UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte

Cíntia Amaral

CURADORIA EDUCATIVA E MEDIAÇÃO: PRÁTICAS EM ARTE URBANA

São Paulo

2015

Cíntia Amaral

CURADORIA EDUCATIVA E MEDIAÇÃO: PRÁTICAS EM ARTE URBANA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Orientador: Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDOS E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

AMARAL, Cíntia.

Curadoria Educativa e Mediação: Práticas em Arte Urbana/ Cíntia Amaral; orientador Arthur Hunold Lara. – São Paulo, 2015.

130 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2015.

1. Arte Urbana. 2. Curadoria Educativa. 3. Mediação. I. Lara, Arthur Hunold. II. Título.

AMARAL, Cíntia. Curadoria Educativa e Mediação: Práticas em Arte Urbana, 2015. 170f. Dissertação (Mestrado) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arthur Hunold Lara
Presidente/Orientador

Profa. Dra. Dilma de Mello e Silva
Membro Titular

Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa
Membro Titular

São Paulo, 20 de julho de 2015.

À memória de Luiz Antônio da Silva
(1949-2013), pai, homem de sorriso
fácil, eterno sonhador... Por me ensinar
a sonhar, por me ensinar a sorrir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os docentes e funcionários do Programa Interunidades em Estética e História da Arte pela atenção e pelo afinho com que realizam seus ofícios.

Às Professoras Doutoradas Maria Christina de Souza Lima Rizzi e Dilma de Mello e Silva pela orientação certa no Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Carmem Sylvia Guimarães Aranha pelo apoio nos momentos difíceis deste percurso.

Ao Prof. Dr. Arthur Hunold Lara pela orientação nessa caminhada.

À Professora Mariana Fernandes Salomão, ao corpo docente e discente da E.M. E.F. Dep. João Sussumo Hirata por me autorizarem a acompanhar suas rotinas escolares durante a pesquisa do projeto e pela acolhida carinhosa.

A todos os artistas, aos educadores e a todas as instituições que colaboraram de alguma forma para esta pesquisa, em especial: MASP, MuBE, Instituto Educativo Choque Cultural e SESC/SP.

A minha mãe pelo incentivo diário mesmo à distância e por me ensinar o valor da Educação. A minha família, em especial a David Benzie, por compreender minhas ausências durante o período de pesquisa.

Aos meus amigos, aos conhecidos e aos desconhecidos com os quais troquei ideias sobre Arte Urbana, Educação e Contemporaneidades nos últimos anos.

O romancista que não escreve sobre o que lá no fundo do seu ser o estimula com insistência, mas que friamente escolhe assuntos ou temas de maneira racional porque acredita que assim terá mais chance de sucesso, carece de autenticidade (...). Mas me parece difícil alguém se tornar criador – um transformador da realidade – se não escrever nutrido por aqueles fantasmas (ou demônios) que carrega dentro de si (...).¹

¹ LLOSA, M. V. Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

RESUMO

AMARAL, C. **Curadoria Educativa e Mediação: Práticas em Arte Urbana**. 2015. 130 f. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, 2015.

Esta dissertação tem o objetivo de refletir sobre as práticas de Curadoria Educativa e Mediação da Arte Urbana a partir da observação de suas relações com Instituições Culturais e Educacionais na cidade de São Paulo. Analisamos exposições de Arte Urbana, entre 2009 e 2013, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP e no Museu Brasileiro da Escultura - MuBE, os quais, a partir de agora, serão representados pelas siglas MASP e MuBE. Nosso foco está nas mostras: De dentro para fora/De fora para dentro e De Dentro e de Fora, ambas no MASP; e nas I e II Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art*, ambas no MuBE. As mostras citadas foram escolhidas por se tratarem de exposições em museus, visto que nosso intuito é investigar de que forma essa manifestação artística vem sendo abordada pela curadoria educativa, como se deu a mediação direcionada às escolas e/ou grupos que visitaram essas exposições. Além dessa análise, realizamos dois estudos de caso, duas propostas de práticas em Arte Urbana, direcionados à educação. A primeira delas é o trabalho do Educativo do Instituto Choque Cultural que, desde 2011, mantém projetos como o “Linguagens Artísticas: Arte Urbana na Escola”, um projeto de Arte Urbana, ligado à educação junto às instituições educativas públicas no município de São Paulo. A segunda proposta trata-se de um projeto de Arte Urbana, que acontece na Escola Municipal de Ensino Fundamental Deputado João Sussumo Hirata, citada de forma abreviada (EMEF) Dep. João Sussumo Hirata, no decorrer da dissertação, localizada no bairro Jardim Ofélia, periferia da cidade de São Paulo, que pelo segundo ano consecutivo, acompanhado neste trabalho, realizou o Fazendo Arte no Sussumo, sob a orientação de uma das professoras de Artes da escola, com base na cultura hip hop cujo encerramento é a festa do Grafite no Sussumo, nomeada de Graffitassu. Preocupados com a leitura dessas imagens, trazemos também uma discussão sobre o processo de comunicação entre o emissor e o receptor dessas imagens quando estas transitam em diferentes espaços como os institucionais e os públicos, a rua. Com intuito de refletir acerca das práticas e abordagens aplicadas por instituições culturais e educativas, de forma social, política e educativa para contribuir com as discussões direcionadas à Arte Urbana quando em diferentes ambientes, visando a Arte-educação.

Palavras-chave: Arte Urbana, Grafite, Curadoria Educativa, Mediação, Práticas Educativas, Educativos.

ABSTRACT

AMARAL, C. *Educational Curating and Mediation: Urban Art Practices*. 2015. 115 f. Master Dissertation – University of São Paulo, 2015.

This paper aims to reflect on the practices, Educational Curating and Mediation of Street Art, from the observation of its relations with cultural and educational institutions in the city of São Paulo. For this, we analyzed Street Art exhibitions that happened at MASP (Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand) and at MuBE (Brazilian Museum of Sculpture), made between 2009 and 2013. Our focus is on the exhibitions: De dentro para fora/De fora para dentro e De Dentro e De Fora/Inside out Outside in, both at MASP; and the 1st and 2nd International Biennial of Graffiti Fine Art, both at MuBE. The samples cited were chosen specifically as they were exhibitions based in cultural institutions, as our goal is to investigate how this art manifestation has been addressed by the Educational Curating, and how the work mediation was directed to the schools and/or groups that have visited these exhibitions. In addition to this analysis, we conducted two case studies, two proposal practices in Street Art. The first is the work of the Educativo of Instituto Choque Cultural that, since 2011, keeps projects like the Artistic Languages: Street Art at school, and Street Art project connecting education with the public educational institutions in São Paulo. The second proposal deals with a Street Art project, which takes place at EMEF Dep. João Sussumo Hirata, school located at Jardim Ofélia neighborhood, suburb of São Paulo, which for the second year carries the project Making Art at Sussumo, under the guidance of one of the Arts teacher, based on the hip hop Culture whose final event is the Graffiti party at Sussumo, named Graffitassu. Concerned with the reading of the Graffiti images also bring a discussion of the process of communication between the sender and the receptor of the images. The last goal of this research is to reflect in a social, political and educational way about the practices and approaches surveyed with a view to contributing to discussions regards Street Art through different environments with the overriding aim of Art education.

Keywords: *Street Art, Graffiti, Educational Curating, Mediation, Educational Practices*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cíntia Amaral, Olhar de criança.....	23
Figura 2 – SAMO, <i>The So-Called Avant-Garde</i>	28
Figura 3 – <i>The counterculture of SAMO</i>	28
Figura 4 – Keith Haring, Muro de Berlim.....	30
Figura 5 – Keith Haring, Metrô de Nova Iorque	31
Figura 6 – Alex Vallauri, Rainha do Frango Assado ou Pic-nic no Glicério.....	32
Figura 7- Tate Modern Street Art	33
Figura 8 e 9 – Mural do artista Banksy.....	34
Figura 10 – Catálogo da Mostra De Dentro Para Fora/De Fora Para Dentro.....	39
Figura 11 – Intervenção fachada Galeria Melissa.....	40
Figura 12, 13, 14 e 15 – Panorâmica da exposição De dentro para fora/De fora para dentro.....	41
Figura 16 – Catálogo da Exposição De dentro e De fora/Inside out Outside in.....	43
Figura 17 – Panorama da exposição De Dentro e De Fora.....	45
Figura 18 – Mural da I Bienal Internacional do <i>Graffiti Fine Art</i>	48
Figura 19 – II Bienal Internacional do <i>Graffiti Fine Art</i> , artista Airá O Crespo.....	50
Figura 20 – Mapa das obras nos respectivos espaços expositivos.....	54
Figura 21 – Vista SESC Campo Limpo depois da Intervenção.....	55
Figura 22 e 23 – Artistas realizando a intervenção e intervenção finalizada.....	55
Figura 24 – Intervenções Fábio Cristo.....	56
Figura 25 – Intervenção Fefe Talavera.....	56
Figura 26 – Relação explicativa do Educativo Instituto Choque Cultural.....	64
Figura 27, 28, 29 e 30 – Workshop com Professores da rede pública.....	65
Figura 31 e 32 – Oficina e Encontro de formação de professores.....	66
Figura 33 – Grupo apresenta sua produção ao artista.....	68
Figura 34 – Projeção de vídeo sobre a poética do artista.....	68
Figura 35 – Artista LELO produzindo o mural.....	69
Figura 36 – Artista com os alunos.....	69
Figura 37, 38 e 39 – Alunos utilizando os sprays emprestados pelo artista no dia da intervenção.....	69
Figura 40 – Visita aos Becos do Batman e do Aprendiz, Vila Madalena, São Paulo.....	70
Figura 41 – Visita à Galeria Choque Cultural, Vila Madalena, São Paulo.....	70
Figura 42 – Intervenção do artista Mauro Néri em telas na EE Oswaldo Aranha.....	72
Figura 43, 44, 45 e 46 – Sala expositiva produzida pelos alunos do projeto.....	73
Figura 47, 48, 49, 50, 51 e 52 – Intervenção dos alunos com o artista Matias Picón, 2013.....	74
Figura 53 – Produção de aluno sobre aula com tema Identidade.....	78
Figura 54 – Visita do grupo do Hip hop Matéria Rima.....	78
Figura 55 – Questionário sobre o filme assistido, 2014.....	79
Figura 56, 57, 58 e 59 – Produções dos alunos sobre a letra da música “fim de semana no parque”, Racionais Mcs.....	80
Figura 60 – Capa da obra trabalhada em sala de aula.....	80
Figura 61 – Postais produzidos pelos alunos para serem enviados a Mali.....	81
Figura 62, 63, 64 e 65 – Ateliês de estêncil.....	81
Figura 66 – Envelopes contendo trabalhos de arte postal das escolas.....	82
Figura 67, 68, 69 e 70 – Alunos aplicando estêncil com as máscaras confeccionadas nas	

aulas-ateliês.....	82
Figura 71 e 72 – Alunos na 31ª Bienal de São Paulo.....	83
Figura 73 – Arqueologia marinha, de El Hadji Sy.....	83
Figura 74, 75, 76 e 77 – selo inspiração para o mural e produção do mural pelos alunos.....	84
Figura 78 e 79 – Folders do Evento Graffitassu primeira edição em 2013 e segunda edição em 2014.....	84
Figura 80 – Entrevista de grafiteiros à Rádio Tambor.....	85
Figura 81 – Entrevista Profª Mariana à Rádio Tambor.....	85
Figura 82 – Grafite de Nenê Surreal.....	85
Figura 83 – Grafite de Robson Melancia.....	85
Figura 84 – Grafiteiros em ação durante o evento.....	85
Figura 85 – Grafite “escolas são gaiolas”, Bruno Perê.....	85
Figura 86 – Grafite anônimo “quem vigia os vigilantes?”, em local desconhecido.....	88
Figura 87 – Fluxograma representando movimento do museu moderno.....	92
Figura 88 – Obra de Zezão na exposição De dentro para fora/De fora para dentro.....	111
Figura 89 – Grafite de Zezão nas galerias de esgoto.....	111
Figura 90 – Grafite de Zezão nas ruas.....	112
Figura 91 – Recorte da instalação de Daniel Melim na exposição De dentro para fora/De fora para dentro.....	113
Figura 92 – Grafite de Daniel Melim na rua.....	113
Figura 93 – Grafite de Daniel Melim na rua.....	114
Figura 94 – Obra de Daniel Melim na rua.....	115
Figura 95 – Instalação de Stephan Doitschinoff na mostra De Dentro e de Fora.....	116
Figura 96 – Imagem gravada como parte da obra <i>Temporal</i> . Lençóis/Bahia.....	116
Figura 97 – Obra do artista Crânio da II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art.....	117
Figura 98 – Obra do artista Frank na II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art.....	117
Figura 99 – Obra do artista Noe Two na II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art.....	117
Figura 100 – Grafite do artista ativista Bruno Perê, Av. 23 de Maio, 2013.....	121
Figura 101 – Chamada em capa de periódico.....	122

LISTA DE SIGLAS

ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP

EE – Escola Estadual

EMEF – Escola Municipal de Ensino Fundamental

CPF – Centro de Pesquisa e Formação

FECOMERCIO – Federação do Comércio do Estado de São Paulo

JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube

MAC/Niterói – Museu de Arte Contemporânea de Niterói/ Rio de Janeiro

MAC/USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MAM/Paris – Museu de Arte Contemporânea de Paris/FR.

MAM/SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro

MIS/RJ – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

MIS/SP – Museu da Imagem e do Som de São Paulo

MoMA – *Museum of Modern Art of New York*

MuBE – Museu Brasileiro da Escultura

ONG – Organização Não Governamental

OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

SESC – Serviço Social do Comércio

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução.....	13
CAPÍTULO 1 – A ARTE URBANA NA INSTITUIÇÃO CULTURAL: QUATRO MOSTRAS NA CIDADE DE SÃO PAULO.....	24
1.1 Mostras de Arte Urbana no MASP: De dentro para fora/De fora para dentro (2009/2010) e De Dentro e De Fora – Inside out/Outside in (2011).....	37
1.1.1 De dentro para fora/De fora para dentro.....	37
1.1.2 De Dentro e De Fora – Inside out/Outside In.....	43
1.2 Mostras de Arte Urbana no MuBE: I Bienal Internacional do Graffiti Fine Art (2010) e II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art (2013)	47
1.2.1 I e II Bienais Internacionais do Graffiti Fine Art	47
1.2.2 Outras formas de Curadoria de Arte Urbana.....	52
CAPÍTULO 2 – ARTE URBANA NAS INSTITUIÇÕES EDUCATIVAS.....	60
2.1 Educativo Instituto Choque Cultural.....	62
2.1.1 Do Instituto Choque Cultural.....	63
2.1.2 Do Educativo: Departamento Educativo do Instituto Choque Cultural.....	64
2.1.2.1 Das formações para professores.....	65
2.1.2.2 Dos projetos envolvendo as ações do Educativo.....	67
2.2 Projeto Fazendo Arte no Sussumo.....	76
2.3 Artistas ativistas no Terceiro Setor: JAMAC e IMARGEM	89
CAPÍTULO 3 - CURADORIA EDUCATIVA E MEDIAÇÃO DA ARTE URBANA: A CULTURA DAS DIFERENÇAS.....	92
3.1. O museu moderno e a espetacularização do evento.....	92
3.1.1 Museu Governo.....	93
3.1.2 Museu <i>Boulevard</i>	93
3.1.3 Museu Fábrica.....	96
3.1.4 Museu Espetacular.....	100
3.2. Curadoria educativa e mediação: uma reflexão crítica sobre a Arte Urbana dentro de instituições culturais.....	108
3.2.1. Uma crítica-reflexiva sobre as obras de Arte Urbana nas Exposições do MASP e MuBE.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125
ANEXOS.....	130

INTRODUÇÃO

O artista é sempre contra. Eu não acredito em artista que não seja marginal.
Amilcar de Castro, 1983.²

Derivada da palavra italiana *graffito* que, de acordo com Ganz (2008, p.8), significa rabisco, ranhura, o grafite faz parte da História da humanidade desde os seus primórdios, de quando foram encontradas figuras nas paredes das Grutas de Lascaux, na França, feitas com ossos ou pedras. Segundo o autor, *ao formar silhuetas usando ossos furados para soprar pó colorido em volta das mãos, os primeiros homens também anteciparam a técnica do estêncil e do spray* (GANZ, 2008, p.8).

O Grafite³ contemporâneo, que cobre os muros de grandes cidades como São Paulo, tem suas raízes na Europa e nos EUA. Segundo Costa (2000, p.21), a raiz europeia é proveniente dos eventos sócio-políticos do mês de maio de 1968, em Paris, quando a classe estudantil parisiense iniciou um movimento de protesto, contestando as autoridades de maneira firme e incisiva. Incitando greves e manifestações nas ruas e em instituições de ensino de Paris, o movimento que teve início na Universidade de Paris, em Nanterre, e foi seguido pela Universidade de Paris – Sorbonne. No final da década de 1960, *influenciados pelo contexto cultural mundial, principalmente pelas manifestações na França e diante da repressão política no Brasil, os estudantes utilizaram-se largamente de pinturas nas paredes como forma de protesto* (COSTA, 2000, p.32).

Os protestos se espalharam pelo mundo e deram origem ao que seria o maior e mais contestador movimento sócio-político e cultural do século XX, o Situacionismo. O movimento anárquico⁴ do final dos anos 1960, pós-Segunda Guerra Mundial, criava situações em vez de esperar que acontecessem. Pregava que cada indivíduo poderia fazer da sua vida uma obra de Arte. Porém, essa Arte deveria estar comprometida com o seu dia a dia, não

² MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. In: Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: Editora C/arte, 1997. (p.296)

³ Ao longo de toda a dissertação será utilizada a grafia em língua portuguesa para se referir às pinturas em muros, chamadas em inglês de Graffiti.

⁴Desordenado, desorganizado. 3. Provocador de desordens. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=an%EI%rquico> Acesso em abril de 2012.

deveria ser limitada a uma noção de objeto, de produto, de algo que pudesse ser negociado. A Arte seria agora um processo político de reelaboração da vida.

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, investigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores. (JACQUES, 2003, p.57)

A Internacional Situacionista foi um coletivo⁵ criado a partir da fusão de grupos situacionistas, entre as décadas de 1950 e 1960, dentre eles o grupo COBRA⁶, os Psicogeográficos⁷ da Alemanha, o MIBI⁸ (Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista). Este coletivo revisitava o pensamento do Dadaísmo⁹ e do Surrealismo¹⁰ e

⁵ Termo eventualmente utilizado para se referir a grupos de pessoas que assumem uma mesma orientação política, artística e/ou estética e reúnem-se associações (normalmente de caráter informal) conhecidas como coletivos.

⁶ O grupo COBRA foi um movimento artístico da vanguarda europeia, criada na Europa em 8 de novembro de 1948, influenciado pela Arte popular nórdica, pelo expressionismo e pelo surrealismo, atuante entre 1948 e 1951, embora reconhecido internacionalmente, principalmente nos Estados Unidos e na Europa na década de 1960. O nome foi criado pelo poeta e pintor belga Christian Dotremont, (o teórico e mecenas do grupo) e resulta a agregação das letras iniciais das cidades que constituíram os núcleos de formação do movimento: Asger Jorn de Copenhaga (Co), Cornelis Van Beverloo de Bruxelas (Br), Nieuwenhuis Constant e Karel Appel de Amsterdam (A). COBRA é formado por artistas que cultivam a pintura, a música e a poesia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/COBRA>. Acesso em abril de 2012.

⁷ A técnica da deriva é um modo de comportamento experimental associado à vida na sociedade urbana (técnica de passagem rápida por ambiências variadas). Ela está diretamente ligada à psicogeografia, uma vez que a última estuda os efeitos exatos do meio geográfico sobre o comportamento afetivo dos indivíduos estudados e por meio desses estudos produz mapas. Os mapas situacionistas, que podem ser vistos na obra *Apologia da deriva*, produzidos pelo grupo psicogeográficos, realizados em função de derivas reais, eram imaginários e subjetivos; eles simplesmente ilustravam uma nova maneira de apreender o espaço urbano através da experiência afetiva desses espaços. Esses mapas, experimentais e rudimentares, desprezavam os parâmetros técnicos habituais, pois não levavam em consideração aspectos sentimentais, psicológicos, ou intuitivos, e que muitas vezes caracterizam muito mais um determinado espaço do que os simples aspectos meramente físicos, formais, topográficos ou geográficos. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em abril de 2012.

⁸ É a resposta para a questão de onde e como encontrar um lugar justificado para os artistas na era da máquina. Essa resposta demonstra que a educação realizada pela antiga Bauhaus estava enganada, e a Bauhaus de Max Bill era a solução. É importante ressaltar que o escultor e arquiteto suíço Max Bill foi a grande vedete da Primeira Bienal de São Paulo em 1951 e influenciou toda uma geração de artistas brasileiros de tendência concretista, principalmente o grupo paulista.

⁹ Dadá (Dada) ou Dadaísmo foi um movimento da vanguarda artística moderna. Iniciado simultaneamente em Zurique, em 1916, durante a 1ª Guerra Mundial, no chamado Cabaret Voltaire e nos EUA, no Armory Show, exposição aberta à Arte de vanguarda, por Duchamp e Picabia.

¹⁰ O Surrealismo foi um movimento artístico e literário nascido em Paris na década de 1920, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais.

propunha a desconstrução do conceito de Arte e a aproximação da Arte com a vida. Seus representantes mais importantes foram Guy Debord¹¹, Raul Vaneigem¹². Embora a ideia de Coletivo Artístico tenha surgido com as vanguardas históricas, sua base não era a produção conjunta. Foi na década de 1950 na Europa e nos EUA, com o *Fluxus* e o *Art and Language*, e na década de 1970 no Brasil, que a ideia de Coletivo Artístico, baseada na produção colaborativa entre os participantes, foi criada (ALBUQUERQUE, 2006, p.15).

Mesquita (2008, p.232) lembra que no final dos anos 1970, os coletivos de artistas se espalharam por São Paulo, fomentando o discurso da redemocratização do país durante a *abertura lenta e gradual* do regime militar. Os coletivos 3Nós3, Viajou Sem Passaporte e TupiNãoDá, dentre outros, fizeram parte da cena paulistana em momentos diferentes, porém, em concomitância com a greve dos metalúrgicos no ABC (1980) e a volta do movimento estudantil às ruas. O coletivo TupiNãoDá, composto por grafiteiros, mostrava grande atividade nessa época, grafitavam nos muros frases que já buscavam *desmistificar os símbolos culturais*. Escolhiam espaços em demolição ou lugares deteriorados onde pudessem revitalizar com seu grafite.

Acabei me juntando ao Tupiñodá, como o John Howard, criamos o Beco do Batman, começamos a grafitar a Vila Madalena inteira, começamos a pegar espaços deteriorados, invadir, e ocupar esses espaços e “dar um tapa” por meio dos desenhos de Grafite, tudo de forma ilegal. E começamos, não só a fazer na rua, mas a pegar espaços, prédios abandonados e pintar dentro, onde ninguém via, o que hoje em dia o pessoal chama de *site specific*¹³. A gente fazia isso sem saber o que era. Era uma coisa que acontecia muito na Europa, de invadir casas para pintar e tal. Depois do John, eu era o cara que mais fazia *Graffiti* na rua, eu acho. (Rui Amaral, em entrevista¹⁴ à autora¹⁵).

¹¹ Guy Debord (1931-1994), escritor e cineasta de vanguarda.

¹² Raul Vaneigem (1934), escritor e filósofo belga, um dos principais articuladores do grupo político e artístico conhecido como Internacional Situacionista.

¹³ O trabalho *site-specific* em sua primeira formação focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circularem os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do *site* (KWON, 2002, p.167/168).

¹⁴ As citações referentes às entrevistas que constam nessa dissertação não serão anexadas na íntegra ao trabalho por questões éticas. No entanto, a divulgação parcial, os fragmentos que aqui se encontram foram aprovados e autorizados pelos seus autores.

¹⁵ Em entrevista concedida à autora em julho de 2014.

Já a vertente americana do Grafite surgiu agregada à cultura *hip hop*¹⁶, da qual faz parte como um de seus pilares, juntamente com o MC (Mestre de Cerimônia), o DJ (*disc-jockey* ou em português, disco-jóquei, quem comanda o aparelho de som), o *Breakdance*, *b-boying* ou *breaking* (*break* traduzido para o português como quebra ou pausa), o *Beat Box* (traduzido por caixa de batida, som reproduzido por meio do aparelho fonador, utilizando a boca e a cavidade nasal) e o RAP ou REP (*Rhyme and Poetry*: Rima E Poesia), letra de música que rima os versos de forma a construir um poema. Souza (2011, p. 76) diz que *a principal fonte referência* do movimento é o bairro do Bronx, em Nova York. No final dos anos 1960, início dos 1970 e integrado por negros e hispânicos, o movimento Hip hop reconheceu as ruas da metrópole como o lugar para expressar sua cultura, uma vez que lhes era negado o direito às políticas públicas e que seus integrantes eram vítimas de preconceito e discriminação racial. O Graffiti é um texto verbal e não-verbal utilizado de forma intencional para interferir na paisagem urbana. Os grafiteiros se utilizam dos muros para expressar uma opinião referente a um assunto atual que os toca naquele momento. Souza¹⁷ nos chama atenção ainda sobre o quão *é interessante observar como a escola, por meio de oficinas ou nas aulas de artes, em uma tentativa de envolver alunos e comunidade, vem abraçando o grafite como uma expressão artística válida e relevante.*

Esta cultura, assimilada no Brasil no final dos anos 1970, início dos anos 1980, especificamente nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, faz-se cada dia mais presente em muitas escolas no município de São Paulo, principalmente escolas localizadas na periferia da cidade. Como a escola é uma instituição que não tem em seu histórico o hábito de legitimar ou sequer reconhecer as diferentes culturas e identidades inseridas em seu meio, isso despertou a vontade de investigar como esta manifestação artística, o Grafite, então, tem sido abordada no ambiente escolar. O tema consta como objeto de estudos do Caderno¹⁸ de Orientações Didáticas para Artes para o Ciclo II do Ensino Fundamental da Secretaria Municipal da Educação de São Paulo, lançado no ano de 2006. No entanto, o que causa frustração é que no decorrer das noventa e três páginas do documento, o Grafite é abordado apenas uma vez, referido como *texto* pertencente à *esfera artística*, porém, no que se refere as suas formas de abordagem em sala de aula nada consta.

¹⁶ Expressão que significa balançar os quadris to hop the hips. Ver Letramento de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip hop. Ana Lúcia Silva Souza. São Paulo: Parábola editorial, 2011.

¹⁷ Op. Cit. p.3.

¹⁸ Caderno de Orientações Didáticas de Artes. Disponível em: http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Documentos/BibliPed/EnsFundMedio/CicloII/LerEscrever/CadernoOrientacaoDidatica_Arte.pdf

Esfera artística – Gêneros de textos mais frequentes na esfera artística: desenhos; gravuras; pinturas; fotografias; quadrinhos; grafites; esculturas; arquitetura; *performances*; instalações; outras manifestações (Caderno de Orientações Didáticas, 2006, p. 54).

Logo, podemos pressupor que o Grafite¹⁹ deve ser tratado como os outros gêneros textuais. Ou seja, o professor deverá descobrir por si só como abordá-lo em suas aulas. O Grafite está sendo abordado em escolas públicas de São Paulo e de que maneira isso acontece é o que pretendemos apresentar nesta pesquisa.

A década de 1980 foi marcada por, além da consagração do Graffiti na 18ª Bienal de São Paulo, pela consolidação do Educativo nas Bienais, pela criação de novos espaços da Arte (espaços de experimentação), pela criação de novos espaços de cultura²⁰, pelo surgimento das galerias, da crítica dentro das instituições e dos artistas propositores. A partir daí, a Arte é pensada nos intercâmbios, artista e instituição juntos, construindo a crítica.

Nos anos 1990, aconteceram as primeiras Mostras de Arte Urbana, que foram realizadas Museu da Imagem e do Som (MIS) sob a curadoria de artistas urbanos²¹, nos anos de 1992, 1993, 1994. Cada Mostra abarcou proposta educativa diferenciada²². A escolha do curador foi por expor registros fotográficos das obras; oferecer oficinas, mesclando público de diferentes gerações; trazer textos²³ que se preocupavam em discutir sobre a manifestação artística dentro e fora da academia.

A I Mostra Paulista de Grafite aconteceu do dia 12 a 31 de maio de 1992, aproximadamente duas semanas e meia, com organização geral de Juneca e Tuca Bala (Arthur

¹⁹ A grafia Grafite será adotada daqui em diante, em substituição da grafia Graffiti, conforme a grafia que consta nos Dicionários Brasileiros de Língua Portuguesa: Aurélio e Michaelis. *Grafite do francês graphite: Palavras, frases ou desenhos escritos em muros e paredes como mensagens, como contestação ou simplesmente de caráter obscuro*. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=grafite> Acesso em janeiro de 2015.

Significado de Grafite: Desenho, inscrição, assinatura ou afim, feito com tinta, geralmente de spray, feito em muros, paredes e outras superfícies urbanas. Disponível em <http://www.dicionariodoaurelio.com/grafite> Acesso em janeiro de 2015.

²⁰ SESC/SP, criado no final da década de 1940, inovou ao introduzir novos modelos de ação cultural e sublinhou, na década de 1980, a educação como pressuposto para a transformação social. A concretização desse propósito se deu por uma intensa atuação no campo da cultura e suas diferentes manifestações, destinadas a todos os públicos, em diversas faixas etárias e estratos sociais. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/> Acesso em junho de 2013.

²¹ Vide catálogos em anexo.

²² Vide catálogos em anexo.

²³ Vide catálogos em anexo.

Lara), e apresentou trabalhos de dezoito²⁴ artistas que faziam parte da cena, tanto da primeira, quanto da segunda geração, do Grafite de São Paulo. O artista plástico Luiz Paulo Bavarelli em texto que consta no encarte da primeira mostra no ano de 1992 escreveu: “Parece que o Graffiti é uma atividade que não tem maior interesse para os teóricos da arte. Tratado condescendentemente como uma **molecagem** urbana, apenas matéria para sociologias *light*, não é levado a sério como manifestação artística”. O que comprova que estas Mostras vieram como resposta a uma necessidade de diálogo, não só do Grafite com a sociedade, mas, também de um diálogo interno entre os integrantes do próprio movimento.

Não é a primeira vez que o grafite entra no museu, mas com a dinâmica e o tempo desse movimento é necessário confrontar, discutir e questionar conteúdos. A análise desta interferência urbana permite um aprofundamento e uma nova experiência para públicos que desconhecem esta arte própria das ruas (Arthur Lara, encarte da II Mostra Paulista de Grafite, 1993).

Além do trabalho expositivo, a Mostra contou com eventos paralelos de teatro, dança, reprodução de audiovisuais, conversas com radioamadores. E em homenagem ao grafiteiro Wilson Limongelli, que, nas décadas de 1940 e 1950, grafitava super-heróis em carvão nos muros do bairro Pinheiros, foram executados grafites de super-heróis em diferentes locais da cidade, especialmente nas colunas da Estação Santana do metrô. De acordo com o grafiteiro “carvão tinha de monte, pois naquele tempo não havia gás”²⁵. Segundo Lara (1996), para realizar esta primeira Mostra, teve de mediar conflitos internos que partiram de artistas de outras vertentes da Arte cujos trabalhos seriam expostos no museu na mesma época. Não havendo uma seleção prévia de artistas para a mostra, alguns problemas tiveram de ser resolvidos conforme se evidenciavam a exemplo da separação das obras de grafiteiros da primeira geração em um espaço expositivo direcionado apenas a elas, já que alguns dos grafiteiros mais antigos não admitiam dividir o mesmo espaço expositivo com os iniciantes.

