o caso. Tive medo. E culpa de aceitar esse sentimento. Porém foi a partir daí que pude compreender o quanto estava também inserida nesse sistema de poder. Não é porque sou pesquisadora que estou fora disso.

Ao adentrar a sala de marcenaria me vi inserida em um contexto de fragilidade. Eu, a única mulher, na sala com seis garotos internos e um “guardião”. Foi impossível não “travar” um pouco. Compreender a necessidade de uma ação artística de inserção social ali não foi o suficiente para me acalmar. Sabia que era vital essa ação. Sabia de todos os conceitos que embasavam tal pensamento. Porém, ainda não foi suficiente. As relações entre teoria e prática fazem parte de um sistema múltiplo de revezamento, como cita Deleuze (1998), ou seja, as teorias por vezes ficam estagnadas no campo experimental, no campo da prática, pois o momento real por vezes se ramifica em outras formas de acontecimento:

As relações teoria-prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio e pode se aplicar a um outro domínio, mais ou menos afastado. A relação de aplicação nunca é de semelhança. Por outro lado, desde que uma teoria penetre em seu próprio domínio encontra obstáculos que tornam necessários que seja revezada por outro tipo de discurso (é esse outro tipo que permite eventualmente passar a um domínio diferente). A prática é um conjunto de revezamentos de teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra. Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar o muro. (DELEUZE, 1998, p. 1).

Assim pude vislumbrar que as teorias que me sustentavam haviam encontrado um muro. Enquanto antes me senti resguardada no papel de pesquisadora, com autorizações do Festival Concreto e do Centro Socioeducativo, posteriormente senti que era apenas uma mulher numa sala com diversos homens. O medo era instintivo. Me culpei por isso também. Mas o que é a culpa, afinal? A culpa seria o mal-estar como essencialmente sensação de culpa, caracterizado como o maior entrave ao projeto civilizatório. É o impasse do sujeito – sua impossível adequação ao ideal de universalidade que lhe é imposto pelo outro (FREUD, 1930). Dessa forma me vi em um impasse, entre a pesquisadora e a mulher, e ambas gritavam

para ganhar seu lugar de destaque. Sei que sou composta por ambas, mas a questão de gênero sempre tende a falar mais alto, levando em consideração a sociedade patriarcal em que estou inserida. Entende-se a culpa como um forte recurso de manutenção de poder e controle do indivíduo, que estabelece uma lógica própria ao conter os desejos e pensamentos de atos considerados imorais ou impróprios (FOUCAULT, 2014, p. 66).

Relutei. Relutei, sim, em aceitar em que posição me encontrava. Mas foi necessário para compreender o quanto estava imbricada em tudo o que pesquisava e como era objeto também nessa engrenagem de poder. Esses lugares por vezes se assemelham a redes de conexões, pois estão ligadas em todas as relações. É como o ar que sentimos ao caminhar; não o vemos, mas está sempre à nossa volta, em todos os lugares, em todos os momentos e relações. Às vezes sentimos de forma mais brusca, quando a relação é verticalmente óbvia (proletariado X burguesia), mas por vezes só percebemos ao analisar nossos anseios e angústias.

Ouvi várias histórias narradas pelos garotos, da mãe de alguns, sobre os Centros, inclusive histórias de tentativa de escapatória do espaço, além de algumas atitudes de rebeldia contra agentes. Não sei se a intenção deles era de intimidação, mas continuei a ouvir sem comentar nada.

Notei também um comportamento opressor do agente que nos acompanhava para com os meninos. O “guardião”, que é como se chama o responsável por assistir e acompanhar a oficina e demais eventos, fez comentários que causaram mudança brusca na expressão dos meninos. Ele mencionou que “esses meninos são até inteligentes, mas só usam isso pro que não presta”. O comentário foi dito de forma bem clara para que fosse notado. Fiquei muito desconfortável e notei como os meninos detestaram ouvir isso também. Permaneceram parados por alguns segundos, todos balançando a cabeça negativamente. Pensei qual imagem eles tinham sobre mim agora, já que o “guardião” conversava comigo. É em momentos como esse que nos damos conta, especialmente os meninos, que mesmo com um nome diferente, a função punitiva e vexatória da supressão da liberdade é a mesma, não importa se a instituição tem o nome de Centro Socioeducativo. A negação à liberdade é um dos maiores exemplos de exercício do poder. Sobre isso Foucault (1998) fala que:

O que é mais fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais íntimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente ‘justificado’, visto que pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem. (FOUCAULT, 1998, p.1).

Tentando mudar o clima do ambiente, Libre perguntou se eu não queria entrevistar os meninos. Expliquei que não naquele momento, pois não queria forçar uma situação, além de eles demonstrarem uma distância proposital. Eles faziam muitas piadas com Libre, de como falava e que não conhecia gírias brasileiras e cearenses. Libre tratava tudo isso de forma muito natural, aliás, inclusive achava uma boa forma de recepção da parte dos meninos.

Comigo o convívio era mais travado... Natural, já que não pude desenvolver uma relação diária com eles. Era visível meu processo de estranhamento com a situação, o que também inibiu um pouco as relações. Perguntava algumas coisas, sobre como eles estavam fazendo a obra, se eles entendiam ou gostavam, mas sem muito sucesso. A resposta era tímida. Notava que eles me observavam muito, mas a aproximação era difícil. Decidi ficar apenas observando, não queria escrever nada no diário de campo nesse momento para que os meninos não se sentissem como “pássaros em gaiola”. No lugar disso tomei um café com torradas oferecido por um deles e me mantive observando.

Mesmo com o aviso da produção do evento sobre a dificuldade de acesso no Centro do Passaré (referente a esse único dia), notei os funcionários muito solícitos e simpáticos, por isso decidi tentar uma nova visita em outro dia.

Diário de Campo

Fortaleza, 22 de novembro de 2017. Quarta-feira.

Conversando com *Style* e *Maresia*<sup>95</sup>.

Retornei ao Centro Socioeducativo mais uma vez. Nesse momento queria uma aproximação maior com os meninos e, com a autorização novamente concedida, pude entrar. Expliquei que gostaria de conversar com os meninos que vivenciaram a oficina de marcenaria e a oficina de lambe (ocorrida no dia anterior pelo coletivo Fóssil Coração de Peixe). A supervisora decidiu que o melhor seria conversar com um garoto de cada turma, separadamente, como uma entrevista mesmo, e com a presença de um agente dos Centros (guardião) na sala. Ela disse que essas medidas eram precauções pela minha segurança. Entendi. Senti-me um pouco mais calma que na primeira visita. Permaneci em uma sala de

---

<sup>95</sup> Uso os termos “*style*” e “*maresia*” para os adolescentes como referência às suas características. *Style* é um garoto grande que usava luvas pretas de couro e achava isso incrível. Já “*maresia*” é um termo usado para pessoas que são muito tranquilas no andar e no falar.

aula esperando a chegada do garoto, e para minha surpresa surge V., o garoto “*style*” das luvas pretas que estava na montagem da obra *Coração de madeira*. Ele fez a oficina de marcenaria por uma semana e naquele momento estavam concluindo algumas pinturas. Apresentei-me de novo e perguntei se ele se lembrava da visita ao ateliê de marcenaria, e ele acenou que sim. Demos as mãos em cumprimento e sentamos por um tempo.

*Style* era um menino de 17 anos, com altura de quase dois metros. Ele foi escolhido pelos funcionários do Centro Socioeducativo para nossa conversa por ser um rapaz “mais fácil” de lidar. Expliquei a ele que estava ali para escutá-lo e que ele poderia falar de forma livre. Iniciamos, então, sobre formas de pensar o processo do fazer artístico na oficina de marcenaria, e ele disse que a oficina de marcenaria foi a melhor que já trouxeram para o Centro Socioeducativo e que gostou muito do artista escolhido para ministrar as aulas.

Perguntei também sua opinião sobre a fixação da obra *Coração de madeira* na Praia de Iracema. Ele disse que sentia muito orgulho de ter algo que ele fez em um lugar onde todos pudessem ver e admirar, especialmente os “gringo”. “O *Coração de Madeira* é um pedaço de nós, foi o que o Libre nos disse, e depois eu também fiquei achando isso. Além de construir o *Coração*, a gente também vai escrever umas frases nele. O que a gente quiser” (transcrição da conversa com *Style*, em 22/11/2017 no Centro Socioeducativo Dom Bosco, bairro Passaré). Ainda insisti em perguntar se ele não achava que o *Coração* deveria ficar nas dependências de um dos Centros, já que era uma parte deles. Ele disse que nada servia se ficasse ali. Fiquei um pouco mexida, pois eu não concordava com a mudança da obra para a Praia de Iracema, onde os que a fizeram, ou seja, a mão de obra em si, não teriam acesso a ela.

Foi muito difícil o processo de conversa com *Style*. Tive que reinventar formas de conversar para escutar sobre o que ele e os demais adolescentes sentiram e o que essa vivência significou para eles. Sigo sempre em um exercício cartográfico de não atribuir categorias às ações, situações e vivências; tento subverter esse pensamento dicotômico que por vezes atrapalha todas as nuances do momento. Tento caminhar por um método de investigação que dê conta do processo de invenção e de produção de subjetividade em curso (BARROS; KASTRUP, 2015). Assim, penso sobre a espetacularização da arte e dos meninos na sociedade. Aqui abordo a espetacularização da arte como forma de subverter um de seus intuitos, que é o de vivenciar, e experienciar sensações a partir da ótica do artista, e entender como isso ressoa em cada um de nós. Os usos que se faz do campo da arte para se entrar numa agenda política, e como é importante estarmos atentos para isso, como outros setores da sociedade que utilizam o campo da produção artística em benefício próprio, muitas vezes

manipulando aquilo que os artistas estavam propondo. É tentar evitar julgamentos e entender que não dirijo, exclusivamente|solitariamente, a pesquisa, mas que ela também me dirige.

Conversamos por uns vinte minutos. Ele contou que nunca tinha mexido com marcenaria antes, mas tinha “até jeito pra coisa”. *Style* disse que gostava de arte, mas era difícil de fazer e passou alguns instantes me explicando processos de montagem da obra.

Por fim falamos sobre o Festival Concreto. Disse-lhe que era uma estudante e que não trabalhava para o Festival –nesse momento eu já não me considerava integrante da produção do evento –, sendo assim ele poderia falar qualquer coisa e que, mesmo que eu trabalhasse para o Festival, a opinião dele seria importante, até mais importante que de muitos produtores. Sempre muito “acuado” e tímido, com poucas palavras, manter um diálogo era realmente difícil. Encerrei com a pergunta direta sobre o que ele achou da experiência e ele respondeu com um “foi massa”. Despedimo-nos, apertamos as mãos e agradei pela atenção.

Depois dele veio A., ou *Maresia*, um menino tímido, mas risonho. Ele participou da oficina de lambe com o coletivo Fóssil Coração de Peixe. Segundo *Maresia*, “Foi muito massa! Eu nem sabia o que era lambe, pensava que era tudo papel mesmo”. Ele também comentou que essa oficina tinha sido a melhor que ele já tinha vivenciado. “É muito chato não fazer nada ou só assistir aula” (transcrição da conversa com *Maresia* em 22/11/2017 no Centro Socioeducativo Dom Bosco, bairro Passaré).

Figura 40 – Colagem de lambe com o coletivo Fóssil Coração de Peixe, no Centro Socioeducativo Dom Bosco, em 2017.



Fonte: Imagem de divulgação do coletivo Fóssil Coração de Peixe, extraída de sua página no Facebook:

<https://www.facebook.com/fossilcoracaodepeixe/photos/pb.482095802130389.-2207520000../558906494449319/?type=3&theater>

Ao falar do coletivo Fóssil Coração de Peixe, *Maresia* relata que foram todos muito legais com ele e os outros meninos, e que havia sido trabalhoso colocar um lambe tão grande (FIGURA 40). O lambe tinha uma proporção de aproximadamente 3x5 metros, dividido em dois pedaços. O coletivo buscava trazer para a experiência cotidiana a relação entre o sertão e o mar. *Maresia* conta que é do município de Limoeiro do Norte e que foi internado lá, sendo posteriormente transferido para o Centro Dom Bosco, em Fortaleza, onde estávamos.

Em meio a conversas, *Maresia* comentou que nunca tinha visto o mar. “Parece besteira, né?”, ele pergunta, como que de modo retórico. Fiquei muito mal nesse momento, e com raiva ao mesmo tempo de como algumas pessoas não conseguem escrever suas próprias vidas. Ali, ouvindo aquele adolescente, parece que alguém escreveu a vida dele, sem nem perguntar sua vontade. Mas me contive e disse a ele que isso não era besteira, era algo importante e que quando ele saísse dali não podia perder a oportunidade de pular no mar da Ponte Metálica ou do Poço da Draga. Como notei a expressão de dúvida no rosto dele, expliquei o que eram esses lugares e que era muito comum fazer um mergulho de lá.

Conversamos por vinte minutos também. Fiz a mesma pergunta que tinha feito a *Style* sobre o que ele achava do Festival Concreto. *Maresia* disse que era legal também, e adorou a foto escolhida para o lambe. Perguntei se ele sabia que todos os muros externos dos Centros estavam sendo pintados por vários artistas, inclusive internacionais. *Maresia* disse que não sabia. Despedimo-nos, trocamos cumprimentos e eu agradei pela oportunidade da conversa.

### 3.4 Adentrando PELO “concreto”

Figura 41 – Composição de fotografias de intervenções no IV Festival Concreto, em 2017.



Fonte: Elaboração minha a partir de fotografias de divulgação de intervenções no IV Festival Concreto.

Com a chegada do ano de 2018, chegou também a 5ª edição do Festival. Optei por não fazer parte da equipe de produção do evento, como na edição anterior (FIGURA 41). Me interessava vivenciar uma forma outra do observar, afinal “[...] para o cartógrafo todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 2011, p. 65). Queria experienciar novas formas de estar presente, novos olhares e observar a partir de novos caminhos. Na edição de 2018, o idealizador|organizador do evento permaneceu atencioso. Sempre que nos encontrávamos, nos cumprimentávamos e trocávamos um momento de conversa sobre como estava acontecendo a edição, correrias, produção e coisas afins.

Decidi seguir o itinerário das intervenções pelo guia de programação oferecido pelo próprio Festival nas redes sociais e no site do evento<sup>96</sup>. Percebi que a organização de locais e horários na edição de 2018 havia progredido bastante se comparados com os da edição de 2017. Com informações exatas sobre as intervenções, como local, hora e artista, a edição de 2018 se aprimorou nesse detalhe, ao contrário da edição anterior.

Durante o evento, o Festival Concreto apresenta, através de mídias sociais como Instagram, uma divulgação ativamente diversificada das ações em tempo real com vídeos, fotos, roteiro de intervenções, ações e lugares. Os vídeos são muito bem produzidos e editados, e têm o intuito de aproximação com os observadores. Mais uma vez cito o audiovisual como uma linguagem própria, “deixando de ser apenas um modo de registro, um recurso pedagógico ou de documentação” (GORCZEVSKI; SANTOS, 2015, p. 62), mas também um recurso de compor realidades múltiplas. Ainda sobre o compartilhamento das trajetórias, o Festival demonstrou um aprimoramento entre os horários e ações anunciados na mídia com relação à execução real da intervenção. Ou seja, os desencontros e atrasos registrados na edição anterior foram quase todos reorganizados e solucionados. O que estava na programação acontecia no local e dia informados. Inclusive a produção, além de divulgar o local onde estava acontecendo a intervenção, especificava também o endereço para caso alguém quisesse acompanhar o desenvolvimento das obras, como mostra a programação a seguir (FIGURA 42):

---

<sup>96</sup>Programação estava disponível no endereço eletrônico: <https://www.festivalconcreto.com.br/programacao/>

Figura 42 – Programação da 5ª edição do Festival Concreto, em 2018.



Fonte: Elaboração do Festival Concreto; captura de tela extraída do Instagram do evento: <https://www.instagram.com/festivalconcreto>

Na quinta edição, em 2018, foi bem mais fácil também acompanhar ações e intervenções, afinal todas se concentravam no Centro e na Praia de Iracema – neste bairro, especificamente no Porto Iracema das Artes e no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Não vou negar o quão confortável é andar pelo Centro, como bem sabem, afinal esse local se construiu como um refúgio. Deveria, então, estar mais feliz, afinal, iniciei nossa conversa falando do Centro como ponto de partida. Seria compreensível uma satisfação sobre a 5ª edição do Festival ser realizada nesse território afetivo. Mas, como toda pesquisa que se (re)inventa e se (re)desenha, não pude encerrar em uma satisfação tão pessoal. Pelo contrário, doía a escolha de apenas um bairro, principalmente um que já esteve tão presente em outras edições. Afinal, quantos bairros ainda não foram visitados e quantas vezes o Festival Concreto visitou o Centro da Cidade de Fortaleza? Melhor seria se adentrasse os bairros mais distantes, mesmo que o deslocamento fosse mais difícil, pois não é sobre ser fácil. É sobre cruzar

barreiras territoriais e, por assim dizer, sociais. É necessário que usemos dos nossos lugares privilegiados para que assuntos, locais e pessoas, que na maioria das vezes não são vistos, o sejam.

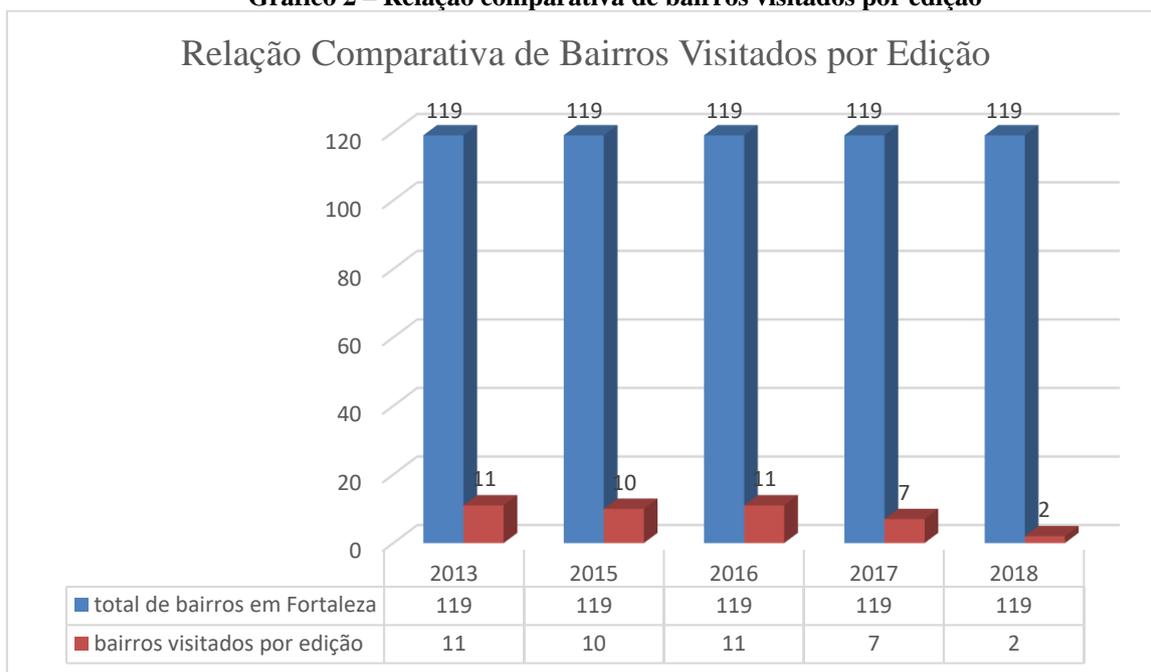
A edição de 2018 focou no Centro da Cidade de Fortaleza, e os lugares foram concentrados em locais relativamente próximos, além de atuações no bairro Praia de Iracema, na Escola Porto Iracema das Artes, parceira do evento desde o primeiro Festival Concreto. Segundo a programação, o Concreto visitou as Ruas General Sampaio, Guilherme Rocha, Major Facundo, Pedro Borges, Barão do Rio Branco, Pedro I, Dr. João Moreira, Floriano Peixoto, Pereira Filgueiras, Coronel Ferraz, Castro e Silva e a Avenida Imperador. Visitei todos. Notei o olhar curioso de algumas pessoas que passavam por perto. Algumas paravam para observar o artista pintar, algumas comentavam comigo, inclusive: “Impressionante, né?!”, ou “Que trabalhadeira!” Marco como algo importante na pesquisa o observar o outro observar, pois se assemelha a uma espécie de fazer da obra também. O acompanhar da rotina como expressão artística.

Ainda sobre os trajetos na 5ª edição, pude conversar com alguns artistas sobre suas intervenções, motivações e, principalmente, sobre os locais escolhidos pelo Festival. Notei que alguns “rolês<sup>97</sup>” aconteciam naturalmente entre os artistas, em meio a conversas e trocas. Eles aproveitavam o material já disponível e seguiam na caça de outros lugares para uma ação em conjunto. Esses lugares foram mais difíceis de mapear, pois a organização do “rolê” acontecia muito rapidamente, não dava para acompanhar, nem o Festival tinha esse controle. Isso é extremamente interessante para mim: a troca espontânea. É nesse momento que sinto a arte urbana mais viva, no momento do “rolê” com a cidade.

Diversos bairros já foram visitados, proporcionando uma visibilidade ao território e as pessoas que lá vivem. Se Fortaleza é uma cidade com 119 bairros (sem contar com a região metropolitana) analisar proporcionalmente a atuação do Festival torna-se a grande questão. Dessa forma trago um gráfico que produzi a partir da observação das edições 2013, 2015, 2016, 2017 e 2018 (GRÁFICO 2).

---

<sup>97</sup> Quando me refiro a “rolês” falo do caminhar e passear informal. Geralmente com amigos, colegas. Durante os processos de caminhar e observar, ouvi diversas vezes alguns artistas se referindo aos rolês como um passeio que mistura diversão, intervenções e formas de estar na cidade. Uma relação dos artistas com a cidade. Nesse exemplo anterior, ouvi de um artista que “faria um rolê com outros artistas para pintar e conhecer a cidade”, sem ter relação com o Festival.

**Gráfico 2 – Relação comparativa de bairros visitados por edição**

Não quero transformar essas escritas apenas em um estudo focado em números e geografia, mas creio que, neste momento, quando me debruço sobre questões de locais de atuação para uma melhor leitura da posição do Festival sobre os diversos territórios da cidade, é importante apresentar o mapeamento de atuações nos bairros pelo Festival Concreto, tornando visíveis a cidade que o Concreto vem inventando com as intervenções, a Fortaleza ausente desse mapa e como o evento vem se construindo e se espalhando pelos bairros de Fortaleza. Relembro a intervenção no Instituto de Cultura e Arte da UFC, intitulada *Trace seu percurso* (FIGURAS 2, 3), como uma forma de pensar diferentes Fortalezas e formas de enxergar a cidade, ou seja, através de nossos afetos, nossas histórias.

A partir dessa análise, fica possível compreender o desenho dos percursos do Festival (GRÁFICO 2) estando mais em locais a partir do Benfica até a Orla. Claro que bairros mais distantes foram visitados, como Jangurussu, Passaré, Aerolândia, Pirambu, Itapery e Vila Velha, no entanto, quantitativamente, a concentração das atuações continuava a se repetir em bairros nobres da cidade.

Ressalto, porém, que não partiu do Festival Concreto a escolha desse trajeto prioritário, ele apenas reforçou com atuações artísticas edição após edição. Essa confirmação de territórios privilegiados é um antigo e muito comum desenho social de para onde são direcionadas as maiores obras, a maioria dos eventos, políticas culturais, arte, dentre outros. Esse percurso, que prioriza a orla e deixa de lado o sertão, não é um itinerário neutro, muito

pelo contrário, é um percurso cheio de interesses políticos e mercadológicos. Não é por acaso que esse trajeto seja o mais visitado, mais “bem cuidado” e que tenha maior atenção pública e privada, pois trata da rota turística da cidade de Fortaleza, e por isso atrai os olhares de patrocinadores, do Estado, eventos, e dentre outras ações e instituições que visam prioritariamente o lucro econômico.

Assim como também não é por acaso que a incidência das taxas de homicídio seja concentrada em bairros mais abandonados pelo Estado<sup>98</sup>, como Jangurussu, Barra do Ceará, Bom Jardim, José Walter, Mondubim, Cristo Redentor, Vicente Pinzón, Edson Queiroz, Vila Velha, Antônio Bezerra, Messejana, Siqueira, Genibaú, Granja Portugal, Granja Lisboa e Jardim Iracema. Mas, afinal, como esses bairros podem ser mapeados? Como pensar os territórios além de questões numéricas? Ora, os bairros podem ser muito mais que dados quantitativos. Podem ser um desenho cartográfico de experiências, de diferentes formas de viver, habitar e se relacionar. Assim, é possível redesenhar vários mapas em um só, transformando em um grande mapa aberto. Um mapa com várias camadas.

Segundo o site da Prefeitura de Fortaleza<sup>99</sup>, que apresenta em sua página o guia turístico, muitos são os pontos considerados importantes para a visita turística no quesito cultura e arte. Dentre eles, alguns pontos apresentados são o Espaço Cultural Unifor, Estoril, Casa José de Alencar, Museu da Indústria, Museu do Ceará, Museu da Imagem e do Som do Ceará, Museu do Automóvel, Museu do Futebol, Museu da Escrita, Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Museu da Fotografia, Teatro José de Alencar, Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, Museu de Arte da UFC, Cineteatro São Luiz, Memorial da Cultura Cearense, Empresa Cearense de Turismo – Emcetur, Catedral Metropolitana de Fortaleza, Mercado Central e Mercado da Aerolândia. Desses pontos, quase todos estão em bairros como Centro da Cidade, Praia de Iracema e Aldeota, bairros que fazem parte da Regional II e Regional Central, com exceção da Casa José de Alencar, Espaço Cultural Unifor, Museu do Automóvel, Museu do Futebol e Mercado da Aerolândia que compõem a Regional VI<sup>100</sup>, e do Museu de Arte da UFC, localizado na Regional IV.

Já o guia de lazer da cidade apresenta os seguintes locais: Passeio Público, Parque do Cocó, Polo de Lazer Sargento Hermínio, Praia do Futuro, Beach Park, Praia de Iracema, Ponte dos

<sup>98</sup> Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/cotidiano/2017/10/homicidios-da-pacificacao-a-guerra.html>

<sup>99</sup> Disponível em: <https://turismo.fortaleza.ce.gov.br/pontos-tur%C3%ADsticos/arte-e-cultura.html>

<sup>100</sup> Fortaleza divide seus bairros por Regionais, sendo composta pelas Regionais I, II, III, IV, V, VI e Central. Observando as edições do Festival Concreto, com ações localizadas prioritariamente no Sentido Centro-Praia, as Regionais II, IV e Central. A informação pode ser encontrada no endereço eletrônico: [http://www2.ipece.ce.gov.br/atlas/capitulo1/11/pdf/Mapa\\_Regionais\\_Fortaleza.pdf](http://www2.ipece.ce.gov.br/atlas/capitulo1/11/pdf/Mapa_Regionais_Fortaleza.pdf).

Ingleses, Píer do Ideal, Feirinha da Beira Mar, Mucuripe, Mercado dos Peixes, Praça do Ferreira e para “sair do movimento turístico mais tradicional, o segredo é ir à Barra do Ceará!”<sup>101</sup>.

Como se pode notar, o mapa turístico e o mapa cultural de Fortaleza ditam o direcionamento do maior índice de capital econômico, seja ele público ou privado. Segundo a Prefeitura de Fortaleza, alguns bairros mais distantes também são citados, como Aerolândia, mas em sua grande maioria os bairros que vão do Benfica até a Orla são os mais citados e visitados no panorama turístico da cidade. Assim, fica a questão: para quem essa rota é importante, afinal? Ora, a rota turística é um ciclo que se retroalimenta e por ser “muito interessante”, chama mais a atenção de turistas, que por sua vez tende a interessar investimentos públicos e privados, que por fim tendem a ditar os roteiros baseados em interesses econômicos. Como mencionei anteriormente, ir para lugares além desse ciclo não é fácil, é não contar muitas vezes com apoio ou patrocínio, porém é justamente o que torna a ação um importante ato de resistência.

Outro ponto importante de se abordar aqui é a relevância do Corredor Cultural Benfica, lançado em 2017, um trajeto que se inicia no Benfica com a Universidade Federal do Ceará (UFC) e seus diversos pontos de políticas culturais como a Concha Acústica e Auditório da Reitoria, Museu de Arte da UFC (MAUC), Teatro Universitário, Casa Amarela Eusélio de Oliveira, Imprensa e a Rádio Universitária e os três Centros de Humanidades<sup>102</sup>.

O Benfica é um bairro muito visitado por conta de seus diversos campi de universidades e pontos de cultura e arte, além de barzinhos da juventude boêmia universitária. O próprio Festival Concreto já trouxe o bairro como ponto de intervenções em três de suas cinco edições. Os muros dos Centros de Humanidades I e II da UFC são pontos muito utilizados por conta de sua visibilidade aos transeuntes, e especialmente aos universitários.

O Benfica também é palco de diversos modos de expressão artística e cultural, como o pixo e o graffiti, ambos disputando o mesmo espaço, muitas vezes inclusive se sobrepondo. Como essa questão de sobreposição de obras é frequente na arte urbana, a notícia sobre uma autorização para o graffiti em muros da UFC e do IFCE a partir de 2007 chamou a atenção de diversos grupos e *crews*, como o P2K Crew, RAM Crew, MU Crew, Klã Crew, VTS Crew, Selo Coletivo, Grafiticidade, Paralelus, Acidum, Flip Jay, In Ação Crew, Arco Crew, 100Crew, Narcélio Grud, Aparecidos Políticos, Coletivo Curto Circuito, Carne de Porco (PEREIRA, 2012 *apud* CHAGAS, 2015).

Pô bicho, ali [Benfica] é porque tem o lance das faculdades já de artes, né, então tem muito a galera jovem né, que vê a coisa com outros olhos, que sempre tá por ali na

<sup>101</sup> Idem.

<sup>102</sup> Disponível em: <http://www.corredorculturalbenfica.com/conheca-o-projeto/>

redondeza, então isso já tem uma aceitação melhor, né. Se você botar [graffiti] em outro bairro, tem um pessoal que é mais conservador que se tu passar com uma mochila de spray assim, teco, teco, teco com as bilazinhas batendo na lata a pessoa já te olha atravessado, “porra, vai ser no meu muro, quê isso aí?”. Sabe? E lá não, lá se brincar tem uma galera que faz é te acompanhar pra saber onde é que tu vai lançar a parada. É tanto que lá tem muito, naquela redondeza toda tem muito graffiti e pixo, pixo lá tem demais<sup>103</sup>. (Edu RAM).

#### Já sobre o pixo no Benfica:

A importância do Benfica na pixação eu diria que ela serve de instrumento de divulgação do seu xarpi, porque se eu compro uma tinta e eu saio pra dentro das minhas áreas né, pronto eu gastei aquela tinta todinha no meu bairro, eu vou ter um ibope? Vou, vou ter um ibope ali, mas temporário, né, que é só das pessoas da região. Agora se eu pego a minha tinta e vou do meu bairro que é o Bom Jardim até o Benfica, o que eu fizer pelo Benfica, não só as pessoas que moram no meu bairro vão ver, mas como outras pessoas de outros lugares, que assim vai gerando uma divulgação do seu xarpi, tá entendendo? (Roco SF62)<sup>104</sup>.

Coloco esses dois relatos sobre graffiti e pixo com a intenção de “abrir” o bairro, ao apresentar o Benfica do pixo e o Benfica do graffiti, como um território que abraça ambos os estilos. Qual desses dois Benficas é preferido? Ora, o Concreto, a partir de suas escolhas e trajetórias no decorrer de três das edições que atuou no bairro, opta claramente pelo Benfica do graffiti. Mas seria possível esse diálogo entre o pixo – que é ilegal e marginal – em um evento desse porte sem que se perca o caráter primevo do ato da pixação?

Essa relação é tão complexa que alguns casos registrados com pixo em eventos podem provar isso, como o caso da 28ª Bienal de São Paulo que aconteceu em 2008, quando 40 pixadores invadiram<sup>105</sup> o espaço e pixaram algumas frases de protesto, como “Isso que é arte” e “Abaixa a ditadura” (FIGURA 43).

<sup>103</sup>Entrevista realizada presencialmente no “3º Encontro de *Graffiti* VAN Crew Nordeste” no dia 14 de dezembro de 2014 para Juliana Chagas.

<sup>104</sup>Entrevista realizada presencialmente no dia 12 de dezembro de 2014 para Juliana Chagas.