²⁴ Alex Vallauri (in memoriam), Arthur Lara, Carlos Delfino, Carlos Matuck, Celso Gitahy, Daniel, Rodrigues, Ivan Taba, Jaime Prades, Júlio Barreto, Juneca, Lucila Maia, Moacir Vasquez, Rui, Amaral, Speto! & Binho, Tina Vieira, Waldemar Zaidler e Zé Carratu.

²⁵ Disponível em http://www.revistatecnologiagrafica.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=100:ao-mestre-com-carinho&catid=100:cultura-grafica&Itemid=187 Acesso em abril de 2013.

A II Mostra Paulista de Grafite foi realizada de 16 de junho a 11 de julho 1993, sob a curadoria de Arthur Lara. Esta Mostra durou quase um mês e contou com dez artistas²⁶ dentre os trinta que se inscreveram para a seleção. Artistas esses previamente selecionados por grupo de jurados, dentre eles grafiteiros, jornalistas, arquitetos e artistas plásticos, para evitar qualquer tipo de conflito como o ocorrido na I Mostra por falta de seleção anterior. Com a proposta de estimular novos grafiteiros, *videomakers*²⁷, *designers*²⁸, fotógrafos e artistas plásticos a intervirem no espaço público, a II Mostra foi criada. Ao mesmo estilo da primeira, contou com eventos paralelos, que formavam uma extensão do museu nas ruas da cidade, porém esta edição contava com alguns deles durante todo o período da Mostra, expôs fotografias dos trabalhos dos artistas selecionados e textos, um deles descrevia o Grafite como uma forma de Arte inventiva, livre e libertária, conforme palavras de Olney Krüse²⁹ no encarte da II Mostra Paulista de grafite:

(...) o Grafite não está atrelado (A-L-E-L-U-I-A!) ao mercado enganoso de arte, nem aos inescrupulosos marchands, nem à sandice dos que escrevem sobre arte nos principais jornais do Brasil. Filha dileta e direita da primeira manifestação estética do ser humano surgida em Altamira, Lascaux ou Sete Cidades, a grafiteagem paulistana é, para o Brasil hoje, o que Orozco, Siqueiros e Rivera foram, um dia, (ele será eterno) para o México. Como é realmente livre, essa forma de Arte prescinde de catálogo, de correio, de coquetel, de cartaz e do pavoroso vinho branco (brasileiro) quente e sem sabor, servido nos vernissages... Viva e alerta, a grafiteagem do Brasil é corajosa, franca e direta (...). A verdadeira Arte Brasileira, hoje, está nas ruas da cidade de São Paulo, fervilhando de ideias, de invenção, de beleza, de criatividade (Olney Krüse, em texto para o encarte da II Mostra Paulista de Grafite, 1993).

²⁶ Grupo Xavantes, Gustavo Lima, gêmeos & Speto!.Neto e Mona, Job Leocádio, Jorge Tavares, Silvio Vieira Lima, Achiles, Lore, Os Gêmeos e Edinho.

²⁷ Profissional que utiliza o vídeo para expressar-se criativamente.

²⁸ O termo Designer do Inglês adotado para nomear o desenhista técnico, profissional que desempenha atividade especializada de caráter técnico-científico, criativo e artístico para elaboração de projetos de desenho técnico passíveis de serialização ou industrialização que atendam, tanto no aspecto de uso quanto no aspecto de percepção, às necessidades materiais e de informação visual. Esse estrangeirismo foi adotado no final do século XX no Brasil com o objetivo de universalizar as profissões ligadas ao projeto. Segundo a conceituação tradicional, a diferença entre design e artesanato reside justamente no fato de que o designer se limita a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos, ou, de preferência, por meios mecânicos. (...) O momento exato de inserção de meios mecânicos no processo produtivo é discutível, mas certamente já fazem parte da equação ao tratar-se da imprensa com tipos móveis, inovação introduzida na Europa no século 15. Os impressos nessa época já cumprem todos os quesitos propostos pelo modelo citado acima: objetos fabricados em série por meios mecânicos com etapas distintas de projeto de execução, e ainda uma perfeita padronização do produto final (CARDOSO, 2004, p.15).

²⁹ Membro da Associação Brasileira dos Críticos de Arte.

A III Mostra Paulista de Grafite, última da série, apresentou obras de artistas³⁰, que foram selecionados - depois de participarem de workshops - de quatro artistas plásticos, pertencentes à primeira geração do Grafite de São Paulo, convidados pelos organizadores da Mostra. Essa experiência proporcionou a essas duas gerações a oportunidade de trabalhar juntas, de poder desfazer animosidades que pudessem existir e de compartilhar seus saberes. A exposição tomou o MIS por vinte e seis dias, de 03 a 28 de agosto de 1994, sob a curadoria de Arthur Lara. No formato fotográfico com exposição de textos, esta versão manteve a proposta de incentivar novos artistas a intervirem de algum modo no espaço público, no entanto, trouxe uma discussão visionária, a discussão da linguagem do Grafite nos anos 1990, as novas tendências e os suportes da manifestação artística. E deixa com esta última passagem pelo museu, o legado de ter proporcionado aos diferentes públicos o contato com essa arte de forma mais íntima, apoiada a um conteúdo textual e discussões pertinentes à cena do Grafite da década de 1990. A exemplo do texto “Profecia e liberalismo”³¹, que consta no folder desta última Mostra, de Luiz Roberto Alves³² cuja mensagem foi direcionada ao Grafite:

Os profetas, antes exilados e mortos, hoje são logo que possível ofuscados pela brilhante perspectiva das “oportunidades”, “espaços” e “estúdios”. Basta que se inviabilizem os confrontos capazes de operar mudanças estéticas e políticas. Tomara os sinais ainda existentes no grafite, internos e externos aos espaços públicos ou publicizáveis, evidenciem a existência de algo novo sob o sol. E que não seja o vale-tudo, que pode significar o vale-nada. Ou o vale-qualquer coisa.

As Mostras Paulistas de Grafite vieram para evidenciar as tensões existentes dentro e fora do movimento do Grafite e para apresentar seus artistas, seus complexos discursos, como tudo o que se refere à humanidade, no entanto, pertinentes e carregados de sentido – uma vez que tratam de questões relativas às diferentes áreas de conhecimento e que se referem à troca de conhecimento.

³⁰ A III Mostra Paulista de Grafite contou com a participação de Alexandre da Silva, Arnaldo Vuolo, Arthur Lara, Binho, Carlos Delfino, Carlos Matuck, Chico Américo, Edinho, Fabiana Marchesi, German, Gilberto R. M. Filho, Herbert Baglione, Job Leocádio, Jorge Tavares, Júlio Dojcsar, Júlio Barreto, Junecca, Luigi Stavale, Marcelo Bassarani, Marcos Muzi, Sebastião Alexandre, Sidney Haddad, Tinho, Ulisses Marcelus, Zé Carratu e dos grupos Bill & Fábio, Bride, Brisola & Kobra, Os Gêmeos e Rice & Beans – que participaram de trabalhos coletivos -, bem como de artistas especialmente convidados para expor suas obras individualmente, como Ivan Taba, Jaime Prades, John Howard e Rui Amaral. A *III Mostra* expôs ainda trabalhos inéditos de Maurício Vilaça.

³¹ MIS, III Mostra Paulista de Grafite, São Paulo, 1994. Folder elaborado para III Mostra Paulista de Grafite.

³² Ex-Secretário da Cultura de São Bernardo do Campo/SP. Professor e pesquisador da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Esta pesquisa mostra como esta manifestação artística, o Grafite³³, que não encontra leitura nos cânones tradicionais da arte – uma vez que por vezes é produzido por artistas sem formação acadêmica, logo, sem conhecimento técnico prévio das artes plásticas – é abordada em museus e escolas na cidade de São Paulo. Com base em pesquisa bibliográfica, entrevistas e pesquisa de campo, observa os possíveis pontos de conflito e de tensão nas relações da Arte Urbana com a instituição cultural e com a instituição educacional – no que diz respeito à educação, à aprendizagem –, assim como os ruídos produzidos nessas relações.

O primeiro capítulo tratará da análise de quatro Mostras de Arte Urbana sediadas na cidade de São Paulo entre 2009 e 2013, duas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP e duas no Museu Brasileiro da Escultura – MuBE. Faremos aqui uma análise do trabalho dos Educativos das instituições nessas exposições com intenção de observar como as obras de Arte Urbana são mediadas ao público e como é feita a Curadoria Educativa dessas Mostras.

O segundo capítulo aborda dois estudos de casos: o primeiro caso é referente ao Instituto Choque Cultural – o objetivo é descrever o trabalho do departamento Educativo do Instituto Choque Cultural, auxiliando o leitor na compreensão da dinâmica de atuação desta instituição no ambiente de ensino a partir do estudo de três projetos escolares que receberam a ação do Educativo. Sua importância se faz na medida em que a instituição é a única na cidade de São Paulo que presta serviço educativo especificamente direcionado à Arte Urbana junto às escolas da cidade por meio do Projeto Arte Urbana na Escola. O segundo caso diz respeito à EMEF Dep. João Sussumo Hirata – tem caráter exploratório e visa identificar demandas e mostrar uma forma diferenciada de abordagem da Arte Urbana na escola, por meio de um projeto aplicado anualmente, desde 2013, no qual Grafite é trabalhado a partir da vertente da Cultura Hip hop. O projeto é resultado da pesquisa de uma das professoras de Artes da escola, que motivada pela potência da Arte Urbana no processo de comunicação entre a escola e a comunidade escolar, decidiu produzir este projeto e torná-lo um evento fixo no calendário da escola. A partir da relação da Arte Urbana com as instituições de ensino por meio da análise dos casos citados, iremos evidenciar como a Arte Urbana vem se relacionando com a escola pública na cidade de São Paulo.

No terceiro capítulo, trataremos da questão da leitura das obras de Arte Urbana. A Arte Urbana é uma linguagem visual com efeito impactante e de abrangência massiva. Suas obras são passíveis de leitura, pois, expressam subjetividades que são acionadas pelo emissor

- o grafiteiro - constantemente, para o receptor, por meio de imagens, que ao serem decodificadas, fazem com que o processo de comunicação seja efetivado. Refletiremos sobre esse processo, que utiliza os muros como mídia, para fazermos leituras das imagens impressas nesse mobiliário urbano, trazendo o olhar educativo norteador por Ana Mae Barbosa e Paulo Freire, sem esquecer também o contexto político social e econômico que envolve a Arte de um modo geral, mais especificamente em nossa pesquisa, a Arte Urbana.

Nosso estudo intenciona colaborar criticamente com a reflexão sobre as diferentes formas de abordagem da Arte Urbana nos distintos espaços e contextos aqui referidos.

Figura 1- Olhar de criança, Travessa Tutoia, São Paulo, 2013.
Produção e registro elaborada pela autora

CAPÍTULO 1

A ARTE URBANA NA INSTITUIÇÃO CULTURAL: QUATRO MOSTRAS NA CIDADE DE SÃO PAULO

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesmo. (O’Doherty, 2002, p. 3)

De acordo com O’Doherty³⁴, a concepção do museu moderno, rompendo com o modelo expositivo do século XIX, foi concebido pela estética de um espaço sagrado para a exposição da obra de Arte, para que o objeto artístico ganhasse destaque e nada dentro dele fosse importante, nascia o conceito do Cubo Branco:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado (...). Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. Esta, claro, é uma das doenças fatais do modernismo (O’Doherty, 2002, p. 4).

No entanto, a obra, que era legitimada como Arte, dentro daquele espaço, ganhara novos contornos. Essa legitimação foi posta em xeque durante o Modernismo, em um primeiro momento por Marcel Duchamp³⁵ com os *readymades*³⁶, contestando a Academia e sua autoridade legitimadora da arte, (re)significando objetos comuns, elevando-os ao *status* de obra de arte, mais tarde, dentro da Arte Contemporânea, por Andy Warhol³⁷ com a Pop Art³⁸,

³⁴ O’Doherty, 2002, p. 4.

³⁵ Artista francês criador do *readymade*, objetos que continham um conceito que viria revolucionar o pensamento artístico relativo ao objeto de arte e ao papel da Arte na sociedade Moderna.

³⁶ Com o *readymade* dava-se o derradeiro golpe contra os modelos convencionais modernos. De certa forma ele é a própria agonia da ideia de modernidade, pois dismantela os princípios e técnicas que regulam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção de objeto artístico. O aparecimento do *readymade* parecia mesmo ser o ponto terminal do debate acerca da morte da pintura, mas, preconiza a redenção da arte enquanto ideia (CANONGIA, 2005 apud LOPES, p.147).

³⁷ Andy Warhol, nascido Andrej Varhola, Jr. (Pittsburgh, 6 de agosto de 1928 — Nova Iorque, 22 de fevereiro de 1987), foi um empresário, pintor e cineasta norte-americano, bem como uma figura maior do movimento de pop art. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol Acesso em agosto de 2012.

³⁸ Traduzida para o português: Arte Pop. Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. A defesa do popular traduz uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um

que chamava atenção para o poder do mercado de consumo. Além do conceito de obra de Arte estar em constante mutação, também, o Sistema da Arte passa por uma redefinição de seus espaços de produção assim como dos espaços de circulação (CAUQUELIN, 2005, p.23-121).

Fioravante (2001, p.6), lembra que os anos 1950 foram marcados por uma sequência de eventos no mundo da Arte brasileira, com o fechamento gradual de algumas das galerias inauguradas em São Paulo, dá-se início ao que foi chamado de *crise nas Artes plásticas*, atribuída³⁹ a uma provável falta de um marchand⁴⁰. No entanto também foram anos muito produtivos. Com as iniciativas políticas e econômicas do Governo de Juscelino Kubitschek e com seu Programa de Metas, o país entrou em uma era voltada ao desenvolvimento, o que contemplou também o mercado da Arte.

Cayses (2014, p. 115), diz que se estabeleceu uma ruptura da arte do começo dos anos 1950, entre a geração de Di Cavalcanti e Portinari, os abstratos geométricos ou orgânicos compreendidos pelas telas figurativas, narrativas, suas representações do operário assalariado das cidades industriais e rurais nesse cenário devastado, e a arte revolucionária dos anos 1960. Após a Segunda Guerra Mundial, não era possível manter a figuração, caminho que parecia esgotado, não por ela, mas, pelo regime stalinista⁴¹, inicia-se um período de abstração no país. Baseada na teoria da *Gestalt* que elucida *a percepção como um ato de organização*, diálogos e bate-papos promovidos por Mario Pedrosa⁴², difundindo a obra de Calder, fecundou a concepção do objeto não como algo apenas passivo de contemplação, mas possível de estabelecer instantaneamente uma estrutura lógica. O olho agora era instrumento de ativação da cognição, aqui os jogos de palavras, de percepção, que os poetas concretos construíram, ganhavam espaço rumo ao exercício do perceber, da experiência sensível.

dos movimentos que recusam a separação arte/vida. E o faz - eis um de seus traços característicos - pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop> Acesso em maio de 2013.

³⁹ Favoretto, 2001, p.7.

⁴⁰ Marchand: indivíduo que negocia com abjetos de Arte, chamado em inglês de Art Dealer, tradução literal: negociante de arte. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=marchand> Acesso em maio de 2013.

⁴¹ A Estética Totalitária é um tipo de manifestação estética típica dos regimes totalitários e seus fenômenos do século XX, como o stalinismo, o nazismo, o fascismo, o maoísmo e até o salazarismo. A arte totalitária é um tipo incontestável de cultura de massa que utiliza de forma peculiar a indústria cultural sob o controle rígido do Estado (e políticas estatais para a produção cultural). Essa estética, assim, é geralmente considerada típica da Arte e design de Propaganda, bem como resultante dela, eventualmente aliada ao uso da violência do estado. Desta forma, pensadores mais atuais, como Noam Chomsky apontam para a existência de uma outra forma de estética totalitária, sustentada basicamente pela propaganda e reinante no âmbito das democracias ocidentais. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica_totalit%C3%A1ria Acesso em maio de 2013.

⁴² Mário Pedrosa (Timbaúba PE 1900 - Rio de Janeiro RJ 1981). Crítico de arte, jornalista, professor. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa> Acesso em maio de 2013

Convidando a identificar ou a perceber, a abstração encarava uma questão que, até o momento, não tinha sido enfrentada: a recepção da obra de arte, o papel desempenhado por aquele que vê a obra. O espectador então passou de observador passivo, encarregado de digerir uma mensagem dada, à posição de partícipe, encarregado de completar a mensagem e, inclusive, de criá-la (CAYSES, 2014, p. 116).

Entre as décadas de 1950 e 1960, essas técnicas abstracionistas foram exploradas por artistas como Lygia Clark (Bichos), Hélio Oiticica (Parangolés), Lygia Pape (Balé Neoconcreto I):

Da mesma geração artística e filiação estética que Lygia Clark e Hélio Oiticica, Lygia Pape pertenceu, como eles, ao Grupo Frente⁴³ (1953), núcleo do Concretismo no Rio de Janeiro. Ao longo dos anos cinquenta, junto aos demais artistas deste grupo, amadureceu as divergências poéticas com os concretistas de São Paulo, até chegarem à dissidência Neoconcreta, formalizada em manifesto e numa exposição, em 1959 (Cocchiarale, 1994)⁴⁴.

Na década de 1970, a Arte assumia novos contornos no Brasil, Artur Barrio fizera seu Manifesto⁴⁵, *contra as categorias de Arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de Arte*. No entanto, Freire (2006, p.49) atenta para o que acontece, hoje, com a obra desse artista: ao ser exposta como objetos autônomos, esse ato se transforma na estetização de um gesto político. *Essa importância fundamental do contexto na definição de seus projetos fez Barrio escrever no chão de uma galeria junto a uma trouxa: “Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo”*. Hoje o que foi projeto se torna objeto, mercadoria, quando expostos em museus e galerias.

O corpo e as ações de artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Antônio Manuel⁴⁶ e Paulo Bruscky, entre outros, passam a

⁴³ Grupo Frente, RJ, 1954-1956: “Os seus membros são todos jovens. (...) Isso quer dizer que o grupo está aberto... para o futuro, para as gerações em formação. Mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo, Concretismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, realismos e neo-realismos e outros ismos. (...) Aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark; aí estão Franz Weissmann e Lygia Pape; Vincent, romântico, encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos mas tão diferentes! E não falemos nesse terrível Abraham Palatnik, inventor, construtor, novelista”, prefaciou Mário Pedrosa a II Mostra Coletiva do grupo, no MAM-RJ, em julho de 1955. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/> Acesso em setembro de 2014.

⁴⁴ Texto Entre o olho e o espírito, Fernando Cocchiaralli, 1994. Disponível em <http://www.lygiapape.org.br/pt/> Acesso em setembro de 2014.

⁴⁵ Disponível em http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/manifesto_31.html. Acesso em abril de 2014.

⁴⁶ Ao ter uma obra rejeitada no Salão Nacional do MAM/RJ, Antônio Manuel apresenta-se nu no dia da abertura da exposição, o que foi noticiado em páginas de periódicos da época como “inserções clandestinas”, tornando a

ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções. (...) Não só o corpo do artista, mas a galeria e, mais além, a cidade tornam-se esse espaço privilegiado de intervenção. Realidade e representação fundem-se nessas poéticas que tomam o contexto (institucional ou urbano) como ponto de partida (FREIRE, 2006, p. 51).

Em Nova Iorque, no início em 1975, o Grafite começou a se relacionar com instituições de Arte. Lá aconteceu a sua primeira exposição, apresentada por Peter Schjeldahl⁴⁷, na Artist'Space, futura PS1⁴⁸. 1981 foi o ano no qual o Grafite foi realmente consagrado na América com a mostra New York/New Wave, apresentada por Diego Cortez⁴⁹, na PS1. Segundo Moraes (1991, p.43), logo depois dessa exposição, despontaram na cena do Grafite Keith Haring⁵⁰ e Jean Michel-Basquiat, que estampavam os muros e os metrô de Nova Iorque, e que em seguida foram convidados a fazer parte da 7ª Documenta de Kassel⁵¹ em 1982.

De acordo com Santos (2009, p.40), em 1977, um anônimo marcava os muros e paredes de Nova Iorque com signos e inscrições sob o pseudônimo de SAMO – *the same old shit* traduzido por “a mesma merda de sempre” – com seu amigo Al Diaz, mesmo sem nunca ter estudado pintura ou desenho. Algum tempo mais tarde, foi descoberto que quem produzia tais inscrições era um menino de 16 anos chamado Jean Michel-Basquiat, filho de mãe porto-riquenha e pai haitiano, que saíra de casa para sobreviver nas ruas de Nova Iorque, vendendo camisetas e postais.

ação, por meio do registro fotográfico, a própria obra que o artista nomeou de Corpobra (1970) (FREIRE, 2006, p. 51).

⁴⁷Disponível

em

http://www.newyorker.com/magazine/bios/peter_schjeldahl/search?contributorName=peter%20schjeldahl

Acesso em 18 de julho de 2012.

⁴⁸ Fundada em 1972, pela curadora Trudie Grace e pelo crítico de arte Irving Sandler como um projeto piloto para o Conselho Estadual de Nova Iorque para as Artes (NYSCA), com o objetivo de ajudar jovens artistas e artistas emergentes. *Artist'Space*, rapidamente, tornou-se uma organização líder na cena de artes alternativas do centro de Nova York, e que também incluiu instituições que despontavam, como a 112 Workshop (mais tarde White Columns), e o Instituto de Arte e Recursos Urbanos (PS1, *Public School* n.1, que mais tarde recebeu o nome de Contemporary Art Center, a qual mudou desse espaço no ano de 1977). Para continuação da história da PS1 ver CAP 3. Disponível em <http://artistspace.org/about/mission-and-history>. Acesso em 18 de julho de 2012.

⁴⁹ Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Cortez Acesso em 18 de julho de 2012.

⁵⁰ Disponível em <http://keithharingfoundationarchives.wordpress.com/> Acesso em 10 de agosto de 2012.

⁵¹ Disponível em http://de.wikipedia.org/wiki/Documenta_7 Acesso em 10 de agosto de 2012.

Figura 2 – The So-Called Avant-Garde, ©SAMO, s/d. Fonte Arquivos de Al-Diaz⁵²

Figura 3 – The counterculture of SAMO, 1976. Fonte Arquivos de Al-Diaz⁵³

Grandes museus como o Whitney e o MoMA torciam o nariz para seu trabalho a ponto de, vejam só, devolver doações de obras do artista. (Ménage artístico, Revista Vogue junho 2014, n. 430, p.161). Não sabiam eles que aquele menino seria reconhecido por críticos como sendo um artista criador de obras dotadas de rudeza e eficácia, ganhando espaço nas galerias e museus, no circuito de Arte, juntamente com Keith Haring.

Eu acho que Keith Haring foi inovador, com sua vida, com ele mesmo e com sua obra. Nesse sentido, é semelhante a Paul Klee, o artista, provavelmente, mais importante do século XX – por sua Arte, sua escrita e seus ensinamentos. Keith Haring, por sua vez influenciou outros pintores – profundamente, com certeza. Keith faz parte, por associação, do sistema de metrô de Nova York. Da mesma forma que você não pode olhar para um girassol sem pensar Van Gogh, não se pode entrar no metrô de Nova Iorque sem pensar em Keith Haring⁵⁴ (tradução nossa).

Após a formatura no Ensino Médio, em 1976, Haring se matriculou na Ivy School of Professional Art em Pittsburgh, uma escola de Artes comerciais. Ele logo percebeu que tinha pouco interesse em se tornar um artista gráfico comercial e, depois de dois semestres, desistiu. Enquanto ainda estava em Pittsburgh, o artista continuou a estudar e trabalhar por conta

⁵² Disponível em <http://al-diaz.com/category/graffiti/samo/#prettyPhoto/4/> Acesso em setembro de 2014.

⁵³ Idem a nota 23.

⁵⁴ Citação no idioma original: Je pense que Keith Haring a été novateur, par sa vie, sa personne et son travail. En ce sens, il se rapproche de Paul Klee, l'artiste sans doute le plus important du XXe siècle – qu'il s'agisse de son art, ses écrits ou son enseignement. Keith Haring influencera à son tour d'autres peintres—certainement profondément. Keith fait partie, par association, du système de métro new-yorkais de la même façon qu'on ne peut regarder un tournesol sans penser à Van Gogh, on ne peut se trouver dans le métro à New York sans penser à Keith Haring. BUCHHART, D. **La ligne politique infinie**: catálogo. Paris: Paris Musées, 2013. p.15. Catálogo da exposição do artista Keith Haring.

própria e em 1978 teve uma exposição individual de seu trabalho no Centro de Artes e Ofícios de Pittsburgh. No mesmo ano, Haring se mudou para Nova Iorque, onde ganhou visibilidade, por meio de suas obras no metrô, produzidas com giz branco, e ganhou também as galerias, entrando definitivamente no circuito da Arte⁵⁵.

Em 1982, participou da Documenta de Kassel, em 1985, participou da 18ª Bienal Internacional de São Paulo⁵⁶, onde conheceu Rui Amaral, grafiteiro e parte do Educativo da Bienal daquele ano. Em 1986, o artista foi convidado para deixar seu trabalho no muro de Berlim, três anos antes dele ser derrubado.

Optei por um tema, que era uma corrente interligando continuamente figuras humanas que estavam conectadas por suas mãos e pés – a corrente obviamente representava a unidade das pessoas contra a ideia do muro. Eu pintei isso nas cores da bandeira da Alemanha, preto, vermelho e amarelo. (...) Quando nós voltamos [no dia seguinte], alguém já havia começado a pintar por cima do que eu havia feito. O artista que fez isso estava lá e disse que o muro não deveria ser colorido ou artístico. Ele deveria permanecer cinza. Naturalmente, o que aconteceu a seguir foi que a maioria de minhas pinturas foram apagadas, porque agora se tornara mais importante pintar para apagar. Disseram-me que havia apenas pequenos fragmentos que permaneceram no muro como testemunhas de que a pintura um dia existiu. Keith Haring⁵⁷ (tradução nossa).

⁵⁵ Disponível em http://www.haring.com/!/about-haring/bio#.VbeML_leiM8. Acesso em agosto de 2012.

⁵⁶ Durante o período de redemocratização brasileira, a XVIII Bienal Internacional de São Paulo (1985) gerou grande polêmica em torno da Grande Tela. Sob curadoria de Sheila Leirner, a sala A Grande Tela configurou-se como um corredor abarrotado de telas de grandes formatos de artistas internacionais e nacionais. Ela defendia um afastamento das exposições de visão historicista e academicista. Ao eliminar fronteiras de tempo e espaço, queria abordar um sentimento que permeasse a globalização e a nova liberdade conquistada pelos brasileiros. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/18bienal/index.html>. Acesso em maio de 2014.

⁵⁷ Citação no idioma original: I decided on a subject, which is a continuous interlocking chain of human figures, who are connected at their hands and their feet –the chain obviously representing the unity of people as against the idea of the wall. I paint this in the colors of the German flag–black, red and yellow. (...)When we return [the next day], someone has already begun to paint out part of what I'd done. The artist who did this is there, and he says that the wall should not be colorful or artistic. It should remain gray. Of course, what happens next is that most of my painting gets covered over, because now it's become the most important painting to obliterate. I'm told there are only small fragments that remain as testimony of its former existence. (Keith Haring) Disponível em <https://keithharingfoundationarchives.wordpress.com/2009/11/09/794/>. Acesso em outubro de 2012.

Figura 4 – Keith Haring, Muro de Berlim, 1986.
Foto Tseng Kwong Chi © 1986 Muna Tseng Dance Projects Inc⁵⁸. Arte de Keith Haring © 1986 The Keith Haring Foundation

Haring tinha uma visão extremamente crítica do capitalismo percebida em sua exposição “The policial Line”, que abriga aproximadamente 200 obras, entre fotografias de suas ações, esculturas e murais. Seu trabalho fazia uma forte crítica ao sistema capitalista, ao fundamentalismo de cunho religioso, ao racismo. Falava sobre questões relacionadas aos males causados pela AIDS (em português, SIDA, Síndrome de Imunodeficiência Adquirida) e também sobre a ameaça nuclear. Nos seus últimos anos de vida, vendeu a licença de suas imagens para financiar programas de apoio aos portadores do vírus HIV, pacientes com AIDS e a programas infantis. Seu último trabalho foi um mural na Itália, chamado de *Tuttomondo*⁵⁹, antes de sua morte em 1989.

⁵⁸ Disponível em www.tsengkwongchi.com. Acesso em setembro de 2014.

⁵⁹ Disponível em <http://www.lakinzica.it/tuttomondo-murale-di-keith-haring>. Acesso em maio de 2012.

Figura 5 – Keith Haring, Metrô de Nova Iorque, 1982-1984.
Fonte Exposição The Political Line, 2013, Paris.

De acordo com Gitahy (1999, p.33), no que tange o Grafite, a partir da segunda metade dos anos 1970 é que os trabalhos de Grafite começaram a entrar em evidência. Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard, Waldemar Zaidler e outros de mesma importância ganharam alguma visibilidade⁶⁰, mas passaram-se alguns anos ainda até que esses artistas conseguissem construir um portfólio com suas produções por meio de registros fotográficos e a partir daí o Grafite de qualidade⁶¹ pode conquistar o espaço que tem hoje e ganhar mais notoriedade.

No Brasil, em 1980, a exposição *Como vai você, geração 80?*⁶², no Parque Lage, foi marco de uma mudança na postura dos artistas e da Arte brasileira, ela contou com 123 jovens artistas da época, dentre eles Alex Vallauri, Cristina Canale, Frida Baranek, Beatriz Milhazes, Jorge Guinle etc. Esta geração é marcada pelo retorno à pintura, não mais de forma racionalizada, mas, sim, privilegiando um novo caminho, a pintura de figuração livre⁶³, não

⁶⁰ Apesar da visibilidade dada ao Grafite na década de 1970, de acordo com Gitahy (1999:33), em 1998, o Governo Federal sanciona a lei número 9.605, que declara Grafite e pichação, colocando-os nos mesmos termos, crime contra o meio ambiente.

⁶¹ Os artistas, em um primeiro momento, passaram por uma fase “marginal”, na qual realizavam Grafite em preto e branco, faziam incursões pela cidade pesquisando e realizando Grafite. Para que algum tempo mais tarde, esses artistas conseguissem registrar seus trabalhos fotograficamente e o Grafite de qualidade pudesse conquistar seu espaço e se tornar história. (Gitahy, 1999, p.33)

⁶² Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/vaivc/index.html>. Acesso em abril de 015.

⁶³ Figuração Livre é um movimento artístico do início dos anos 1980, aparecido em reação à Arte Minimalista e Conceitual. Em vários países, jovens artistas propõem uma pintura figurativa e colorida: Neoexpressionismo ou

conceitual. Já não nutria ilusões ou utopias, era descrente da política e de um futuro. Não estando preocupados com o que viria, os artistas dessa geração focavam-se em viver o presente, investindo no prazer, em materiais precários, construindo trabalhos efêmeros, em vez de trabalhos para serem expostos em museus pela eternidade. Este foi o contexto no qual o Grafite no Brasil ganhou visibilidade e entrou no circuito oficial da Arte Contemporânea.