<sup>105</sup> Este foi o termo usado pela mídia, em matéria disponível neste endereço eletrônico: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>

Figura 43 – Pixo feito na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008.



Fonte: Fotografia de Aguinaldo Rocca (2008), encaminhada ao VC no G1, publicada no portal G1, disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>. Reprodução sem fins lucrativos.

Já em 2010, na 29ª Bienal Internacional das Artes em São Paulo, três dos 40 pixadores foram convidados para intervirem no evento, porém sem spray, apenas em ilustrações em folhas de papel. Segundo Cripta, um dos integrantes:

Da forma que estamos na Bienal é a correta. Não queremos muro autorizado para pichar lá dentro. Optamos por um trabalho documental. A forma de levarmos a pichação é documental. Se tivesse aval da curadoria para pichar lá dentro seria representação estética da pichação. Picho é arte conceitual (entrevista de Cripta para o Jornal Folha de São Paulo em 15/09/2010)<sup>106</sup>.

Ainda sobre esse acontecimento, o curador da época, Moacir dos Anjos, membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, aponta questões potentes sobre a relação entre pixo e arte. Sobre o evento, ele menciona que “a invasão foi, sem dúvida, uma provocação e um protesto a uma situação de exclusão que aqueles que a protagonizaram (os pixadores) são submetidos no seu dia-a-dia em várias instâncias da vida comum na cidade de São Paulo e, no caso particular, no meio institucional da arte” (entrevista concedida para o Jornal Folha de São Paulo em 15/04/2010<sup>107</sup>).

De fato, há uma complexa relação entre o pixo e o graffiti. Já no caso da 7ª Bienal de Berlim em 2012 com o tema “*occupy*” – ocupe –, que apresentava uma proposta bem ousada ao abolir o modelo de uma exposição tradicional, com obras físicas ou representações,

<sup>106</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>

<sup>107</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml>

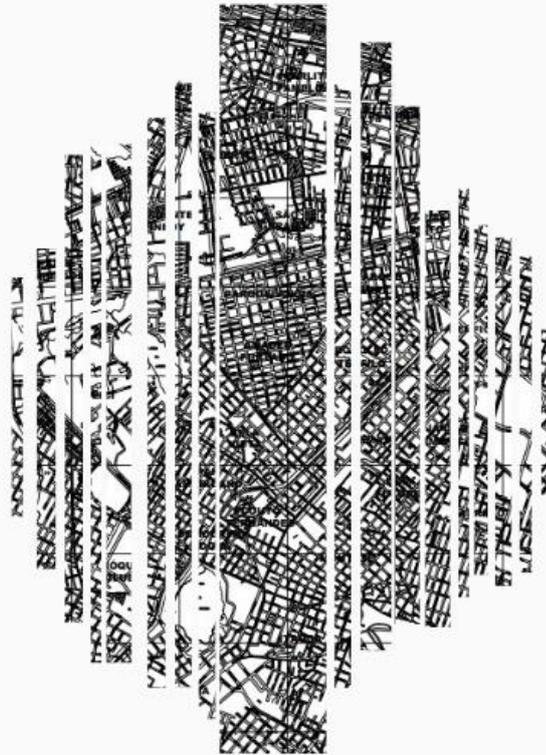
e proporem ciclo de debates e performances, acabou por presenciar a ação de um grupo de pixadores convidados para o evento ao se recusarem a intervir no local destinado – uma área branca que rodeava o interior de uma igreja vazia – e optarem por escalar e pixar as paredes internas da igreja. Segundo Cripta, os pixadores convidados não queriam desenvolver workshops ou expor seus trabalhos de uma forma tão didática e tradicional, pois segundo eles “não tem como dar workshop de pixação, porque pixação só acontece pela transgressão e no contexto da rua”<sup>108</sup>.

Enfim, de fato essa relação entre o pixo e a instituição é bastante complexa e apresenta questões muito recorrentes, como: se a legitimação do pixo apenas existe enquanto ato de contravenção e se o pixo autorizado perde seu caráter original, sobre formas de delimitação e territorialização dos pixadores, dentre outras. De fato, são questões que divergem e permanecem em constante ciclo de debate, mas o que quero deixar como questão principal é sobre a possível ideia do graffiti para “limpar” o pixo. Pois, como já comentei, o graffiti atualmente se apresenta como uma expressão artística socialmente aceita, logo vem sendo cada vez mais interessante para o campo comercial capitalista. Compreendo, porém, que o graffiti não se restringe apenas a ações comerciais, pois ele ainda é instrumento de expressão pela cidade, que demonstra as subjetividades artísticas, mas, de fato, por sua boa aceitabilidade, acabou por ganhar espaços no mercado de arte e no campo comercial neoliberal como um todo. Em Fortaleza, por exemplo, vemos uma cidade que teve um crescimento considerável de graffiti na última década, especialmente nos bairros mais visibilizados, como os bairros no sentido centro-orla, fato que inclusive o Festival Concreto vem confirmar com os números registrados de visita (GRÁFICOS 1, 2).

Assim, se toda arte deve ser livre a partir do processo criativo do artista, ressalto o cuidado sobre os usos da arte, em específico da arte urbana, por haver uma relação direta com a rua. Essa arte não deve ser guiada primeiramente exclusivamente por interesses socioeconômicos, pois pode perder seu caráter original de diálogo. Devemos acompanhar com atenção como o graffiti, por exemplo, é apresentado, para que este não se torne plataforma de higienização, alegoria dos espaços, e espetacularização por espetacularização.

---

<sup>108</sup> Disponível em: <http://direito.folha.uol.com.br/blog/pichao-na-bienal-de-berlim-arte-ou-crime>



# 4.

ONDE/COMO CHEGO

Figura 44 – Onde/como chego



Fonte: Coautoria de Rafael Silva e a autora (2019). Arquivo pessoal.

*Andando pela rua.*

*Eu já tenho 13 anos e finalmente posso sair sozinha para alguns lugares – já não era sem tempo, né? Além de ir para a escola, eu posso ir à casa de algumas amigas, “e se dê por satisfeita”, meu pai sempre diz. Eu já entendo mais o que meus pais dizem, não é apenas por mim, mas por quem estará na rua. Decidi ir à casa da minha amiga da escola, a Taty. Seguindo pela rua principal, são mais ou menos uns 10 quarteirões, mas eu moro aqui há tanto tempo e todo mundo me conhece. Não tem perigo. Pena que é sábado. Não é tão movimentado e sempre tem bares cheios de bêbados. Caminhando de boas, pensei: horário ok, roupa ok. Mas aí chega um carro do meu lado e um cara insiste que eu entre que ele me dá carona. Nossa, eu já estou apavorada. E mesmo negando, ele insiste e me acompanha por quase um quarteirão. Eu já não quero nem ir mais para a minha amiga, só quero ir para casa, e o cara fala “é perigoso uma menina andar sozinha”. E eu gelo. Não sei o que fazer. Não sei o que ele vai fazer. Mas eis que como um milagre meu pai sai de dentro do bar e explica que sou filha dele. O cara pede desculpas para o meu pai e segue viagem, fácil assim. “Você não devia sair sozinha dia de sábado, né? Era claro que isso ia acontecer”, diz meu pai. “Vou voltar pra casa”, digo. E meu pai responde: “é o melhor que você faz”. Me sinto péssima.*

*Andando pela rua.*

*Tenho 32 anos e, mesmo assim, se vou sair tenho que pensar no meu trajeto, na minha roupa, como vou e como volto. Se estiver no ônibus, nunca sento do lado da janela, pois já fui encurralada. Mas sentar no corredor também não é algo tranquilo, já que algum homem pode ficar roçando em mim. Ficar sozinha em paradas desertas é uma tensão por ser uma vítima muito mais fácil que os homens. Certo dia estava esperando o ônibus, e um homem passou e me agarrou por trás. Uma vez, antes de dormir, por volta de meia noite, escutei uma cachorrinha muito desesperada e fui resgatá-la, afinal era só atravessar a rua. O policial disse que eu devia estar em casa porque, se eu fosse atacada, eu “estaria pedindo”. Andar de Uber é perigoso. Sempre envio a foto da placa para alguém, além de falar em voz alta para o motorista saber que estou fazendo isso. Não sei quantas vezes já ouvi, ao beber em uma festa de rua, que depois aconteceria alguma coisa comigo. Parece que todos estão sempre me dizendo que a rua não é meu lugar – coisa que já acreditei por muito tempo –, mas, na verdade, nenhum lugar é um bom lugar quando se é mulher, nem na rua, nem em casa, nem na igreja e nem na escola. Sendo assim, que todos os lugares sejam meus e de todas nós. Andar na rua, desobedecer, desafiar os possíveis algozes se tornaram luta consciente e diária. Às vezes cansa, é verdade. Às vezes dá vontade de sair sem pensar, sem planejar nada, sem traçar estratégias. Mas não sei que preço posso pagar por isso. Não há o que fazer a não ser lutar diariamente. Incomodar diariamente. É, pois é... para nós, caminhar nunca foi só caminhar, sempre foi resistência. Que sigamos assim, então.*

#### 4.1 Andar pela cidade enquanto mulher: Onde me coloco? (mudei a ordem era o 4.2)

Figura 45 – Obra *A mulher e/na cidade*(2018)



Fonte:Fotografia minha de obra própria; arquivo pessoal.

Muitos foram os ganhos de fazer a pesquisa. Entender a construção do processo cartográfico foi o ponto de maior intensidade nesse período de desbravamento artístico e científico. Mas não poderia ter sido diferente, afinal, pois o cartografar trata-se justamente disso, o percorrer de intensidades afetivas. “Como cartógrafos, nos aproximamos do campo como estrangeiros visitantes de um território que não habitamos. O território vai sendo explorado por olhares, escutas, pela sensibilidade aos odores, gestos e ritmos” (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 61). Dessa forma, as entradas – e quando me refiro a entradas, menciono os pontos de pesquisa antes estipulados – podem ter sido muitas, mas com certeza as saídas foram muito mais ramificadas, proporcionando um pesquisar intenso e profundo. Ao término da pesquisa torna-se possível, então, “abrir” o mapa errante composto por diversas pistas e materialidades, e perceber de início que a “entrada” se deu a partir do Centro da Cidade e da arte urbana proporcionada pelo Festival Concreto. Conversar com artistas, ir ao “presídio”, sentir medo no “presídio”, o sentir culpa, as formas de estar no Festival, o conhecer de novos artistas, novas visões sobre a mesma coisa, um desdobrar vivo, todos esses passos fizeram parte do cartografar.

Como mencionado, a cidade, e, nesse caso, Fortaleza, vem passando por um processo de construção de diversos campos de atuação que comportam eventos de arte urbana, bem como artistas que atuam em coletivos e/ou individualmente. Entender como se desenha o ato político de reivindicar o espaço urbano é extremamente complexo, principalmente se esse reivindicar se der por meio de sujeitos historicamente silenciados, como, por exemplo, por parte de um corpo feminino. Trata-se de compreender diversas lutas que trazem entranhadas em si questões historicamente mais profundas na composição social

da relação da cidade com a mulher, como o pensamento colonizador<sup>109</sup>, que se empenha em calá-la e subjuga-la.

Escrevendo sobre a arte urbana na cidade, em específico com o Festival Concreto e no encontro com as intervenções artísticas, com os espaços –públicos e privados–, com os artistas, vivi um processo intenso a partir de diversas formas de olhar, inventar e reinventar a pesquisa. Não foi fácil. Compreendi que o criar da cartografia não se resume a descrições totalizantes em um território existencial; é justamente o observar do movimento e o processo inventivo do mundo e de si (KASTRUP, 2008). Justamente por isso a questão sobre o corpo feminino na cidade passou a tomar cada vez mais espaço ao fim da pesquisa, se apresentando intensamente em muitos momentos. Nesse processo deparei-me com algumas situações-problema por questões de gênero, políticas, sociais e diversas estruturas como, por exemplo: ser a única mulher que acompanhou a oficina dentro do Centro Socioeducativo– e provavelmente uma das poucas em toda a instituição –; a experiência de entrevistar Mugre Diamante no Festival 2017 – uma sensação inebriante de admiração e curiosidade sobre uma mulher tão nova que pintava destemidamente em um espaço majoritariamente masculino–; o momento da conversa sobre e com “mulheres na arte urbana” na edição 2017, na experiência de ver o auditório lotado de mulheres dialogando sobre questões práticas do gênero– como segurança pública, formas de atuar da rua e o atuar na rua como resistência –; e, por fim, na edição 2018, o observar da atuação de mulheres artistas.

Seguindo por entre os processos rizomáticos da pesquisa, além da artista Mugre diamante, encontro a pista sobre o coletivo Wà No coletivo todas as artistas têm trabalhos consistentes nas artes visuais de forma geral e uma singularidade bastante marcante (FIGURA 46). O coletivo Wà é um grupo de mulheres fortes do Cariri que utilizam artes manuais diversas, com foco no bordado, em diversas superfícies, reinventando uma nova paisagem urbana. Com a oficina *Bordado Urbano*, oferecida na 5ª edição do Festival, as artistas propuseram a mistura de bordados em meio à paisagem urbana de Fortaleza. Aqui, como mencionado anteriormente, mais uma pista foi desenhada, fortalecendo intensidades afetivas sobre o tema mulheres atuantes na arte urbana, uma inquietação que veio se ramificando durante todo o processo de inventar o fazer artístico enquanto processo cartográfico, que se espalha a partir das percepções afetivo-cognitivas de cada momento. Em meio a bordados e conversas, Shayna, uma das integrantes, comentou sobre o processo de participação do

---

<sup>109</sup> Não pretendo me aprofundar aqui sobre tal conceito, mas problematizo que as colônias ainda existem hoje, de uma forma camuflada, mas que ainda representam um modelo de exclusão radical que permanece em pensamentos e práticas ocidentais, tais quais na época colonial (SANTOS, 2001).

coletivo Wà no Festival. Ela mencionou que o traslado, a instalação e a participação do grupo se deram a partir de prévio convite da produção do evento.

Em momento com o coletivo, além das boas vindas e música brasileira, conversas agradáveis eram tecidas durante a seleção dos bordados. Várias mãos, flores e gotas d'água, representavam apoio mútuo e o florescer feminino. Ao som de Caetano Veloso, Chico Buarque, Novos Baianos, Céu e outras brasilidades, o bordado foi sendo feito em meio a conversas, risadas, ajudas, apoios e relatos. Ao fim da oficina, as nossas obras – porque todas ajudaram a fazê-la um pouco –, foram expostas na rua. O observar dessas mãos, com esmaltes vermelhos, flores e água em meio à paisagem urbana, em meio a pichações e graffitis, se deu com muita intensidade.

Figura 46 – Bordados desenvolvidos pelo coletivo Wà e convidados na 5ª edição do Festival Concreto, em 2018.



Fonte: Fotos do coletivo Wà, divulgadas em seu perfil no Instagram:  
<https://www.instagram.com/p/BqzjHONmii/> e <https://www.instagram.com/p/BqziEizH7f7/>

Segundo com os processos rizomáticos, eis que conheço Luci Sacoleira, outra mulher incrível que esteve presente no Festival 2018 (FIGURA47). A artista se apresentou de forma acessível e passamos a nos corresponder por e-mails e conversas privadas. Seu estilo

“simples” e direto é composto de ilustrações com diversas materialidades, carimbos, tintas e desenhos.

Figura 47 – Intervenção de Luci Sacoleira e Lilo797 realizada no Salão das Ilusões para a 5ª edição do Festival Concreto (2018).



Fonte: Foto do acervo de Luci Sacoleira, publicada em seu perfil no Instagram:  
<https://www.instagram.com/p/BqiGWP7jZuT/>

Já Maíra Ortins me chamou atenção por suas múltiplas formas de participar do cenário artístico de Fortaleza, pois além de ser artista, fez parte das estruturas de poder – compreendendo muito bem as amarras sobre o sistema de artes –, enquanto coordenadora da SecultFor e do Salão de Abril. Meu interesse, além de seu estilo fluido, residia no conversar com uma artista que fez parte dessas organizações e instâncias de poder. Um olhar “de dentro”. Com ela também me aprofundi em questões como curadoria, o cenário de arte urbana em Fortaleza, a atuação do Festival Concreto em Fortaleza e a não convocatória em 2018. Sobre se inserir no circuito artístico, ela comentou:

Não tenho dúvidas em afirmar que o melhor caminho é tentar se inserir no circuito, isso em qualquer parte do mundo. Ser profissional e objetivo não anula a condição

de artista, muito pelo contrário, a condição de artista hoje passa inquestionavelmente pela formação crítica tanto do fazer como do ser em sociedade. Trabalhar individualmente é extremamente importante para garantir autonomia e força na obra, mas é preciso ter em conta que financiamentos e parcerias não só garantem o sustento do artista e da sua produção, como faz com que seu trabalho tenha maior visibilidade. A cidade e o público também precisam de mecanismos de fomento para tornar a obra e o artista acessíveis a todo público, sem uma política para a cultura este acesso se torna quase inviável e a arte passa a ser exclusivamente um bem produzido para as elites. Daí a importância da arte de rua, da arte urbana, das intervenções e performances, elas democratizam a arte e a cultura e abrem uma arena diversificada de público e crítica. (Transcrição de entrevista feita em 29/11/2019).

O processo de diálogo com essas mulheres artistas se apresentou de forma muito intensa e me propiciou um olhar outro para suas intervenções e formas políticas de atuarem nas estruturas do sistema artístico e com a cidade. Como mencionei, o território urbano é um campo de batalha, especialmente para o gênero feminino. Assim, o poder de discurso exercido por essas mulheres é a obtenção de um lugar que é delas, um lugar de fala, já que “[...] pensar em lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia” (RIBEIRO *apud* GRUD, 2017, p. 90). Pensar lugar de fala é uma postura ética. É pensar como essas mulheres artistas agem e que táticas e estratégias usam no reclamar de seus lugares na cidade – e, nesse caso, na arte urbana – e como usam de seus corpos e seus discursos no exercer do poder. Há, sim, muitas mulheres com trabalhos potentes e consistentes, porém, mais importante que calcular o número de mulheres e homens que vivenciam artisticamente a rua, seria problematizar o motivo dessa disparidade.

Assim desenvolvi a obra *A mulher e/na cidade* (FIGURA 45), a qual foi exposta na *IV Seminário Internacional das Artes e seus Territórios Sensíveis*<sup>110</sup>, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, que aconteceu no Museu de Arte da UFC, em 2018. Decidi por compor um grupo de mulheres e fazer algumas perguntas, como “O que penso para sair na cidade?”, “O que penso ao sair na cidade de noite?”, “Como me programo|o que tenho que fazer para sair e andar sozinha nas ruas?”, “Se sou artista e atuo na rua como me organizo para que eu consiga estar segura na rua?” e “Qual situação me marcou por ser mulher e andar na rua sozinha?”. A obra consistia em uma instalação que “interditava” partes da sala de exposição. As faixas de isolamento, as mesmas usadas no isolamento de áreas urbanas, continham fixados os depoimentos dessas mulheres e um pequeno sino. A intenção era fazero visitante tentar passar pelas faixas sem que o sino tocasse. Posteriormente, a partir de um grupo fechado criado no Facebook, intitulado “ser mulher na cidade”, abordei

<sup>110</sup> Disponível em: <http://www.dasartes.ufc.br/mapas-de-um-mundo-ausente/>

questões relacionadas ao caminhar na cidade enquanto mulher. Criado em 26 de setembro de 2018, o grupo foi composto por 52 mulheres. Essa relação se estendeu para outros meios, como conversas por celulares e pessoalmente. Notei que todas tinham muito a dizer, e assim obtive mais de 30 depoimentos (FIGURA 48, APÊNDICE H):

Andar sozinha na cidade é sempre estar atenta, sempre observando, sempre com medo e sempre ansiosa. Sempre se perguntando: Quem vai subir no ônibus? Quem vem do outro lado da rua? Será que essa roupa está chamando muita atenção? Será que esse Uber/taxi vai me levar pra outro lugar? É também sempre pensar em táticas de sobrevivência: andar em locais movimentados; entrar em lojas onde não vou comprar, só pra fugir de alguém; descer do ônibus antes do destino com medo de assalto e ter que pegar outro depois; subir em um ônibus que não pretendia pegar, com medo de alguém que vem em minha direção. (A.G.).<sup>111</sup>

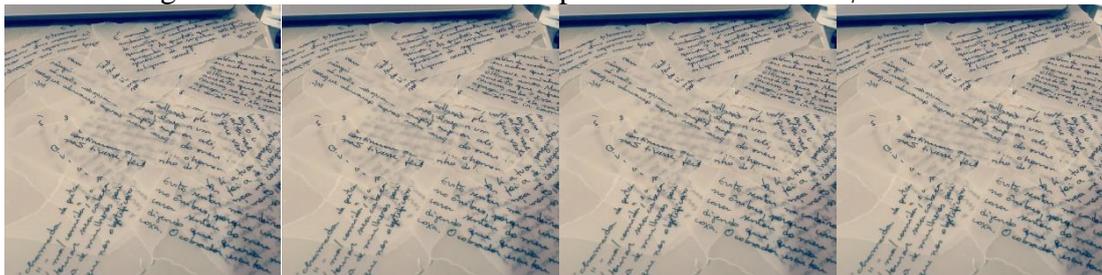
Andar a pé sempre foi algo que me deixou tensa, assustada. Sempre caminho rápido, olhando para baixo, torcendo que minha presença não seja percebida. Os comentários, toques e brincadeiras de homens acontecem 100% das vezes que estou na rua. (C. F.).

Na minha vida eu já fui assaltada tantas vezes que nem consigo contar... Acho que umas 12 (porque desde nova andava pra todo canto meio que sozinha mesmo)... Meu boy foi assaltado 1 vez! UMA! Tendo uma vida bem similar a minha. (L. D.).

Ser mulher e andar na cidade é desafiar a lógica patriarcal que nos ensinou a andar com medo. É erguer a cabeça, pisar forte, olhar no olho. É saber que o feminismo é uma luta diária, que muito avançamos, e muito temos a conquistar. É andar de mãos dadas com todas as mulheres do mundo. (A. A.).

Tenho muita raiva de sentir necessidade da proteção dos meus amigos homens. Homem não sabe o que é ter medo de estupro por andar só na rua. (D.M.).

Figura 48 – Relatos de mulheres para a obra *A mulher e/na cidade*



Fonte: Fotografia própria em 2018; arquivo pessoal.

Minha pesquisa não foi focada especificamente em gênero, mas compreendo e aceito que o desejo por essa questão tenha sido trazido para a superfície. Foi notável o menor número de artistas mulheres e como a problemática sobre “como atuar na rua” fez transbordar questões além da arte urbana, mas adentraram uma questão muito mais visceral onde interliga o gênero feminino. Dessa forma a relevância sobre esse assunto está em, primeiramente,

<sup>111</sup> O uso de siglas foi previamente acordado com as participantes.

contestar o viés histórico colonial e patriarcal que tanto oprime e exclui para substituir por um olhar decolonial que possibilite o poder do discurso e do lugar de fala aos antes excluídos naturalmente – nesse caso, as mulheres em específico. Em segundo lugar, abordar a questão de gênero na relação do corpo feminino e da cidade, compreendendo esse corpo como um corpo performático que cruza a cidade e que age politicamente por fazer parte do cenário social, e em específico de arte urbana, usando de táticas e tomando para si os espaços que lhes são negados, além de compreender que, ao vivenciarmos um espaço, damos vida a ele, transformando-o em lugar praticado (CERTEAU, 1998). E em terceiro lugar seria a possibilidade de mapear na cidade de Fortaleza as atuações de arte urbana feita por mulheres enquanto uma cartografia política que toma seu lugar. O terceiro aspecto apresenta um caráter de resistência com a finalidade de fazer com que esses corpos femininos sejam capazes de vivenciar igualmente diversos locais e territórios. É sobre compreender o que impede e problematiza a ocupação das ruas por mulheres e mulheres artistas. Muito mais que uma análise numérica, trata-se de compreender a rua como território livre, que não tem dono e pertence a todas e todos.

#### **4.2 Se liga no esquema: o reconhecimento de estruturas. (mudei a ordem era o 4.1)**

Sabe-se que todas as relações sociais são imbricadas não em um modelo de poder vertical, mas em uma espécie de teia de poder na qual estamos todos enroscados e interligados através de nossas vidas, trabalhos, acontecimentos, cotidianos. Ora, o poder não está organizado em uma estrutura tão simplista e verticalizada na qual um único superior demanda domínio sobre os subordinados. Não. O poder é multidirecional e multirrelacional e está presente em todas as relações sociais (FOUCAULT, 2013).

Diante do processo de construção dessa pesquisa, diversas foram as intensidades construídas a partir do Festival Concreto, como a arte urbana – no contexto geral e no contexto da cidade de Fortaleza –, o caminhar como prática artística e cartográfica, mulheres na arte urbana, dentre outras. Mas um ponto se conecta interligando todos os percursos da pesquisa: as relações de poder, sejam elas no Festival, nas relações de gêneros, ou no sistema de arte – público ou privado –, como um todo. A intenção foi trazer à discussão as estruturas desse evento, suas ligações políticas e organizacionais e como as políticas culturais entram nessa intersecção, ou seja, é “se ligar no esquema”, e compreender o conhecimento sobre tais

estruturas e relações enquanto exercício, movimento, fluxo e conexões (GORCZEWSKI; GOIS, 2014), entendendo que o conhecimento é o próprio poder.

Sobre isso compreendo que nossa produção de conhecimento gira em torno de uma espécie de Genealogia do Poder, na qual as diversas verdades são compostas pela história com ligações comportamentais, lutas, decisões (FOUCAULT, 2013). Ou seja, o poder por si só não existe; o que existe são suas relações desenhadas e entrelaçadas em forma de teia, ligando todas as esferas e âmbitos de nossas vidas. O poder não é exercido em um lócus, mas a partir de diversos pontos, atuando em todos os lugares (FOUCAULT, 1993). Trata-se de uma relação de forças, e não uma forma única e verticalizada; múltiplas relações em múltiplas direções da vida social. Ou seja, microrrelações que se entrelaçam. Essa microfísica do poder apresenta-se como estratégias, manobras, táticas e técnicas, e não uma propriedade estática (FOUCAULT, 1998). Dessa forma, é a partir da compreensão do poder enquanto um conjunto de estratégias e de que o conhecimento surge a partir de relações ou como produto dessas relações, que questiono a neutralidade das bases discursivas, e se elas existem de fato. Isto é, não se deter apenas à superfície ou ao senso comum e partir para uma análise de documentos políticos, políticas públicas, teorias e práticas que podem apresentar uma visão mais crítica, pois

A análise das formações discursivas, das positividades e do saber, em suas relações com as figuras epistemológicas e as ciências, é o que se chamou para distingui-las das outras formas possíveis de história das ciências, a análise da episteme. [...] A descrição da episteme apresenta, portanto, diversos caracteres essenciais, abre um campo inesgotável e não pode nunca ser fechada; não tem por finalidade reconstruir o sistema de postulados a que obedecem todos os conhecimentos de uma época, mas sim percorrer um campo indefinido de relações (FOUCAULT, 2013 p. 230-231).

Assim, para saber como se dá a constituição do conhecimento, é necessário fazer um levantamento da história e analisar como se dá a legitimação do discurso, pois este exerce seu poder para legitimá-lo a partir de condições, pensamentos, desejos e interesses.

Partindo desse princípio, como observei o desenvolvimento dessa teia relacional de poder no Festival Concreto? Como observei as edições em que estive presente (2017 e 2018) e como consegui relacioná-las com a trajetória e os mapeamentos que o Festival vem traçando desde sua primeira edição em 2013? Analisar o Festival Concreto de forma isolada e personificada, no sentido de que todos os processos do evento se deram única e exclusivamente devido à decisão sumária da organização do Festival, é apresentar uma análise rasa. Penso que o Festival deva ser analisado não apenas a partir dele, mas observar o além dele, no sentido de compreender que se trata de mais um sistema enrolado nos processos do

capitalismo globalizado. Claro que cabe à organização do evento todas as decisões, mas é necessário que lembremos que tais decisões nem sempre são exclusivamente livres, pois quando se está inserido na lógica neoliberal há de se “jogar o jogo”. Não afirmo tampouco que seja necessário para uma instituição, evento ou sujeito, que sigam todas essas regras para a obtenção da visibilidade e uso do poder, mas que se admita a existência de um jogo de decisões políticas. Ou seja, compreendi a partir da análise que cabe ao Festival Concreto, assim como a outras instituições, assumir que suas decisões foram feitas a partir de um interesse ideológico e é partir desses interesses que pude e posso avaliar as atuações do Festival Concreto.

A partir das observações de algumas edições do Festival Concreto, atualmente a 5ª, que aconteceu em 2018, pude perceber pontos repetidos e inéditos. Como exemplo de características repetidas, menciono o constante interesse em reafirmar o Festival como um evento de grande porte e atuação internacional. Já um fator inédito se deu com relação ao cancelamento da candidatura dos artistas, pois se até a edição de 2017 os artistas podiam submeter suas inscrições – com exceção dos convidados pela produção do evento –, na edição de 2018 os artistas foram selecionados a partir da curadoria do organizador e da produção do evento, sem candidaturas.

O Festival Concreto, desde a edição de 2013, apresentou-se de forma participativa, interativa, com chamada de artistas, editais, proposta de oficinas, palestras, roda de conversas, intervenções e mobiliários artísticos. As convocatórias seguiam com as categorias local, nacional e internacional. Para a participação dos artistas era necessário submeter, via e-mail, uma ficha de inscrição com breve histórico e imagens pessoais de produções artísticas, pela qual era possível para a curadoria identificar um estilo consistente, com “identidade própria”.

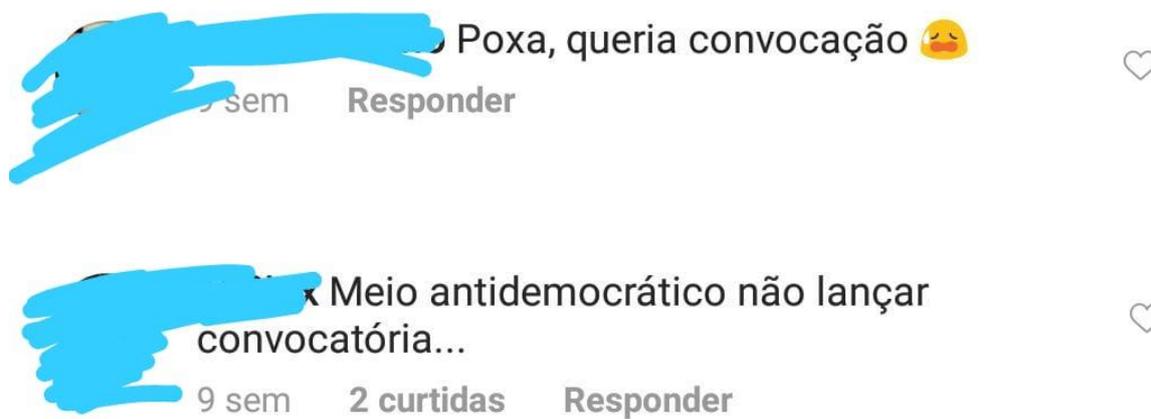
Na primeira edição, em 2013, o Festival Concreto já apresentou sua dimensão a partir dos 117 artistas atuando no evento. Nas edições de 2015, 2016 e 2017, o Festival seguiu com essa margem, em torno de 100 artistas selecionados a partir de suas inscrições e propostas com a cidade. Em 2018 houve uma quebra nesse padrão, e o Festival apresentou sua primeira versão sem convocatórias, selecionando os artistas de modo não público, a partir da curadoria do evento (APÊNDICE G), podendo ser artista local, nacional ou internacional, como ilustrado na notícia a seguir (FIGURAS 49, 50):

Figura 49 – Anúncio sobre a não convocatória de artistas da 5ª edição do Festival Concreto (2018).



Fonte: Captura de tela de publicação do Festival Concreto em seu perfil no Instagram:  
<https://www.instagram.com/p/BohGsV4DxvX/>

Figura 50 – Comentários de usuários do Instagram sobre a não convocatória de artistas para a 5ª edição do Festival Concreto.