Alex Vallauri, artista etíope – residente entre São Paulo e Nova Iorque e educado em Buenos Aires – foi um personagem importante para o Grafite do país. Ele utilizava suas máscaras, a técnica do estêncil, e aplicava suas imagens por toda a cidade, como um vírus e de forma aleatória. Esse sucesso rendeu um convite a participar, em 1985, da 18ª Bienal Internacional de São Paulo.

Figura 6 – Alex Vallauri, Rainha do Frango Assado ou Pic-nic no Glicério, s/d.
Fonte Website Bienal de São Paulo. Foto Kenji Ota.

Quatro grandes exposições aconteceram em São Paulo entre 2009 e 2013, duas no MASP e duas no MuBE. Essas exposições foram escolhidas para nossa pesquisa por trazerem a Arte Urbana para dentro da instituição, embora isso não fosse novo, se lembrarmos das

Neo-fauvism, na Alemanha, *Transvanguarda* na Itália, *Bad Painting* nos Estados Unidos, *Figuração livre* na França. Este movimento frequentemente é associado ao fenômeno Grafite.

Mostras Paulistas, o contexto agora é o dos anos 2000, no qual havia uma aceitação maior da Arte Urbana por parte do Mercado da Arte, que já estava lançando seu olhar sobre a Arte Urbana e seus produtores. No ano de 2008, os artistas brasileiros Nunca e a dupla de irmãos Os Gêmeos foram convidados para gravarem seus trabalhos junto a outros artistas urbanos na exposição que cobriu a fachada da Tate Modern, em Londres, em frente ao rio Tâmisa, na primeira grande exposição de Arte Urbana da Inglaterra, onde a instituição foi pioneira ao expor obras de Arte Urbana, já que estas até então não eram vistas com bons olhos no país. Continua não sendo tão bem aceita naquele país, na verdade, existem leis duras aplicadas a grafiteiros que são pegos grafitando pelo Reino Unido. Alguns artistas, no entanto, foram eleitos por instituições culturais e comerciais de arte ao redor do mundo, por suas técnicas, por seus discursos, pela estética de suas obras, etc.

Figura 7 – Tate Modern Street Art, 2008. Fonte Website Street Art Scene⁶⁴

Imagine uma cidade onde o Grafite não fosse ilegal, uma cidade onde todos pudessem desenhar onde quisessem. Onde todas as ruas fossem inundadas por um milhão de Cores e pequenas frases, onde esperar um ônibus não fosse chato. Uma cidade na qual você se sentisse como em uma festa para a qual todos foram convidados e não apenas o Estado e os barões das grandes companhias. Imagine uma cidade como essa e pare de se escorar no muro – a tinta está fresca. (Banksy, 2006, p. 97)⁶⁵

Os artistas urbanos entram no Mercado da Arte normalmente por meio de galerias, as quais têm autorização de venderem suas obras, no entanto, não há um contrato de

⁶⁴ Disponível em: <https://streetartscene.files.wordpress.com/2010/12/tate-modern-street-art-2008.jpg>. Acesso em outubro de 2012.

⁶⁵ Imagine a city where Graffiti wasn't illegal, a city where everybody could draw whenever they liked. Where every street was awash with a million colours and little phrases. Where standing at a bus stop was never boring. A city that felt like a party where everyone was invited, not just the estate agents and barons of big business. Imagine a city like that and stop leaning against the wall – it's wet.

exclusividade com elas, tornando esses artistas livres para negociarem eles mesmos suas obras de arte. Banksy, artista londrino, realizou muitos grafites ilegais e até mesmo invadiu a National Art Gallery de Londres e fixou uma de suas obras na parede. Hoje, o artista as negocia e fatura milhões em leilões por todo o mundo⁶⁶. Todas as suas obras recebem um selo de autenticidade, sem ele nenhuma obra tem valor financeiro. Isso se deu porque um de seus trabalhos foi roubado de uma parede de Londres, na Inglaterra, no ano de 2013, e posto à venda em um leilão na cidade de Miami, EUA⁶⁷.

Figura 8 e 9 – Mural do artista Banksy antes e espaço cimentado depois de ser roubado da parede, s/d. (Grafite anônimo ao lado do espaço cinza – Cuidado: ladrões). Fonte Website UOL⁶⁸

Recentemente, uma obra sua, doada por um ator de Hollywood, foi leiloada na cidade de Cannes, França, por R\$3,4 milhões, ultrapassando o valor de uma obra autêntica de Pablo Picasso.

De acordo com Gompertz (2013, p. 413), quando um museu na cidade de Bristol, local de nascimento de Banksy, decidiu abrir as portas para ele, o artista optou por ter obras em todas as salas do museu, pois assim poderia interagir com obras de outros artistas já expostas no espaço. O público da exposição foi recorde, com filas imensas, pessoas que moravam perto da instituição, mas nunca haviam entrado nela, compareceram e esperaram pacientemente

⁶⁶ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/05/banksy-supera-picasso-em-leilao-de-cannes-e-chega-r-34-milhoes.html>. Acesso em maio de 2015.

⁶⁷ Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3071858&seccao=Artes%20PI%E1sticas. Acesso em abril de 2013.

⁶⁸ Disponível em: http://imguol.com/2013/02/20/grafite-atribuido-a-banksy-e-retirado-de-muro-de-londres-para-ser-leilado-em-miami-1361362203152_615x300.jpg. Acesso em maio de 2013.

para ver as obras do artista e lá ficaram por horas. O autor diz ainda *suspeito que se Marcel Duchamp estivesse vivo hoje seria um artista de rua*.

A arte do final do século XX, de acordo com Gompertz⁶⁹ foi posta em um patamar elevado por todas as publicações e investimentos das grandes instituições de arte para a divulgação de novos artistas envolvidos em uma névoa de *glamour* o que criou um público novo, descolado e cosmopolita para arte e para artistas novos, também descolados e cosmopolitas. Pode-se citar Jeff Koons, artista pertencente ao movimento Pop, que depois de produzir uma obra em forma de um filhote de cachorro gigante, *Puppy*, incrustado com flores, no ano de 1992, vendeu suas esculturas por centenas de milhares de dólares e no ano de 2010 teve suas esculturas “cor de bala” vendidas por milhões.

E se não há nenhuma arte moderna “clássica” de alta qualidade disponível, a melhor alternativa é a arte moderna contemporânea (a obra de artistas vivos). Aqui, mais uma vez, os preços elevaram-se de maneira inexorável para aqueles considerados de primeira linha como, o artista Jeff Koons (GOMPERTZ, 2013, p.13).

Nesse cenário favorável para o mercado da arte também se vê inserida a Arte Urbana nos anos 2000. As instituições do mundo inteiro começaram a voltar seus olhos para ela como objeto de desejo, pois ela mostrava ter potencial para trazer ao mercado jovens colecionadores, e às instituições um público novo, jovem, difícil de ser conquistado pela arte Acadêmica. Desta forma, surgiu, em São Paulo, a Galeria Choque Cultural, que captou artistas, formou um público jovem voltado à *Street Art* e atraiu colecionadores jovens, interessados neste tipo de manifestação artística e cultural para esse mercado.

Galeria Choque Cultural, que já nasceu em um seguimento novo, na época, há 10 anos, quando não havia conceito ou legitimidade da Arte Urbana, ela ainda era muito controvertida e *underground*. Como o conhecimento do Mercado de arte de Mariana Martins⁷⁰ e do grande número de artísticos urbanos que Baixo Ribeiro⁷¹

⁶⁹ GOMPERTZ, W. Op. Cit. p. 15.

⁷⁰ Mariana Martins estudou arquitetura e urbanismo na Universidade de São Paulo e chegou a realizar experiências em design e arquitetura, mas apesar dessa formação, desde sempre vem desenvolvendo um consistente corpo de trabalho artístico e plástico. Entre seus trabalhos mais intimistas e pessoais ou produções colaborativas de fôlego, a artista tem apresentado uma visão humanista sobre a arte do nosso tempo e de como esse instrumento pode aproximar pessoas. Em 2004, Mariana fundou a Choque Cultural, espaço de discussão e experimentação no campo da arte contemporânea, centro que abraçou novas linguagens e empenhou importante papel no cenário nacional e tornou-se referência para as novas gerações. Em 2012, com Baixo Ribeiro e Raquel Ribeiro, fundou o Instituto Choque Cultural. Disponível em <http://www.institutochoquecultural.org.br/#sobre> Acesso em junho de 2015.

⁷¹ Baixo Ribeiro estudou arquitetura e urbanismo, trabalhou com design gráfico e moda, cenários, figurinos e branding. Em 2004 fundou a Choque Cultural, projeto artístico que propõe a valorização de novas linguagens, artistas e públicos para a arte contemporânea, tendo apresentado no Brasil e internacionalmente mais de 300

conhecia por conta de seu trabalho com marcas, Speto, Titi Freak, ect, foi que nasceu a Choque. Primeiro como uma editora de gravuras desses artistas do círculo de contatos. Esse era o início desses artistas no mercado de arte. Na verdade, não tinha espaço específico para comercializar. O mercado era o foco deles, trabalhar com os jovens que eram grandes colecionadores por meio das marcas de camisetas e tênis e eles eram vistos como divulgadores e colecionadores da cultura. Se esses jovens já tinham interesse grande em colecionáveis, haveria uma grande chance de eles serem colecionadores deste tipo de arte, ampliar o conhecimento e apreciação da arte por meio do colecionismo, com essa visão de arte e cultura. Mas não havia mercado para este seguimento jovem (Raquel Ribeiro⁷²).

O espaço, em princípio era para ser um local de encontro de artistas que se conheciam apenas por meio da rede social da época, o Fotolog. A Galeria Choque Cultural em si nasceu de forma intuitiva e orgânica, conta Raquel Ribeiro, apesar do foco que Baixo Ribeiro e Mariana Martins tinham nos tópicos a serem discutidos e na formação desses artistas.

Mas, não dá para você pegar esses artistas que têm experiências muito negativas com escolas, muito autodidatas, e fazer uma escola. Já não funcionaria dessa forma. Então, a Galeria surgiu nesse contexto, entre um papo e uma cerveja, conversas, formando esses artistas na carreira deles, porque muitos já tinham uma carreira consolidada com o trabalho que faziam nas ruas, mas para entrar no mercado de arte, que era muito restrito, muito específico, e que ainda não tinha espaço para arte urbana (Raquel Ribeiro⁷³).

Início dos anos 2000, nessa efervescência do Mercado da Arte entra em cena a Galeria Choque Cultural especializada na comercialização de Arte Urbana em São Paulo. Na busca de reacender a chama acesa por galerias como a Subdistrito⁷⁴, nos anos 1980.

artistas. Curou e realizou inúmeras exposições com artistas brasileiros e estrangeiros sempre com grande visitação em associação com museus, como MASP, AfroBrasil, Paço das Artes e Memorial da América Latina entre outros. Em 2012, juntamente com Raquel Ribeiro e Mariana Martins, fundou o Instituto Choque Cultural. Disponível em <http://www.institutochoquecultural.org.br/#sobre> Acesso em junho de 2015.

⁷² Raquel Ribeiro é graduada em Psicologia, com Especialização em Comunicação: Políticas, Educação e Cultura (ECA-USP) e outra Especialização em Educação (PUC-SP). Atua na área educacional há trinta anos em instituições privadas e organizações não governamentais, dentre elas, Fundação Fé e Alegria do Brasil, UNIBES e Instituto Ayrton Senna, onde desenvolveu projetos culturais e educacionais para jovens junto à comunidades e escolas da rede pública de ensino do Estado e Município de SP. Em 2012, junto com Baixo Ribeiro e Mariana Martins fundou o Instituto Choque Cultural onde é Coordenadora de Programa e responsável pela implantação e desenvolvimento do conceito de Educomunicação aplicado à Arte. Disponível em <http://www.institutochoquecultural.org.br/#sobre> Acesso em junho de 2015.

⁷³ Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2015.

⁷⁴ *Depois de dirigir o Parque Laje (entre 1979 e 1983), Breitman aceitou convite de João Sattamini e se transferiu para São Paulo, onde inauguraram a Galeria Subdistrito, em 20 de maio de 1985,(...). “Um dia, João Sattamini me ligou no Rio e disse que tinha mandado uma passagem para mim. Quando cheguei a São Paulo, vi o espaço que eles haviam comprado para abrir a Subdistrito Comercial de Arte. Não havia nada do gênero na cidade”, conta Rubem Breitman “A Subdistrito representou um grande avanço nos anos 80 ao investir no artista jovem. Vendia-se muito naqueles anos. Era uma época de muito glamour, pois as artes plásticas estavam na moda. No Rio, a Saramenha se destacava, com mostras de Tunga, Antonio Dias e José Roberto Aguilar”, lembra Joca Millan A Subdistrito revelou nomes como Carlito Carvalhosa, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Luiz Zerbini, Marianita Luzzati, Niura Belavinha, Ana Horta e outros. “Tínhamos um grande espaço e era disso que a Geração 80 e os meninos da Casa 7 precisavam”, diz Rubem Breitman. A morte de João Sattamini e de Carlos Zicardi obrigou o encerramento das atividades da Subdistrito, em 1990. Todo esse percurso descrito acima mais o fato de reunir em um mesmo espaço 15 galerias paulistanas de arte contemporânea faz crer que o mercado de arte no Brasil é viável e digno do investimento de todos os protagonistas dessa história, que ainda*

Estamos falando de dez anos atrás. A Galeria Choque Cultural foi uma das primeiras galerias que impactou bastante o Mercado de Arte ao trazer essa Arte Urbana para dentro de galerias e museus, a fazer esse trabalho de legitimação desses artistas e da Arte Urbana no Mercado de Arte que estava inserido naquele contexto de dez anos atrás. Foram um dos precursores nisso (Raquel Ribeiro em entrevista à autora).

Em um primeiro momento, apresentaremos as exposições ocorridas no MASP, De dentro para fora/De fora para dentro e De Dentro e De Fora, nos anos de 2009/2010 e 2011. A seguir, as Mostras sediadas no MuBE, I e II Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art*, nos anos de 2011 e 2013, para que no final do capítulo façamos uma análise das 4 mostras, focando na questão educativa.

1.1 Mostras de Arte Urbana no MASP: De dentro para fora/De fora para dentro (2009/2010) e De Dentro e De Fora – *Inside out/Outside in* (2011)

1.1.1 De dentro para fora/De fora para dentro

Uma exposição de Arte Urbana em um museu não era novidade em 2009, quando aconteceu a primeira mostra no MASP, um dos mais tradicionais espaços de legitimação da arte, no entanto, a exposição trouxe ao museu um grande número de visitantes diferenciados, alguns deles nunca haviam entrado em um museu como o MASP antes – repetindo o caso do museu de Brighton que abriu para expor as obras de Banksy – e talvez nunca fossem entrar, tamanha imponência e tradição que esta instituição detém. Além de proporcionar um intercâmbio de públicos, como disse Teixeira Coelho⁷⁵ em texto publicado no catálogo da exposição:

está sendo escrita (FIORAVANTE, C, 2013). FIORAVANTE, C. **Arco das Rosas: o marchand como curador**. São Paulo: Casa das Rosas/SEC, 2013. Catálogo da mostra curada e realizada por José Roberto Aguilar.

⁷⁵ José Teixeira Coelho Netto possui graduação em Direito pela Universidade Guarulhos (1971), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1976) e doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1981), pós-doutorado na University of Maryland, EUA (2002). Atualmente é professor titular da Universidade de São Paulo, aposentado. É curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo-MASP. Foi professor de Teoria da Informação e Percepção Estética e de História da Arte da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie. É especialista em Política Cultural e colaborar da Cátedra Unesco de Política Cultural da Universidad de Girona, Espanha. É consultor do Observatório de Política Cultural do Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Curador de diversas exposições realizadas no MAC-USP e no MASP. Autor de diversos livros sobre cultura e arte, é ficcionista (Prêmio Portugal Telecom 2007 pelo livro *História Natural da Ditadura*, publicado em 2006 pela Editora Iluminuras). Informações coletadas na plataforma Lattes.

Nossa ideia com a exposição De dentro para fora/De fora para dentro foi colocar esses dois mundos em contato: o melhor da pintura ocidental em contraste com alguns dos mais representativos artistas da arte urbana contemporânea da cidade (...). Além de celebrar o talento desses jovens artistas, nosso objetivo foi inspirar o público a expandir sua visão sobre a arte que está a sua volta, sugerindo uma visita-passeio, como se estivessem andando pelas ruas da cidade. Em contrapartida, esperamos que as pessoas passem a ver a cidade com outros olhos, mais atentos à arte que surge em cada quarteirão.

Analisamos essas Mostras que se deram na cidade de São Paulo quase uma década depois das Mostras Paulistas de Grafite, focados na questão Educativa, cientes de que o contexto já não era o mesmo, mas, que agora a Arte Urbana ganhara a névoa de glamour dos anos 2000. Verificamos que houve um aumento substancial de público nas exposições promovidas nos anos 2000, como iremos evidenciar no decorrer deste capítulo.

A exposição **De dentro para fora/De fora para dentro**⁷⁶ aconteceu no período de 20 de novembro de 2009 a 14 de fevereiro de 2010.

Figura 10 – Catálogo da Mostra De Dentro Para Fora/De Fora Para Dentro, 2012.

⁷⁶ Curto documentário sobre a Exposição De dentro para fora/De fora para dentro. Disponível em <https://vimeo.com/23701271>. Acesso em agosto de 2014.

A Mostra que ocupou o Primeiro e o Segundo Subsolo do MASP e teve como curador geral José Teixeira Coelho, diretor do museu na época, e curadoria coletiva de Baixo Ribeiro, Mariana Martins e Eduardo Saretta⁷⁷. Atendendo ao convite do curador do MASP, por conta do cancelamento de uma exposição que aconteceria no museu, o projeto para a mostra foi realizado em um curtíssimo espaço de tempo, segundo Saretta.

A gente recebeu um convite, a gente tinha um mês para criar um projeto e dali um mês e meio a gente tinha que inaugurar uma exposição. Teixeira falou “olha, tem um buraco na agenda” e se vocês tiverem um bom projeto, eu submeto ao conselho e se aprovado, eu banco a exposição aqui”. Mas o bancar era, eu tenho um espaço, alguns funcionários, horas de trabalho e vocês precisam arrumar verba para esse projeto acontecer. Aí a gente montou um projeto em cima do que tinha da exposição anterior a nossa, o lixo da exposição passada, vamos aproveitar essa madeira. A gente criou todo um raciocínio de logística para aproveitar que a gente tinha na mão. A escolha dos artistas foi muito em cima, dos artistas que estavam ao nosso redor no momento⁷⁸.

Os artistas foram escolhidos por critérios de qualidade, ou seja, artistas que representariam com igual grandeza os artistas que não poderiam fazer parte da Mostra por questões de agenda. De acordo com Saretta, a curadoria foi realizada em parceria com Teixeira Coelho, que foi instrumentalizado para entender a obra de cada artista e analisar o que cada um deles poderia render naquelas condições, naquele curto período de tempo. Com pouca verba, curto tempo e uma logística pensada para essa situação, a exposição apresentou o trabalho de sete artistas brasileiros que já tinham reconhecimento na cena do Grafite da época. Inclusive, alguns deles já haviam conquistado espaço no cenário da Arte Urbana Internacional, tendo realizado exposições anteriores a essa fora do país. Boa parte do material utilizado era proveniente de sobras da exposição anterior que o museu havia abrigado, o que fez com que a criatividade dos artistas fosse desafiada ainda mais, já que teriam de trabalhar em condições precárias. Isso poderia ser problema para alguns artistas, não foi problema para os artistas urbanos, acostumados a trabalhar financiando suas latas de spray, seus pincéis e a ter as paredes e os muros da cidade como tela. Saretta conta que a verba foi conseguida e uma das empresas que patrocinaram o evento foi a marca Melissa e em contrapartida o grupo de artistas participantes da exposição realizou um trabalho na fachada da galeria da loja da marca.

⁷⁷ Eduardo Saretta é historiador, graduado pela Universidade Federal de Ouro Preto, curador, artista plástico, membro fundador do coletivo SHN, e sócio da Galeria Choque Cultural.

⁷⁸ Em entrevista à autora em abril de 2015.

Figura 11 – Intervenção visual na fachada da Galeria Melissa. São Paulo, 2009⁷⁹. Projeto coletivo.
Foto Rômulo Fialdini.

Segundo Teixeira Coelho, em texto do Catálogo da exposição, mesmo que essa manifestação artística já tivesse sido reconhecida por outras instituições internacionais, trazê-la para dentro do MASP sob muitos pontos de vista contrários não foi fácil. Os argumentos foram, dentre eles, que o museu era essencialmente voltado à pintura e que o Grafite não teria qualidade para estar dentro do museu. Pintura e qualidade ele tem, diz o curador, “o que essa arte parecia não ter era transcendência, parecia pura imanência”. Localizando o Grafite como parte de uma cultura Pop, cultura urbana, trazida pelos novos meios de comunicação de massa, novas tecnologias e novos costumes, comparando-o ao movimento da *Pop Art* nos anos 1950. Ressalta ainda como é precioso o poder de comunicação e empatia que a Arte Urbana carrega.

⁷⁹ Disponível em <http://cargocollective.com/coletivorua/GALERIA-MELISSA>. Acesso em abril de 2014.

Figura 12, 13,14 e 15 – Panorâmicas da exposição De dentro para fora/De fora para dentro, s/d.
Fonte Website MASP⁸⁰ Foto Gal Oppido

Diferente da discordância em dividir o mesmo espaço expositivo que se apresentou na primeira Mostra Paulista de Grafite, de acordo com o curador do MASP, os artistas desta mostra não tiveram tais problemas, “a impressão é que seus artistas e seus curadores conspiraram para mostrar a força coletiva desta arte”. Disse ainda que as diferentes obras e artistas dialogaram entre si no espaço formal e neutro do museu, o que deveria ser a proposta em toda exposição (toda curadoria), no entanto, não é sempre que isso acontece. O curador disse que a partir de uma opção deliberativa do comitê curatorial do MASP foi decidida que se realizada exposição de Arte Urbana no museu, esta não apresentaria um artista ou um coletivo, mas sim vários representantes dessa manifestação artística. Decisão que se mostrou acertada ao observarmos o recorde de público no período da exposição e também faz bastante sentido, uma vez que a Arte de Rua é extremamente à diversidade de indivíduos produzindo arte em um espaço sem um público.

Esta primeira exposição gerou grande público, de acordo com as mídias, e o próprio catálogo da exposição, o museu recebeu cerca de 144.000 visitantes durante o período da mostra.

⁸⁰ Disponível em http://masp.art.br/masp2010/upload_pic/original/Titi%20Freak.jpg

Segundo o curador do MASP, na época, Teixeira Coelho, havia algum tempo a instituição vinha discutindo uma forma de explorar a arte de rua: “O museu tem como papel construir uma ponte com duas mãos: atraindo o pessoal mais jovem, que possa subir e se encantar com Rodin e o nosso acervo, e abrir os olhos dos mais velhos para essas manifestações contemporâneas”⁸¹.

Apesar do grande sucesso de público, de acordo com o Educativo do museu, não houve trabalho específico voltado à exposição, e não houve trabalho de agendamento, pois a exposição foi realizada no período de férias escolares. Nem todos os orientadores de museu que trabalham no MASP hoje trabalharam na época da primeira exposição.

O MASP carrega ainda o estigma de ser um cubo branco⁸², onde as obras são isoladas e sacralizadas, papel que não cabe à Arte Urbana. O Grafite mantém seu diálogo com o passante dos lugares e não-lugares espalhados pela metrópole. Apesar de se tratar de uma exposição composta por artistas que fazem parte de uma mesma manifestação artística, que fazem Grafite, suas obras estetizadas dentro da galeria, estavam aprisionadas, observando o lado de fora – pelas frestas das janelas – que por sua vez não dialoga com o lado de dentro. Na Arte Urbana, existe uma conversa entre a obra e o local onde ela é gravada, conversa essa que não acontece quando a obra é colocada dentro do cubo branco. Ao menos não aconteceu nesta exposição.

A exposição em si tinha grande potencial educativo, até mesmo para que se pudesse refletir sobre os lugares dessa Arte Urbana contemporânea, sua função e o papel de seus artistas. Assim como qualquer obra de pintura, também poderia ser discutido sobre as técnicas utilizadas, sobre os padrões de exposições naquele próprio espaço que abrigou outrora tantos conflitos, que foi construído para ser uma local onde a comunhão pudesse acontecer, no entanto, com o passar dos anos, ganhou tamanha imponência que por vezes afugenta e assusta alguns públicos. No quesito Curadoria Educativa, a exposição deixou uma lacuna.

Teixeira Coelho, em texto para o Catálogo da exposição, afirma que a intenção foi colocar a obra do acervo, pautada pelos grandes mestres da pintura universal, com essa nova vertente da arte contemporânea que é a Arte Urbana. A transição de um espaço para o outro acontecia, segundo o diretor do MASP. O público que costumava visitar o museu para ver as obras do acervo, muitas vezes estendiam a visita ao subsolo para apreciar a Arte Urbana ali exposta. Como a exposição aconteceu em um período de férias escolares, não foi possível ter um *feedback* da exposição, já que público espontâneo não preenche ficha de avaliação no final

⁸¹ TEIXEIRA COELHO, J. Coluna Exposições. Revista Veja. São Paulo, p.51, 2009.

⁸² Ver Cap 1, p.23.

da visita. A leitura que se tem a partir do nome da exposição ficou confusa, estaria ela buscando construir um diálogo entre o dentro e fora? Mas, as obras não foram retiradas das ruas e postas no museu, foram confeccionadas no espaço, para o espaço, tentando remontar uma ambiência que existe na rua. Será que ainda se pode chamar esse objeto de Arte Urbana? O curador geral da mostra afirmou que *além de celebrar o talento dos jovens artistas, o objetivo foi inspirar o público a expandir sua visão sobre a arte que está a sua volta, sugerindo uma visita-passeio, como se estivesse andando pelas ruas de São Paulo*⁸³.

No entanto, os registros da mostra apresentam como uma exposição de arte contemporânea como as que vemos normalmente, sem um discurso curatorial consistente, sem o mencionado (nos textos do catálogo) diálogo.

No ano de 2011, com mais tempo e mais verba, aconteceria a segunda exposição de Arte Urbana no MASP, sob a curadoria do mesmo grupo de curadores da primeira exposição. Vem aí: De Dentro e De Fora – Inside out/Outside in.

1.1.2 Dentro e de fora-Inside out/Outside in

Figura 16 – Catálogo da Exposição De Dentro e De Fora/Inside out Outside in, 2012.

⁸³ NETTO, José Teixeira Coelho. De dentro para fora/De fora para dentro: arte contemporânea. São Paulo: Comunique Editorial: Choque Cultural, 2012.

A segunda exposição no MASP, **De Dentro e De Fora/Inside out Outside in**, aconteceu no período de 17 de agosto de 2011 a 28 de novembro de 2011. De acordo com Teixeira Coelho, em função do sucesso de público da primeira exposição foi decidido que seria realizada outra mostra de Arte Urbana, convidando a mesma equipe curatorial da primeira Mostra, no entanto, agora, os artistas seriam internacionais, com exceção do coletivo BIJARI cujas obras são comercializadas pela Galeria Choque Cultural e que não entrou na lista de artistas da primeira exposição.

Nesse contexto de renovação da arte e das ideias sobre arte que a exposição se apresenta como a incursão do MASP no terreno da arte urbana – convidada para vir outra vez ao museu. A experiência de 2009/2010 superou todas as expectativas. O público do museu se renovou, os mais jovens se aproximaram e os outros também vieram. Alguns se surpreenderam, outros confirmaram suas preferências, todos gostaram. O fato é que todo museu deve abrir-se para as diferentes sensibilidades de seu tempo, não apenas para as já confirmadas. (Catálogo da exposição De Dentro e De Fora/Inside out Outside in)

Ainda de acordo com Teixeira Coelho, a exposição não estava lá para travar uma disputa com a cidade, mas para propiciar condições de renovação para o modo de *pensar e perceber* a arte do século XXI.

Aquilo que antes girava apenas na esfera dos iniciados agora se coloca ao alcance de novos públicos. É o que era quase invisível, embora se escancarasse nos muros da cidade, com iniciativas como esta apresenta-se sob o foco de um potente holofote. Algo se perde no processo, como sempre: no caso, uma certa (e em parte já superada) clandestinidade. Apesar disso, muito se ganha. (Catálogo da exposição De Dentro e De Fora/Inside out Outside in)

Figura 17 – Panorama da exposição De Dentro e De Fora, 2011.

Fonte Website Bijari e Website V-Urban Contemporâneo⁸⁴

O MASP⁸⁵, desde 1947, é precursor no país em realizar cursos e atendimento a grupos, ateliês e atividades voltadas ao público infantil. E desde 1997, com o ingresso de Paulo Portella⁸⁶, que implantou o Educativo do MASP, o departamento educativo concebe e implanta de forma continua programas para diferentes tipos de público. Agora com uma exposição que acontece em período letivo escolar, o trabalho tanto do Educativo do museu quanto o trabalho educacional da equipe da Galeria Choque Cultural, que até então estava em processo de formação e experimentação, pode ser visto.

⁸⁴Disponível em <http://www.bijari.com.br/?portfolio=de-dentro-e-de-fora> e <http://v-urban-contemporaneo.blogspot.com.br/2011/08/arte-urbana-no-masp-fique-dentro-e-nao.html> Acesso em setembro de 2013.

⁸⁵ Website MASP. Disponível em <http://masp.art.br/masp2010/> Acesso em agosto de 2013.

⁸⁶ Artista Plástico, Educador e Museólogo. Graduado pela Escola de Comunicações e Artes da USP em 1975, com especialização em Arte/educação em museus de arte pela ECA – USP.

Mesmo com um público estimado de aproximadamente 144 mil visitantes, a exposição de Arte Urbana não teve um programa educativo voltado especificamente para ela. De acordo com a equipe educativa do museu, o Serviço Educativo se divide entre orientadores de visita⁸⁷ e orientadores de ateliê⁸⁸ não houve trabalho de ateliê específico para esta Mostra. O trabalho do Educativo do museu funciona de forma complementar, enquanto o primeiro grupo trabalha com a vertente teórica e conceitual das obras, o segundo trabalha a vertente da prática, das técnicas de produção da obra de arte. Se fizermos um paralelo com a Abordagem Triangular no Ensino da Arte, o Educativo seria responsável pelo Ler e Contextualizar, enquanto o Ateliê trabalharia com o Fazer. Segundo as orientadoras de ateliê⁸⁹, o público era abordado por elas no ponto de encontro para a visita-ateliê, no primeiro subsolo. Nesse mesmo local, nos horários nos quais não haviam visitas-ateliê agendadas, elas convidavam o público a realizar uma visita espontânea pela exposição, organizando grupos que desciam até os andares inferiores do museu para visitar a mostra de Arte Urbana.

Esta Mostra apontava alguns diferenciais, um deles era seu projeto curatorial cujo desenvolvimento apresentava mais maturidade que o primeiro, possivelmente devido ao maior período de tempo que a equipe dispunha para desenvolvê-lo e para selecionar os artistas que seriam convidados assim como para pensar a exposição como um todo. A exposição manteve o conceito de abertura física do museu, retirando as paredes que ladeavam as janelas, deixando todos os ambientes expostos e em constante diálogo, no entanto, desta vez, além da tentativa de trazer de volta o conceito da caixa de vidro⁹⁰ de Lina Bo Bardi, as obras dentro do espaço, dialogavam, estavam conectadas com obras que foram produzidas do lado de fora do museu também, como foi o caso da obra do artista *Invader*⁹¹, do artista JR⁹² e da artista *Swoon*⁹³.