Fonte: Captura de tela de comentários publicação do Festival Concreto em seu perfil no Instagram, em 2018:  
<https://www.instagram.com/p/BohGsV4DxvX/>

Ainda sobre a falta de lançamento de convocatória de artistas para o Festival Concreto de 2018, a artista Maíra Ortins foi convidada<sup>112</sup> para uma roda de conversa com o título *Diálogos Possíveis entre a Arte Urbana e a política de Preservação de Patrimônio*, que aconteceu no Teatro José de Alencar para a 5ª edição do Concreto no dia 22 de novembro de 2018, juntamente com o artista Rafael Limaverde, Alexandre Jacó (IPHAN), Davi Medeiros (SecultFor) e Alexandre Veras (SecultCE). Entretanto, apesar de convidada, Maíra Ortins não compareceu à roda de conversa, que seguiu com sua ausência e sem explicações para tal. Assim, em momento posterior, através de trocas de e-mail, devido à sua impossibilidade de horários na época, conversamos sobre diversos aspectos de organização da 5ª edição do Festival Concreto. Sobre isso, comentou em entrevista concedida a mim, sobre o processo de não convocatória, a seguinte ideia:

Acredito que esta edição não teve chamada para seleção de artistas devido ao difícil ano para a cultura no Brasil. Provavelmente o Festival não conseguiu captar ou não obteve o apoio necessário para sustentar o modelo das mostras anteriores. Digo isto porque sei que o Festival Concreto sempre trabalhou com convites, para além das convocatórias nacionais e locais. Sobre o fato de eu não ter participado com uma intervenção, acho normal, considero que deva haver alternância de artistas pra garantir diversidade na mostra. (Transcrição de entrevista feita em 29/11/2019)<sup>113</sup>.

Em contraponto a essa posição do Festival, a artista Ceci Shiki, uma das componentes da extinta *crew* Selo Coletivo, que atuou no Festival Concreto de 2015, e continua a atuar na cidade com intervenções individuais e parcerias, relata um pouco sobre a mesma questão do processo de não convocatória da 5ª edição do Festival:

Essa edição, sendo por convite... essa edição assim, sabe, ela mostra muito de uma personalidade egocêntrica, né, que sempre tá centralizando as coisas, né. Vide relatos de produção. Que existe uma centralização das coisas. É o que todo Festival têm muitos problemas, né, pois é uma coisa grande e realmente dá muito trabalho. E isso você tem que ter uma centralidade e você entender que você não pode controlar tudo, que não vai dar conta de tudo, que você tem que designar mesmo, né. Bom, mas aí sou que não tem a experiência de organizar um Festival falando, né. Ainda assim essa análise, essa visão, ela vem também de conversas que eu tenho de amigos que participaram, da produção, enfim, né, acho bem complicado. E aí esse ano ser por convite, né? É pior, assim é bem problemático na abertura do Festival, que conta com o dinheiro público, né. Ela é abertura da exposição de um artista. O que eu vejo? Assim, é um artista que tem realmente exposto muito pouco a sua produção, a produção muito boa com essas coisas inventivas que ele faz, inventivas e sonoras, né o Grud, mas é um Festival, cara, é um Festival internacional de arte urbana. É muito maior que a sua própria produção, do que o seu próprio ego ferido como artista, que num conseguiu expor a produção artística, enfim. Aí se utiliza do Festival pra poder botar os holofotes pra si como artista. E sempre tá por detrás dessa produção. A crítica não é em relação à produção dele, que é foda, mas é em relação a como se

<sup>112</sup> Segue informação sobre os participantes e ação no endereço eletrônico: <https://www.instagram.com/p/BqXOqqonL7W/>

<sup>113</sup> A entrevista foi realizada após o evento, em 29 de novembro daquele ano.

orienta e se organiza esse Festival todo, né? E mesmo que eu fosse chamada pra esse ano, meu olhar continuaria o mesmo, a questão não é porque eu não fui chamada, mas é porque tem uma coisa que eu observo. Eu já me esbarrei com o Grud, a gente já conversou algumas vezes e tal, mas... é, faz muito tempo, e é uma coisa que eu venho percebendo. Mas ainda esse ano foi a coroação disso tudo, que rolou o lance da *fakenews*<sup>114</sup>, que foi a maior polêmica, aquela coisa “diz que vai, mas num vai”, que rolou no primeiro, mas o primeiro você tinha um nicho ali, era só de graffiti, né, teve pouca reverberação, galera frescou<sup>115</sup> e tal. Mas nesse caso foi um tiro no pé porque foi um ano muito delicado, de *fakenews*, de evidenciar isso, e o cara, né... foi uma brincadeira muito malfeita, no tempo errado, num teve nada a ver, ó... Assim, e em termos de ser por convite ou por convocatória, né. Na verdade, meio que o Grud já chamava, né, os artistas. Ele convidava alguns artistas, mesmo sendo convocatória, mesmo sendo aberta, ele falava com os artistas que ele queria que participassem. Então, assim, na verdade só oficializou, mas se tivesse convocatória talvez eu tivesse participado sim. Acho que possivelmente rolaria. Quando foi em 2015, a gente enviou e a gente passou. A gente foi como Selo Coletivo, mas, enfim, é um pouco tensa as relações com o Grud e alguns artistas da cena local, principalmente por um comportamento grosseiro que ele vem mostrando, né? E aí só quem conhece mesmo é que se liga disso. A galera, quem vem de fora acha maravilhoso, né, porque enfim, Fortaleza é um lugar muito bom, praia e tal, e aí já tem esse atrativo, né. Aí você vir pra cá pra pintar a cidade... maravilha. E aí como ele se mostra é também de outra forma. (Transcrição de entrevista feita em 27 de novembro de 2018)<sup>116</sup>

Além das convocatórias, alguns questionamentos surgiram a partir do lançamento de notícias, como o anúncio sobre abordar apenas o bairro Centro para todas as intervenções da edição de 2018 – como mencionei anteriormente – eo momento de abertura dessa mesma edição, na Casa do Barão de Camocim, ter sido também para o lançamento da exposição *Dhamma*, do artista e idealizador do Festival Concreto, Narcélio Grud. Essa última notícia, em especial, acabou por misturar duas esferas e traz o “perigo de transformar a cultura em serviço” (COELHO, 2008, p. 67). O uso da estrutura e do sistema de relações e organizações – que seleciona lugares, artistas, patrocínios e acordos –, para o evento, ou seja, do Festival para o coletivo, como ele se propõe, e o uso para um único artista, do Festival, que não por acaso é o organizador do evento.

Construindo um panorama mais profundo, é importante ressaltar que, como mencionei, todas as relações são compostas de sistemas políticos, sendo o Festival Concreto e, muito além disso, o sistema de arte, pequenas peças de um quebra-cabeça chamado neoliberalismo, que, nutrido pelo capitalismo globalizado, é o grande motor de todas essas relações de poder que elitiza, produz desigualdade e transforma tudo em mercadoria e em lógica de mercado.

<sup>114</sup> Notícia sobre a *fake news* envolvendo o Festival foi veiculada no jornal Tribuna do Ceará. Conferir em endereço eletrônico: <http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/cotidiano-2/festival-concreto-anuncia-que-presenca-de-roger-waters-foi-acao-de-fakenews-para-homenagear-cantor/>

<sup>115</sup> Fazer brincadeiras com alguém. Palavra bastante usada no Ceará.

<sup>116</sup> Entrevista feita a partir de trocas de e-mail no dia 27 de novembro de 2018.

Sobre o neoliberalismo, Castells (2018) argumenta que se trata de um sistema em crise:

A crise da democracia liberal resultará da conjunção de vários processos que se reforçam mutuamente. A globalização da economia e da comunicação solapou e desestruturou as economias nacionais e limitou a capacidade do Estado-nação de responder em seu âmbito a problemas que são globais na origem, tais como as crises financeiras, violação aos direitos humanos, a mudança climática, a economia criminosa ou o terrorismo. O paradoxal é que foram esses Estados-nação a estimular o processo de globalização, desmantelando regulações e fronteiras... E mais, a lógica irrestrita do mercado acentua as diferenças capacidades entre o que é útil ou não às redes globais de capital, de produção e de consumo, de tal modo que, além da desigualdade, há polarização: ou seja, os ricos estão cada vez mais ricos, sobretudo no vértice da pirâmide, e os pobres estão cada vez mais pobres. (CASTELLS, 2018, p. 17-18).

Ou seja, Castells (2008) esclarece que os processos de desestruturação nos quais a economia se encontra, limitando assim o poder do Estado, foram paradoxalmente, antes de tudo, implantados pelo próprio Estado ao enfatizar e estimular o avanço do capitalismo e da globalização. A polarização e a desigualdade extrema apontam para um momento de crise do neoliberalismo, momento que é respondido esteticamente da mesma forma autoritária com a qual o capitalismo sempre o fez, reorganizando-se de forma a amputar seus problemas periféricos para manter o núcleo do processo funcionando. Quando me refiro a problemas periféricos, refiro-me à sociedade econômica de classes mais baixas, pois, em momentos de crise econômica, os que residem na periferia são os mais afetados para que o epicentro capitalista neoliberal possa se manter. Em outras palavras, “[...] além da desigualdade, há polarização: ou seja, os ricos estão cada vez mais ricos, sobretudo no vértice da pirâmide, e os pobres estão cada vez mais pobres” (CASTELLS, 2018, p.18). Ainda sobre a crise do neoliberalismo, Castells (2018) continua a afirmar que:

A essa crise da representação de interesses se une a uma crise identitária como resultante da globalização. Quanto menos controle as pessoas têm sobre o mercado e sobre o seu Estado, mais se recolhem numa identidade própria que não possa ser dissolvida pela vertigem dos fluxos globais. Refugiam-se em sua nação, em seu território, em seu deus. Enquanto as elites triunfantes da globalização se proclamam cidadãos do mundo, amplos setores sociais se entrincheiram nos espaços culturais nos quais se reconhecem e nos quais seu valor depende de sua comunidade, e não de sua conta bancária. À fratura social se une a fratura cultural. O desprezo das elites pelo medo das pessoas saírem daquilo que é local sem garantias de proteção se transforma em humilhação. E aí se aninham os germes da xenofobia e da intolerância. Com suspeita crescente de que os políticos se ocupam do mundo, mas não das pessoas. A identidade política dos cidadãos, construída a partir do Estado, vai sendo substituída por identidades culturais diversas, portadoras de sentido para além da política... Na raiz da crise de legitimidade política está a crise financeira, transformada em crise econômica e do emprego, que explodiu nos Estados Unidos e na Europa no outono de 2008. Foi, na realidade, a crise de um modelo de capitalismo, o capitalismo financeiro global, baseado na interdependência dos

mercados mundiais e na utilização de tecnologias digitais que para o desenvolvimento de capital virtual especulativo que impôs sua dinâmica de criação artificial de valor à capacidade produtiva da economia e de bens de consumo. (CASTELLS, 2018, p. 19-20).

Assim, um traço do totalitarismo neoliberal é considerar que todas as instituições sociais sejam tidas como iguais, homogêneas, podendo pensá-las a partir da mesma forma administrativa, assumindo, assim, uma visão abstrata da sociedade. A política passa a ser tratada apenas como gestão, um setor administrativo que gere várias empresas, incluindo o próprio Estado. Esse modo de pensamento segrega a sociedade, gerando uma situação de crise com menos participação social e estatal – pois a organização permanece na mão neoliberal que dita o que é melhor ou pior para seu próprio sistema –, longe de ser um julgamento justo e ponderado, mas um modelo de gestão sempre favorável às práticas que apoia. Ou seja, a sociedade que não detém visibilidade para contestar e participar do jogo de deliberações acerca do mercado, do contexto social, e assim das próprias situações. Acaba por se recolher em seus territórios, deixando a esfera política na mão das elites, que direcionam os interesses sociais, políticos e culturais a partir de um modelo capitalista que visa o lucro privado.

Considerando esses interesses, o sociólogo Alexandre Barbalho, em vídeo<sup>117</sup> para o Curso Sesc de Gestão Cultural, afirma que o modelo neoliberal das políticas culturais é baseado nas leis de incentivo, ou seja, um modelo baseado em doações que substituem impostos pagos ao Estado, convertidos em doações privadas. Segundo o professor e pesquisador, esse modelo se torna uma espécie de perversidade, pois além do abono de impostos das empresas, estas detêm o privilégio de determinadas expressões culturais, bens simbólicos com visibilidade midiática, público garantido, que não apresentam riscos formais, dentre outros benefícios. Ou seja, é dar o poder de escolha às empresas, ao mercado, sobre o que e para onde direcionar o dinheiro que é determinado para o setor cultural. O capital empresarial tende a preferir que seus investimentos sejam realizados em locais já “consagrados”, que possuem uma história de efervescência cultural e que tenham maior aceitação da classe alta, da elite. E não locais mais periféricos, com problemas de acesso, de visibilidade, por exemplo.

Outro ponto é entender que cultura não se resume apenas a filmes, teatro, música e pinturas, mas também engloba outros elementos básicos como transporte público, cidadãos organizados em rede e participando daquilo que é oferecido (CANCLINI, 2008).

---

<sup>117</sup> Vídeo publicado em 29 de setembro de 2015 na plataforma YouTube, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cLh7\\_136gXk](https://www.youtube.com/watch?v=cLh7_136gXk)

O artigo 8 da Agenda 21 da Cultura, assinada em Barcelona em 2004, diz que “a convivência, nas cidades implica um acordo de responsabilidade conjunta entre cidadania, sociedade civil e governos locais”. Em “favorecer o caráter público e coletivo da cultura, fomentando o contato dos públicos na cidade” (at.37), ou ainda “estabelecer os instrumentos de intervenção pública básica no campo cultural” (art.50), dentre outras. Sobre isso, Teixeira Coelho (2008) discute:

[...] que não está descrito nesses artigos da Agenda 21, nem aparece nos inúmeros textos que costumam destacar as qualidades da cultura quando se trata de promover o desenvolvimento humano em geral e o econômico em particular, é o perigo de transformar a cultura em serviço. Este é talvez o maior desafio que espera todos aqueles que com justa razão pretendem dar à cultura um novo papel na governança, primeiro local e depois mundial. A cultura já foi e continua sendo usada como meio pela religião, quando era (e é) considerada um instrumento de propagação da fé e, no máximo, um *bem* de valor material intraduzível. E a cultura já foi e continua sendo usada pela ideologia, como instrumento raso do qual a própria ideia de *bem* é retirada. Em seguida, a cultura transformou-se, sobre o império do capitalismo comercial e financeiro, em mercadoria, uma *commodity* como outra qualquer: livros e filmes, por exemplo, se produzem hoje como se faz macarrão, segundo receitas firmadas a serem consumidas de modo igualmente receitado. Há agora um novo perigo rondando a cultura, o quarto da série: sua transformação em serviço... O fato é que não se pode demandar cultura e arte como se demanda o fornecimento de água tratada – e não se pode cobrar um determinado grau de pureza e adequação da água fornecida assim como se cobra um grau de pureza e adequação da água trata fornecida. A água, ensina a escola, é insípida e inodora. A cultura está longe de ser assim. Ou deveria estar. Ou pelo menos uma parte da cultura, a arte, essa parte da cultura que, no entanto, não é cultura, deveria estar [...] De instrumento da crença, religiosa ou ideológica, a mercadoria, e agora, a serviço. Essa é a história da cultura, uma história em nada previsível, mas concreta porque já se desenha no horizonte social. Fazer da cultura um instrumento privilegiado do desenvolvimento urbano e humano sem transformá-la em serviço: assim se pode formular um dos maiores desafios a enfrentar agora. (COELHO, 2008, p. 67-68).

Mas, afinal, por que entendermos essas estruturas é importante? Ora, como mencionei anteriormente, o conhecimento é uma forma de poder, e essa compreensão de consciência nos chega como “arma política”. Saber, por exemplo, como os sistemas de capital neoliberal e lógica do mercado tendem a sugar sempre mais das obrigações básicas sociais, como o direito à cultura. Penso que essa seja uma grande função e desafio das políticas culturais e políticas públicas: ser um “filtro” para essa paisagem neoliberal onde se quer transformar tudo em mercadoria e todos em consumidores.

É fundamental compreender que, muito antes do Festival Concreto, vem o sistema de arte, que por sua vez é antecedido pelas polícias culturais, e que por sua vez é permeado pela lógica do mercado e o neoliberalismo. O neoliberalismo deve ser lembrado como base de tudo, que está sempre a tentar manipular as políticas culturais e o sistema de arte. O Festival Concreto, como tantos outros festivais, semanas de arte, semanas de música, filmes,

documentários e o que mais nos rodeia nessa teia de relações de poderes sociais e políticos, é apenas a ponta do problema. Antes dele, vem uma camada muito mais densa que tenta cada vez mais estipular e manipular o que deve ser propagado e o que deve ser apagado na sociedade.

O sistema de arte é uma das áreas que são engolidas por esse sistema mercadológico, que visa transformar em serviço todo e qualquer bem e direito social. Compreendo, então, que as políticas culturais são uma forma de minimizar o comércio e o neoliberalismo. Ou deveriam ser. Assim, entra aqui o papel do Estado no campo da cultura, pois, sabendo que determinadas manifestações culturais têm muitas dificuldades em sobreviver na lógica do mercado, o Estado vem com a responsabilidade de captar e redistribuir esses incentivos culturais, garantindo a diversidade e a pluralidade étnico-racial e de gênero, para que todos os setores tenham possibilidade de partilhar o sensível com equidade.

Mas, afinal, como concluo esse percurso que desbravei durante dois anos de andanças com a cidade, no fazer inventivo da pesquisa? Como saio de tudo isso e o que entrego com minhas escritas? Afirmando que saio desse passeio completamente mudado, vendo a cidade e o que nela acontece, bem como quem compõe junto comigo, de uma forma diferente. Consigo experienciar muito mais o caminhar, além de entender os trajetos como formas inventivas do fazer arte.

O caminhar com a cidade foi o início dessa trajetória que resultou em autoconhecimento e desbravamento. O inventar da cidade me proporcionou conhecer trajetos, pessoas, histórias, vivências e proporcionou um novo olhar para a cidade, não apenas como um terreno geográfico, mas como espaço repleto de afetos, memórias e intensidades. Centro da Cidade, Novo Mondubim, Conjunto Esperança, Benfica, João XXIII e Benfica puderam ser compreendidos além de seus limites territoriais e tornaram-se espaços do criar artístico enquanto viver, um campo experiencial com expressões e sensações. No entanto, além desse novo olhar afetivo, esses lugares me permitiram uma viagem com a arte urbana, me fazendo compreender suas transformações na cidade. Percebi que a arte urbana está presente em diversos bairros de Fortaleza, sendo expressão daqueles que a fizeram.

Com a arte urbana conheci também o Festival Concreto e acompanhei seus processos de produção cultural pela cidade. Entendi que seus atos estão num emaranhado de decisões sobre arte urbana, cidade, territórios, artistas e ações, diretamente ligadas a formas de atuar politicamente na sociedade. Vi que se trata de um evento com grandes proporções e que

este se realiza, ano após ano, a partir de patrocínios, permutas e investimento público e privado, criando uma teia de relações de poder. Mas compreendi também que não reside aí a questão da pesquisa e do problema da política cultural, pois, para a realização de eventos, no geral, diversas relações são necessárias. O problema reside sobre o que se faz com esse poder. Essa é a chave da questão. Ou seja, o que se faz a partir do exercício de poder?

Além desse discernimento sobre relações de poder, reconheci também estruturas primevas ao Festival e ao sistema de arte. Estruturas que “tentam” guiar e manipular, a partir de interesses econômicos, o sistema artístico e cultural. Dessa forma, o capitalismo neoliberal opera a partir de um Estado minimizado, que força uma adequação de políticas culturais para a obtenção de investimentos e recursos da iniciativa privada, obrigando, então, a uma lógica de mercado, sendo a arte e a cultura uma esfera que funciona para além do mercado. Mediar essas relações é o grande exercício do poder.

Outro ponto possível a partir da pesquisa inventiva foi o observar de mulheres artistas na arte urbana e o observar me observandonesse processo. Mugre Diamante, Luci Sacoleira, Maíra Ortins, Ceci Shiki, Karen Dolorez, coletivo Wà, e outras mulheres atuantes da arte com a cidade me proporcionaram intensidades que se apoderaram de boa parte das escritas, mostrando um desejo desconhecido, mas necessário. A partir delas pude compreender questões de gênero (do feminino) e suas relações com a cidade e a arte urbana.

Entendo, então, que esse processo inventivo de pesquisar passou por diversas etapas, como o exercício de observar o observar, escutar, conhecer, estranhar e reorganizar. Dentro das escritas, o enveredar de novos caminhos e o abandono de outros, mas sempre tendo o processo inventivo do criar. Criar em palavras as experiências vividas com a rua, com artistas, com medos e anseios. Perder-me foi fundamental para que pudesse compreender como mapear o novo. Afinal, mapear é realmente preciso. É necessário.

Não quero apresentar aqui uma conclusão, pois não compreendo o caminhar como um trajeto de início e fim, já que o valoroso reside justamente no percorrer, no entremeio. Assim, espero poder reinventar futuramente novos caminhos e experiências, entendendo o viver enquanto prática artística. Não me despeço, então, de quem me seguiu até a última linha. Não entendo este momento como um fim, senão como mais uma parte do processo. No lugar disso, convido a todos para passeios futuros, caminhos tortuosos, para nos perdermos e nos encontrarmos, entendendo o viver processual como o real valor inventivo do fazer pesquisa. Convido a todos para o incerto, o inusitado, o que faz o coração pulsar mais rápido. Encontramo-nos numa próxima. Até lá...

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Katia; LIMA, Silvana Mendes. Observar. *In*: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 161-163.

A-MI, Jo. A ação poético-conceitual do grafite no Maciço de Baturité. *In*: SILVA, Solonildo; SILVA, Simone; SOUSA, Leandro; SOUSA, Ivan. **Educação & Ensino**. Rio de Janeiro: PoD Editora, 2017. p. 17-45.

A-MI, Jo. **Vivências com pesquisa em arte urbana no Ceará**: convosco componho. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

A-MI, Jo. **No Ceará dos grafites**. Youtube, 23 de agosto de 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pH74nR3ycqg&ab\\_channel=%23trampos](https://www.youtube.com/watch?v=pH74nR3ycqg&ab_channel=%23trampos). Acesso em: 01 fev. de 2019.

A PROCURA DA BATIDA PERFEITA. Intérprete: Marcelo D2. Compositor: Marcelo D2. *In*: APROCURA da batida perfeita. Rio de Janeiro: Sony Music/Chaos-Columbia, 2003. 1 CD. Faixa 2.

ARANTES, Esther Maria de Magalhães. Escutar. *In*: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 91-94.

ARAÚJO, Alessandra Oliveira. **Biograficidade**: a arte urbana na formação de si e do espaço. 2017. 296 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/27167>. Acesso em: 01 de fev. de 2019.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBALHO, Alexandre. **Textos nômades**: política, cultura e mídia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In* BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERNARDO, João. Estudantes e trabalhadores no Maio de 68. **Lutas sociais**, São Paulo, n. 19/20, p. 22-31, 2008. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/neils/downloads/pdf\\_19\\_20/2.pdf](http://www4.pucsp.br/neils/downloads/pdf_19_20/2.pdf). Acesso em: 10 de dez. 2018.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de género. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). **Género, cultura visual e performance** – Antologia crítica. Ribeirão, Portugal: Edições Húmus, 2011. p. 69-87. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf>. Acesso em: 13 de dez. 2018.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução: Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, Ricardo. **Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano**. Lisboa: Universidade Aberta, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Cidade do México: Grijalbo, 1990.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G.Gilli, 2013.

CASTELLS, Manuel. **Ruptura: a crise da democracia liberal**. Tradução: Joana Angélica d'Avila Melo. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 – Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHAGAS, Juliana Almeida. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si**. 2015. 166 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/12663>. Acesso em: 10 de jun. 2018.

COELHO, Teixeira. **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34.

DIÓGENES, G. M. dos S. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop**. São Paulo: Annablume, 1998.

DIÓGENES, Glória. **Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa**. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 46, n. 1, p. 43-67,

jan./jun., 2015. Disponível em: [http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v46n1/rcs\\_v46n1a2.pdf](http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v46n1/rcs_v46n1a2.pdf). Acesso em: 10 de dez. 2018.

DIÓGENES, Glória. **Arte, pixo e política: dissenso, dissemelhança e desentendimento**. Revista Vazantes, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 115-134, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20500>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

FARIAS, Carla Galvão. **Um passeio enativo com Acidum: arte urbana em Fortaleza e a criação de ficções pela cidade**. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/14631>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte: os movimentos e as obras de arte mais importantes de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERREIRA, Maria Alice. Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA. **Anais VIII Encontro Nacional de História da Mídia**, Porto Alegre, 2011. [10] p. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Arte%20Urbana%20no%20Brasil%20expressoes%20da%20diversidade%20contemporanea.pdf/view>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2003.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. In: FREUD, S. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GORCZEWSKI, D.; GOIS, W. F.. Pesquisar e inventar: experiências com a observação e a cartografia. In: FRANCISCO, D. J. ; GORCZEWSKI, D.; DEMOLY, K. R. A.. (org.). **Pesquisa em perspectiva: percursos metodológicos na invenção da vida e do conhecimento**. 1ed. Mossoró. : Editora UFERSA. 2014.p. 121-156.

DEMOLY, K. R. A. (orgs). **Pesquisa em perspectiva: percursos metodológicos na invenção da vida e do conhecimento**. Mossoró, RN: Ed. UFERSA, 2014. p. 103-133.

GORCZEWSKI, Deisimer; SANTOS, Nair I. S. dos. Cartografia audiovisual e o vídeo como dispositivo de pesquisa-intervenção. *In*: GORCZEWSKI, Deisimer (org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015.p. 55-69. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

GRUD, Narcélio. **Concreto**: festival internacional de arte urbana em Fortaleza. Fortaleza: Edição do autor, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2013.

KASTRUP, Virginia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. Psicologia & Sociedade. Rio de Janeiro, n. 19, v. 1, p. 15-22, jan/abr. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a03v19n1.pdf>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

KASTRUP, Virginia. O método da cartografia e os quatros níveis da pesquisa intervenção. *In*: CASTRO, Lucia Rabello de; BESSET, Vera Lopes (org.). **Pesquisa-intervenção na infância e juventude**. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2008. p. 465-489.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução: João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 01 de jan. 2019.

MATURANA, H. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. São Paulo: Workshopsy Livraria, 1995.

MARQUES, Ângela C. S. **Comunicação, estética e política**: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7047>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

PALLAMIN, Vera. **A arte urbana**. São Paulo: Fapesp, 2000.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. A experiência cartográfica e a abertura de novas pistas. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. (org.). **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 7-14.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina B. de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-30.

PEDAÇO DE MIM. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: CHICO Buarque. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978. 1 Disco. Lado B. Faixa 7.

PENNACHIN, Deborah Lopes. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana**: uma imersão no universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação* na cidade de São Paulo [2002 a 2011]. 2012. 424

f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte (MG), 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GHJ87>. Acesso em: 10 de dez. 2018.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Organização de Maria Aliete Galhoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996a.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. Tradução de Paulo Neves. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Kadma Marques; BESSA, Nicole Sousa. **O grafite em Fortaleza**. Tensões Mundiais, Fortaleza, v. 11, n. 20, p. 209-236, 2015. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/download/426/338/>. Acesso em: 01 de jan. 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Editora da Universitária Federal da Bahia – EDUFBA, 2007.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Boaventura S. **Dilemas do nosso tempo**: globalização, multiculturalismo e conhecimento. Revista Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 26, n. 1, 2001.

SILVA, Lara Denise Oliveira. **De olho nos muros**: itinerário do graffiti em Fortaleza. 2013. 162 f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10935>. Acesso em: 01 de jan. 2019.

TIMONEIRO. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositores: Hermínio Bello de Carvalho; Paulinho da Viola. *In*: BEBADOSAMBA. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1996. 1 CD. Faixa 2.

TONELI, Maria Juracy Filgueiras; ADRIÃO, Karla Galvão; CABRAL, Arthur Grimm. Singularizar. *In*: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 91-94.

TÜRCKE, C. **Sociedade Excitada**: filosofia da sensação. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

ZANELLA, Andréa Vieira; FURTADO, Janaína Rocha. Resistir. *In*: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 205-206.

## APÊNDICE A — TRANSCRIÇÃO DO DISCURSO DE ABERTURA DO FESTIVAL CONCRETO 2017

18/11/2017

GRUD - Esse momento é o momento pra gente dar as boas vindas. Para quem está chegando e para quem já é daqui. É desse momento o *start* do nosso Festival. Têm algumas pessoas que estão aqui e que são muito importantes para que esse Festival aconteça e eu quero convidar para participar com a gente aqui. Uma é o Cássio Franco, Superintendente da SEAS, que é presidente do Sistema Estadual de Atendimento Socioeducativo, por favor. A Carol Vieira da Coordenadoria da Escola Porto Iracema das Artes que é esse espaço que a gente está. E a Reseda do Instituto Goethe.

GRUD - Eu queria pedir para cada um falar um pouco dessa força ao Festival Concreto que eles dão. Que eles são importantes para que tudo isso aqui aconteça além das outras pessoas de produção, dos amigos, e todo mundo que abraça a causa, mas que esse ano firmando novas parcerias e também dando continuidade para outras mais antigas.

GRUD-O Cássio Franco, ele abriu para gente e a maioria dos artistas que estão aqui vão tá pintando o Centro Socioeducativo do Passaré, que são quatro centros socioeducativos, né. É um complexo. E a gente vai tá pintando, fazendo trabalho dentro, fora. Tem um trabalho de formação que a gente também tá desenvolvendo, enfim. E é uma questão muito delicada da nossa sociedade essa questão do jovem infrator, né. E eu acho importante a arte urbana tá chegando junto nesse espaço, saindo dessa coisa mais que é da área que já é consagrada e indo pra periferia, né, que é o berço, enfim.

CÁSSIO FRANCO- Bom, boa noite. Eu queria agradecer ao Grud, ao convite. Pra nós é um privilégio tá conversando aqui com vocês hoje. Que normalmente a gente tá sempre no meio de algum, alguma questão mais delicada, problema de gestão, ou alguma situação envolvida com a polícia, algumas situações mais difíceis de ser lidadas, né. Então quando a gente tem a oportunidade de poder tá falando sobre cultura, sobre arte, sobre a educação nesses centros é realmente uma grande oportunidade.

CÁSSIO FRANCO - Mas, tá completando agora um ano e meio a criação de um novo órgão e tá cuidando toda essa parte do sistema socioeducativo aqui no estado do Ceará. Então a gente

teve no primeiro ano, quem não é daqui talvez não conheça bem, mas quem é daqui do Ceará conhece bem a história recente dessa área e passou por um período de crise bastante acentuado nos últimos três anos, né, com várias rebeliões, motins, fugas, né. Então a gente tá num processo de reordenamento de tudo que acontece dentro dos Centros e a gente tem conseguido internamente, entre os adolescentes... é... ter um período bastante interessante, e esse período tá sendo fortalecido graças às ações de cultura, de esporte. Então o Festival Concreto, eu venho conversando com o Grud já desde o ano passado... Quando eu liguei pro Grud ano passado já tava no meio do evento, aí não foi possível eu organizar nada pro período, mas esse ano a gente conseguiu levar o Concreto, levar vocês lá dentro das unidades pra nos ajudar nesse processo de mudança de paradigma, mudança cultural com os servidores, com os próprios meninos.

CÁSSIO FRANCO- Então a ideia, a proposta de levar o Concreto pra lá tá dentro de um contexto de levar a arte e educação pra dentro do processo formativo desses meninos. Então, já algum tempo tem o *hip hop*, tem algumas coisas de graffiti acontecendo, né. A lógica que tive conversando é que a partir do Concreto a gente viabilize uma parceria mais efetiva junto com a escola de arte urbana. E aí tem uma formação que é inédita aí, né, que eu vou estar construindo para que a gente faça a formação desses garotos e das meninas também que tão conosco lá pra participar dessas ações. Eu tô com um conjunto de projetos lá, além da arte urbana, com dança, com música, e também com cinema que a gente tá fazendo agora o primeiro projeto piloto, né. A gente começou lá por Juazeiro do Norte, Sobral e agora a gente tá aqui em Fortaleza. Então são ações que modificam não só a rotina das casas, o funcionamento das atividades diárias, mas também a lógica, o pensamento crítico desses meninos e também de todo corpo de funcionários que trabalha lá. Então acho que hoje aqui o dia é mais pra agradecer, né, e pra aproveitar essa semana. Tivemos aí nessa semana um momento difícil, uma situação bastante grave que aconteceu. A gente até pensou em rever se iria continuar a fazer, mas acho que é oportuno dar essa continuidade, mesmo porque essas ações refletem um ambiente de mais equilíbrio, né. A gente não tem como interferir no Centro Socioeducativo no que acontece fora dos bairros, mas na trajetória desses garotos esse processo de arte e cultura ajuda muito no processo crítico e na reflexão de cada um deles. Então a gente tem muitas expectativas e uma esperança que é esse primeiro contato com o Concreto, ter uma continuidade e uma estruturação continuada pra todo esse processo de formação cultural que a gente tá implementando agora. Então queria agradecer mais uma vez

aqui e encontrar com vocês essa semana lá nas nossas unidades. Sejam muito bem vindos. Obrigado.