⁸⁷ Entrevista à autora em março de 2015.

⁸⁸ Entrevista à autora em abril de 2015.

⁸⁹ Entrevista à autora em abril de 2015.

⁹⁰ A expressão “caixa de vidro” remete à arquitetura modernista de Mies Van Der Rohe, principalmente nos EUA onde se desenvolveu por meio de uma malha ou grid ortogonal, onde a planta da arquitetura continha a parte estrutural em aço e esta era envolvida por uma cortina de vidros, *fachada cortina*. Sua obra nos EUA adquire um rigor e leveza que inspiraram outros arquitetos, como Lina Bo Bardi na confecção do projeto do MASP, ao qual atendia perfeitamente sua função, um espaço onde várias coisas pudessem acontecer ao mesmo tempo, e de sua residência, chamada de casa de vidro, onde hoje abriga o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Para maior compreensão do termo acessar http://ciamh.up.pt/arma/wp-content/uploads/2014/08/G06_Fachada-Cortina.pdf.

⁹¹ Artista urbano francês que inspirado nas figuras de um jogo de videogames japonês, o *Space Invader*, recria os personagens com azulejos nas paredes de ruas ao redor do mundo. Mapa das intervenções do artista na exposição De dentro para fora/De fora para dentro está disponível em <https://www.google.com/maps/d/viewer?t=h&ll=-23.544852,-46.657739&source=embed&ie=UTF8&msa=0&spn=0.036166,0.073954&hl=en&mid=z9g-2cagrq7Lk4aGlaZBNzqc>. Acesso em outubro de 2013.

⁹² JR é um artista urbano francês que possui pesquisa em comunidades carentes ao redor do mundo, sua poética consiste em ampliar imagens de pessoas das comunidades pesquisadas e imprimi-las, por meio de grandes

Além desse diálogo entre o lado de dentro e lado de fora do museu, a equipe da Choque Cultural mostrou uma preocupação maior com o lado educativo dessa exposição. O motivo para esse enfoque também na questão educativa é o fato de a Galeria ter criado seu Instituto cujo braço educativo estava sendo implantado. O Educativo da Instituição, que hoje faz parte do Instituto Choque Cultural, local voltado para a formação de artistas e professores, para diálogos sobre arte, cultura e cidade, separando suas atividades das atividades comerciais da Galeria Choque Cultural.

Os educadores recordam que Baixo Ribeiro foi taxativo quanto à liberação para que o público pudesse fotografar a exposição à vontade, o que não poderia ser feito em nenhum espaço dentro do museu, nem mesmo as áreas comuns como café, tampouco nas salas de exposição naquela época. Isso causou confusão para o público, uma vez que os orientadores precisavam lembrar a todo instante que não era permitido fotografar em nenhum outro espaço do museu. O que do nosso ponto de vista, apesar da confusão, veio a enriquecer a discussão em torno da diversidade de manifestações artísticas habitando aquele espaço naquela ocasião, pois, ao responder a esse questionamento, os orientadores se viam a fazer conexões entre os momentos da História da Arte, dos quais Monet e Rodin faziam parte e do qual a Arte Urbana faz parte, a recente e atual História da Arte.

1.2 Mostras de Arte Urbana no MuBE: I Bienal Internacional do Graffiti Fine Art (2010) e II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art (2013)

1.2.1. I e II Bienais Internacionais do Graffiti Fine Art

colagens, nas paredes dessa comunidade, levando aos moradores um sentimento de pertencimento e identidade com o local.

⁹³ Swoon (Caledonian Dance Curry) é uma artista americana que tem contribuído para o movimento da Por Art. Nascida em New London County, mas cresceu em Daytona, Florida. Aos 20 anos, mudou-se para Nova York, onde se formou em Belas Artes no Pratt Institute, no bairro do Brooklyn. Disponível em <http://www.artnet.com/artists/swoon/> Acesso em outubro de 2013.

Figura 18 – Mural da I Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art*, 2013. Fonte Website Fotolog⁹⁴

Em um primeiro momento, discorreremos sobre as exposições para que no final abordemos questões da ordem do Educativo. Seguindo uma tendência mundial de institucionalização das imagens do Grafite e a ela associando o termo *Fine Art* (belas Artes), a I Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art*, já nasceu nesse paradoxo, uma arte criada, de acordo com o próprio curador da exposição, Binho Ribeiro⁹⁵, pelas minorias – uma vez que seu Grafite é fruto da vertente da cultura hip hop – estava agora sendo associada às “Belas Artes⁹⁶”, expressão cunhada no século XVIII para distinguir a arquitetura, escultura e pintura, consideradas artes nobres, do produto do ofício de trabalhadores artesãos. Antes das Bienais de Grafite, Binho Ribeiro havia curado outras mostras menores de Grafite também no MuBE⁹⁷. De acordo com o museu⁹⁸, depois de seis⁹⁹ pequenas mostras *Graffiti Fine Art*, a

⁹⁴ Disponível em http://spd.fotolog.com/photo/45/53/8/mentone/1283780476250_f.jpg Acesso em setembro 2013.

⁹⁵ Um dos pioneiros do street art no Brasil e América Latina desde 1984. O artista conquista respeito por onde passa: Santiago, Buenos Aires, Tokyo, Osaka, Paris, Los Angeles, New York, Turim, Rochester, Cape Town, Hong Kong, Beijing, Amsterdam, Bruxels, Beirut, Accra e quase todos os estados brasileiros já foram palco de seu talento. Fabio Luiz Santos Ribeiro a.k.a. Binho Ribeiro desenvolve um apelo singular de expressão, dando vida a todos os elementos de sua criação. Não é à toa que seu estilo arrojado ilustrou as embalagens de campanhas publicitárias de grandes empresas. Dentre suas peculiaridades, vibra a paixão pelo skate, Hip Hop e o universo empresarial. Através de sua produtora cultural, grife e loja “3º Mundo”. Atividade que o acompanha numa rotina diferencial, juntamente ao projeto Graffiti Fine Art nos EUA e Brasil, desenvolvendo a Bienal Internacional GFA, já em sua terceira edição e a produção do Livro “Binho – The International Graffiti Ambassador” produzido pela Over the Edge Books, com lançamento previsto para o final de 2015. Idealista na disseminação da cultura e arte de rua, é hoje um dos mentores na luta pela consolidação de sua força motriz. Disponível em <http://www.binhoribeiro.com.br/sobre/> Acesso em abril de 2015.

⁹⁶ Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>. Acesso em abril de 2013.

⁹⁷ O MuBE hoje é uma OSCIP, ou seja, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, título fornecido pelo Ministério da Justiça do Brasil cuja finalidade é facilitar o aparecimento de parcerias e convênios com todos os níveis de governo e órgãos públicos (federal, estadual e municipal) e permite que doações realizadas por empresas possam ser descontadas no imposto de renda. OSCIPs são ONGs criadas por iniciativa privada, que obtêm um certificado emitido pelo poder público federal ao comprovar o cumprimento de certos requisitos, especialmente aqueles derivados de normas de transparência administrativas. Em contrapartida, podem celebrar

instituição decidiu promover uma grande mostra com artistas internacionais. A exposição trouxe ao museu um público¹⁰⁰ de 16.650 visitantes.

A I Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art* aconteceu de 3 de setembro a 3 de outubro de 2010. A intenção era apresentar o trabalho de alguns artistas de talento e de influência no Grafite mundial¹⁰¹. Vindos dos EUA, Inglaterra, Japão, Portugal, Alemanha, Argentina, Chile, Austrália, África do Sul, Dinamarca e República Tcheca, os artistas¹⁰², inclusive alguns deles viriam a expor na segunda mostra de Arte Urbana do MASP, em 2011, expuseram suas obras no MuBE. Além das pinturas gravadas nas paredes internas e externas da instituição, a mostra contou também com instalações e esculturas dentro e fora do prédio do museu. O evento, além da exposição, realizou um ciclo de debates e exibição de filmografia sobre o tema. Para os debates, a delimitação temática foi: Grafite e Arte, Grafite e Urbanismo, Grafite e Social, Grafite e História, Grafite-Brasil e Exterior. De acordo com Murilo Kammer¹⁰³, não houve um trabalho específico realizado entre Equipe Educativa e Curadoria, o que houve foi uma fala sobre Grafite. A Curadoria da exposição promoveu um ciclo de debates e filmografia, no entanto, nenhum trabalho em conjunto com o Educativo ou direcionado aos grupos escolares. A exposição não gerou material impresso seja para o público, seja para o Educativo. Geraria depois da II Bienal, um livro ilustrando o trabalho de

com o poder público os chamados termos de parceria, que são uma alternativa interessante aos convênios para ter maior agilidade e razoabilidade em prestar contas. Disponível em <http://alfabrazil.org.br/oscip>. Acesso em outubro de 2013.

⁹⁸ Website MuBE. Disponível em: <http://mube.art.br/expos/1a-bienal-internacional-graffiti-fine-art/>. Acesso em agosto de 2013.

⁹⁹Exposições curadas por Binho Ribeiro no MuBE, incluindo as duas Bienais Internacionais do *Graffiti Fine Art*: *Graffiti Fine Art* XIV e XV – Arte para a rua e Olhar para a rua (2013), visitantes: 3587; 2ª Bienal Internacional *Graffiti Fine Art* (2013) visitantes: 34883; XI *Graffiti Fine Art* – ‘Murales’ (2012) número de visitantes não localizado; X *Graffiti Fine Art* – Kosmopolite Art Tour (2011) visitante: não localizado; IX *Graffiti Fine Art* – Acervos (2011) visitantes: 3755; VIII *Graffiti Fine Art* – Murais Coletivos (211) 2,878; 1ª Bienal Internacional *Graffiti Fine Art* (2010) visitantes: 16650; VI *Graffiti Fine Art* (2010) visitantes: 1949; V *Graffiti Fine Art* – Estilos (2009) visitantes: não localizado. De acordo com a produção cultural da instituição, cerca de 1/5 dos visitantes é composto por grupos agendados.

¹⁰⁰ Os dados de público das exposições foram fornecidos pelo MuBE.

¹⁰¹ Website MuBE. Disponível em <http://mube.art.br/expos/1a-bienal-internacional-graffiti-fine-art/> Acesso em agosto de 2013.

¹⁰² Artistas presentes na I Bienal Internacional de *Graffiti Fine Art*: (nacionais) Anjo, Binho, Boleta, BR (RJ), Brown, BTS, Ciro, Chivitz, Dalata (BH), Does, Flip, Graphis, Gueto, Highraff, Hyper (BH), Izolag (PE), Jerry, Jey, Markone, Ment (RJ), Mignore, Nem,Nina, Nove, Os Gêmeos, Pato, Presto, Ronah, Rui Amaral, Shock, Tikka, Tinho, Titi, Vito – A Firma, Victorone, Zezão; (internacionais) Bates (Dinamarca), Belin (Inglaterra), Can 2 (Alemanha), Cern (EUA), Dmote (Austrália), Faith 47 (África do Sul), Jaz (Argentina), Mr. Dheo (Portugal), Point (Rep. Checa), Saile (Chile), Suiko (Japão), Totem 2 (EUA).

¹⁰³ Murilo Kammer é responsável pelo Setor Educativo do MuBE. Graduado em Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em 2000, Pós-graduado em Fundamentos da Cultura e das Artes pela UNESP, pós-graduação em Vídeo, Cinema e Foto pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, pós-graduação em Psicologia Junguiana, em andamento, pós-graduação em Psicologia Integral e Transpessoal (IGEP). Informações dadas em entrevista à autora em julho de 2014.

51 artistas que participaram das exposições de Grafite no MuBE sob curadoria de Binho Ribeiro.

Figura 19- II Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art*, artista Airá O Crespo, 2013.
Foto Cíntia Amaral.

Estamos em um momento forte de profissionalização. A galera que começou no ano 2000, por exemplo, está mais madura, se institucionalizando. Por outro lado, o público começa a entender os elementos da cultura hip hop e o seu contexto. Hoje, temos uma expansão do rap e do grafite. Os públicos são cada vez maiores. A dança também está se afirmando. Este foi um ano importante para conquistarmos novos espaços, e a perspectiva para 2010 é que consigamos maiores mobilizações e estejamos mais organizados (Grafiteiro Airá O Crespo)¹⁰⁴.

No caso da citação acima, direcionada ao movimento hip hop, o artista falava da institucionalização da cultura hip hop. Contudo, os discursos sobre a Arte Urbana como mercadoria e o papel do artista urbano como operário nesse processo de produção sempre gerou polêmica, dualidade que pode ser vista na obra acima. A Arte Urbana está sendo institucionalizada? O Grafite se vendeu ao sistema, ao mercado da Arte? Como diz Cripta Djan, ‘pixador’ de São Paulo (informação verbal)¹⁰⁵.

Depois do número de visitantes que a primeira Bienal levou à instituição, a sequência da exposição era uma certeza. E com um recorde de público maior que o dobro da primeira, foi realizada, em 2013, no MuBE, a II Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art*. Um total de 34.883 mil pessoas passaram pela instituição durante o período da segunda mostra.

¹⁰⁴ Disponível em <http://www.conexaoaluno.rj.gov.br/especial.asp?EditeCodigoDaPagina=2820> Acesso em abril de 2015.

¹⁰⁵ Informação verbal fornecida pelo pichador Cripta no ciclo de discussões *São Paulo: a cidade apresentada por suas intervenções urbanas*, oferecido pelo SESC/SP em abril/maio de 2015.

Segundo Murilo Kammer, o Educativo não realizou um trabalho em conjunto com a Curadoria das Bienais, em nenhuma delas:

Acho muito relevante esse tipo de proposta [de *Street Art*] em uma instituição, mas, faltou muita coisa. Desde legenda até consistência do próprio curador. Vendo de fora, sem muito contato com a produção geral, percebi que ele é uma pessoa que viveu toda a história da *street art* de uma maneira informal e verdadeira, estava junto em muitos contextos, mas falta muito. Às vezes, o cara tá muito envolvido, conhece, participou, mas, o trabalho em si não é um trabalho reflexivo, seja como artista, ou mesmo como curador. Não propõe uma reflexão, compreende? Não propõe um desdobramento, não constrói um conhecimento, uma linha curatorial realmente. Então, não consigo ver consistência como curador para chegar e conversar, debater e ampliar ideias e conceitos. Sem falar da expografia que foi sofrível. Nada pessoal, falo tudo isso do ponto de vista da ação educativa. Enfim, na relação de material reflexivo gerado deixou muito a desejar¹⁰⁶.

O que o Educativo do museu buscou fazer foi ressignificar questões, procurar uma conexão com o contexto do Grafite em sua essência. A equipe conversou com alguns artistas da mostra que estavam dispostos a somar, estudou e a partir daí surgiu a proposta do Grafite Sonoro¹⁰⁷. No entanto, segundo o curador educativo do MuBE:

A exposição não teve nenhum folder, existe apenas um livro hoje da segunda bienal, só tem fotos, bons artistas, mas, a grande maioria está equivocada nessa questão de ilustrações e algumas intenções instalativas ingênuas, que acabam ficando forçadas no espaço expositivo, uma tentativa fraca e literal de criar instalações/intervenções pelo espaço. O que há de melhor na arte urbana é afirmar a questão que ela traz de estar inserida na cidade. Não há problema em pôr numa tela dentro de uma galeria, a questão é como este artista desdobra certos pensamentos, se ele desdobra muito bem tudo isso e também faz a tela, vende em galeria, tudo bem. Mas, a questão é isso se tornar um fetiche, sem potência cultural. Virar certa codificação e fazer a escola do vazio cultural... e tem fila para fazer essa escola. A identidade deles a meu ver é justamente não estar nesse lugar, não que não possam, mas, que não percam o que eles têm de mais forte, não percam o desenvolvimento daquilo que está na rua, sua própria origem e de seus antecessores¹⁰⁸.

Enquanto estávamos finalizando nossa escrita, aconteceu a III Bienal Internacional *Graffiti Fine Art*, que não foi sediada no MuBE, mas, no pavilhão da cultura brasileira no Parque Ibirapuera. Desta vez, os curadores/organizadores do evento colocaram uma chamada em rede social para monitores interessados em realizar trabalho *voluntário* na mostra. Importante salientar que as mostras de Grafite no MuBE levaram um número de visitantes superior a 63740 pessoas, número expressivo e que deveria ser levado em conta uma vez que

¹⁰⁶ Em entrevista à autora em julho de 2014.

¹⁰⁷ Grafar no grande espaço que pode ser o vácuo, não bidimensional, construíamos megafones e dávamos para as pessoas produzirem grafias sonoras na exposição... Tentando trazer formas de pensar algo diferente que a exposição em si acabava não instigando, a gente tenta fazer esse papel de provocar algo "a partir de". Isso aconteceu em ambas Bienais. O trabalho do educativo pode ser visto em <http://educamube.tumblr.com/page/5>.

¹⁰⁸ Em entrevista à autora em julho de 2014.

se trata de capital humano. E apesar dos debates presentes em ambas as Mostras, não houve uma preocupação real por parte da curadoria com a mediação das obras para grupos escolares e que fazem parte da rotina do museu.

Tanto as mostras no MASP quanto as mostras no MuBE foram escolhidas por terem algo em comum, terem sido promovidas e curadas, por personagens que não só fazem parte do Sistema da Arte, mas, que também promovem de diversas maneiras a mercantilização da Arte Urbana, seja por meio da comercialização das obras, como objeto de arte, seja na comercialização de trabalhos ligados a marcas, promovendo discursos “invisíveis” carregados de significados ainda não muito claros perante a sociedade. Pensadas em um primeiro momento como cooptação¹⁰⁹ de artistas, que vinculados às galerias e ou curadores de eventos, ganhariam visibilidade no circuito oficial da arte, alguns já obtinham o reconhecimento no exterior, no entanto, depois das mostras receberam reconhecimento no âmbito nacional, podendo realizar trabalhos para marcas e corporações.

Peter Schjeldahl (CAP 1), referindo-se ao Grafite, escreveu no periódico *The New York Times* em primeiro de setembro 1973: *O engraçado nesse tipo de coisa é óbvio, mas mesmo o melhor Grafite tende a ser tão rude e ersatz¹¹⁰ que a apreciação disso pode dificilmente ser criticamente refinada¹¹¹*. Por conta disso, não soa coerente colocar essa manifestação dentro da instituição da forma como foi feita nas exposições do MASP e do MuBE, uma vez que a expografia não falava por si, a relação entre as curadorias e os setores Educativos deveriam ter sido melhor pensados para que se pudesse ter um reflexo mais positivo no campo educativo. *A diferença entre uma obra de arte urbana que está na rua e uma que está dentro do museu é o tempo que você tem para vê-la. Diferente de você pagar um ingresso e entrar em uma exposição, a qual você já sabe o que vai ver, é você passar por uma obra na rua e ter a surpresa, colocar algo, legal ou ilegal no olho de uma pessoa sem que ela esteja esperando*, diz TEC (informação pessoal)¹¹².

1.2.2 Outras formas de Curadoria de Arte Urbana

¹⁰⁹ Cooptar, de acordo com o Dicionário Michaelis, significa: 1. Agregar. 2. Admitir numa sociedade, por escolha dos seus próprios membros, com dispensa das formalidades de praxe. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=cooptar>.

Acesso em setembro de 2014.

¹¹⁰ Do idioma alemão, algo fabricado ou utilizado como um substituto, tipicamente inferior, para outra coisa.

Aqui a comparação se refere à substituição da Arte por algo inferior, o Grafite.

¹¹¹ Reportagem em anexo.

¹¹² Em entrevista à autora em

Existem outras formas de se expor Arte Urbana, como o trabalho que tem desempenhado instituições como o SESC/SP, que vem promovendo discussões sobre o lugar da Arte no mundo contemporâneo e ressaltamos, sobretudo, a visível preocupação em lançar discussões sobre a Arte Urbana e suas relações com a cidade, com a sociedade e com a própria História da Arte, desenhando mapas culturais existentes na cidade de São Paulo.

O SESC/SP é uma instituição que vem abrindo espaço para a Arte Urbana já há alguns anos. No ano de 2007, em suas unidades nos bairros Pinheiros e Pompéia, antes mesmo das Mostras no MASP e no MuBE, a instituição realizou a exposição “A conquista do espaço – Novas Formas de Arte de Rua” que contou com onze artistas, entre coletivos e artistas com trabalho individual, sendo três brasileiros¹¹³. A exposição vem ao encontro do trabalho que a instituição propõe que é o de fomentar e divulgar a produção dos mais diversos tipos de manifestações artísticas e culturais em diferentes áreas de expressão. Nas artes visuais, com esta exposição, a instituição trouxe uma proposta condizente com a arte do nosso tempo, ampliando o diálogo arquitetura-arte urbana de forma interdisciplinar. Com curadoria do Grupo BaseV¹¹⁴, a exposição contou com um ciclo de palestras, com entrada gratuita, no qual foram discutidas questões como a relação da identidade com a memória na cidade de hoje, a relação do artista do século XXI com o a produção de esculturas, que utilizam como matéria prima materiais reciclados, e a produção de estêncil como forma de protesto político e social. Contou também com Workshops, gratuitos, das técnicas utilizadas na exposição ensinadas pelos próprios artistas expositores. A mediação da mostra foi por meio de textos explicativos sobre o trabalho e o processo de criação dos artistas de forma a contextualizar suas intervenções.

De acordo com Danilo Oliveira (2014), um dos integrantes do coletivo que assinou a curadoria da mostra, o futuro da mediação de arte será o da auto-explicação, as obras falando por si só (informação verbal)¹¹⁵. No caso dessa exposição, os trabalhos que não eram auto-explicativos, eram acompanhados de vídeos que mostravam o processo de confecção das obras, oportunizando o espectador a acompanhar o desenvolvimento da proposta até sua execução.

¹¹³ Artistas participantes das mostras: Alexandre Orion, Fefe Tavalera, Onesto e oito internacionais, BLU (Itália), Buenos Aires Stencil e Run Don't Walk (Argentina), Leon Reid IV e Mark Jenkins(EUA), SAM3 (Espanha), M-City (Polônia) e Jorge Rodriguez-Gerada (Cuba/EUA).

¹¹⁴ **BASE-V** é um grupo de artistas de São Paulo que atua desde 2002. Atualmente é formado por Zansky, Danilo Oliveira e David Magila. Trabalham a partir da experimentação livre e improvisação. Disponível em <http://www.base-v.org/info/>. Acesso em setembro de 2014.

¹¹⁵ Informação fornecida por Danilo Oliveira no curso “Cidade como espaço e suporte: Artes de ruas”, oferecido pelo SESC/SP em setembro e outubro de 2014.

Figura 20 – Mapa das obras nos respectivos espaços expositivos, s/d.

Fonte SESC Memórias

No ano de 2014, o SESC/SP, unidade do bairro Campo Limpo, por meio da ação Intervenções Visuais na Arquitetura, convida seis artistas urbanos brasileiros para interferirem na arquitetura da unidade, Mauro Neri, Fefe Talavera, Speto, Fábio Cristo, Laura Gorski e Flávia Mielnik.

As intervenções visuais na arquitetura da unidade foram concebidas para a ocupação de um espaço em transformação. Intercalando arquitetura e arte, proporcionam diferentes olhares que podem acrescentar outros sentidos à construção. Os artistas convidados realizam um diálogo, cada um em seu estilo, mesclando arte, cotidiano e personalidade que percebem no bairro e nas pessoas. (Panfleto da ação¹¹⁶)

Ao promover ações educativas como mediação cultural, a instituição mantém aberto o diálogo sobre a arquitetura, a Arte Urbana e sobre a percepção, o olhar do público que transita por ali, assim como do morador do entorno da instituição. No mesmo ano, 2014, promove o Curso “Cidade como espaço e suporte: Arte de ruas”, no qual apresenta um panorama histórico da Arte Urbana, pontuando questões conceituais sobre a manifestação, assim como suas transformações ao longo dessa história, sua relação com o ambiente público e com o institucional.

¹¹⁶ Vide anexos.

Figura 21 – Vista SESC Campo Limpo depois da Intervenção, s/d.
Fonte SESC Memórias¹¹⁷. Foto Guma.

Figura 22 e 23 – Artistas realizando a intervenção e intervenção finalizada, s/d.
Fonte SESC Memórias. Fotos Zé Carlos Barreta

¹¹⁷ Hoje o SESC/SP mantém no 3º andar do prédio da FECOMÉRCIO, SESC Memórias, responsável por guardar as memórias da instituição. No mesmo edifício está localizado, no 4º. Andar, o CPF, Centro de Pesquisa e Formação, espaço destinado para cursos de formação, ciclo de palestras. Esse também conta com uma biblioteca e salas que podem ser reservadas para grupos de pesquisa.

Figura 24 – Intervenções Fábio Cristo, s/d.
Fonte SESC Memórias Foto Zé Carlos Barreta

Figura 25 – Intervenção Fefe Talavera, s/d.
Fonte SESC Memórias Foto Zé Carlos Barreta

A Arte só existe porque existe o artista, o ser humano que se expressa por meio dela. Pensemos nele como o fazedor de *mimesis*, que enquanto vive de sua arte – podendo exprimir por meio dela sua sensibilidade, transforma-se no que Racière (2009, p.64), chama de *homem duplo*, aquele que confere, por meio de seu trabalho, ao princípio *privado* do trabalho uma cena pública –, ele perturba a partilha, que coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ele tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. O que o torna ainda mais perigoso que os simulacros¹¹⁸ que amolecem as almas.

O artista, representante de qualquer vertente da arte, exerce também o papel do trabalhador, uma vez que estamos todos inseridos nesse sistema de produção. No entanto, ele assumindo o papel de produtor de arte sofre a pressão desse mercado para que produza e abasteça os mercados globais da arte, no entanto, nada o impede de continuar, por meio da prática artística, a se colocar no espaço das discussões públicas e construir, propor e partilhar

¹¹⁸ Rancièrè. (2009a, p. 63-64)

sua visão de mundo, transformando realidades. É nesse ponto que reside a potência de seu discurso.

A Arte Urbana dentro das Instituições Culturais geram frequentemente um vazio educativo que não é agradável de ser percebido, como já citado pelo curador educativo do MuBE. No entanto, este vazio tende a se dissipar quando nos reportamos à relação da Arte Urbana hoje com as Instituições Educativas. Diversos artistas realizam trabalhos com instituições educativas, muitas vezes, suprimindo uma necessidade pessoal de participar dessa partilha no âmbito educativo como é o exemplo de artistas como Daniel Melim e TEC, que participaram das exposições do MASP e que ainda hoje atuam em projetos ligados ao Educativo do Instituto Choque Cultural.

Acho que é primordial pensarmos o ensino da arte como parte do conhecimento humano, assim como aprendemos matemática, ciências, filosofia nas escolas, (não é porque estudo ciências na escola que me tornarei um cientista), pensando em um sentido mais amplo da formação do ser humano. Além disso tem toda a questão do desenvolvimento motor nos primeiros anos de vida, na auto expressão na adolescência e por aí vai. O Grafite ou Arte de rua em geral, ele dialoga mais próximo com a galera mais jovem e mostra um universo rico na hora de apresentar estes conceitos, porque no final é pintura, desenho, forma, cor, textura. O professor será um multiplicador, pois ele tendo o conceito básico, com sua bagagem, pode aplicar de inúmeras formas o conteúdo. Mas a ideia da formação dos professores seria nesse sentido, instrumentalizá-lo para aí sim ele poder ter a referência e autonomia na sala de aula e poder entender como trabalhar essa Arte com o aluno. Daniel Melim (Informação pessoal)¹¹⁹.

Segundo Walter Zanini¹²⁰, a coleção de Arte Moderna foi transferida para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP, após uma crise no MAM/SP, fundado em 1948, uma instituição privada, que veio a dar origem à Bienal de São Paulo.

De acordo com Mineirini Neto (2014, p. 265), o MAM/SP sempre se preocupou em oferecer cursos e palestras, desde sua fundação, sobre Arte Moderna. No entanto, as primeiras exposições modernistas¹²¹ levantaram importantes questões que apontavam para seus espectadores. Tais exposições continham obras de arte abstratas que não encontravam aproximação com as investidas das vanguardas que foram marca dessa época da

¹¹⁹ Daniel Melim, artista urbano, em entrevista à autora via rede social em junho de 2015.

¹²⁰ Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, Walter Zanini explica que sem perspectiva de continuidade e tendo apenas um pequeno grupo de indivíduos preparados para enfrentar as dificuldades, que constantemente pioravam, surgiu a decisão, em uma reunião geral de parceiros, de transferir a coleção de obras para a universidade. Privado destas obras, o MAM/SP, apesar de tudo, manteve o nome e em seguida, reiniciou suas atividades. (OBRIST, 2010, p. 185)

¹²¹ As primeiras exposições modernistas em São Paulo foram protagonizadas por Lasar Segall e Anita Malfatti por conta da Semana de Arte Moderna, pelo Grupo Santa Helena por conta das ações da Sociedade Pró-Arte Moderna e por Flávio de Carvalho ligado ao Clube dos Artistas Modernos.

modernização da Arte no país. O fato é que isso causou a inquietação do público, cerca de dez mil estudantes que visitaram a I Bienal de São Paulo no ano de 1951. A organização dessa Bienal de São Paulo (composta por Lourival Gomes Machado, Ciccillo Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado) colocou seus esforços em trazer artistas que representassem o panorama moderno. No entanto, não se dedicaram na mesma medida com a ação educativa.

Por conta disso, coube a Gomes Machado organizar e proferir palestras e aos comissários que acompanhavam as delegações nacionais postarem-se nos espaços expositivos dos países que representavam para conduzir visitas comentadas. Estas chamavam-se “passeios explicativos”. Tais iniciativas foram soluções encontradas pelos organizadores para acolher os visitantes interessados em compreender o que é arte moderna e abstrata. (MINEIRINI, 2014, p. 266)

Em vista de tantas questões vindas do público sobre a incompreensão das obras apresentadas na exposição, manifestadas em palestras e mesas redondas e sem um grupo de orientadores que pudessem auxiliar o público nas visitas, a tarefa ficou por conta dos Comissários de cada país, que foram responsáveis por acompanhar as visitas, orientando sobre as obras dos artistas de seus países. Esses passeios foram denominados “passeios explicativos” os quais explicavam o que era Arte Moderna, dessa forma, nasceram as ações educativas pioneiras da Bienal de São Paulo, o Educativo¹²².

[...] a relação entre qualquer arte nova – enquanto nova – e o seu próprio momento; ou, invertendo a sentença: cada momento, durante os últimos cem anos, teve a sua própria arte ultrajante, de modo que cada geração, desde Courbet, teve uma experiência de desconforto em relação à arte moderna. E neste sentido seria inteiramente errado dizer que o espanto experimentado pelas pessoas em relação a um novo estilo não é importante, já que não dura muito. Na realidade, dura muito tempo: tem-nos acompanhado durante um século. E o arrepio de sofrimento causado pela arte moderna é como que um enriquecimento – tão necessário a nós que sociedades como a Rússia Soviética, que não possuem uma arte própria ultrajante, parecem-nos estar vivas apenas pela metade. Elas não sofrem a perpétua ansiedade, ou a periódica frustração, ou o desconforto que é a nossa condição normal, e à qual chamo de “situação do público” (STEINBERG, 2004, p. 246-247).

Comparadas às exposições de Arte Urbana que pesquisamos, realizadas no MASP e MuBE, com a exposição de Arte Urbana The Polical Line, no Museu de Arte Contemporânea - MAM/Paris, no que se refere a produção gráfica, especificamente em se tratando de Catálogos¹²³ dessas exposições, podemos verificar que as brasileiras possuem um número grande de imagens e poucos textos, além desses serem meramente biográficos, não críticos,

¹²² NETO, J. M. *A origem dos projetos educacionais nas Bienais de Arte de São Paulo*. Revista do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE), do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Volume 1, Número 2, Agosto/2014.

¹²³ Fragmentos dos Catálogos produzidos nas exposições brasileiras e na francesa em anexo.

enquanto que a exposição francesa possui vasta coleção¹²⁴ de textos sobre o artista e sobre sua obra, que contextualizam seu trabalho de forma crítica e reflexiva.

No que consiste na produção de literatura não acadêmica na área de Arte Urbana no Brasil, verificamos a existência de uma obra em dois volumes, intitulada *Estética Marginal*. O primeiro volume aborda alguns artistas da Nova Escola do Grafite, enquanto o segundo, aborda a *Old School* (os grafiteiros antigos), contando assim a história do Grafite de trás para frente. Além de imagens dos Grafites, os livros contêm textos que abrangem o contexto histórico das obras, entrevistas com artistas e um dos volumes possui uma linha do tempo da História da Arte na qual o Grafite está situado.

Embora haja a falta de textos crítico-reflexivos nas publicações de Arte Urbana, como os Catálogos das exposições pesquisadas, diferente da preocupação mostrada pelas Mostras Paulistas dos anos de 1990, percebemos hoje que alguns artistas demonstram perceber o valor do texto em conjunto com a imagem. No caso dos livros¹²⁵ do artista Alexandre Orion¹²⁶, que possuem ensaios, entrevistas com o artista, textos sobre os contextos de suas obras escritos por terceiros. O que vai na contramão da reprodução indiscriminada de imagens desconexas para uso meramente mercadológico, mas sim buscando agregar conhecimento e reflexão aos impressos.

¹²⁴ Vide anexos.

¹²⁵ ORION, A. *Metabiótica*, São Paulo: Via das Artes, 2006. É um livro publicado pelo artista, com o patrocínio da Aliança Francesa, no qual o artista expõe o desenvolvimento de sua poética.

¹²⁶ Alexandre Orion Criscuolo (São Paulo SP 1978). Artista visual, fotógrafo e designer. Inicia, como autodidata, em 1993, seu trabalho com grafite e arte pública, e, em 2001, com fotografia. Em 2004, gradua-se em artes visuais pela Faculdade Montessori - Famec,. Disponível <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa202813/alexandre-orion>. Acesso em abril de 2014.

CAPÍTULO 2

ARTE URBANA NAS INSTITUIÇÕES EDUCATIVAS

“Tenho o privilégio de não saber quase tudo. E isso explica o resto.”¹²⁷

Na década de 1960, Paulo Freire (1987, p. 28), discorreu sobre a questão do oprimido e do opressor na sociedade brasileira. O autor lembra que a relação oprimir versus ser oprimido reside na autorização por parte do segundo em se deixar oprimir. *A auto desvalia é outra característica dos oprimidos. Resulta da introjeção que fazem eles da visão que eles têm do opressor.* Levando a análise para dentro das escolas brasileiras, foi comprovada a relação depositante-depositário entre educador-educandos:

O educador, que aliena a ignorância, se mantém em posições fixas, invariáveis. Será sempre o que sabe enquanto os educandos serão sempre os que não sabem. A rigidez destas posições nega a educação e o conhecimento como processos de busca(...) Reconhece na absolutização da ignorância daqueles a razão de sua existência. Os educandos, alienados, por sua vez, à maneira do escravo na dialética hegeliana, reconhecem em sua ignorância a razão da existência do educador, mas, não chegam, nem sequer ao modo do escravo naquela dialética, a descobrir-se educadores do educador (FREIRE, 1987, p.33).

Em oposição à relação depositante-depositário é apresentada a proposta da educação libertária que se traduz na transformação dessa relação bancária em uma relação com via de mão dupla, diferente daquela que era aplicada na década de 1960, ainda vista hoje, no século XXI, e que habita as salas de aula de algumas escolas públicas no país. O discurso do autor aponta para uma inovação no campo da pedagogia que consiste em realizar constantes trocas, que enriquecem o processo de aprendizagem tanto do educador quanto do educando.

É através do diálogo que se opera a superação de que resulta um termo novo: não mais educador do educando do educador, mas educador-educando com educando-educador. Desta maneira, o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos assim se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos (FREIRE, 1987, p. 39).

¹²⁷ BARROS, M. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 461

O diálogo pressupõe questionamentos, que podem vir de ambos os lados, tanto do educador quanto do educando. Questionamentos impulsionam a busca por descobertas que podem ser individuais ou coletivas, porém sempre impossíveis de se medir por meio de percentuais numéricos, uma vez que se trata de capital humano, que se metamorfoseia dia a dia.

Carr¹²⁸ (2003, p. 93) atenta para o poder de uma questão e do quanto ela pode nos mover, já que somos indivíduos em constante transformação e nossa integridade é moldada ao longo do tempo justamente pela qualidade de nossos questionamentos e crenças e como eles nos movem. Nossas boas perguntas, mais que qualquer resposta, impulsionam-nos cognitivamente.

Uma boa pergunta coloca o passado em risco. Ela introduz desafio e desordem. Ela marca nosso progresso em direção à mudança. Ela pode permanecer conosco durante toda vida e se tornar nossa própria questão de vida (...) Creio que o centro do propósito definitivo de um educador é construir uma situação na qual as perguntas encontrem forma (CARR, 2003, p. 94)¹²⁹.

Simon Schwartzman¹³⁰ lembra que a redescoberta da educação se deve a percepção de que as instituições educacionais influem significativamente sobre as sociedades contemporâneas. Pesquisas de análises econômicas mostram que a educação como “capital humano” contribui decisivamente para o desenvolvimento econômico de uma nação que coloca a educação em primeiro plano, a exemplo do Japão, país que ascendeu visivelmente nas últimas décadas. No entanto, por outro lado:

(...) é também bastante clara, e dramática, a limitação que a ausência de uma população educada coloca para um país como o Brasil, no momento em que o desenvolvimento da automação industrial coloca em risco uma de suas principais "vantagens" comparativas internacionais, que era a existência de mão de obra

¹²⁸ David Carr fala, escreve e ensina sobre o valor das Instituições Culturais como instrumentos essenciais para a nutrir a imaginação pública em sociedades democráticas. Após vários anos de ensino em escolas e universidades de referência, foi professor de biblioteconomia em duas universidades (Rutgers University, da Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill), enfatizando coleção de construções, leitura popular, e a exploração de ferramentas de referência. Por 30 anos, ele também foi consultor para diversos museus americanos. Escreveu três livros: *A Promessa de Instituições Culturais* (2003), *Um lugar não é um lugar* (2006) e *Conversas abertas* (2011), entre várias outras publicações. Disponível em <http://library.si.edu/event/david-carr-lecture> Acesso em abril de 2015.

¹²⁹ The good question places the past at risk. It introduces disorder and challenge. It marks our progress toward change. It can stay with us over our lifespan and become our own question for life.

¹³⁰ Simon Schwartzman, nascido em Belo Horizonte, com formação também em pesquisador do *Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade* no Rio de Janeiro. Foi, entre 1994 e 1998, Presidente do *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)* e, entre 1999 e 2002, diretor para o Brasil do *American Institutes for Research*. Estudou sociologia, ciência política e administração pública na Universidade Federal de Minas Gerais (1961); tem um mestrado em sociologia pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO), Santiago do Chile (1963); e Ph.D. em ciência política pela Universidade da Califórnia, Berkeley (1973). Foi professor da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo sido afastado pelo golpe militar de 1964 e reintegrado em 2000, quando se aposentou.

abundante, desqualificada e barata. (...) estudos sobre o impacto dos sistemas educacionais sobre a estratificação social mostram que, ao contrário das expectativas otimistas do passado, estes sistemas tendem frequentemente a consolidar e acentuar a desigualdade social (...) (SCHWARTSMAN, 1997).

Este capítulo apresenta a análise de dois estudos de casos:

- O primeiro é sobre o Educativo do Instituto Choque Cultural, aborda o trabalho do departamento educativo desse instituto e tem a intenção de auxiliar o leitor na compreensão de sua dinâmica de atuação no ambiente de ensino formal. A singularidade desse caso está no fato de que esta instituição é a única que presta serviço educativo voltado a confeccionar projetos focados em levar a linguagem da Arte Urbana para a escola na cidade de São Paulo.
- O segundo caso se refere ao projeto Fazendo Arte na Escola cuja essência é a Arte-educação a serviço da Arte Urbana na busca da construção de um diálogo mais estreito entre a comunidade escolar e a Arte com base na cultura hip hop, com ênfase no Grafite.

2.1 Educativo do Instituto Choque Cultural

O Educativo do Instituto Choque Cultural tem desenvolvido seu trabalho arte-educativo voltado à Arte Urbana junto às instituições educativas desde 2011. Desde então, contemplou um grande número de escolas que receberam a formação de professores bem como a intervenção de um artista urbano na escola. No intuito de compreendermos sua metodologia e refletirmos sobre os impactos de suas ações no ambiente educativo. Verificarmos de que forma as atividades são realizadas, tanto a formação de professores quanto a intervenção artística na escola. Para isso, pesquisamos os projetos aplicados em escolas públicas (estaduais e municipais), contidos no material disponível no acervo do próprio Instituto, tanto no virtual quanto no físico, entrevistamos professores, artistas urbanos e a coordenadora do Educativo, Raquel Ribeiro.

2.1.1 Do Instituto Choque Cultural

O Instituto Choque Cultural é uma organização sem fins lucrativos com missão de tornar a Arte mais acessível às novas gerações, tendo como proposta o conceito de Educomunicação¹³¹. De acordo com o Instituto¹³², ele “busca trazer a arte para o centro do debate e da vida pública. Criar relações e intercâmbios entre diferentes regiões, seus artistas, educadores e suas técnicas”.

No ano de 2011, começou-se a criar o “Educativo”, departamento educativo da Galeria Choque Cultural, com o intuito de tornar mais visíveis e potentes suas ações educacionais e públicas e também viabilizar projetos educativos e culturais com mais abrangência, em busca de estabelecer parcerias com organizações educativas, culturais, governamentais e sociais. Em 2012, o Instituto Choque Cultural é efetivado de forma jurídica e inicia sua jornada, visando à Arte e a Educação. Focado na qualificação profissional dos artistas, na formação de professores, de novos públicos e no desenvolvimento da Arte pública. A instituição ainda promove discussões sobre a permeabilidade dos ambientes da Arte, assim como do Mercado da Arte, da Escola e de outras Instituições por meio de ações artísticas experimentais em seus espaços e em espaços públicos e museus.

¹³¹ Educomunicação é um conceito ou metodologia pedagógica que propõe o uso de recursos tecnológicos modernos e técnicas da comunicação na aprendizagem através de meios de mídia. Como se entende pelo nome, é o encontro da educação com a comunicação, multimídia, colaborativa e interdisciplinar. Pode ser desenvolvida com estudantes de qualquer idade e utilizada por professores de qualquer área. Conhecida abreviadamente como educom. Exemplos de comunicação são o uso de rádio escolar, rádio virtual, videogames, softwares de aprendizagem online, podcasts, blogs, fotografia, projetos de entrevistas e reportagens executadas pelos estudantes. No Brasil, várias ONGs e algumas prefeituras desenvolvem programas de educomunicação que possuem em comum a promoção ao protagonismo infanto-juvenil e a horizontalidade da comunicação, tentando diminuir as diferenças hierárquicas entre educadores e educandos, diferenças de idade e ampliando o acesso à cultura e à informação de maneira crítica e autônoma. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Educomunica>. Acesso em agosto de 2013.

¹³² Em texto produzido para o website do Instituto Choque Cultural. Disponível em <http://www.institutochoquecultural.org.br/institutomain/>. Acesso em abril de 2015.

2.1.2 Do Educativo: Departamento Educativo do Instituto Choque Cultural

O Educativo surgiu como o produto da pesquisa de Raquel Ribeiro, coordenadora educativa do Instituto, e pela preocupação que havia de se abordar com mais cuidado a questão educativa no trato com Arte Urbana. Ao cursar a especialização Gestão em Educomunicação da Universidade de São Paulo, um dos pré-requisitos para a conclusão do curso era a confecção de um projeto que utilizasse o processo de Educomunicação em seu corpo. Ao unir sua vontade de trabalhar com educação no Instituto à produção deste projeto surgiu o Educativo. Segundo Raquel Ribeiro, o Educativo age no espaço que é resultado do cruzamento da Arte, da Educação e da Comunicação.

Meu olhar para a Galeria Choque Cultural sempre foi o educativo, no sentido amplo. Eu costumo explicar muito isso, porque quando você fala de educação, seja na área da arte, seja na área da cultura, vem uma série de conceitos estabelecidos muito diferentes do que o que eu estou querendo dizer. Meu olhar foi sempre para este olhar educativo e formador¹³³ que a Choque tinha. (...) A Galeria seguiu seu caminho como empresa, no ramo comercial. (...) Eu tinha esse desejo, mas, falta a questão teórica que daria a ideia um corpo mais consistente. Nesse curso que fiz de especialização em Educomunicação, eu teria de fazer um projeto e o meu projeto foi criar um Educativo para a Choque.

Figura 26 – Relação explicativa do Educativo Instituto Choque Cultural, s/d.
Fonte Página do Educativo em rede social¹³⁴

¹³³ Aqui, Raquel se refere ao início da história da Galeria Choque Cultural que começou como um ponto de encontro para artistas urbanos, que se tornou logo um espaço para oficinas e formação desses artistas.

¹³⁴ Disponível

em <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.692256547524547.1073741836.117258345024373&type=3>. Acesso em dezembro de 2014.

Atua com base nesses três eixos da seguinte forma: Arte – como fator mobilizador que ativa a capacidade de inovar e consiste na plataforma de expressão; educação – como ponto de desenvolvimento humano individual e coletivo e agente da melhora qualitativa de vida; comunicação – como promotor das articulações e da formação de redes e de territórios nos quais o conector para a constituição das parcerias é o diálogo:

Estes três eixos se inter-relacionam a partir do conceito de Educomunicação que tem como meta a criação de espaços físicos ou espaciais que sirvam para a implementação dos direitos humanos, especialmente o direito de todos à expressão e à comunicação, e aqui, também ao amplo acesso à cultura e à Arte. (...) Acreditamos que em qualquer modalidade de Arte é o diálogo e a troca que possibilitam a atribuição de novos significados e sentidos às experiências vividas, pois a Arte não precisa ser entendida, mas preenchida de significados. Da mesma forma acontece com a Educação que se constitui a partir da experiência vivida e ressignificada.

A proposta base dos projetos do Instituto é a criação de um museu de Arte Urbana a céu aberto a partir das intervenções realizadas nas escolas que participam do projeto.

2.1.2.1 Das Formações para professores

Com uma bagagem de três décadas trabalhando como educadora – grande parte desse tempo com formação de professores – a coordenadora Raquel Ribeiro viu no Instituto Choque Cultural um potencial para continuar seu ofício de formação de educadores, agora, Arte-educadores.

Figura 27, 28, 29 e 30 – Workshop com Professores da rede pública, 2012.

Fonte página do Educativo Instituto Choque Cultural em rede social¹³⁵

¹³⁵Disponível em https://www.facebook.com/Educativo/photos_stream?tab=photos_albums. Acesso em setembro de 2014.

Figura 31 e 32 – Oficina e Encontro de formação de professores, 2014.

Fonte Website do Educativo em rede social¹³⁶

A formação se dá em três encontros, nos quais os professores são instrumentalizados de forma teórica e prática de forma que o educador se torne íntimo dessa manifestação que é considerada “nova”, enquanto Arte – ao menos para o grande público dos centros urbanos. O material oferecido aos professores é uma pasta contendo textos¹³⁷ sobre Arte Urbana, arte pública, arquitetura, juventude, além de um CD ilustrando e esclarecendo cada item pautado nas formações para que o professor possa utilizar em sala de aula, de acordo com seu interesse e foco de trabalho.

Alguns dos momentos inserção do Educativo, apresentados a seguir, no espaço de ensino de escolas públicas na cidade de São Paulo mostram como se dá a participação do departamento no ambiente escolar. Ao fazer uma busca nos arquivos do Educativo, foram selecionados alguns dos projetos os quais julgamos que ilustram de forma clara e objetiva o trabalho da instituição, a apropriação da arte urbana como forma de expressão e o protagonismo por parte dos alunos nas escolas, gravando nas paredes e nos muros suas identidades de forma lúdica, pois ao mesmo tempo em que se divertem, constroem conhecimento. Trazendo especificidades da relação escola-aluno, que deixam clara a necessidade de um diálogo menos hierárquico entre a instituição escola e o aluno,

¹³⁶Disponível

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.692256547524547.1073741836.117258345024373&type=3>.

Acesso em dezembro de 2014.

¹³⁷ Todos os textos estão disponíveis no website do Instituto Choque Cultural, já citado anteriormente, na sessão *Downloads*. Parte do material, como as fichas avaliativas e fragmentos do material oferecido aos professores está em anexo. *O Instituto não permitiu a divulgação do CD oferecido aos professores, apenas possui um exemplar dele quem participa da formação oferecida pelo Educativo.

fundamental para localizar ambos no mesmo palco, protagonizando, juntos, uma história por meio da Arte-educação.

2.1.2.2 Dos projetos educativos envolvendo a ação do Educativo

Os projetos¹³⁸ aqui estudados foram escolhidos por algumas especificidades, suas repercussões dentro e fora da escola.

1. O primeiro teve um desdobramento fora da escola, tanto no âmbito real quanto no âmbito virtual. O que nos chamou atenção no projeto da EE Romeu de Moraes, realizado no ano de 2012. De acordo com o professor, Dennis Brandão, a participação do Educativo do Instituto Choque Cultural¹³⁹ foi fundamental para o projeto em sua escola. Trouxe aos alunos uma visão da Arte Urbana vinda do próprio artista urbano, mostrando que as realidades dos artistas muitas vezes poderiam não ser tão distantes das realidades dos alunos, desmistificando assim a figura do artista e apresentando aos estudantes perspectivas reais de trabalho com a Arte Urbana. O que era um dos objetivos do projeto, instrumentalizar os alunos com as técnicas da Arte Urbana, além de integrar a comunidade escolar, trazer para sala de aula o debate sobre a temática da arte no espaço urbano, fazer aflorar o sentimento de identidade, pertencimento àquela comunidade, projetando-a como um polo cultural.

O processo contou em um primeiro momento com a separação do muro da escola em partes, em escala, depois, cada parte era fotocopiada e entregue aos alunos para que eles produzissem seus Grafites nesse espaço. Os desenhos eram digitalizados e publicados no Blog

¹³⁸ Os projetos aqui analisados encontram-se em anexo.

¹³⁹ No ano de 2011, surge o Educativo, departamento educativo da Galeria Choque Cultural, espaço este dirigido por Baixo Ribeiro e Mariana Martins, com o intuito de tornar mais visível e potente suas ações educacionais e públicas, como também viabilizar projetos educativos e culturais com mais abrangência, buscando estabelecer parcerias com organizações educativas, culturais, governamentais e sociais. Em 2012, O Educativo é efetivado de forma jurídica e inicia sua jornada, visando à arte e a educação. No ano de 2014, o Instituto Choque Cultural conquista um espaço exclusivo na região central de São Paulo, tornando-se completamente autônomo como Instituição Educativa e Cultural. Focado na qualificação profissional dos artistas e professores, na formação de novos públicos e no desenvolvimento da arte pública, promove discussões sobre a porosidade dos ambientes da arte, assim como da escola e de outras instituições por meio de ações artísticas experimentais em seus espaços, como também espaços públicos e museus. O Educativo age no espaço que é resultado do cruzamento da arte, da educação e da comunicação. Disponível em <http://www.institutochoquecultural.org.br/#oinstituto>. Acesso em agosto de 2013.

do Professor¹⁴⁰. As produções mais comentadas seriam eleitas para serem grafitadas nos muros do estacionamento. Utilizando técnicas de mistura de tinta látex com corante e materiais alternativos, como rolinhos, em vez de tinta spray, driblou a falta de recursos. O trabalho de Grafite foi adaptado para uma técnica de carimbos feitos com estêncil nos murais individuais de cada sala de aula da escola. *A ideia inicial era fazer adesivos, fazer com que os alunos produzissem murais, não ficar apenas nos pequenos Grafites*, disse o professor.

De acordo com o professor, sua participação nas oficinas do Educativo, foi de suma importância para o projeto, pois, dentre os professores que participaram do curso de formação, seu projeto ganhou a visita do Grafiteiro Lelo¹⁴¹, que ministrou uma palestra e realizou uma intervenção no muro frontal da escola. No dia da visita, os alunos exibiram, com orgulho, suas máscaras e suas produções nos muros internos da escola para o grafiteiro. Na fala, o artista urbano contou como começou a trabalhar com Grafite e como fez de sua arte também sua fonte de renda. *A presença do Lelo, produzindo Arte com os alunos, foi uma conquista. Graças à visita, eles puderam ter a experiência de usar a tinta spray, que foi emprestada por ele (o artista) durante o processo de intervenção no muro da escola*, comentou o professor.

Figura 33- Grupo apresenta sua produção ao artista, 2012. Foto Raquel Ribeiro

Figura 34- Vídeo sobre a poética do artista, 2012. Foto Raquel Ribeiro

¹⁴⁰ O Blog do Professor é um projeto que foi aprovado e ganhou incentivo do Estado. O professor Dennis Brandão foi convidado a ministrar palestra sobre o projeto, no Seminário Semeando Ideias e Valorizando Práticas. Disponível em <http://profms.blogspot.com.br/>. Acesso em setembro de 2014.

¹⁴¹ João Lelo é artista carioca autodidata. Mais conhecido por seu trabalho de arte urbana, que realiza desde 1999. Sua produção abrange murais, pinturas, desenhos, gravuras, vídeos e mais recentemente esculturas e objetos. Disponível em <https://leloart.wordpress.com/about/>. Acesso em setembro de 2014.

Figura 35- Artista LELO produzindo o mural, 2012. Foto Raquel Ribeiro

Figura 36- Artista com os alunos, 2012. Foto Raquel Ribeiro

Figura 37, 38, 39 - Alunos utilizando os sprays emprestados pelo artista no dia da intervenção, 2012. Foto Raquel Riberio

Embora não se tenha conseguido fazer todos os Grafites dos alunos utilizando as latas de spray, como se foi pensado para o projeto, o trabalho de pesquisa, a parte conceitual, assim como a compreensão das técnicas, tudo foi aplicado a todos os alunos do Fundamental II, do sexto ao nono ano. O projeto contemplou todas as séries, o tempo aproveitado foi o das aulas de artes e o material que a coordenação oferecia, uma vez que nem todas as verbas chegaram. O professor lembra: *com cartolina, fazia as máscaras de estêncil, sem tinta, porque os alunos*

do outro turno poderiam não gostar. Como cada sala tem um mural, tive a ideia de produzir “carimbos com estêncil”¹⁴²”, assim eles poderiam entender a técnica, mesmo sem ter o spray.

A saída de campo foi realizada em dois dias, com direito a lanche. Pouco mais de um terço dos alunos do projeto participou das visitas. Foram dois dias de passeio, nos quais foram visitadas as sedes da Galeria Choque Cultural, do Projeto Guri¹⁴³, assim como os Becos do Batman e do Aprendiz, localizados na Vila Madalena, São Paulo.

Figura 40- Visita aos Becos do Batman e do Aprendiz, Vila Madalena, São Paulo, 2012.
Foto Dennis Brandão

Figura 41- Visita à Galeria Choque Cultural, Vila Madalena, São Paulo, 2012.
Foto Dennis Brandão

¹⁴² Utilizando as técnicas de estêncil, as máscaras, e substituindo as tintas spray e acrílica por tintas de carimbo.

¹⁴³ Disponível em <http://www.projeto-uri.org.br/>. Acesso em setembro de 2014.

A proposta era levar todos os quinhentos alunos que faziam parte do projeto para a visita aos Becos, mas, apenas duzentos alunos foram contemplados por falta de recursos.

O reflexo do trabalho de formação do Educativo pode ser claramente visto no desenvolvimento do projeto da EE Romeu Moraes. O diálogo do projeto com o Blog do Professor permitia que os alunos mantivessem contato direto com os projetos, proporcionando a eles o protagonismo, conceito norteador do Educativo. Os alunos estavam comprometidos, envolvidos e se identificando com o projeto de trabalho no qual estavam inseridos. Protagonismo visto também na oportunidade apresentada aos alunos de mostrar que é possível fruir Arte, ser reflexivo a qualquer momento, durante um passeio pelas ruas da sua comunidade, onde também é um lugar de produção de cultura. A parceria do Instituto Choque Cultural fez com que os alunos pudessem vivenciar as técnicas de Arte Urbana, ter o contato com o artista e se identificar com a escola, a partir do momento em que deixaram gravadas suas assinaturas nos muros, como um símbolo de apropriação de um bem que lhes pertence. As mídias foram fundamentais para o projeto, uma vez que trouxeram mais autonomia aos alunos tanto nas escolhas dos trabalhos quanto na forma como poderiam expressar seu envolvimento e contentamento com o projeto. O *feedback* dos alunos pode ser visto no *YouTube*.¹⁴⁴

2. O segundo projeto foi escolhido para evidenciar a necessidade de se trabalhar a Arte Urbana na escola, sob pena de gerar conflitos por falta de compreensão da temática e das propostas engendradas a partir da utilização do Grafite contemporâneo, logo da utilização do suporte, neste caso específico, os muros da escola.

O projeto elaborado pela EE Oswaldo Aranha, também realizado no ano de 2012, teve caráter interdisciplinar e foi intitulado “Mundo em Conflito”. Ironia ou não, o mundo escolar entrou em conflito, uma vez que mesmo depois das muitas conversas entre a Escola e o Instituto sobre a realização do Grafite nos muros da instituição, pelo artista Mauro Neri, ao final do projeto, o colegiado decidiu que não autorizaria a realização da intervenção. O artista acabou por realizar a intervenção em uma grande lona, colocada no muro da escola. Este incidente levanta a questão do quanto a escola tradicional realmente está aberta ao diálogo, seja com o aluno, aceitando a ideia de deixá-lo ser o protagonista da história escolar, seja como escola, discutindo e refletindo sobre seus próprios métodos de ensino. Evidenciando

¹⁴⁴Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dT8uqci01P0&feature=youtu.be>
<https://www.youtube.com/watch?v=OnjCulf2B3M&feature=youtu.be>
<https://www.youtube.com/watch?v=ruUKyNlew28&feature=youtu.be> Acesso em setembro 2014.

ainda o pensamento da relação de poder dominante que reside nas bases de construção da escola tradicional, do Estado Moderno, que fabrica sujeitos conforme modelos específicos e que, diferente do que se poderia pensar, não ignora os indivíduos, mas dá a eles novas formas de individualidade, utilizando o poder pastoral como estratégia de poder nessa relação.

Depois de esclarecer que existem três tipos de lutas: lutas contra formas de dominação (étnica, social e religiosa), lutas contra formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem, e lutas contra as formas de subjetivação, Foucault esclarece que são as lutas contra a sujeição que têm se tornado cada vez mais importantes, porque o Estado moderno ocidental se apropriou de uma antiga tecnologia de poder, o poder pastoral. Ou seja, para Foucault, longe de considerarmos que o Estado moderno se desenvolveu ignorando os indivíduos, devemos vê-lo como uma sofisticada estrutura, que pretende, contando com modelos específicos, dar novas formas a esta individualidade (PANIAGO, 2005, p. 1).

Figura 42 – Intervenção do artista Mauro Néri em telas na EE Oswaldo Aranha, 2012. Foto Raquel Ribeiro

Levar a arte urbana para as escolas tem sido uma experiência única, pois possibilita no mínimo uma discussão relevante sobre a convivência no espaço escolar a partir da arte. Traz à tona sentimentos de pertencimento e possibilita negociações. Foi isso que aconteceu na EE Oswaldo Aranha quando a gestão participativa da escola avaliou que precisavam amadurecer a ideia do Grafite diretamente na parede. Encontramos um meio do caminho possível, a lona, e a presença de Mauro Neri completou a experiência com sua arte e seu depoimento cativante que fez a participação dos alunos “bombar” (informação informal, Raquel Ribeiro)¹⁴⁵.

Uma vez que o objetivo específico para a disciplina de Artes era a *compreensão de como aconteceram as manifestações da expressão de um momento histórico através da arte e relacionar suas simbologias, presentes em obra de arte, com acontecimentos político-sociais,*

¹⁴⁵ Informação via correspondência eletrônica.

como consta no projeto da escola, no entanto, a não autorização para utilização dos muros na intervenção de Grafite, os professores realizaram então a produção de uma sala expositiva, na qual os alunos poderiam representar, por meio de intervenções o conteúdo apreendido nessa experiência.

O conceito da sala expositiva é ressaltar que os conflitos não acabaram com o fim da II Guerra, e os “ecos” deste conflito chegam aos dias de hoje. Assim as paredes devem ser forradas com portagens de jornais diversos que evidenciam a violência, mostrando que esta está presente em nosso cotidiano. Sobre tais matérias, os alunos fazem intervenções: pichando com canetas pretas e vermelhas palavras e expressões que denotem a importância da não-violência, que exaltem a paz. Serão apresentados, nas paredes da sala, trabalhos realizados nas aulas de arte: utilizando grafite e/ou carvão, os alunos representaram cenas de conflito (Fragmento do projeto Mundo em Conflito, 2012, p. 6¹⁴⁶).

Figura 43, 44, 45, 46 – Sala expositiva produzida pelos alunos do projeto, 2012. Fonte EE Oswaldo Aranha.

3. O terceiro projeto escolhido foi o da EE Andronico de Mello, realizado no ano de 2013. O projeto inicial não foi aceito no formato original pelo colegiado, no entanto, ao longo de seu desenvolvimento, a direção da escola cedeu à pressão dos alunos, que se mostravam ansiosos por expressarem suas habilidades artísticas, autorizando que fizessem então o Grafite em algumas paredes¹⁴⁷. O que repercutiu em um trabalho de diálogo e reflexão sobre o lugar

¹⁴⁶ Projeto em anexo.

¹⁴⁷ Projeto em anexo.

do aluno no discurso da escola, mediado pelo Instituto e pela própria formação oferecida aos professores desta instituição.

A elaboração deste “projeto mãe” é um passo muito importante para a materialização dos trabalhos, pois ajuda a organizar as ideias e pensar o momento da prática. A participação do curso no Educativo Instituto Choque Cultural, também foi de grande importância nesta fase inicial, pois sentimos falta de conteúdo sobre o assunto, bem como a necessidade de “amadurecer” as ideias e “conferir” se estamos caminhando na direção certa. E parece que estamos! (Projeto Arte no Nicão: construindo o sentimento de lugar. (2013, p.17)).