CAROL VIEIRA - O que a gente acha muito legal também é o envolvimento com os alunos. Os nossos alunos eles também atuam no Concreto, tendo uma experiência de trabalho e isso pra gente é uma alegria também de tudo assim. A gente também tem aqui uma ação do Concreto, dentro desse campo da arte urbana, a gente tem um percurso formativo, seria um curso né, mas é um percurso porque têm dois módulos. Já tem uma tradição também. Esse percurso todo ano ele acontece, é um percurso em arte urbana e tem um módulo de graffiti, um pouco do histórico e um módulo de lambe, estêncil, enfim. E aí os alunos eles atuam tanto aqui na escola como no entorno, né.

CAROL VIEIRA- Junto com o Concreto nasceu também a Semana de Arte Urbana que é outra ação da gente nesse campo. Esse ano a Semana de Arte Urbana é a quarta edição. Normalmente ela acontecia antes do Concreto, já soltando uns pequenos *drops* assim, do Concreto, mas esse ano vai acontecer depois, então aproveito aqui pra fazer o convite, né, Semana de Arte Urbana, a SAU, a 4ª SAU vai acontecer de 06 a 08 de dezembro e vai abrir e vai fechar com o convidado de São Paulo que é o Nelson Brissac, que é um professor atuante. Ele tem um livro chamado “Arte/Cidade”, né, então tem essa atuação bem bacana no campo das artes visuais e da arte urbana. E vai fechar com o Daniel Mittman, que tem uma pesquisa sobre o pixo e também tem um livro publicado. E pra além deles, claro, durante a Semana de Arte Urbana a gente tem umas mesas com uma turma daqui de Fortaleza, alguns líderes comunitário das periferias. E a gente tenta seguir um pouco dessa linha também de tentar atuar mais na periferia, com no ano passado que a gente abriu a Semana de Arte Urbana lá no Serviluz e, enfim, aproveitar esse momento pra agradecer e dizer que vocês são super bem vindos. Fico feliz de rever alguns artistas que participaram de algumas edições, de ver aqui de novo pelo Porto e é isso. Aproveitem muito e contem com a gente com o que precisar. A gente tá aqui pelo Porto com muita alegria de receber o Concreto. Valeu.

GRUD – Agora vamos ouvir o Instituto Goethe da Alemanha que toda edição ela nos apoia trazendo um ou dois artistas da Alemanha e próximo ano a gente tá também pra gente levar o Ceará lá pra Alemanha. Aproveita pra falar alguma coisa aqui pra gente.

RESEDA- Meu nome é Reseda, como o Grud já disse e eu estou aqui em nome do Instituto Goethe e eu queria só rapidinho contar aqui o que o Instituto Goethe faz. Ele tenta ajudar na divulgação da língua e da cultura alemã no mundo e ele faz isso em vários eixos temáticos, por exemplo, imigração, né, é um assunto que ele apoia projetos, vídeo game, e também projetos interculturais como aqui, né o Festival Concreto. E já vem apoiando e colaborando com o Festival Concreto há uns três anos, eu acho. Agora é o quarto ano. E eu estou feliz que nesse ano também deu certo pra gente ajudar na vinda dos artistas, o Martin Bender e o Toni Spyra, que deve tá chegando. Daqui uns quinze minutos tá chegando o avião dele. E eu fico feliz que deu certo, que tenha essa colaboração e eu fico cruzando os dedos pra esses dias e que dê tudo certo.

## APÊNDICE B — TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O GRUPO A TR3S MANOS

22/11/2017- ENTREVISTA A UMA DAS INTEGRANTES DO GRUPO COLOMBIANO A TR3S MANOS.

ALÍRIA – Com a história da arte urbana tudo pode ser arte. O efêmero é arte, o cotidiano, as pessoas. O que você acha disso?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE– Te digo que eu nunca tive formação em arte, eu vejo mais como uma expressão que chegou a mim por meio do graffiti, do ilegal. Então eu descobri que graças ao graffiti me hão aberto portas para talvez plasmar algo um pouco mais artístico que expresse mais coisas minhas ... Então, não sei se posso considerar qualquer coisa arte, não sei, mas tento que algo expresse o melhor de mim e mude o cotidiano de alguém, que faça algum tipo de reação, boa ou ruim...

ALÍRIA- O que você pensa da relação da sua obra com a cidade?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE– Bem, sem cidade, não há graffiti. Basicamente é isso. Então obviamente sinto que há muito da mão, justamente porque uma não está sem a outra.... Eu venho de Bogotá e em Bogotá tudo é graffiti ... há vandalismo, há murais, então para mim é como uma relação que há muito da mão e precisamente estou situada em um lugar e falo com esse lugar, pode ser fazendo *bombing* que é um pouco mais pessoal e mais egocêntrico, mas das duas maneiras estar em um lugar da cidade, alguém vai ver e vai criar como uma conexão, como uma comunicação entre mensagem enviada e receptor. E bem, quando penso em algo mais como para as pessoas estudo o contexto, estudo o que vou a fazer, o que vou a expressar, para não ser tão egoísta. Traduzir, digamos, o entorno que estou entendendo e gerar uma obra.

ALÍRIA- O que significa para você ter uma obra na cidade?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE– Como te falei, a principio eu não tenho muita formação em arte, então digamos que tenho duas perspectivas. Eu pinto na rua para que todos vejam. Para que o rico e o pobre, o que conheça de arte ou não, veja, aprecie e tire suas

próprias conclusões. Não gosto que algumas galerias, alguns lugares específicos, museus para arte porque para mim a arte é o que pinto para todo mundo, não somente para os colecionadores ou somente para os que têm dinheiro para comprar. Para isso, trabalho e faço trabalhos por comissões, para ter dinheiro, mas se eu quero falar com as pessoas, o que é algo quase sempre, faço na cidade. É mais livre... Mas muitas vezes, graças às galerias, foram abertas portas, por exemplo, para o graffiti que não estava tão bem visto. O graffiti conquistou muito mais espaços que só a rua. Essa parte eu gosto, mas meu lugar sinto que é mais na rua.

ALÍRIA- E quando você está pintando você tem relação com as pessoas? Elas falam ou te perguntam algo?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE– Às vezes sim, às vezes não. Como te digo, eu gosto de fazer as duas coisas, pintar murais, produções com as pessoas, ou sozinha com o *bombing*, e não me importa se estão me olhando ou não. Esse exercício é mais como catarse pessoal. Vou ao meu, ao que vou, ao que me importa expressar, não presto muita atenção ao que acontece ao redor. Mas quando faço algum mural e há gente ao redor... há algumas que contribuem, há outras que não, só estão para olhar... com uma conversa. Não sei... de tudo um pouco.

ALÍRIA – A gente, observando a quantidade de mulheres atuando em arte urbana, a gente percebe que é uma quantidade bem menor que a quantidade de homens. Você enquanto mulher sente alguma dificuldade por estar agindo na rua? Tem algum tipo de receio?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE– Não tenho medo. Quando saio para pintar na maioria das vezes saio sozinha. Às vezes são as pessoas que subestimam meu trabalho... Sinto que não tendo medo, esforçando-me em gerar uma boa proposta gráfica... ganho o respeito... Ser mulher não é desvantagem. Obviamente, às vezes, não sei os elogios dos homens, ou que acreditem é menor porque estás sozinha pintando, mas sinto que é a mesma coisa que se ganha com trabalho duro e o mesmo esforço que um homem faz se chega ao respeito, e na rua, igual aos homens, se podem passar coisas na rua, não só nós. Às vezes o que me deixa um pouco aborrecida é que subestimem meu trabalho por ser mulher.

ALÍRIA – Você considera a arte urbana, o graffiti um ato de resistência política?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE - É um ato político em si porque move muitas massas... Pintar na rua já transgride com as políticas normais de comportamento. ... As pessoas já estão acostumadas a ver graffiti em todo lado, muitos não diriam que isso é como um ato bom ou artístico. As pessoas acreditam que somente estando na universidade ou na academia se pode fazer algo. Dizendo melhor, o graffiti se chega a muitas partes e se pode comunicar com o mundo todo, é o que te digo. Graffiti não tem limite. Qualquer um pode ver. Qualquer um pode opinar. Então se chega sempre às massas e isso talvez me pareça que é um ato já transgressor.

ALIRIA- Como é seu processo criativo até o momento de desenvolver a obra? Você tem cadernos de anotações, ou desenvolve na hora? É a partir de vivências?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE- Bem, tudo o que nos liga passa para a obra. Porém nesse (graffiti) em particular foi um caso especial porque estou primeiro pensando no contexto, sobre Fortaleza, sobre Dragão do Mar, sobre a índia Iracema. Bem, estava gerando uma proposta, porém me ocorreu que meu outro companheiro de trabalho não pode sair da Colombia ... Então tenho que fazer algo para ele. Tenho que dedicar este muro a ele junto com meu outro companheiro que também está aqui. Então o processo criativo é geralmente estudar o contexto, fazer esboços, *sketchs* referentes e gerar uma proposta antes a lápis e depois passo para o computador e digitalizo e pronto. Porém este caso, como minha proposta, foi muito através de nostalgia, com a dor de não ter meu companheiro aqui. Foi mais algo que saiu assim no momento. Quase sempre quando acredito ou pinto algo através da dor, da tristeza, e desamor, sempre me chegam as coisas muito rápido, nem sequer tenho que vetorizar no computador, faço a lápis e já está no muro.

ALIRIA- E como você começou no graffiti? Como você começou na arte?

A TR3S MANOS/ MUGRE DIAMANTE- Bem, eu comecei fazendo graffiti *writing*, o graffiti ilegal, *bombing*. Comecei, não sei, estava por aí em um Festival num grupo que eu tinha que nos chamávamos de “los niños insolentes” e fazíamos cartazes e os pregávamos... Essa foi minha aproximação na rua. Comecei a ver pessoas que faziam graffiti, letras e me encantou. E vários anos assim, só fazendo letras, estilos... e depois fui estudar desenhos, visual e logo conheci minha equipe, os de agora, que eram desenhistas também e já pintavam.

Então, aí aprendei que poderia usar a técnica com outras coisas... E já comecei a pintar com eles e entender a rua e o espaço de outra maneira e foi pronto, foi fluindo para poder chegar aos murais.

**APÊNDICE C — ARTISTAS DA EDIÇÃO DE 2013****ARTISTAS LOCAIS:**

AILTON DILIM, ALAN, ALMEIDA LUZ, ARMANDO SYBA, ARTHUR BOMBANATO, BAIÃO ILUSTRADO, BIRD, BISOURO, BRUNO SPOTEINK, CECI SHIKI, CENTURIÃO, CHRIS, CORAGEM, COLEAN, CRASH, DANIEL CHASTINETI, DOGA, DOUG, EDIM, ERICA RODRIGUES, ESTÁCIO FACÓ, FAMOSO, FLIP JAY, GALO, GATO PRETO, GIVAGO IODA, GURI, HIRLAN MOURA, ISRAEL, IVAN TIMBÓ, JUCA GENIPAPEIRO, JULIANA CHAGAS, JUNIM, KONG, LEOBDSS, LEON REGO, LEO CLONES, LUKS, MARIO FILHO, MAX UCHOA, MOOK, NEURONIO, NEW, OSCAR ARRUDA, PICAROS INCORRIGÍVEIS, POLOTA, PRIS, QROZ, RAFAEL BADS, RAFAEL LIMAVERDE, RENEGADOS, RODOX, RUDSON DUARTE, SAPOTI SOUNDS, SIG, SNB, SNICK, VICTOR, WRYEL, ZÉ RODRIGUES.

**ARTISTAS NACIONAIS:**

6EMEIA (SP), ALTO CONTRASTE (SP), BEATRIZ FLOR (SP), EMOL (SP), ESTÚDIO CUCO (MA), GALO DE SOUZA (PE), GLAUBER ARBOS (PE), JOSÉ AUDI( SP), KEFREN POK (RN), NALDO (MA), ROGÉRIO ARAB (AM).

**ARTISTAS INTERNACIONAIS:**

AMOR (ARGENTINA), BORONDO (ESPANHA), GERSO (MÉXICO), CRIS ONE ( COLOMBIA), LOOMIT (ALEMANHA), MART AIRE (ARGENTINA), POETA (ARGENTINA).

## APÊNDICE D — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2015

### ARTISTAS LOCAIS:

AILTON DILIN, ALUMBRAMENTO, ANDRÉ LOPES, ANDRÉ NÓDOA, ARTHUR BOMBONATTO, ASTRONAUTA MARINHO, ASSIS FILHO, BRUNO SPOTEINK, BULAN, CECI SHIKI, CECÍLIA ANDRADE, CLAYTON BOCHECHA, DAVI RAMALHO, DANIEL CHASTINET, DEBORHA LINS, DENILSON ALBANO, DESCOLETIVO, DIEGO MAIA, DOUG, EDEN LORO, EDSON FELIPE, EMILIANO CAVALCANTE, ERIC VINÍCIUS, ÉRICO GONDIM, ESTEVÃO GOMES, FAMOSO E FAMOSA, FELIPE CAMILO, FERNANDA MEIRELES, FLIP JAY, GEORGE LINS, GIVAGO IODA, GUGA DE CASTRO, HIRLAN MOURA, JAMIL JR., JAIME CUSTÓDIO, JOANA SOARES, JONATHA ALPOIM, JR. ANIMAL, LANA BENÍGNO, LEOBDSS, PEDRO MOICANO, ROGER GRANGEIRO, SELO COLETIVO, SOLRAC, GRUPO TERUÁ, LUIZ FREIRE, MARÍLIA OLIVEIRA, MARQUINHOS ABU, MAX LEGUIZA, NARCÉLIO GRUD, RAFAEL BADS, RAFAEL LIMAVERDE, RAFAEL STUDART, RAFAEL VIANA, RAQUEL SANTOS, RENEGADOS, ROGER GRANJEIRO, RONI FLOW, RUDSON DUARTE, SILVIA MOURA, THAILLYTA FEITOSA, THAIS ESMERALDO, TRASACIONAIS, VALENTINO KMENTT, WENDEL ALVES, ZÉ TARCÍSIO.

### ARTISTAS NACIONAIS:

8-BITCH PROJECT (SP), CAIO RAMIRES (SP), COLETIVO MUDA (RJ), CRIATIPOS (PR), DALATA (MG), DANIEL MELIM (SP), DESEJOS URBANOS (SP), FREDONE (ES), FLOS (BA), HUDSON MELO (PI), JOHNY C. (PE), LELO (RJ), RAGE ART (SP), SAMUCA SANTOS (BA), SNH (SP), VJ SUAVE (SP).

### ARTISTAS INTERNACIONAIS:

BISSER (BÉLGICA), COLETIVO EBANO (PORTUGAL), DASODA (ILHAS CANÁRIAS), DOME (ALEMANHA), E1000INK (ESPANHA), FEOFLIP (ILHAS CANÁRIAS), FRASE (MÉXICO), HYURO (ESPANHA), INO (GRÉCIA), KANICHE (URUGUAI), LUCA LEDDA (ITÁLIA), LIZ RASHELL (MÉXICO), MARISOL D'ESTRABEAU (MÉXICO), NEBS PEREIRA (CHILE), NEMOS (ITÁLIA), PAULO DELFIN (MÉXICO), SPIDERTAG (ESPANHA).

## APÊNDICE E — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2016

### ARTISTAS LOCAIS:

ÁGUA DE QUARTINHA, ARMANDO SYBA, ARTUR DÓRIA, AZUHLI, BAIÃO ILUSTRADO, BIANCA MISINO, CENTURIÃO, CLÁUDIO CEZAR, CLOWCIENCE, COLETIVO NUVISMO, DANIEL GROOVE, DARLAN LIMA, DAVID ÁVILA, DENILSON ALBANO, DIANA MEDINA, DIEGO MAIA, DJ GATO PRETO, DJ MÁRCIO MOTOR, DJ NEGO CÉLIO, ERICA RODRIGUES, ÉRICO GONDIM, ERIKA MIRANDA, FELIPE CAMILO, FERNANDA BRASILEIRO, FERNANDO CATATAU, FERNANDO FRANÇA, FRANKLIN MAIA, GALERA DUCHORO, GERMANA BRITO, GUGA DE CASTRO, JOHNY CARDOSO, JUCÁ GENIPAPEIRO, JULIANA MOTA, KAROL CARVALHO, LÁPIS DE LATA, LELIS, LUCAS CABRAL, LUCAS ROZOLLINE, LUCI SACOLERA, LUI DUARTE, LUKS, MAÍRIA ORTINS, MARINA DE BOTAS, MARQUINHOS ABU, MAX LEGUIZA, MAYARA DE PAULA, MENOTTI BOLINELLI ONE MAN HAND, NARCÉLIO GRUD, NAYRA COSTA, NEURÔNIO, NO BARRACO DAS CONTÂNCIA TEM, PAULO VICTOR, RAÍSSA CRISTINA, RAFAEL LIMAVERDE, RIAN FONTENELE, SHEYLA CESARINO, SIMONE BARRETO, THAILYTA FEITOSA, TNERY, VANDO FIGUEIREDO, EYBHER PEREIRA.