O que em um primeiro momento poderia soar como uma ideia ambígua a de fazer um projeto de Arte Urbana nos muros da escola para que os Grafites/Pixações fossem contidos, foi drasticamente revertido em forma de diálogo, no qual a voz de todos os envolvidos foi percebida e levada em conta, resultando em várias pequenas intervenções feitas por alunos e em um intervenção também realizada por alunos em parceria pelo artista urbano Matias Picón.

Figura 47, 48, 49, 50, 51 e 52- Intervenção dos alunos com o artista Matias Picón, 2013. Fonte: Raquel Ribeiro

De acordo com Canclini (2013, p. 302), os grafites (como os cartazes e os atos políticos da oposição) expressam a crítica popular à ordem imposta em um contexto urbano. O que nos três projetos, mesmo que no ambiente escolar, a crítica, mesmo que de diferentes maneiras. No primeiro houve primeiro a crítica aos muros da escola que poderiam ser utilizados pelos alunos como forma de pertencimento àquele espaço, depois de diálogo e consenso na produção da experiência estética por meio da Arte Urbana o projeto pode se desenvolver. No segundo, foi necessária uma negociação por parte dos professores para que a intervenção acontecesse, levantando a questão também do pertencimento e junto com ele o cuidado pela escola que não se tinha até então. No terceiro, apesar de ser um projeto fundamentado e com objetivos claros e específicos de aprendizagem para cada disciplina, muito bem estruturado, pois se tratava de um projeto interdisciplinar, não conseguiu vencer o preconceito que ainda existe em relação ao Grafite. No entanto, foi o que nos chamou mais atenção, já que, embora o ato em si não tenha acontecido da forma planejada, a decisão da direção, tomada em respeito ao colegiado, funcionários e pais, que não concordaram com a intervenção, abriu precedentes para uma discussão que vai além da intervenção de Grafite na escola. Nesse caso, trouxe o tom da crítica, não só quanto a posição da escola, como também quanto ao papel dos estudantes na transformação dessa leitura equivocada, que o colegiado faz dos alunos. Fomentou a discussão e uma reflexão sobre a negativa, já que esses alunos são fruto do processo educativo promovido por essa mesma escola. Olhando por esse prisma, este projeto foi o que realmente potencializou o discurso contido na raiz da Arte Urbana e mesmo não autorizando a pintura das paredes, abriu um debate no qual o jovem foi o protagonista, trazendo todas essas questões à tona. Ele também comprovou a razão de existirem instituições, como o Educativo do Instituto Choque Cultural, as quais podem realizar a mediação cultural dentro da escola tradicional ainda gerida por ideias retrógradas baseadas em relações de poder e não de diálogo.

2.2. Projeto Fazendo Arte no Sussumo

O termo *cultura* entrou no vocabulário moderno como uma declaração de intenções, o nome de uma missão a ser empreendida. Zygmunt Bauman¹⁴⁸

O tema *cultura* em um âmbito global vem sendo estudado no contexto contemporâneo por pesquisadores e pensadores de diferentes campos do conhecimento. O motivo disso provavelmente não seja porque os estudos do passado possam explicar as mudanças e transformações ocorridas em nossa sociedade, porém, Meneses nos lembra de que *conhecer este passado faz com que possamos contar melhor nossa própria história*¹⁴⁹. A atenção intensa que hoje se dá ao tema identidade é em si mesma um fato cultural de grande importância e, ao menos potencialmente, de grande poder esclarecedor (Bauman, 2012, p.44).

Nosso segundo estudo de caso diz respeito à EMEF Dep. João Sussumo Hirata – tem caráter exploratório e visa identificar questões referentes ao trato e a uma forma diferenciada de abordagem da Arte Urbana na escola, por meio de um projeto aplicado anualmente, desde 2013, no qual o Grafite é trabalhado a partir da vertente da Cultura hip hop. O projeto é resultado da pesquisa de uma das professoras de Artes da escola, que motivada pela potência da Arte Urbana no relacionamento entre a escola e a comunidade escolar, decidiu produzir este projeto e torná-lo um evento fixo no calendário da escola.

Alves (2009, p.44), lembra-nos que pesquisas referentes ao interacionismo e cognitivismo, apontam para crises no processo de ensino-aprendizagem no que se refere à dinâmica interativa que existe entre docentes e estudantes e a construção/internalização de conhecimento ou conteúdos específicos como processo. Teóricos como Vygotsky, Bakhtin, Marcuschi, dentre outros, evidenciam a necessidade de mudanças na forma de se trabalhar com a linguagem no contexto escolar e para tal é imprescindível a consideração de fatores que vão além da linguística como os fatores sócio-cognitivos e interacionais. Os atributos

¹⁴⁸ BAUMAN, Z. A cultura no mundo líquido moderno. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

¹⁴⁹ Meneses (2009:11-36). Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ulpiano-toledo-bezerra-de-meneses> . Acesso 24 de abril de 2014.

necessários e suficientes para formar um conceito são estabelecidos por características dos elementos no mundo real selecionados pelos grupos culturais. *Um conceito é mais do que a soma de certas associações formadas pela memória; é mais do que um simples hábito mental, é um ato real e complexo do pensamento que não pode ser ensinado por meio de treinamento* (VYGOTSKY, 1934, p. 104).

A professora de Artes, Mariana Fernandes Salomão, ao planejar suas aulas em uma escola pública na periferia da Zona Sul da cidade de São Paulo, com todos os problemas sócio-econômicos enfrentados todos os dias por seus alunos, perguntava-se como poderia aproximar suas aulas de arte daquilo que faz parte do cotidiano de seus alunos, algo que pudesse conectá-los com a escola, oferecendo a eles a oportunidade de ser protagonistas de suas histórias. *Onde a Arte poderia permear e resistir nesse cenário?*, ela se perguntava.

Segundo Bezerra e Rocha (2010, p. 65), *o discurso hip-hop luta contra o que é visto como forma de manipular a cultura, evitando inserir-se nos moldes de um produto fabricável, vendável, consumível – afinal, o mais importante para eles é a mensagem.*

Ao se apropriar desse discurso, baseado em ideias políticas e artísticas, a professora de Artes da EMEF Dep. João Sussumo Hirata pensou o Projeto Fazendo Arte no Sussumo. Por meio desse projeto, a professora envolve os alunos em discussões e reflexões acerca da cultura, da identidade e da arte produzida pela cultura hip hop, proporcionando a eles uma reflexão sobre suas posições perante a sociedade como cidadãos, produtores de cultura e protagonistas no cenário político-social, primeiro em suas comunidades, depois em suas cidades e por fim no processo de globalização.

De acordo com a professora o projeto se justifica a partir do momento em que a linguagem do hip-hop se evidencia no dia a dia dos alunos, em suas conversas, pode ser reconhecida em suas roupas – *camisetas customizadas, bonés de “marca”, tênis de cano alto – e nas músicas que escutam*, diz a professora. Os objetivos desse projeto consiste em reconhecer a Arte Urbana como forma de expressão artística e como uma possibilidade de intervir no espaço, buscando refletir sobre os temas abordados assim como de que forma eles serão apropriados pelos alunos. O tema escolhido para ser trabalhado, no ano de 2014, foi “brasilidades”. Então, o projeto teria a tarefa de fazer com que os alunos refletissem sobre a questão da brasilidade enquanto identidade, pensando nela não como produto vendido pelos meios de comunicação, mas como uma identidade que representasse suas etnias, suas raízes, suas culturas, seus costumes, suas histórias e principalmente, suas realidades. Buscava também aprofundar o estudo da linguagem visual que é parte da cultura hip hop, o Grafite,

trabalhando suas técnicas, suportes, intervenções, materiais e temas, analisando, discutindo, refletindo. Como foi um projeto interdisciplinar, outras disciplinas como Língua Portuguesa deram conta de aprofundar a compreensão de elementos da Cultura hip hop, como o RAP¹⁵⁰. Esclarecemos, de antemão, que grande parte do conteúdo solicitado em pesquisa para os alunos foi realizada fora do horário das aulas de artes, pois se utilizassem o período das aulas, isso comprometeria o desenvolvimento do projeto. As aulas teóricas foram realizadas durante os dois períodos de aula semanais dos alunos, nelas eles escolhiam as técnicas que seriam utilizadas e produziam as imagens. O projeto¹⁵¹ durou ao todo 16 (dezesesseis) semanas. Para melhor compreensão do projeto, decidimos dividi-lo no que chamamos aqui de blocos referenciais temáticos.

Bloco 1. Introdução ao tema “brasilidades”. – sensibilização: conversa sobre o que é identidade e se existe uma identidade brasileira. Dinâmica que durou duas semanas: “identidade vestida”. Três etapas: primeira etapa: responder a quatro questões: O que suas roupas dizem sobre você? O que você nunca usaria e por quê? Com qual grupo você não quer ser identificado? É possível pensar em uma roupa que agradaria pessoas com atitudes diferentes?; segunda etapa: em uma folha identificada com o nome, escreveram uma pergunta: O que minhas roupas dizem sobre mim? Atividade como questionário que a folha de todos era passada de um em um para que colocassem seus pontos de vista sobre o visual do outro, qual a mensagem ela passa; terceira etapa: Se você pudesse fazer suas próprias roupas como elas seriam? Produção visual onde eles criariam suas próprias roupas.

Figura 53 - Produção de aluno sobre aula com tema Identidade, 2014.

Figura 54 - Visita do grupo do Hip hop Matéria Rima¹⁵². Foto Mariana Salomão.

¹⁵⁰ Op. Cit. p.16.

¹⁵¹ As fotos do desenvolvimento do projeto, assim como material produzido pelos alunos, estarão em anexo.

¹⁵² Disponível em <http://www.materiarima.com.br/>. Acesso em setembro de 2014.

Bloco 2. Identidade periférica: O grupo assistiu ao filme Bróder¹⁵³. Esta obra foi escolhida por se passar no bairro Capão Redondo, realidade de periferia conhecida pelos alunos, também por trazer temas pertinentes à juventude como: gravidez na adolescência, o sonho do menino pobre em ser jogador de futebol, o lazer do campo de futebol, o casamento prematuro. Os personagens que nascem daquela história são realistas, conhecidos do cotidiano das periferias do país: o jogador de futebol que mesmo tendo conseguido o sucesso não é feliz, o traficante que escolheu essa vida por não ter tido a chance de estudar e vê no crime a ilusão do caminho mais fácil. Foi feita uma discussão sobre o filme no final e solicitada uma avaliação escrita sobre o filme.

The image shows three pages of a handwritten questionnaire. The first page is titled 'Avaliação do filme' and contains questions 1 through 4. The second page contains questions 5 through 10. The third page contains questions 11 and 12. The handwriting is in blue ink on lined paper. The questions are in Portuguese and relate to the film 'Bróder'.

24/01/14
Nome: [blank] Nº: 26

Avaliação do filme

1- Qual o título do filme, como ele foi escrito, como se escreve originalmente e por que foi escrito dessa maneira?
R: O título original é 'Bróder' porque a história dos Bróderes é contada.

2- Quem são os personagens principais e quais as características de cada um?
R: Mainho é o menino do mundo da rua, jogador de futebol e filho de uma mãe solteira e um pai que não sabe quem é.

3- Onde se passa o filme?
R: Na periferia do Capão Redondo, mais especificamente no bairro.

4- Por que os personagens se apresentam assim?
R: Porque a mãe de Mainho trabalha de noite e o pai não sabe quem é, então Mainho não sabe quem é seu pai.

5- Em quais situações ilógicas Macu estava envolvido? Por que?
R: Macu estava envolvido em situações de violência porque ele é um menino de rua e precisa sobreviver.

6- Por que Mainho voltou ao Brasil?
R: Mainho voltou ao Brasil porque ele quer estudar e ter uma vida melhor.

7- Como era a vida de Mainho?
R: A vida de Mainho era muito difícil.

8- Gostei das características deste drama que se apresenta com histórias de acontecimentos que não são comuns no dia-a-dia.
R: Mainho é um menino de rua, jogador de futebol, filho de uma mãe solteira e um pai que não sabe quem é.

9- Quais episódios de lazer presentes no filme e que são retratados no filme?
R: Mainho gosta de jogar futebol e de estar com os amigos.

10- Qual momento em que o racismo, ainda presente no Brasil, ficou mais evidente?
R: Quando o pai de Mainho foi preso e Mainho ficou sozinho.

11- Qual o desfecho da história de cada um dos dois amigos?
R: Mainho conseguiu estudar e ter uma vida melhor, enquanto o pai dele ficou preso e não sabe quem é.

12- Você acha que o final foi de acordo com a realidade ou acha que se fosse uma vida real a história de cada um seria diferente? Por que?
R: Achei de acordo com a realidade porque Mainho é um menino de rua e precisa sobreviver, enquanto o pai dele é um homem de rua e precisa sobreviver.

Figura 55 – Questionário sobre o filme assistido, 2014.

Bloco 3. Lembrando os 25 anos de carreira dos Racionais MCs. Pesquisaram a letra da música “Fim de semana no parque”. Assistiram ao clipe da música. Atividade escrita e em aula ateliê desenho (interpretar a música e relacionar com suas realidades). Foi contada uma breve introdução da chegada do hip hop na cidade de São Paulo, no Largo São Bento pelos Ofice-boys e como esse ritmo foi levado para a periferia, sobre os elementos do hip hop e solicitado que os alunos pesquisassem sua origem e os elementos da cultura hip hop.

¹⁵³ O filme pode ser assistido online, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QuqV0sktvRY>.

Figura 56, 57, 58 e 59 – Produções dos alunos sobre a letra da música “Fim de semana no parque”, Racionais Mcs, 2014.

Bloco 4. Foi apresentada a simbologia Adinkra, específica de uma tribo onde hoje se encontra o país República de Gana. Por meio do livro¹⁵⁴, mostrou-o e pesquisou na internet sobre a confecção das máscaras.

Figura 60 – Capa da obra trabalhada em sala de aula, s/d.

¹⁵⁴ Dentre os saberes desenvolvidos pelos akan – grupo cultural presente no Gana, Costa do Marfim e no Togo, países da África do Oeste – destaca-se a utilização de um sistema de símbolos para transmitir ideias. Cada símbolo está associado a um provérbio ou ditado específico, enraizado na experiência dos akan. O conjunto desses símbolos, chamados adinkra, formam um sistema de preservação e transmissão dos valores acumulados pelos akan. Foram escolhidos pelos alunos, participantes do projeto, para ser nossa referência de construção de nossa identidade, assim como o símbolo do SANKOFA “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás. Símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro”. NASCIMENTO, E.L. Adinkra: sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

Figura 62, 63, 64 e 65 – Ateliês de estêncil, 2014. Foto Mariana Salomão.

Bloco 6. “Abraço” Isabel foi uma experiência extra-muros que contou com a participação do grupo do projeto da EMEF Dep. João Sussumo Hirata no evento da EMEF Profª Isabel Vieira Ferreira. Aqui, os alunos puderam aplicar as máscaras produzidas em aula em camisetas de alunos da escola visitada, além de terem participado da troca de Arte Postal, projeto da escola visitada, como escolas em Mali, na África como citado anteriormente.

Figura 66 – Envelopes contendo trabalhos de arte postal das escolas, 2014. Foto Cíntia Amaral.

Figura 67, 68, 69 e 70 - Alunos aplicando estêncil confeccionado nas aulas-ateliês, 2014. Foto Cíntia Amaral.

Bloco 7. Bienal de São Paulo e novo MAC/USP (antigo prédio do DETRAN) – já estavam estudando a simbologia do baobá. Abraçaram o baobá bebê e ouviram histórias ao pé do baobá. Visitaram a obra Arqueologia marinha, de El Hadji Sy, que forneceu mais subsídios para o projeto.

Figura 71 e 72 – Alunos na 31ª Bienal de São Paulo, com o Baobá bebê e em frente à obra do artista, 2014.
Foto Mariana Salomão

Figura 73- obra Arqueologia marinha, de El Hadji Sy, 2014.
Fonte Website da 31ª Bienal de São Paulo¹⁵⁶

Bloco 8. Preparação da parte externa da parede frontal da escola. Pintura do baobá escolhido pelos alunos, juntamente com a frase do selo (arte e poema) produzido pelo artista-educador João Invenção.

¹⁵⁶ Disponível em <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1609> Acesso em dezembro de 2014.

Figura 74, 75, 76 e 77 – selo inspiração para o mural e produção do mural pelos alunos, 2014. Foto Cíntia Amaral

Bloco 9. Evento Graffitassu: O encerramento do projeto se dá com a realização do Graffitassu, uma festa na escola, onde os alunos são convidados a produzir seus grafites nas paredes externas e muros da escola. Este ano, o projeto contou com a participação de grafiteiros convidados pelas redes sociais por alunos e professores. O evento foi aberto à comunidade e aconteceu no dia 08 de novembro de 2014 das 10h às 18h, teve também apresentações de RAP, canto, poema, Break. O evento foi transmitido ao vivo pela Rádio Tambor, estação de rádio comunitária da região, contou com a entrevista de dois grafiteiros, além de entrevista com a professora e idealizadora do projeto.

Figura 78 e 79 - Folders do Evento Graffitassu primeira edição em 2013 e segunda edição em 2014. Fonte Arquivos da professora Mariana Salomão.

Figura 80 - Entrevista de grafiteiros à Rádio Tambor, 2014. Foto Cíntia Amaral

Figura 81 - Entrevista Profª Mariana à Rádio Tambor, 2014. Foto Cíntia Amaral

Figura 82 – Grafite Nenê Surreal, 2014. Foto Cíntia Amaral

Figura 83 – Grafite Robson Melancia. Foto Cíntia Amaral

Figura 84 – Grafiteiros em ação durante o evento, 2014. Foto Cíntia Amaral.

Figura 85 – Grafite “escolas são gaiolas”, Bruno Perê, 2014. Foto Cíntia Amaral

Evidenciamos nas falas de dois grafiteiros durante entrevista à Rádio Tambor que para eles a Arte Urbana é também projeto de vida. Quando a grafiteira Nenê Surreal diz:

Eu comecei na rua um pouco tarde, mas, no momento ideal, sempre somando com os amigos na caminhada. Meu tema é negritude, sempre uso imagem de um rosto, mas, sempre modificando. Comecei pichando e na convivência com os meninos do Grajaú, a quem tenho muito a agradecer, porque eu já era velha para a rua, mas, a rua não era velha para mim. E hoje estou aqui, mãe, negra e apoiadora da militância do Grafite. Ele é parte importante da minha vida e sem a rua eu não existo (novembro, 2014)¹⁵⁷.

Ou quando o grafiteiro Robson Melancia fala com orgulho: *Minha casa é toda grafitada e tenho lá uma pista de skate que pode ser usada por quem quiser é só marcar uma hora*¹⁵⁸.

Quando perguntados sobre a efemeridade do Grafite, ambos concordam que o artista deve ter desapego pela obra, de acordo com Robson Melancia: *A partir do momento que o artista deixa o sua arte no muro ela não é mais sua, ela está ali para interagir com o público e cada um leva dela o pedaço que entendeu. O Grafite é forte em passar mensagem de maneira simples e de fácil entendimento.*

A efemeridade do Grafite faz parte de seu constante diálogo com a sociedade e de seu discurso de apropriação da cidade por todos os indivíduos que a habitam.

O evento Graffitassu, além de oferecer os muros da escola, nesta edição, conseguiu também muros de casas vizinhas à escola. Os alunos do projeto prepararam a pintura que serviria de fundo dos muros com tinta látex para o evento, que contou este ano com almoço oferecido pela escola para todos os Grafiteiros e envolvidos no projeto.

A globalização e o discurso do consumismo global gerou o fenômeno conhecido como *homogeneização cultural*, que segundo Hall (2011, p.76), tornou as diferenças e distinções culturais – que definiam a identidade – reduzidas de tal forma que todas as identidades podem ser traduzidas. Isso dissolveu as fronteiras das identidades nacionais, que representavam vínculos com lugares, eventos, símbolos e histórias particulares. O que se vê hoje nas periferias de São Paulo é um movimento de criação de novas identificações locais. O trabalho em Arte-educação focado na Arte Urbana, no projeto desta escola, vem sendo feito de forma a fortalecer o sentimento de pertencimento local, a valorizar a cultura da comunidade, assim

¹⁵⁷ Em entrevista à Rádio Tambor, estação de rádio comunitária que transmitiu ao vivo o evento, em novembro de 2014.

¹⁵⁸ Em entrevista à Rádio Tambor, estação de rádio comunitária que transmitiu ao vivo o evento, novembro de 2014.

como os elementos e símbolos reconhecidos pelos alunos. Visto que a realidade cultural das periferias das grandes cidades é extremamente diferente, tanto por falta de recursos quanto por falta de infraestrutura, da realidade cultural das regiões centrais dessas mesmas cidades, é preciso que o professor procure adequar novas formas de abordagem da arte e da própria cultura local para que essa visão não seja de exclusão e que ela não subjugue a realidade de mundo vivenciada diariamente pelos alunos dessas comunidades.

O projeto mostrou muitos pontos positivos: a oportunidade dada aos alunos de trabalharem com a questão da identidade, expressando-a por meio da Arte Urbana, fazendo intervenções em sua própria escola; a maneira como o projeto fez com que a comunidade do entorno da escola se integrasse ao projeto espontaneamente; a apresentação e abordagem do tema com responsabilidade, promovendo ampla reflexão comprovada por meio das atividades aplicadas durante o projeto e pela postura dos alunos no evento de encerramento, o comprometimento, o *vestir a camisa*.

Devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com prisões? Nos pergunta de forma retórica Foucault (2009, p.187).

No entanto, o Projeto Fazendo Arte no Sussumo nos mostra que apesar da arquitetura da escola ainda remeter à de uma prisão, a educação, a Arte-educação pode ser desenvolvida dentro dela de forma empreendedora e transformadora e mais, ela se expande para fora dessa escola.

Além das instituições educativas que têm um papel fundamental e histórico na formação crítica do seu público:

Os professores têm um compromisso muito sério no que diz respeito à educação do olhar dos alunos, pois estes estão constantemente em relação direta com um mundo cheio de imagens que muitas vezes não são percebidas. (...) Apresentar um universo de imagens criadas por diferentes artistas possibilita ao aluno conhecer a maneira como os artistas veem o mundo e como o expressam em formas e em materialidades variadas (BUENO, 2008, p. 107).

Figura 86 – Grafite anônimo “quem vigia os vigilantes?”, em local desconhecido, s/d.
Fonte Website Subsolo Art¹⁵⁹

Rogoff¹⁶⁰ (1998, p.18) diz que "o olho curioso" serve para combater "o olho especialista" porque a "curiosidade implica em certa inquietação, em uma noção fora do domínio do saber – de coisas que ainda não são muito bem compreendidas ou conectadas..." (tradução nossa) o oculto ou o impensado –, seguidos depois pelo otimismo de descobrir algo que não sabia ou que não havia imaginado antes. Por que não podemos nos libertar da forma clássica da leitura de imagens? Por que não podemos nos proporcionar novas experiências? Talvez, se pudermos praticar a curiosidade com nossos olhos, poderemos ser mais abertos às leituras dos olhos curiosos do outro¹⁶¹.

É possível deixar o olho curioso nos trazer suas demandas e com elas realizar trocas produtivas que colaborem para o processo de evolução desse olhar curioso em um olhar confiante em seus questionamentos e em suas convicções. Retomando a noção de educação libertária de Paulo Freire, a qual estabelece que o processo de crescimento acontece nas trocas, essa educação é a que traz autonomia.

¹⁵⁹ Disponível em <http://subsoloart.com/blog/2012/05/frases-pichadas-muros-e-pensamentos/> Acesso em maio de 2015.

¹⁶⁰ Irit Rogoff é professora de Cultura Visual na Goldsmiths, University of London, no departamento de culturas visuais, o qual foi por ela fundado em 2002, também é escritora e curadora.

¹⁶¹ (...) “the curious eye” to counter the “good eye” of connoisseurship. Curiosity implies certain unsettling; a notion of thing outside the realm of the know, of things not yet quite understood or articulated; the pleasures of the forbidden or the hidden or the unthought; the optimism of finding out something one had know or been able to conceive of before. It is in the spirit of such a “cutious eye” that I want to open up some dimensions of this field of activity.

Projetos que atuam no Terceiro Setor¹⁶² não exatamente com foco na educação, mas, com foco na formação crítica do cidadão, também levantando a bandeira do empoderamento por meio do conhecimento, da arte e da cultura, promovem a mediação cultural com enfoque em temas da Arte Urbana.

2.3 Artistas ativistas no terceiro setor: JAMAC e IMARGEM

(...) a educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização – na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados; e a educação não-formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas do cotidiano. (GOHN, 1999)

O trabalho dos artistas se transformou em projetos que se desenvolvem de maneira interdisciplinar, agregando arte, educação e sociedade. Fazendo aqui uma analogia ao personagem Robin Hood, de As Aventuras de Robin Hood, do autor Howard Pyle, esses artistas elaboram projetos que “pegam” verbas com quem as têm (os ricos, as grandes marcas e colecionadores) para patrocinar seus projetos e as revertem em benefício para a sociedade carente (os pobres).

Na sequência, não menos importante, vem o Projeto JAMAC¹⁶³ (Jardim Miriam Arte Clube), criado pela artista Mônica Nador, *é uma associação sem fins lucrativos formados por artistas e moradores do bairro Jardim Miriam, zona sul da cidade de São Paulo (subprefeitura da Cidade Ademar). É uma OSCIP¹⁶⁴ desde 2005. Fundada em 2004, o*

¹⁶² O conceito mais aceito atualmente (para o terceiro setor) é o de uma esfera de atuação pública, não-estatal, formada a partir de iniciativas privadas voluntárias, sem fins lucrativos, no sentido do bem comum. Deste modo, a ideia de um terceiro setor aplica-se mais para delimitar um tipo de atuação diferenciada das instâncias de governo e de mercado, mas que, embora com a mesma característica legal, é composto por um conjunto de instituições bastante diferentes quanto à filosofia de atuação, dimensões, temáticas e formas de intervenção. Disponível em <http://www.bndes.gov.br>. Acesso em agosto de 2013.

¹⁶³ Disponível em <http://jamac.org.br/>. Acesso em abril de 2013.

¹⁶⁴ Organização da Sociedade Civil de Interesse Público ou OSCIP é um título fornecido pelo Ministério da Justiça do Brasil, cuja finalidade é facilitar o aparecimento de parcerias e convênios com todos os níveis de governo e órgãos públicos (federal, estadual e municipal) e permite que doações realizadas por empresas possam ser descontadas no imposto de renda. OSCIPs são ONGs criadas por iniciativa privada, que obtêm um certificado emitido pelo poder público federal ao comprovar o cumprimento de certos requisitos, especialmente aqueles derivados de normas de transparência administrativas. Em contrapartida, podem celebrar com o poder

JAMAC surge a partir do projeto PAREDES PINTURAS, desenvolvido pela artista plástica. Por meio de projetos sociais, não apenas relacionados à arte, mas também com projetos culturais como o café filosófico, criado a pedido da própria comunidade. O JAMAC trabalha em prol dessa comunidade e pela arte, proporcionando o acesso à arte e à cultura para integrantes dessa comunidade.

Ambos os projetos propõem uma relação que trabalha questões sociais, relacionando a arte com a comunidade local. O primeiro, localizado no Grajaú, o segundo, no Jardim Miriam. Esses projetos tendem a trabalhar uma só região, o que nos fez pensar na possibilidade de contemplar não apenas uma região, mas fazer com que várias regiões e comunidades comuniquem-se por meio da arte.

Segundo Nador (2013, p.254), o circuito estabelecido pelas artes plásticas apenas estimula a atuação da arte dentro da cidade formal e constrói uma rede de pessoas discutindo as mesmas questões, em várias partes diferentes do mundo, questões essas que nutrem o discurso elitista da arte, que transforma o mundo todo em um *playground* do primeiro mundo, seja ele onde for. Em parte, concordamos com a autora, no entanto, acreditamos que fomentar discursos radicais, muitas vezes generalistas, não colabora para que as transformações positivas aconteçam. É preciso também lembrar que existem discursos e projetos com propostas positivas, artistas que promovem o debate e a reflexão, a exemplo do Coletivo Imargem, autor do segundo projeto que iremos apresentar.

O Coletivo Imargem¹⁶⁵ aproxima a comunidade local da arte, fazendo com que os moradores da região se relacionem com o meio em que vivem. *As ações implementadas pelo Imargem visam ampliar os olhares e aguçar as sensibilidades de todos (educadores e participantes) para o espaço urbano. Espaço entendido como a paisagem povoada*¹⁶⁶. Dentro das ações do coletivo existe um projeto em especial que nos chama atenção:

Cartograffiti¹⁶⁷ é um projeto sob a coordenação do agente marginal Mauro Sergio Neri da Silva, que tem o copatrocínio da Secretaria Municipal de Cultura, por meio do edital Arte na Cidade. O projeto se dá por uma série de intervenções em 21 locais escolhidos estrategicamente em um recorte específico no mapa da cidade de São Paulo. A proposta uniu outros renomados artistas que representam a arte de rua local para investigar e expor

público os chamados termos de parceria, que são uma alternativa interessante aos convênios para ter maior agilidade e razoabilidade em prestar contas. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_da_Sociedade_Civil_de_Interesse_P%C3%ABlico. Acesso em maio de 2013.

¹⁶⁵ Disponível em: <http://imagemdamargem.blogspot.com.br/2014/01/imargem-arte-meio-ambiente-e-convivencia.html>. Acesso em: fevereiro de 2013.

¹⁶⁶ Disponível em: <http://imagemdamargem.blogspot.com.br/p/o-projeto.html>. Acesso em fevereiro de 2013.

¹⁶⁷ Disponível em <http://projetcartograffiti.blogspot.com.br/p/apresentacao.html>. Acesso em fevereiro de 2013.

cartograficamente aspectos estéticos e conceituais da megalópole paulistana, referência em arte urbana no mundo.

As ações do Cartograffiti são organizadas e inspiradas no âmbito conceitual do **Projeto Imargem** que organizadas nos eixos temáticos Arte, Meio Ambiente e Convivência leva em conta a paisagem local, as áreas de proteção ambiental como nos seus canais e reservatórios hídricos, o fluxo nos principais corredores viários e a mobilidade urbana, criando paralelos entre o espaço povoado e o isolamento as interlocuções com os passantes da cidade como lugar de convívio. As proposições de Arte Pública do Artista Mauro, sistematizadas como o **Projeto Imargem** junto com o coletivo de Agentes Marginais desde 2006, legitimadas também com parcerias com as Secretarias de Municipais e Estaduais de Cultura de São Paulo e da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, Ministério da Cultura, em instituições como museus e galerias do Brasil e do mundo, além de expostas pelas ruas e eventos dessas cidades desde o final dos anos 90. (grifo do autor)

Com diferentes formas de angariar recursos, projetos como esses são importantes alternativas para a mediação cultural chegue às classes menos favorecidas, principalmente por estarem localizados nas periferias da cidade de São Paulo.

De acordo com Baudrillard (1996, p.103), os grafites são signos da ordem do território, pois territorializam o espaço urbano codificado. Ruas, paredes e bairros assumem vida por meio deles, o que faz com que lhe seja devolvido o caráter coletivo, *eles exportam os guetos para todos as artérias da cidade branca e ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental*. Muito provável que por essa razão, os projetos citados tenham escolhido a Arte Urbana como inspiração para seus projetos.

CAPÍTULO 3

CURADORIA EDUCATIVA E MEDIAÇÃO DA ARTE URBANA: A CULTURA DAS DIFERENÇAS

Sempre que me candidato a um financiamento governamental para pesquisa, exige-se de mim que assine um compromisso de que não farei experiências com seres humanos. Gostaria que os governos tivessem que fazer o mesmo.¹⁶⁸

3.1. O museu moderno e a espetacularização do evento

O museu moderno relacionado com o binômio espaço-evento, no qual está focada a pesquisa – fundamentada nos estudos sobre o evento de Bernard Tschumi e Alain Badiou – de Sperling (2008), faz com que percebamos um movimento do museu, no século XX, estendido ao século XXI, cuja trajetória pode ser vista no esquema a seguir:

Figura 87 – Fluxograma representando movimento do museu moderno.

O museu enquanto galeria¹⁶⁹ primava à experiência residente no interior do cubo branco¹⁷⁰, a representação do seu espaço era traduzida pelo dueto forma-função. O’Doherty diz que em uma eternidade de exposições é que reside a arte, mesmo havendo muitos períodos

¹⁶⁸ PRZEWORSKI, Adam. A falácia neoliberal. **Lua Nova**, São Paulo, n. 28-29, p. 209-226, Apr. 1993. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451993000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 de abril de 2015.

¹⁷⁰ Vide Cap 1, p. 20.

(último deles o modernismo) o tempo não existe. A galeria ganha a condição de limbo, precisa estar morto para estar nela.

No entanto, essa experiência, que anulava simbolicamente o que o autor chama que *matriz circundante do espaço-tempo*, passa a compreender os deslocamentos que se dão no interior e no exterior do ‘cubo branco decorado’:

A condição do museu como cubo branco, normatizador quanto aos valores estéticos e aos comportamentos do público no ‘ambiente da arte’, expande-se para a condição de coparticipante na prescrição das ‘experiências’ cotidianas. Somam-se à caixa expositiva uma série de aparatos técnicos e cenográficos que conformam o museu como um lugar prescritivo ou não-lugar. Em última análise, a ‘experiência espacial’ dos grandes museus contemporâneos vai se tornando similar a das lojas de departamentos (SPERLING, 2008, p. 109).

3.1.1 *Museu Governo*

Tanto na Grã-Bretanha quanto nos EUA, governados por Margaret Thatcher (1979) e Ronald Reagan (1981), respectivamente, a política de governo da década de 1980 foi baseada em dois pontos: redução de gastos públicos e expansão do setor privado. Por meio de isenções fiscais, o capital privado poderia agora entrar com recursos para financiar a cultura.

Nos governos Thatcher, as instituições artísticas publicamente financiadas, querendo ou não, foram impelidas a se expor às forças do mercado e a adotar o espírito competitivo da livre empresa. Para forçar o mundo das artes a se ajustar à cultura empresarial, os governos Reagan e Thatcher cortaram o orçamento que era destinado de forma direta aos subsídios das artes, que supostamente debilitavam a iniciativa e criavam uma cultura de dependência tímida no ambiente das instituições subsidiadas, além de desencorajar ou afastar patronos potenciais vindos do setor privado (WU, 2014, p. 71).

Na modificação das relações institucionais com o capital, não dispondo como outrora dos financiamentos diretos do governo, as instituições se viram obrigadas a entrar no mercado, negociando e captando patrocínios para sua própria sobrevivência. Nesse momento, o museu abre para a rua, assumindo a postura do museu *boulevard*.

3.1.2 *Museu Boulevard*¹⁷¹

¹⁷¹Boulevard, do francês: via que circunda uma cidade. Rua larga e em geral arborizada.

Em 1981, François Mitterrand assume a presidência da França, implantando um programa de governo que dentre as propostas assumidas está retomada de Paris como capital cultural do mundo. Inúmeros projetos para incentivar o consumo e o turismo sob a bandeira da produção cultural foram erguidos durante seu governo.

O governo Mitterrand, em seu programa de governo, almejava uma política de consumo keynesiana¹⁷² de modo a manter uma taxa de crescimento e um bom nível de emprego, frente a um quadro internacional recessivo, em especial, após a elevação da taxa de juros norte-americana a partir de setembro de 1979. Ao assumir o governo Mitterrand começou a implementar sua plataforma eleitoral nas 110 propostas. Nela, destacam-se basicamente: um programa de nacionalização de empresas, descentralização, reformas judiciais, reformas trabalhistas, adoção de uma política econômica expansiva, juntamente com medidas para geração de empregos. (THURY, 2011, p.7-8)

O projeto que foi um dos mais importantes e certamente o mais polêmico foi o *The Grand Louvre Project*¹⁷³, lançado em 1981. No ano de 1983, convidado pelo governo, o arquiteto Ieoh Ming Pei¹⁷⁴ aceita assinar o projeto de modernização do Museu do Louvre e no ano de 1989 a Pirâmide do Louvre é aberta, como entrada principal da instituição, desembocando no Carrossel do Louvre, local onde se concentra o acesso principal ao Museu, assim como às inúmeras lojas¹⁷⁵ de marcas famosas, os famosos restaurantes, *fastfoods*, etc.

A necessidade de melhorar monitores do museu e proporcionar melhores instalações para os visitantes tornou-se cada vez mais premente. Em 26 de setembro de 1981, o presidente François Mitterrand anunciou um plano para restaurar o palácio do Louvre, em sua totalidade a sua função como um museu. O Ministério das Finanças, que ainda ocupavam a ala Richelieu, foi transferido para novas instalações, e o projeto Grande Louvre, o que implicaria uma completa reorganização do museu, foi lançado¹⁷⁶.

¹⁷² Após consultar (CARVALHO, Fernando Cardim de. “Políticas econômicas para economias monetárias” In *Macroeconomia Moderna: Keynes e a Economia Contemporânea*, 1999, p.260) para obter a definição de “políticas keynesianas”, o autor optou por utilizar a definição dada por Peter Hall que a define como a política baseada em três princípios: buscar na gestão da demanda agregada uma forma de sustentação de emprego; dar ênfase à política fiscal para regular a demanda; adotar uma política orçamentária anticíclica, buscando déficits durante as recessões e superávits durante a prosperidade. (apud CARVALHO, p. 281)

¹⁷³ História da Museu do Louvre. Disponível em <http://www.louvre.fr/en/history-louvre>. Acesso em setembro de 2014.

¹⁷⁴ Arquiteto chinês, radicado nos EUA, também conhecido como I. M. Pei. Dentre seus projetos arquitetônicos estão a ampliação da National Gallery of Art de Washington DC/EUA e a modernização do Museu do Louvre em Paris/FR. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/I._M._Pei Acesso em setembro de 2014.

¹⁷⁵ Disponível em <http://www.conexaoparis.com.br/2010/07/13/carrousel-du-louvre-aberta-tambem-aos-domingos/> Acesso em setembro de 2014.

¹⁷⁶ Idem a nota 127

Na mesma linha promoção cultural-ativação do consumo, o programa do governo Mitterrand no ano de 1982 propõe a construção de um grande parque cultural em Paris. Tendo como vencedor do concurso o projeto do arquiteto Bernard Tschumi, que apresentava uma concepção de espaço-evento que visava o contemporâneo, a arquitetura fluindo em meio à natureza e ao urbano. Assim nasceu o Parc de La Villette, um parque cultural e o terceiro maior parque da cidade inaugurado em 1987¹⁷⁷.

Embora tenha sido construído anteriormente ao Parc de La Villette e à modernização do Museu do Louvre. Ainda no segmento de museu abrindo-se para a rua, mas a caminho da transição para o museu enquanto fábrica está o Centro Georges Pompidou, em Paris, projetado pelo arquiteto italiano Renzo¹⁷⁸ Piano.

Na praça e fora do espaço utilizado foram concentradas todas as facilidades para circulação pública. No lado oposto foram concentrados todo o equipamento técnico e os condutos tubulares. Cada andar é, portanto, totalmente livre e pode ser usado para todas as formas de atividades culturais – ambos, os conhecidos e ainda a ser descobertos. Renzo Piano, arquiteto, Centre Pompidou¹⁷⁹.

O Centro Pompidou (1972-1977) é um exemplo do paradigma da arquitetura de museu, pois quando é museu fábrica, configurando de forma clara o espaço-evento, já caminha para o museu espetacular, no sentido de devolver à cidade a projeção de polo cultural, reestruturando a região onde ele é construído, no caso, o bairro *Le Marrais*, alterando o espectro urbano, gentrificando¹⁸⁰, uma vez que de região residencial e de comércio, tornou-se ponto cultural não apenas para os parisienses mas também visita obrigatória aos turistas

¹⁷⁷ Disponível em <http://lavillette.com/histoire/>. Acesso em setembro de 2014.

¹⁷⁸ Renzo Piano nasceu em Genova, Itália, em 1937. Formado pela Universidade Politécnica de Milão, foi vencedor, em 1998, do prêmio Pritzker Architecture oferecido “em honra a um arquiteto vivo ou arquitetos cujo trabalho demonstra a combinação de talento, visão e comprometimento, aos quais tenham uma produção seja consistente e que tenham apresentado uma significativa contribuição à humanidade e ao meio ambiente por meio da arte da Arquitetura”. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Renzo_Piano Acesso em setembro de 2014.

¹⁷⁹ On the Piazza and outside the usable volume, all public movement facilities have been centrifuged. On the opposite side, all the technical equipment and pipelines have been centrifuged. Each floor is thus completely free and it can be used for all forms of cultural activities – both known and yet to be discovered. Renzo Piano, architect, Centre Pompidou. Disponível em <https://www.centrepompidou.fr/en/The-Centre-Pompidou#591> Acesso em setembro de 2014.

¹⁸⁰ 1. A definição conceitual da gentrificação deve levar em conta as origens do termo, entre as ciências sociais anglo-saxônicas dos anos 1960, e a respectiva ampliação, durante as décadas seguintes, num contexto neoliberal de gestão das cidades. O termo foi usado, inicialmente, pela socióloga britânica Ruth Glass (1963), para caracterizar um fenômeno típico de Londres e cidades inglesas: uma ação pontual, realizada por agentes privados, que resulta na retomada das regiões centrais pela classe média londrina e, conseqüentemente, na revalorização e modificação do perfil social de seus habitantes (UCHOA 2014 apud GLASS, 1963). 2. Tudo se passa como se com as novas responsabilidades econômicas se estivesse devolvendo aos indivíduos a cidadania através de atividades lúdico-culturais patrocinadas pelos grandes centros (...). São de fato lugares públicos, mas cuja principal performance consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente (ARANTES, 2000, p. 241).

que chegam à cidade luz. Seu entorno é composto pela Praça Igor Stravinsky que abriga esculturas de Jean Tinguely¹⁸¹ e Niki de Saint Phalle¹⁸².

Provavelmente tal não seria possível, sem uma arquitetura inovadora, e icônica, que desafia os conceitos estabelecidos. De uma imagética industrial (ou high-tech), claramente fundamentada pelos novos espaços industriais e pelas Exposições Universais (...). Contudo, nenhuma tinha conseguido este provocante resultado, uma grande “fábrica cultural”, que assume os elementos estruturais e infraestruturas como linguagem formal. A implantação de um museu com esta linguagem, contrastante e envolvente, em especial o facto de ter implicado a destruição do antigo mercado de *Les Halles*, é uma experiência singular arriscada, que acabaria por demonstrar novas possibilidades não só, arquitetônicas, mas especialmente novas capacidades de reestruturação urbana (RIBEIRO, 2009, p. 33).

3.1.3 Museu Fábrica

Macedo (2015, p.14-17) afirma que sob influência dos movimentos de vanguarda, da década de 1960, os museus se instalam em edifícios destinados anteriormente a indústrias e fábricas, que naquele momento se encontravam abandonados, transformando-os em alternativas para espaços expositivos. *Acredito ser de opinião comum que as manifestações artísticas de vanguarda fazem surgir transformações que incidem, invariavelmente, na arquitetura de museus e dos espaços expositivos de arte contemporânea.* Diz também a ocupação desses prédios e suas conversões em lugares para exposição de arte que se destina aos artistas jovens se transforma em confluência de conveniências dos envolvidos, pois ao mesmo tempo em que serve às exigências dos atores da arte contemporânea, os artistas, em contrapartida, se descobre como uma ferramenta de políticas urbanas utilizada pela cidade. Colocando à prova as limitações do espaço do cubo branco, este espaço, criado primeiramente para manufaturados, conseguia abrigar essa geração da arte. Artistas, nos anos de 1960 e 1970, criticaram a postura do Estado de negligenciar o trato dos edifícios, que na época, foram abandonados e permaneceram sem uso por muitos anos, tornando possível a crítica de artistas como Gordon Matta-Clark¹⁸³ por meio de suas intervenções na paisagem urbana de

¹⁸¹ Jean Tinguely foi um pintor e escultor suíço (1925-1991). Ele foi um dos fundadores do movimento artístico Novo Realismo, que elege as matérias e elementos derivados da realidade cotidiana, numa crítica à sociedade de consumo, em obras de arte. Casado com Niki Saint Phalle construiu a fonte da Praça Stravinsky, ornando-a com esculturas produzidas em parceria com sua esposa. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Tinguely

¹⁸² Niki de Saint Phalle (1930-2002), pintora, escultora e cineasta francesa. Fez sucesso nos anos 1960 por meio de suas esculturas coloridas produzidas em poliéster denominadas nanas.

¹⁸³ Gordon Matta-Clark desenvolveu seu projeto de desfazer os espaços da arquitetura moderna encenando intervenções metafóricas em edifícios abandonados ou condenados com o intuito de questionar a autonomia e a lógica econômica pós-1950 nas quais os edifícios foram rapidamente lançados em detrimento de sua função pública. O artista, através desses projetos, apontou para o desaparecimento de capítulos não documentados da memória coletiva e, conseqüentemente, da história e da vida desses lugares, em release para exposição do artista,

Nova Iorque. *O artista também participou das inaugurações da Clocktower Gallery e do PS1, com a realização de happenings e suas intervenções site-specific* (MACEDO, 2015, 15).

A cidade de Manchester, no Norte da Inglaterra, protagonista da Revolução Industrial, passou pelo movimento da ascensão das classes médias ilustrado pelo enobrecimento do centro urbano nos anos de 1980, modelo importado dos EUA. Produtores culturais foram chamados para ser agentes da renovação dessas áreas que eram subvalorizadas, distritos industriais onde não havia vida após a revolução industrial. Em um período no qual o governo pertencia ao partido conservador *hostil aos intelectuais e às despesas estatais com a cultura*, Manchester buscou trazer esses produtores com intenção de instalar um “*ambiente criativo*” atrativo aos consumidores de cultura (CARVALHO, 2001, p.8). A arte era vista como importante para promover a imagem da cidade, no entanto, o projeto cultural teve de se submeter aos desmandos provenientes de fatores econômicos e do setor imobiliário que conduziu desde o início o processo de revitalização.

Manchester afirmou, a par de outras cidades do Norte, a sua preocupação com a cultura e a produção cultural, nos termos de uma autenticidade derivada do sentido de lugar, por contraposição à preocupação de Londres com as finanças e as grandezas. Do que se tratava era da tradicional oposição aos rendimentos ‘imerecidos’ do capital, agora mediados pela ‘cultura’, e não pelo ‘trabalho árduo’. O espírito de comunidade, profundamente enraizado na mitologia do Norte, converteu-se numa vibrante esfera pública, tão desejada pela Manchester cosmopolita, desejosa de reconhecimento como cidade europeia de cultura” O’Connor et al.¹⁸⁴ (2001 apud CARVALHO, 2001, p.9).

De acordo com Macedo (2015, p. 12), o PS1¹⁸⁵ Institute for Contemporary Art Center foi inaugurado em 1976, após 13 anos de total abandono das autoridades públicas. Iniciou suas atividades com a exposição de arte contemporânea intitulada *Rooms*, contendo instalações de jovens artistas no estilo *site-specif* que ocuparam o edifício interna e externamente.

intitulada Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço, curadoria de Tatiana Cuevas e Gabriela Rangel, no MAM/SP em 2010. Disponível em <http://mam.org.br/exposicao/gordon-matta-clark-desfazer-o-espaco/>. Acesso em setembro 2014. Boa parte da coleção de obras do artista pode ser visto no website do MoMA, disponível em <http://www.moma.org/collection/artists/6636>.

¹⁸⁴ O’CONNOR, Justin, WYNNE, Derek, “Das margens para o centro. Produção e consumo de cultura em Manchester”, in FORTUNA, Carlos (org.), Cidade, Cultura e Globalização, ed. Celta, 2001.

¹⁸⁵ Havia sido a sede de uma instituição pública de ensino infantil Public School n.1: PS1. Originalmente construído em 1890, o edifício de arquitetura alusiva ao revivalismo românico, foi sede da Escola até 1963, quando desativado. Por mais de uma década, funcionou como depósito para a Prefeitura. Alvo de interesse de empresários do setor imobiliário (MACEDO, 2015, p. 12).

Sob-risco de desaparecer da paisagem urbana por conta dos constantes processos de gentrificação e especulação imobiliária na região, em 1994, o PS1 inicia a execução de um projeto de ampliação e modernização do espaço. Depois de três anos, foi inaugurado e em 1999, após negociações com o MoMA, passou a ter suas atividades curatoriais administrada em parceria com o museu, tornando em 2010 oficialmente MoMA-PS1.

Em um movimento visionário, em 1994, Fabbrica, uma instituição que pertence ao Grupo Benetton¹⁸⁶, é inaugurada nos arredores de Treviso, Itália. Instalada em um complexo arquitetônico restaurado pelo arquiteto japonês Tadao Ando, foi convertida em um centro de pesquisa em comunicação da marca Benetton¹⁸⁷, o que agora coloca a marca como uma entidade *multicultural* no cenário *internacional*, de acordo com o website do Grupo Benetton.

É uma maneira de se casar a cultura com a indústria, utilizando as comunicações que já não dependem apenas das formas habituais de publicidade, mas de transmitir a "cultura industrial" e "inteligência" da empresa através de outros meios: design, música, cinema, fotografia, edição, a Internet. Fabbrica optou por apoiar a criatividade oculta de jovens artistas/pesquisadores de todo o mundo. Após cuidadosa seleção, eles são convidados a desenvolver projetos de comunicação concretos, sob a direção de alguns dos principais jogadores nestas áreas.

A Fabbrica atua como laboratório de comunicação, recebe bolsistas que são convidados a aprender na prática por meio de diferentes funções e disciplinas, que de acordo com a marca trabalham a ideia central de “identidade cultural”, garantida pela miscelânea de jovens provenientes de diferentes partes do mundo, com seus idiomas, culturas e atitudes particulares. Em outras palavras, por meio da Fabbrica, a marca consegue ao mesmo tempo em que oferece conhecimento técnico, ficar a par do pensamento jovem mundial e criar tendências na cultura jovem mundial, seu público foco consumidor. Sustentando uma abordagem na qual a cooperação é a palavra-chave para se tornar um verdadeiro agente social da mudança em âmbito global¹⁸⁸.

Essa concepção do museu fábrica está diretamente ligada ao pensamento de Badiou (2006, p. 171) que vê a fábrica como lugar de evento¹⁸⁹. Quando o museu assume esse espaço, que por excelência é o lugar do evento, no sentido de acontecimento, (re)significa-o de

¹⁸⁶ Disponível em <http://www.benetton.com/food/press/pressinfo/fabrica/>. Acesso em abril de 2015.

¹⁸⁷ Disponível em <http://www.benettongroup.com/approach-to-sustainability.html>. Acesso em abril de 2015.

¹⁸⁸ *Benetton Group approach to sustainability - Cooperation: the key to become true agents of social change at the global level.*

¹⁸⁹ No texto A fábrica como lugar de evento, Badiou desenvolve a teoria de que a fábrica é que o do múltiplo. Colocando o trabalhador no centro do debate sobre política. O filósofo entende que, a partir do não poder do trabalhador dentro da fábrica, sendo ele, individualmente anulado, podendo nada, ele pode tudo no que diz respeito ao conjunto de trabalhadores, o múltiplo, que se converte em união para formar os sindicatos e o partido representante. Nesse momento, a fábrica é o local onde acontece o evento, mais precisamente, o evento político.

maneira inversa, o que seria o lugar de evento, não mais do trabalhador, mas da produção cultural e artística, converte-se em lugar de morte do artista por conta da transformação de sua obra em mercadoria e da alienação do significado de ambos, obra e artista.

De acordo com Sperling (2008, p. 21), a substituição, no século XX, do binômio forma-função que continha um *papel político, social e cultural conservador de representação*, pelo binômio espaço-evento abre precedentes para um pensamento que confronta este último entre si, o “lugar criado para” e o “experenciado”. O evento se separa do espaço criando três possibilidades: *indiferença* (espaço e evento são independentes em funcionalidade, cada qual com sua lógica), *reciprocidade* (espaço e evento em interdependência, alternando o status de poder) e *conflito* (a instituição é criticada quanto à transgressão das expectativas culturais na utilização do espaço-evento).

A construção dessas super-arquiteturas (quer na grande dimensão, quer na assinatura) para eventos culturais, tem se configurado como a outra face da especulação territorial realizada pelos fluxos de capital, apontada por Jameson como o paradoxo da desterritorialização. Esta implica um novo estado de coisas ‘em livre flutuação’, na qual a forma substitui o conteúdo e as características dos objetos são meras construções de marketing. A fluidez necessária à rápida reprodução do capital é transferida à produção, cada vez mais a produção imagética, e aos ‘objetos’, convertidos em imagens que parasitam matérias em intervalos de tempo calculados. (SPERLING, 2008, p.111)

A nós, interessa principalmente a possibilidade de conflito. De acordo com Wu (2006, p. 159), foi na era Thatcher, que surgiu um novo tipo de diretor de museu, menos inflexíveis, mas prontos para vender de forma agressiva as instituições sob suas responsabilidades. A mediação que antes era patrocinada pelo Estado e administrada por instituições responsáveis pela cultura estava utilizando novos critérios adotados pelo mercado:

A mediação de levar arte ao público não é nenhuma novidade. Ela costumava estar, para o bem ou para o bem ou para o mal, sob o patrocínio do Estado, causando maior ou menor satisfação aos artistas. Era administrada pelas instituições políticas responsáveis pela cultura. Verdadeiramente novos são os critérios usados nessa mediação pela nova classe de gerentes, agentes das forças do mercado, reivindicando as posições abandonadas pelos agentes das autoridades do Estado (ou deles tomadas). Como esses são critérios do mercado de consumo, eles preocupam-se com temas como a iminência do consumo, a iminência da satisfação e a iminência do lucro. (BAUMAN, 2013, p.102)

A dicotomia entre o público e privado não é clara. Pois o “público” e “privado” são categorias construídas e parte fundamental de seu problema é que a fronteira entre os dois não

é fixa, mas sim sujeita às forças políticas, econômicas, sociais e ideológicas correntes que auxiliam na força do discurso.

O grupo *Tate* composto pela *Tate Gallery* (1955), *Tate Liverpool* (1980), *Tate St Ives* (1993) e a famosa e mais visitada Instituição cultural do mundo¹⁹⁰, a *Tate Modern* que foi inaugurada em 1994 na cidade de Londres. Situada em uma região privilegiada da capital da Inglaterra, a instituição ocupou o prédio da desativada Estação de Energia *Bankside*. Foram convidados para transformar a antiga usina em galeria de arte os arquitetos suíços Herzog & De Meuron. Administrado pela personalidade mais influente no mundo das Artes em 2014, Nicolas Serota¹⁹¹, desde 1988, a *Tate Modern* está em plena expansão, desde 2014, construindo a *Tate Modern II*, sua extensão.

Segundo Foster (2015, 155), o sujeito interpelado pelos arquitetos aqui é um sujeito suspenso no “momento difícil”, pelo qual passamos, dado por meio da fetichização, que mantém o sujeito entre um reconhecimento real e uma recusa deste, exatamente entre o conhecimento e o bloqueio. Do mesmo modo que o fetiche da mercadoria, projetos como a proposta para a *Tate Modern (II)*, apresentada por Herzog & de Meuron, poderiam nos desconcertar com “superfícies para projeção”; e do mesmo modo que com o fetiche sexual, poderiam nos oferecer uma intensidade de afeto, mas ao possível custo de uma paralização psíquica e/ou social. Poderíamos defender esta arquitetura se pensássemos que ela é a mais apropriada para as subjetividades, como disseram Herzog&De Meuron, *queremos alcançar este nível, incorporar à arquitetura o nível mental de percepção*. No entanto, para Foster (2015, p.155) cabe dizer que esta arquitetura também se presta a uma sociedade tomada pela “razão cínica” a ambivalência que não é uma falsa consciência, mas uma indiferença sofisticada com se dissesse *Sei que os ricos têm interesses opostos aos meus, mas assim mesmo me identificarei com eles*. Logo, o problema aqui é por que se haveria de defender uma arquitetura que privatiza ainda mais o sujeito e o oclui o social? (...) Em nosso presente de caixas pretas financeiras, corporativas e governamentais cada vez maiores, a transparência poderia ser um valor a recuperar.

3.1.4 Museu Espetacular

¹⁹⁰ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/04/1612558-tate-modern-em-londres-planeja-expansao-15-anos-apos-inauguracao.shtml> Acesso em abril de 2015.

¹⁹¹ Disponível em <http://www.sp-arte.com/noticias/lista-dos-mais-influentes-da-arte-tem/> Acesso em dezembro de 2014.

Os artistas garantem realmente o domínio sobre seu campo? Quem se apropria de suas transgressões? Ao aceitarem os ritos de egresso, a fuga incessante como maneira moderna de fazer Arte legítima, o mercado artístico e os museus não submetem as mudanças a um enquadramento que as limita e controla? Qual é, então, a função social das práticas artísticas? Não lhes foi atribuída – com êxito – a tarefa de representar as transformações sociais, de ser o palco simbólico onde acontecem as transgressões, mas, dentro de instituições que limitam sua ação e eficácia para que não perturbem a ordem geral da sociedade? (CACLINI, 2013, p.50)

De acordo com Foster (2015, p. 33), a arquitetura espetacular que eclodiu com Frank Gehry, começando na década de 1970, quando inovou por meio da utilização de materiais baratos em edifícios comerciais, como, por exemplo, madeira compensada exposta, chapas de aço onduladas, alambrados e asfalto. Ele utilizou essa nova linguagem, primeiro de forma doméstica, em sua famosa casa em Santa Mônica, EUA (1977/78-1991-2), no entanto, o que o autor chama de *estilo tosco* foi sucedido por um estilo *imaginístico* cuja conversão foi o prédio da agência de publicidade, projetada em 1986 e inaugurada em 1991, um edifício na forma de um par de binóculos, Chiat/Day Building, entrada de uma agência publicitária. O que está em jogo é a utilização manipuladora de signos de massa, como nesse edifício. A primeira via pode recolocar o projeto de elite em contato com a cultura cotidiana e renovar uma forma arquitetônica com um espírito social, a segunda tende a aliar a arquitetura com um público projetado como consumidor de massa.

Mas o efeito principal dessa combinação de (pato e galpão)¹⁹² é a promoção do edifício quase-abstrato como signo pop ou logotipo midiático. E, nesse ponto, Gehry não está sozinho: há um bando de “patos decorados” que combinam a vontade a monumentalidade da arquitetura moderna com a falsa iconicidade populista do projeto pós-moderno. Em alguns casos, o pato tornou-se a decoração: isto é, a forma do edifício serve como signo e por vezes assume uma escala que domina o cenário, assim como o Guggenheim de Bilbao domina seu entorno. Em outros casos, o galpão decorado tornou-se o pato; isto é, a superfície do edifício é elaborada por meios digitais em formas idiossincráticas e envoltórios midiáticos. A primeira tendência excede a ambição dos Venturi, que só queriam conciliar a arquitetura com seu contexto por meio de signos, e não que ela se tornasse um signo que esmaga seu contexto. (FOSTER, 2015, p.35)

Aliada ao efeito Bilbao da arquitetura, que remete ao Museu Guggenheim, cuja imagem não estabelece conexão pop alguma com seu local, nesse caso, com o antigo porto da cidade onde está localizado. Esta imagem só pode ser lida por meio das mídias, lugar primordial dessa arquitetura. Nem mesmo depois dos ataques do 11 de setembro de 2001 a

¹⁹² Na linguagem utilizada pela arquitetura americana, o pato é o edifício no qual a forma remete às lanchonetes à beira da estrada, no qual estrutura e programa ocupam o mesmo espaço, enquanto o galpão decorado se converte a uma estrutura em serviço do programa. Venturi, Brown e Izenour. Aprendendo com Las Vegas. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

forma do pato decorado cessou, também conhecido como “efeito Bilbao”. Aliás, hoje a forma apresenta *ampla variedade de plumagem*, porém, embora mude e varie a aparência estilística, a lógica de efeito dessa arquitetura é a mesma. E ainda se apresenta como uma fórmula de sucesso para empresas e museus, estados e cidades, *sem dúvida para qualquer entidade corporativa que queira ser percebida, mediante um ícone instantâneo, como um participante global. Para eles, e forçosamente para nós, este ainda é - e cada vez mais – um mundo pop* (FOSTER, 2015, p. 34-36).

De acordo com Flusser (2011, p. 23), no momento em que as imagens passam a ser reproduzidas tecnicamente¹⁹³, a partir da criação da fotografia, a influência das imagens na manipulação do mundo pós-industrial atua, pois, elas são responsáveis pela mediação entre o homem e o mundo, porém, se tornam armadilhas, já que são lidas friamente sem serem, como o autor diz *scaneadas* pelo receptor.

Imagens são mediações entre homem e mundo (...) têm o propósito de lhe apresentar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas, passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (...) Podemos observar, hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imaginística* e *remagicizam* a vida. (FLUSSER, 2011, p.23)

A “Indústria Cultural” termo cunhado por Adorno no final do século XX para substituir o termo “cultura de massa” – que segundo ele, poderia remeter ao falso pensamento de que as massas são produtoras dessa cultura, o que o autor classifica como sendo um termo aliado do capitalismo na manutenção do controle da classe dominante sobre a classe dominada, manipulando-a, com vista unicamente no lucro e fazendo com que o homem perca a liberdade. A “indústria cultural” impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente, e que a mídia tenta vender a felicidade através do consumo.

A indústria cultural pode fazer o que quer da individualidade somente porque nela, e sempre, se reproduziu a íntima fratura da sociedade. Na face dos heróis do cinema e do homem-da-rua, confeccionada segundo os modelos das capas das grandes revistas, desaparece uma aparência em que ninguém mais crê, e a paixão por aqueles modelos vive da satisfação secreta de, finalmente, estarmos dispensados da fadiga da individualização, mesmo que seja pelo esforço – ainda mais trabalhoso - da

¹⁹³ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

imitação. Seria, entretanto, inútil esperar que a pessoa, em si contraditória e combatida, não possa durar gerações, que, nesta cisão psicológica, o sistema deva necessariamente se estilhaçar, que a enganosa substituição do individual pelo estereótipo deva tomar-se por si intolerável aos homens (HORKHEIMER & ADORNO, 2002, p. 169-214).