### ARTISTAS NACIONAIS:

COLETIVO ZIN (ES), CLÁUDIO ETHOS (SP), DINHO BENTO (MG), GE VIANA (MA), KBEÇA (BA), LEO ARÉM (PE), MARIANA MARTINS/ CHOQUE CULTURAL (SP), NATÁLIA COEHL (RJ), OSGEMEOS (SP), OZI (SP), PABLO MALAFAIA (RJ), RIMON GUIMARÃES (PR), RAFAEL HIGHRAFF (SP), THELMO CRISTOVAM (PE), VANDER XCHEX (SP), WILLIAM MOPHOS (SP), ZÉH PALITO (SP).

### ARTISTAS INTERNACIONAIS:

ALAN MYERS (ARGENTINA), AMARILLO PUBLICO (MÉXICO), BIFIDO (ITÁLIA), CAMEMORENO (MÉXICO), CHYLO (ESPANHA/POLÔNIA), CIRIL VIDAL (ESPANHA), IRENE LASIVITA (ARGENTINA), LINDEMBERGUE MUROE (INGLATERRA), LUCAS LASNIER (ARGENTINA), MARIANA PALOMINO (GRÉCIA), PABLO HARYMBAT (ARGENTINA), ROBERT PANDA (PORTUGAL), UNONUEVE (CHILE), ZËSAR BAHAMONTE (ESPANHA).

**APÊNDICE F — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2017****ARTISTAS LOCAIS:**

ALPOIM, CHARLES LESSA, DANIEL CHASTINET, DIEGO MAIA, FLÁVIA RODRIGUES, FORA DE REGISTRO, FÓSSIL CORAÇÃO DE PEIXE, GRUD, HENRIQUE VIUDEZ, IVNA LUNDGREN, JULIANA MOTA, LEOBDSS, LUZ ALMEIDA, NÓDOA, RAFAEL LIMAVERDE, RAISA CHRISTINA.

**ARTISTAS NACIONAIS:**

ALEX SENNA (SP), AMARO (PA), BRUNO BR (RJ), DEDEH FARIAS (PA), FINOK (SP), GUTO B (PE), ISE (SP), KAREN DOLOREZ (SP), LEO DCO (PA), MARCELO CAMACHO (SC), NOMES (PE), RAIZ (AM), SHEEP (RN), STILE (RJ), SPETO (SP), SHESKO E SIRIUS (SP), TARM (RJ), THIAGO ALVIM (MG), THIAGO NEVS (SP), ZEFERINA (MA).

**ARTISTAS INTERNACIONAIS:**

ARGEON MONDRAGÓN – MÉXICO, A TR3S MANOS – COLÔMBIA, DAVID ZAYAS – PORTO RICO, DUOTAG – MÉXICO, FAUNO – ARGENTINA, HYGIENIC DRESS LEAGUE – USA, INO – GRÉCIA, KISLOW – CRIMÉIA, LIBRE – MÉXICO, MARTIN BENDER – ALEMANHA, MEDIANERAS – ARGENTINA, METZICANS – MÉXICO, MONK – ARGENTINA, PABLO TENAM – CHILE, PINTADAS – URUGUAI, ROMAN MURATKIN – RÚSSIA, SIPION – PERU, TONI SPYRA – ALEMANHA, WOSNAN – COLÔMBIA.

**APÊNDICE G — LISTA DE ARTISTAS DA EDIÇÃO 2018****ARTISTAS LOCAIS:**

ARI ËN, BIANCA MISINO, CAETANO BARROS, DAVID LEE, DIEGO MAIA, FERNANDO CATATAU, FELIPE DE CAMILO, GUDEBA, IODA, JOÃO LUIS, KSIN, KONG SILVA, LUCI SACOLEIRA, MARCELO DO SOL, NÓDOA, RAFAEL LIMAVERDE, SUN, TÉRCIO ARARIPE, THYAGÃO, WÀ COLETIVO.

**ARTISTAS NACIONAIS:**

BIGOD, GUTO LACAZ, HUDSON MELO, KAJAMAN, MÔNICA NADOR, MAGRELA, MARCELA GODOY, NALDO, NOVE, PAULA PLIM, WADO.

**ARTISTAS INTERNACIONAIS:**

DANIEL MUÑOZ, ELIAN, INTI, ROOT RISES, SABEK, SATONE, TEC.

## APÊNDICE H — TRANSCRIÇÃO DOS RELATOS DE MULHERES PARA A OBRA *A MULHER E/NA CIDADE*

“Para mim, é como estar rodeada de violência contra o que eu sou. Escolher o lado da rua que tem menos gente, ou não tem quem fique na calçada olhando para meu corpo quando eu passar e colocar a bolsa cobrindo a bunda para que eu me sinta menos invadida. São apenas algumas das coisas que eu lembro de fazer enquanto estou na rua da minha casa. E digo "que me lembro" porque sei que várias atitudes que eu tomo contra isso não são voluntárias. Recentemente, percebi que andar com cara fechada, rapidamente, com os punhos fechado e sem encarar ninguém tem sido a forma como ando na rua. Minha amiga ajudou a reparar nisso quando ela me viu andar dessa forma e perguntou porque eu estava com tanta raiva. Eu logo parei, pensei e respondi "É o que eu preciso fazer para chegar aqui inteira. Inteira de ódio, também.” Ass: M.C.

“Não gosto de andar de *cropped* desacompanhada, porque sempre escuto comentários desrespeitosos... e inclusive um desconhecido já apertou minha cintura do nada.” Ass: P.D.

“É muito humilhante me sentir mais protegida simplesmente por estar andando perto de um homem, seja meu amigo ou não. Além de pedir para que me acompanhe, quando não é possível, eu me aproximo da pessoa que me sinto menos ameaçada na rua. Eu notei duas coisas quando parei para pensar nisso. Primeiro que eu não sinto a mesma sensação de segurança quando estou com outra mulher. Ser mais de uma não me tranquiliza, só me deixa 2x mais alerta. Segundo que quando não conheço outra mulher na qual eu me aproximei na rua, percebo muitas vezes o alívio dela pela aproximação ser de uma mulher, por não estar sozinha e por não precisar fugir. A ausência de perigo que uma passa para outra é evidente. Somos ambas alvos agora.” Ass: M.C

“Eu sempre tenho a sensação que estou sendo perseguida, que um carro ou uma moto que está atrás de mim vai me assaltar. O assalto em si, extravio dos bens é o menor dos males que nós mulheres tememos. É triste e cruel.” Ass: N.F.

“Tá cada dia mais aterrorizante, tenho medo de qualquer ação que eu faça ser interpretada de forma errada e ser punida de alguma forma por isso. Aconteceu um fato dentro do ônibus com um amigo meu e eu simplesmente tive medo de defender ele por medo do modo que a outra pessoa poderia reagir.” Ass: P.S.

“Evito sentar na cadeira da janela no ônibus, porque uma vez um cara sentou do meu lado e ficou dizendo que queria morder minha coxa. O cobrador escutou e ficou rindo. Isso foi no percurso do Campus do Picí. Em outra situação, um cara desceu no mesmo ponto que eu e me seguiu da UFC até o North Shopping, me chamando para conversar. Desde então, não vou para casa do meu namorado de ônibus. Válido dizer também que na segunda situação havia um estudante da UFC do meu lado que ficou fazendo piadinha dizendo ‘Ei, ele tá te chamando ó.’” Ass: P.D.

“Sair à noite sozinha sempre é um desafio, porque eu questiono minha roupa, me preocupo em não exagerar em nada porque nunca se sabe o que pode acontecer. Na realidade, eu evito sair sozinha, não só à noite. Um cara já me encarou muito num ônibus, até que eu virei as costas por estar constrangida. Já ouvi muitas piadinhas na rua, como psiu, buzina e até gritar de dentro de um carro falando alguma idiotice.” Ass: P.S.

“Quando eu era criança/adolescente, morava em bairro de periferia. Sempre ouvia histórias aterrorizadoras de meninas estupradas, sequestradas e coisas do tipo. Eu sempre tive que ir à escola a pé sozinha ou com amigas, e era o momento mais tenso do dia. Tinha sempre uns caras que ficavam encarando e falando bobagem (leia-se assediando) e eu lembro muito de desejar naquela época ser feia e gorda para que ninguém quisesse olhar para mim de tanto medo que eu tinha (principalmente porque eu já tinha passado por situações bem complicadas). Hoje quando saio (de carro, graças a Deus) tenho que ter cuidado de andar sempre com os vidros fechados e estes precisam ser fumê. Porque sabemos que quando se nota que é uma mulher no carro e sozinha, "chama muito mais atenção". Na minha vida eu já fui assaltada tantas vezes que nem consigo contar. Acho que umas 12 (porque desde nova andava pra todo canto meio que sozinha mesmo). Meu boy foi assaltado 1 vez! UMA! Tendo uma vida bem similar a minha. Acho que se formos fazer essa comparação com todo mundo é uma diferença gritante entre número de assalto com homens e mulheres. Isso é só uma das questões. Dentre tantas outras que a gente vivencia dia a dia.” Ass: L.D.

“Andar a pé sempre foi algo que me deixou tensa, assustada. Sempre caminho rápido, olhando para baixo, torcendo que minha presença não seja percebida. Os comentários, toques e brincadeiras de homens acontecem 100% das vezes que estou na rua. Ontem, como você sabe, foi mais uma situação em que me senti impotente, assustada e preocupada. Fui chamada de "vagabunda", "puta", "mal comida", e a pior frase: "vou estourar a sua cabeça". Estar sozinha

ou apenas na presença de mulheres pouco inibe a ação daqueles que nos objetificam e nos desqualificam. Tento criar estratégias para me sentir mais segura, mas infelizmente só me sinto menos amedrontada quando estou na presença de um homem. Já tive meu cadastro violado em um laboratório de coleta e um restaurante. Homens que trabalhavam nesses locais me assediaram pelas redes sociais ao encontrar meu nome nos registros. Hoje tenho todas as minhas redes bloqueadas e tento sempre falar com profissionais mulheres, por medo que isso possa acontecer novamente. Quando me manifesto e exijo respeito, isso é relativizado, desqualificado. "Foi uma brincadeira", "que moça mal comida", "nem queria falar com você mesmo", "você está exagerando", "isso é coisa da sua cabeça" e outras frases que sempre atuam no sentido de me silenciar. Já fui agredida em uma festa por não querer me relacionar com um homem que nunca vi, e os seguranças nada fizeram. Obrigada pela sua iniciativa, amiga. Espero que nossa luta continue. Seguimos juntas." Ass: C.F.

“É um tormento quando tenho que ir numa oficina mecânica. Sou uma mulher independente e odeio ter que pedir para algum homem fazer algo por mim. Mas nessa situação, muitas vezes tenho que pedir para alguém ir comigo porque sempre acontece uma das duas situações ou as duas juntas: as "brincadeiras" dos mecânicos ou a enrolação, fazendo você pagar mais porque acham que não entendemos nada de mecânica de carro. Uma vez um mecânico simplesmente pegou na minha coxa enquanto eu conversava com ele sentada do seu lado. E quando eu pedi para que ele não encostasse em mim porque não dei essa liberdade, ele ficou de cara feia dizendo que “só tava conversando, que não precisava desse ‘piti’”. Nunca mais voltei lá. Mas agora sempre que vou numa oficina vou toda coberta.” Ass: L.D.

“Andar sozinha na cidade é sempre estar atenta, sempre observando, sempre com medo e sempre ansiosa. Sempre se perguntando: Quem vai subir no ônibus? Quem vem do outro lado da rua? Será que essa roupa está chamando muita atenção? Será que esse Uber/taxi vai me levar para outro lugar? É também sempre pensar em táticas de sobrevivência: andar em locais movimentados; entrar em lojas onde não vou comprar, só para fugir de alguém; descer do ônibus antes do destino com medo de assalto e ter que pegar outro depois; subir em um ônibus que não pretendia pegar, com medo de alguém que vem em minha direção.” Ass: A.G.

“Desde pequena eu escuto sobre o que é ser mulher em um mundo onde o machismo reina. Sou filha única de mãe solteira, e desde pequena eu escuto que tenho que andar em lugares claros e acompanhada. Nunca estar de madrugada na rua. Nunca beber do mesmo *drink*

quando voltar, etc. Mas por que? Porque simplesmente não criar uma filha para responder a todos esses insultos feitos pelo sexo oposto? Ela criou. Eu sei me proteger e sei responder por mim mesma. Mas vivemos em um país e em um mundo onde ser mulher é andar desconfiada pelas ruas, algumas até mesmo com canivete ou *spray* de pimenta, pois nos tiraram até o direito de andarmos em paz. Já passei por várias situações de assédio quando era apenas uma adolescente e, por medo, eu não respondi. Medo de homens 3 vezes do meu tamanho, medo de virem para cima de mim, medo de morrer. Assédio em ônibus, onde nem o direito de espaço é respeitado. Chegar em casa viva é um alívio. Penso "cheguei em casa sem ter meu corpo violado. Obrigada." Algumas mulheres nem chegaram em casa. Outras chegaram, apenas para serem violentadas dentro de seus lares. Feminismo é essencial. O feminismo é necessário para que, um dia, todas as mulheres possam andar sem medo. O feminismo é necessário para que nenhuma mulher se sinta culpada pelo abuso que sofre diariamente. O feminismo é necessário para que ninguém um dia nos diga: "ninguém mandou andar sozinha na rua durante a noite". O feminismo é necessário para que parem de nos dizer que nosso medo é exagero. O feminismo é necessário para que parem de achar que assédio é elogio." Ass: P.L.

“Andar sozinha na rua é complicado! Geralmente eu ando mais rápido do que o normal, ando bastante séria (talvez numa tentativa de que, se algum homem se achar no direito de fazer piada comigo, desista por me ver de cara fechada). Não me sinto confortável andando de short quando estou a pé porque percebo olhares que me incomodam, principalmente se eu passar em lugares com concentração de homens (inclusive, sempre evito passar por essas "concentrações"). Ando de ônibus todos os dias e até tenho vontade de não usar calça *jeans* sempre, porque o clima aqui é quente, mas acabo usando *jeans* todos os dias porque penso nos assédios em ônibus e tudo mais. Ando de uber sozinha, mas nunca 100% tranquila, principalmente se for de madrugada. Evito puxar conversa com motorista de uber e me mantenho séria. Ouço minha mãe falar que meus shorts são curtos/minhas pernas chamam a atenção e que eu deveria evitar sair sozinha à noite de uber vestida assim.” Ass: N.M.V.

“Tenho muita raiva de sentir necessidade da proteção dos meus amigos homens. Homem não sabe o que é ter medo de estupro por andar só na rua.” Ass: D.M

“Se sou artista e atuo na rua como me organizo para que eu consiga estar segura na rua? Procuro horários, locais seguros e, de preferência, nunca estar sozinha. Na minha última

pesquisa de campo, andei a pé e sozinha apenas nos circuitos onde tinha bastante gente. Os outros circuitos foram feitos de carro.” Ass: D. M.

“Ser mulher e andar na cidade é desafiar a lógica patriarcal que nos ensinou a andar com medo. É erguer a cabeça, pisar forte, olhar no olho. É saber que o feminismo é uma luta diária, que muito avançamos, e muito temos a conquistar. É andar de mãos dadas com todas as mulheres do mundo.” Ass: A. A.

“O que eu penso ao sair na cidade de noite? Não é exatamente racional. Mas é automático o movimento de estar sempre em alerta sobre os percursos, a claridade/escurecimento de cada rua e sua movimentação. Nos locais onde frequento mais, sei de cor os horários onde existe mais gente na rua.” Ass: D.M.