Além da questão relativa ao espetáculo¹⁹⁴, levantada por Debord (CAP X), proporcionado pelo capitalismo, Bourdieu (2015, p. 9), toca em um ponto nevrálgico da sociedade moderna, ainda no campo das desigualdades de classes sociais, agora, questionando o julgamento de gosto, afirmando que a definição de nobreza cultural é motivo para uma luta que, desde o século XVII até a atualidade, opõe, por vezes declaradamente ou não, a separação de grupos por suas ideias de cultura e por suas relações legítimas com a cultura e com a obra de arte. Logo, a respeito das condições de aquisição cujo produto se dispõe da seguinte forma: o que prevalece, no sentido de definição, é a dominação da forma de apropriação legítima da cultura e da obra de arte privilegiando, antes, aqueles que tiveram contato anterior ao período escolar com essa cultura legítima¹⁹⁵. A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse àquele que é dotado do código pelo qual ela é codificada, ignorando as propriedades sensíveis. O autor lembra que os bens culturais detêm uma economia também e que sua lógica deve ser identificada para que se consiga se esquivar do que ele chama de *economismo* e afirma que *o olhar “puro” é uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos.*

A ciência do gosto e do consumo cultural começa por uma transgressão que nada tem de estético: de fato, ela deve abolir a fronteira sagrada que transforma a cultura

¹⁹⁴ Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. Ele é o que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção da sua obra. É o contrário do diálogo. Em toda a parte onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se. (DEBORD, 1997, p.18)

¹⁹⁵ O que pode ser exemplificado aqui com uma experiência da autora, que participou como mediadora da 8ª Bienal do Mercosul (2011). Quando recebia grupos de diferentes classes sociais e mesmo de diferentes faixas etárias, era visível um maior repertório da cultura chamada legítima, conhecimentos ligados às viagens para o exterior e às visitas aos museus, mesmo com crianças da pré-escola, parte dos grupos vindos de escolas mais abastadas, logo, de uma realidade social e financeira diferenciada, enquanto que de escolas públicas, realidades menos abastadas, chegavam uma interpretação ligada ao cotidiano, às noções herdadas em seus ambientes familiares mais humildes, muitas vezes sem o hábito da leitura, que, assim como o da apreciação de artes plásticas, ainda hoje é considerado um hábito elitista, baseando também suas interpretações a personagens vistos em novelas e símbolos apresentados pela mídia televisiva.

legítima em um universo separado para descobrir as relações inteligíveis que unem “escolhas” aparentemente, incomensuráveis, tais como as preferências em matéria de música e de cardápio, de pintura e de esporte, de literatura e de penteado. Está reintegração bárbara de consumo estético no universo de consumo revoga a oposição – que, desde Kant, se encontra na origem da estética erudita – entre o “gosto dos sentidos” e o “gosto da reflexão”; e entre o prazer “fácil”, prazer sensível reduzido a um prazer dos sentidos, e o prazer “puro” que está predisposto a tornar-se um símbolo de excelência moral e a dimensão da capacidade de sublimação que define o homem verdadeiramente humano (BOURDIEU, 2015, p. 14).

De acordo com Danilo Santos de Miranda, diretor do SESC/SP, em texto de apresentação do livro, “Privatização da cultura”, a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80, Wu (2006, p. 17), o fortalecimento da imagem da empresa que é feito por meio da associação de sua marca às artes e isso pode ser entendido como apropriação do poder simbólico¹⁹⁶ da arte e da cultura que acaba por se tornar nada mais que a dominação dela para seus detentores.

Na década de 1990, Nicholas Serota, hoje diretor das galerias da Tate no Reino Unido, foi entrevistado algum tempo após assumir o grupo e se mostrou preocupado com a possível supressão de outros setores da instituição, como o educativo, no caso de uma crise financeira. Atualmente, a crise dos museus se tornou uma questão global, com instituições de portes espetaculares¹⁹⁷ se vendo em meio a escândalos de dívidas astronômicas. Grandes museus abrem suas portas ao público durante o horário comercial, enquanto, no horário da noite realizam eventos, com mesas reservadas para VIPs, nos quais são realizadas captações de recursos e angariados fundos para as instituições. Neste momento também é quando a teia de contatos dos gerentes de museu é reforçada.

Ao voltarmos nosso olhar para o passado, para a história do dinheiro no Brasil, vemos que no século XIX, data da ascensão do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves, foi que a questão da menos valia do dinheiro foi iniciada. Com a vinda da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro, o país passou por mudanças e uma delas foi a substituição do dinheiro metal pelas notas em papel. Uma vez que a quantidade de metais, ouro, prata e cobre não eram suficientes para confeccionar as moedas que circulavam no país.

A elevação do Brasil à categoria de Reino Unido a Portugal e Algarves, em 1815, representou um reconhecimento à condição de sede do Governo e centro de decisões políticas, dada a presença da Corte no Rio de Janeiro. Nesse período, os

¹⁹⁶Nota do autor: Na definição do teórico Pierre Bourdieu, o poder simbólico do capital cultural pode ser entendido como um instrumento de dominação simbólica passado de uma geração em geração por meio das artes, o que garante a preservação da posição dominante de determinada classe social; ver Pierre Bourdieu. A economia das trocas simbólicas (São Paulo, perspectiva, 1992).

¹⁹⁷Referência ao Museu Guggenheim de Bilbao, projeto de Frank Gehry, que trata do paradigma da arquitetura do museu moderno, enquanto o interior mantém as características do cubo branco, o exterior torna viável sua transformação em “evento” urbano- midiático (SPERLING, 2008, p. 110).

*gastos extraordinários com a administração, a insuficiência da arrecadação de impostos, as guerras externas e as revoluções internas, os gastos da Corte e outros fatores causaram déficit no Tesouro. Passou-se a emitir dinheiro sem lastro metálico, desvalorizando-o e provocando inflação*¹⁹⁸.

A partir daí, não mais amparado pelo valor em ouro, garantia física de sua compensação pelos cofres do Governo, o dinheiro de papel ganhou mais espaço e menos valor. Essa falta de lastro converteu obras de arte em dinheiro, essa conversão fez com que o museu se tornasse um relicário¹⁹⁹, tendo de guardar, proteger constantemente suas obras e a cada exposição, necessita de um planejamento logístico e grandes quantias em dinheiro para promover o evento. Além de ter se tornado uma forma segura de “lavar” dinheiro, como vemos nos casos de lavagem²⁰⁰ de dinheiro envolvendo obras de arte²⁰¹.

Quando o museu se torna lugar de espetáculo²⁰², fica refém desse espetáculo, buscando realizar exposições *blockbusters*²⁰³, tornando-se um relicário²⁰⁴, com reservas técnicas compostas de inúmeras coleções que acabam por não serem expostas em função da necessidade do espetáculo, que hoje é o que faz com que a engrenagem que movimenta o museu não pare. Ou seja, a instituição museu se torna dependente desses espetáculos que geram público, entretenimento, mas que não geram produção cultural. O binômio espaço-evento desorienta o museu de maneira que ele não sabe quais são suas funções nesse contexto espetacular, ou seja, pendendo para o lado do entretenimento e deixando de lado o papel educativo.

¹⁹⁸ Disponível em <http://www.bcb.gov.br/htms/album/default.asp> . Acesso em abril de 2015.

¹⁹⁹ Re.li.cá.rio *sm* (*reliquia*+*ário*) 1 Recipiente onde se guardam relíquias. 2 Bolsinha ou medalha com relíquias que, por devoção, alguns trazem ao pescoço. 3 Caixa de lembranças ou recordações. 4 Memória; coração. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=relic%Elrio>. Acesso em abril de 2014.

²⁰⁰ O crime de lavagem de dinheiro caracteriza-se por um conjunto de operações comerciais ou financeiras que buscam a incorporação na economia de cada país, de modo transitório ou permanente, de recursos, bens e valores de origem ilícita e que se desenvolvem por meio de um processo dinâmico que envolve, teoricamente, três fases independentes que, com frequência, ocorrem simultaneamente. Em março de 1998, dando continuidade a compromissos internacionais assumidos a partir da assinatura da Convenção de Viena de 1988, o Brasil aprovou a Lei de Lavagem de Dinheiro ou Lei nº 9613, de 1998. Disponível em <http://www.coaf.fazenda.gov.br/pld-ft/sobre-a-lavagem-de-dinheiro>. Acesso em abril de 2015. Casos de lavagem de dinheiro disponíveis em http://www.coaf.fazenda.gov.br/links-externos/100_Casos.pdf

²⁰¹ Vide anexos.

²⁰² *A raiz do espetáculo está no terreno da economia tornada abundante, e é de lá que vêm os frutos que tendem finalmente a dominar o mercado espetacular. (p.5) O espetáculo é uma visão de mundo. (...) O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e no seu corolário — o consumo* (DEBORD, 1997, p. 5-14).

²⁰³ Blockbuster, do inglês: se diz sobre livro, filme ou outra expressão artística de grande sucesso.

²⁰⁴ DEUS, 2008, 60-65.

Segundo Canclini (2013, p.49), a cultura moderna se construiu em um processo constituído de negação de tradições e de territórios. E suas investidas ainda podem ser vistas nos museus que procuram novos públicos e em diversas formas de manifestação e transgressão por meio da Arte.

Mesmo com toda a inovação tecnológica e a utilização massiva da internet, os projetos de revitalização paramentam a vida cultural dos grandes centros, voltados à geração de fama, turismo, capital para as regiões que são submetidas a tríade espaço-evento-espetáculo chega ao Brasil. Tanto São Paulo quanto Rio de Janeiro despontam na construção de eixos de museus, regiões que conectam equipamentos culturais, tornando a região popular tanto localmente quanto para o turismo.

Em São Paulo, o eixo cultural se concentra no Parque Ibirapuera e arredores, compreendido pelo complexo arquitetônico de Oscar Niemeyer, cujos aparatos culturais são interligados de forma a concentrar as atividades culturais na mesma região. Região essa que há anos sofre com a especulação imobiliária que trava brigas com os órgãos de preservação do patrimônio da cidade, do estado e do país, buscando transpor as fronteiras protegidas por esses órgãos para favorecer a expansão imobiliária.

Projetados por Oscar Niemeyer e uma equipe de arquitetos, os edifícios construídos no Ibirapuera são interligados por uma grande marquise: o Palácio dos Estados (atual Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira), o Palácio das Nações (atual Pavilhão Manoel da Nóbrega, sede do Museu AfroBrasil) e o Palácio das Indústrias (atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, sede da Fundação Bienal de São Paulo). À entrada do parque, estão o Pavilhão de Exposições, conhecido como “Oca”, e o Auditório Ibirapuera (construído somente no começo dos anos 2000 e inaugurado em 2004). O Palácio da Agricultura, que durante muitos anos foi sede do Detran (Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo), fica um pouco afastado dos demais e será, em breve, a nova sede do Museu de Arte Contemporânea (MAC). Todo o projeto paisagístico ficou a cargo de Roberto Burle Marx (Website da Prefeitura de São Paulo)²⁰⁵.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, além do caráter cultural, o momento traz uma forte cena de espetacularização, promovida há anos pelas mídias locais, conjugada hoje a um massivo processo de gentrificação da região onde está sendo implantado o projeto de “revitalização” Porto Maravilha, sob o comando da Prefeitura da cidade. O eixo cultural compreende os já existentes MAM/RJ (do arquiteto Affonso Eduardo Reidy), MAC/Niterói (arquitetura de Oscar Niemeyer), o recém-inaugurado, em 2013, MAR (Projeto de Bernardes

205

Disponível

em

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8384 Acesso em março de 2014.

e Jacobsen Arquitetura), Fundação Casa Daros (projetada por Paulo Mendes da Costa e restaurada em 2008 por Ernani Freiri Arquitetos Associados), a instituição anunciou seu fechamento no final deste ano de 2015 por problemas financeiros, e sendo construídos mais dois empreendimentos: o Museu do Amanhã (projeto do arquiteto espanhol Santiago Calatrava), localizado na região portuária do Rio de Janeiro, e o MIS/RJ (projeto do escritório de arquitetura Silvio Oksman), localizado no bairro de Copacabana.

A globalização nos trouxe inúmeras questões para reflexão, dentre elas a dicotomia local-global, no qual o posicionamento a favor ou contra o segundo é um contrassenso, uma vez que um existe em função do outro e apenas consegue ser definido em função ao outro. Outra demanda da globalização é lidar com a relação que temos no mundo contemporâneo com a imagem, que é multiplicada, reproduzida instantaneamente pela mídia mais eficaz dos nossos tempos, a internet (CARVALHO, 2001, p.1-15).

A “imagem de marca” faz com que uma obra de arte seja consumida num circuito que depende em larga medida, de considerações extra-artísticas. É comum dizer-se hoje que “uma imagem vale mil palavras”. Embora, nem com mil imagens seja possível dizer o que dizem aquelas cinco palavras! (CARVALHO, 2011, p.4)

Em um sistema da arte globalizado no qual se tem hierarquias de representantes dos diversos segmentos da arte comandadas por modelos que foram e ainda são padrões herdados, ao longo da história da arte, de vários centros como Londres, Paris, Veneza, que ditam tendências, modas, diretamente ligadas à questão econômica e à questão política. No entanto, lembra Carvalho (2011, p.5) *que a força dos novos centros artísticos está na capacidade que têm de receber outsiders, de se apropriarem deles e de os relançarem nos circuitos mundiais*. E assim como vemos a economia das praças internacionais, podemos ganhar ao olhar o mundo da arte como um campo de polos concorrentes, geradores de propostas inovadoras. Aqui no Brasil, podemos citar o caso no Rio de Janeiro, os projetos culturais na Maré, compostos por museu, biblioteca, escola de dança. Projetos que levam cultura e criam uma identidade dos moradores com aquela comunidade.

Diferente, por exemplo, do Festival de Avignon que é uma utopia política, já que reforça a ideia de estratificação das atividades culturais, pois: *os dados empíricos reforçam a ideia da acentuada estratificação das atividades culturais, sem que estas organizações estivais e os espectadores em manga curta possam apagar as diferenças sociais que a frequência do teatro denota*. (CARVALHO, 2011, p. 11)

A crise dos museus e na cultura que vemos hoje no Brasil já era aparente há anos na Europa. Em 2012, o Museu do Prado, em Madri, decidiu permanecer aberto durante os sete

dias da semana para aumentar seus rendimentos e não depender de grandes quantias do Governo Espanhol²⁰⁶. Em 2014, uma manchete anunciava que os museus da França também estariam estudando a opção de abrirem todos os dias da semana²⁰⁷.

O Ministro da Cultura brasileiro, Juca Ferreira, em reunião mensal, dia 01/04/2015, do Núcleo Estratégico do Ministério, fez algumas afirmações positivas como: "A economia da cultura passa pela economia dos museus e do patrimônio, associados a um uso contemporâneo", "A gente precisa ter projetos que vão além da preservação e recuperação de um casarão e investir em um projeto aliado a essa preservação" e disse que as estratégias para enfrentar a crise econômica mundial é justamente fortalecer a cultura como desenvolvimento de linguagem simbólica, como economia e fazendo com que ela chegue para toda a sociedade brasileira.

No mês de março deste ano, 2015, a crise no setor cultural estava estampando periódicos no país, anunciando o corte de até 30% nas verbas destinadas ao setor²⁰⁸. Instituições Culturais Federais como a Biblioteca Nacional e a Casa Rui Barbosa reduziram seus horários de atendimento para economizar energia elétrica. Segundo a reportagem do periódico, Lei Rouanet não representa salvação para projetos grandes como Bienal de São Paulo e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. A crise também se reflete em instituições privadas como o MASP que este ano apenas apresentará mostras de seu acervo.

Enquanto a crise se desenvolve em um panorama agora mundial, quem sabe possamos trabalhar as questões esquecidas como é o caso dos acervos das instituições. Talvez as instituições consigam abordar de forma efetiva suas coleções e a arte e a cultura da contemporaneidade que transborda no país mesmo em meio à crise.

3.2. Curadoria Educativa e mediação: uma reflexão crítica sobre a Arte Urbana dentro de instituições culturais

²⁰⁶ Em meio à crise, Museu do Prado vai abrir sete dias por semana na Espanha, 27/10/2011. Disponível em <http://economia.uol.com.br/ultimas-noticias/valor/2011/10/27/em-cenario-de-crise-museu-do-prado-vai-abrir-nos-7-dias-da-semana.jhtm> Acesso em dezembro de 2014.

²⁰⁷ Museus franceses poderão abrir todos os dias da semana, 27/07/2014). Disponível em <http://www.brasil.rfi.fr/cultura/20140724-museus-franceses-poderao-abrir-todos-os-dias-da-semana> Acesso em dezembro de 2014.

²⁰⁸ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1607658-com-crise-setores-da-cultura-se-preparam-para-ate-30-de-cortes.shtml>. Acesso em abril de 2015.

Nos anos 2000, Costa (2000, p. 153), dizia que os grafites haviam deixado de ser apenas frases políticas de movimentos políticos e que se tornaram uma possibilidade de expressão pública de opinião, como citava Baudrillard (1979, p.39), não há necessidade de *massas organizadas nem consciência política clara. É suficiente mil jovens armados com pincéis mágicos e sprays para embaralhar a sinalítica urbana, desfazer a ordem dos signos.*

No entanto, com a apropriação do poder simbólico do capital cultural exercida por corporações e instituições, há um compromisso por parte das instituições educativas tomarem conta da mediação dessa manifestação artística sob pena de que ela se perca na história e seja alienada pelo discurso institucional e corporativo.

Daí o papel dos Educativos no auxílio da leitura das obras de Arte Urbana. Uma vez que se apela para o uso da expressão Arte Urbana, que se faça um trabalho apropriado de discussão sobre esta em todos os possíveis campos de tensão.

Cauquelin (2005, p.23-121) vê o Sistema da Arte da seguinte forma: a Arte moderna (regime de consumo) e Arte contemporânea (regime de comunicação). A modernidade recusa o passado, renega a Academia e nutre o gosto pelo novo. Nesse período, as Instituições de Arte continuam a legitimar a Arte, decidindo o que é ou não obra de Arte. Nasce então, o que a autora chama de Sistema da Arte. Agora temos uma tríade: produção-distribuição-consumo. Entretanto, na passagem da Era Industrial para Era Tecnológica, houve uma mistura de funções, gerando novos profissionais. Cria-se uma gama de ícones que fariam parte agora desse sistema da Arte: marchands, críticos, curadores, colecionadores, conservadores, Museus e galerias, os últimos com uma tarefa diferente da inicial. A Arte contemporânea, o regime de comunicação, surge com Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli²⁰⁹. Teríamos a abertura do leque das Artes em Arte Conceitual, minimalismo, land art, que sofrem influência de Marcel Duchamp, a Figuração livre, acting painting, body art, que reagem às proposições de Marcel Duchamp e a Arte Tecnológica, que se utiliza da comunicação, posteriormente, da computação.

E é nesse momento, no cruzamento entre o regime de consumo e o regime de comunicação, que se produz um ruído, nesse entremeio está a Educação, a Arte-educação. Ao trabalharmos com uma obra de arte moderna, podemos conferir a ela valor ao avaliarmos seu conteúdo, por critérios como manipulação e tratamento formal de meios de expressão e técnicas.

²⁰⁹Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,um-olhar-a-servico-da-Arte-e-dos-dolares-imp,582669>, http://en.wikipedia.org/wiki/Leo_Castelli. Acesso em maio de 2013.

No entanto, diante de uma obra de arte contemporânea, tais critérios não são suficientes, já que os componentes para sua análise *não podem ser buscados apenas no conteúdo das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou àquele movimento, dito ou não de vanguarda* (CAUQUELIN, 2005, p.12).

Em um ensaio na *Artforum* de 1992, escrevi o seguinte: “O que vemos hoje é uma arte em busca de um contato mais imediato com as pessoas do que aquele que possibilitado por um museu... E este, por sua vez, luta para acomodar as imensas pressões que lhe são impostas no âmbito da arte e fora dele. Portanto, testemunhamos, tal como vejo, uma tripla transformação – na criação da arte, nas instituições de arte, no público de arte”. (DANTO, 2006, p.205)

Barbosa (2013, p. 62) lembra que para trabalhar com educação em museu [instituições culturais²¹⁰] não se pode deixar contaminar com as políticas elitistas dos museus brasileiros, pois, todos são dominados pelos ricos através dos conselhos. E diz que política pública é equilíbrio de visibilidade e estímulo à cultura dos pobres e dos ricos conjuntamente.

3.2.1. Uma crítica-reflexiva sobre as obras de Arte Urbana nas Exposições do MASP e MuBE

Três artistas participantes das exposições do MASP e do MuBE foram escolhidas para nossa análise, o primeiro deles é Zezão, com sua instalação na exposição De Dentro e De Fora. O espaço onde a obra estava instalada foi adequado para recebê-la, o ar condicionado é propositalmente extremo de forma que promovesse uma atmosfera que imitasse o espaço onde o artista costuma realizar seu trabalho, um deles, as galerias de esgoto da cidade de São Paulo, isso causava no público uma sensação física muito desconfortável. A instalação era localizada ao lado da biblioteca do museu, o que nos faz pensar em como essa rede subterrânea passa por absolutamente todas as regiões da cidade e que enquanto a maioria das pessoas dorme, a arte está trabalhando no subterrâneo e em um local inóspito para a maioria dos seres humanos e insalubre.

Esta obra carece de uma mediação, pois, apesar da sensação que o ambiente da instalação propõe, o lugar onde a obra está não é a galeria de esgoto, tampouco o lugar abandonado ao descaso e se o espectador não conhece o trabalho do artista, não há como identificar. Por meio de questões propostas, como em um roteiro, é possível chegar a uma

²¹⁰ Colocamos aqui instituições culturais, juntamente com os museus, pois, assim como eles, essas instituições participam de editais e usufruem das leis de incentivo à cultura existentes no país.

leitura da obra e por fim descobrir a história do artista, assim como sua inspiração, sua temática.

Figura 88 – Obra de Zezão na exposição De dentro para fora/De fora para dentro, 2009.
Fonte: Flickr do artista²¹¹

Figura 89 – Grafite de Zezão nas Galerias de esgoto, s/d.
Fonte: Website do artista²¹²

²¹¹ Disponível em <https://www.flickr.com/photos/zezao/4334104055/>. Acesso em abril de 2015.

²¹² Disponível em <http://www.zezaoarts.com.br/subterraneo.php>. Acesso em abril de 2015.

Em entrevista do artista Zezão para a Revista TRIP²¹³, ao responder o porquê de entrar no esgoto para grafitar, um lugar onde seu trabalho não pode ser visto, ele responde: “Comecei essa história por causa de uma depressão”. Utilizou o esgoto como terapia para se curar, não se importando se alguém veria ou não, o fazia para “desabafar”. Entrava nas galerias e gastava horas pintando.

Podemos dizer que muita ou toda intenção de seu trabalho hoje depende deste estopim, que serviu como inspiração e que o mantém desenvolvendo sua arte com outro propósito, o político-social.

Seu trabalho toma uma dimensão político-social, porque se traduz hoje em uma denúncia à miséria que habita os lugares por onde ele passa e deixa registrada sua arte por meio de seu olhar artístico. As fotografias expõem esses lugares abandonados e degradados da cidade de São Paulo com os quais normalmente ninguém se preocupa e por onde pessoas passam, mas que não têm com eles identidade alguma, lugares de passagem, os não-lugares²¹⁴, como é o caso do registro da obra a seguir:

Figura 90 – Grafite de Zezão nas ruas, s/d.

Fonte: Website do artista²¹⁵

²¹³ Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/salada/grafite-invisivel.html> Acesso em abril de 2015.

²¹⁴ Augè, Marc. Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005. p. 65-96.

²¹⁵ Disponível em <http://www.zezaoarts.com.br/subterraneo.php>. Acesso em abril de 2015.

A obra de Zezão está sendo escrita em letras rudes, mas muito poéticas. Artista autodidata, intuitivo, abstrato, Zezão leva o *site-specific* e a arte performática às últimas consequências. Muitas das questões fundamentais à arte contemporânea estão sendo discutidas nas instalações, vídeos, filmes, fotografias e telas de Zezão. (Website do artista)

A próxima obra pertence ao artista Daniel Melim, que faz parte da vertente acadêmica do Grafite que consiste em uma produção com referências na formação acadêmica. Suas obras encontram forte influência no estêncil e referências na Arte Pop. Questionado sobre sua frequentemente associação ao trabalho de Roy Lichtenstein, Melim responde:

Assim como o Lichtenstein, tenho referência na ilustração dos anos 50, propaganda americana, quadrinhos, mas, particularmente, acho bem diferente do Lichstein, já que eu uso não só a imagem pura ou só a ampliação de um pedaço, retiro minhas referências de uma história em quadrinho, mas retiro as imagens do contexto original e incluo em outra composição, incluindo textura e todo um ruído visual. Mas com certeza os quadrinhos e a propaganda são grandes referências para mim. (informação pessoal, 28/03/2013)

Sua participação na exposição consistiu em uma grande instalação na qual foram aplicados os estêncis produzidos ao longo da carreira do artista em painéis gigantes. Apesar de esteticamente terem sido muito bem desenvolvidos, o discurso é muito diferente do discurso de sua obra na rua. A potência do seu trabalho no contexto urbano é enorme ao passo que dentro da instituição cultural ou da própria galeria, instituição comercial, essa potência se resume a quase zero, levantando questões de ordem diversas das quais não é nossa intenção discutir aqui, mas que existem e não se consegue passar por elas despercebidamente.

Figura 91 – Recorte da instalação de Daniel Melim na exposição De dentro para fora/De fora para dentro, 2009. Fonte Website MASP²¹⁶

Figura 92 – Grafite de Daniel Melim na rua, s/d. Fonte Website Terra²¹⁷.

²¹⁶ Disponível em http://masp.art.br/masp2010/upload_pic/original/Titi%20Freak.jpg. Acesso em agosto de 2014.

De acordo com o artista (informação pessoal)²¹⁸, a figura 91 está localizada em São Miguel Paulista, foi gravada em 2011, quando artista participava de um evento e resolveu, com um parceiro, gravar algo “extra muro”. O fundo, o letreiro com a propaganda eleitoral, já estava no muro, então, dialogava com as imagens que colocamos, com a ideia da autoridade e de caos vinda dos governantes.

A percepção é visivelmente potencializada no que se refere à mensagem quando a obra está na rua, dialogando com a propaganda eleitoral, com o entorno, com o próprio muro já desgastado pelo tempo, dando uma visão de desleixo.

Figura 93 – Grafite de Daniel Melim na rua, s/d. Fonte: Blog Lado B²¹⁹

A figura acima cujo local não foi identificado, é um tanto quanto irônica. Segundo Melim (informação pessoal)²²⁰, pode ser lida como alguém que junta sua cabeça do lixo ou alguém que está jogando sua cabeça no lixo. A partir disso se pode fazer a interpretação que julgar mais adequada, contextualizando com o local naquele momento, com a própria experiência de vida. Retirando essa figura desse contexto e colocando em uma tela, ou mesmo em uma parede, mas, dentro de algum espaço expositivo, vai alterar completamente seu discurso.

²¹⁷ Disponível em <http://siterg.terra.com.br/cultura/2013/08/31/daniel-melim-choque-cultural/>. Acesso em setembro 2014.

²¹⁸ MELIM, D. Informação recebida via Facebook Messenger em junho de 2015.

²¹⁹ Disponível em <https://ladob2.wordpress.com/2011/05/14/no-mundo-da-rua-com-daniel-melim/> Acesso em setembro de 2014.

²²⁰ Idem nota 215, p. 62.

Figura 94 – Obra de Daniel Melim na rua, 2013. Foto © Daniel Melim

A figura acima é referente ao Mural localizado no Memorial da Resistência, na Estação Pinacoteca, como parte da programação do evento Virada Cultural de 2013. No detalhe, trabalho coletivo feito por Melim, em parceria com B47 e Pedro Sussumo. A obra deveria ser uma expressão de como os diálogos de resistência se apresentam na contemporaneidade. A coincidência é que este mural foi realizado pouco antes das manifestações de junho de 2013 em São Paulo. Logo, ele foi praticamente uma espécie antecipação artístico-interpretativa do que aconteceria nos meses seguintes.

O terceiro artista é Stephan Doitschinoff, também conhecido como Calma. Apresentou instalação chamada Novo Asceticismo, medindo 12 metros por 4,5 metros. A obra mesclava técnicas e foi instalada em sala separada das outras obras, compunha uma alegoria à igreja, com bíblias abertas, simbolizando pessoas, e em cada uma delas uma imagem com diferentes representações de seu discurso. Apesar de se notar claramente a temática religiosa, influência de sua criação extremamente rígida, o filho de pastor evangélico faz forte crítica não apenas à igreja, como também à mídia e aos grandes grupos empresariais. Doitschinoff diz *“pessoalmente, vejo a igreja como uma instituição arcaica que sempre teve como objetivo controlar as massas. Acho que isso é um símbolo apropriado para instituições corruptas modernas, como as grandes corporações, canais de mídia e governos”*²²¹.

A obra do artista é ressignificada quando ganha o museu. Transformada em obra de arte, legitimada pelo espaço expositivo, não mais uma expressão artística no contexto urbano.

²²¹Disponível

<http://jonathanlevinegallery.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=9B127075-19DB-5802-E006FE3771379827> Acesso em abril 2013.

Agora, aprimorada esteticamente, recebe outros elementos aos quais se associa, isso faz com que não apenas o diálogo emissor-receptor (mudança de público) seja transformado como também a forma como a mensagem é transmitida.

Figura 95 – Instalação de Stephan Doitschinoff na mostra *De Dentro e de Fora*, 2009.
Fonte: Catálogo da exposição.

Figura 96 – Imagem gravada como parte da obra *Temporal*. Lencóis/Bahia, s/d.
Fonte: Canal colaborativo Janela da rua²²².

Como podemos evidenciar, em todos os exemplos citados, o discurso contido nas obras ganha potência na rua, enquanto que quando presos no espaço expositivo, esse discurso é transformado em outro, que altera a força da mensagem.

²²² Disponível em <http://janeladarua.com.br/stephan-doitschinoff-busca-parceiros/>. Acesso em março de 2015.

Das obras expostas no MuBE, escolhemos três que, ao nosso ver, foram mais representativas e menos ilustrativas. Embora sejam obras de três diferentes artistas, elas têm um ponto em comum: a temática do índio. De forma crítico-satírica, como é o caso da obra apresentada pelo artista Crânio ou buscando a relação humana que reside no olhar do receptor daquela mensagem visual, na obra de Frank e Noe Two, remetendo a um problema nacional da época, que foi a construção da Hidrelétrica de Belo Monte, em Altamira, Pará, área onde reside grande parte da população indígena sobrevivente no país.

Figura 97 – Obra do artista Crânio da II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art, 2013.
Fonte: Website Fala Cultura²²³

Figura 98 - Obra do artista Frank na II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art, 2013.
Foto da autora.

Figura 99 - Obra do artista Noe Two na II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art, 2013.
Foto da autora.

²²³ Disponível em <http://falacultura.com/ii-bienal-graffiti-fine-art/> Acesso em setembro de 2013.

Questionado sobre a reação das obras de Arte Urbana no que tange as mudanças de ambiente, se elas sofrem alguma interferência neste trânsito da rua para a instituição, o artista urbano Crânio responde: *A minha obra sofre uma mudança de acordo com o ambiente que estou. Eu sinto o ambiente primeiro, e depois crio. Minha obra sempre é 'freestyle', estilo livre.*

E quando questionado sobre o potencial político, social e educativo de grandes exposições de Arte Urbana como a que ele participou no MuBE, II Bienal Internacional do Graffiti Fine Art, Crânio diz que este tipo de exposição *é uma oportunidade de aproximar a cultura das pessoas, principalmente das novas gerações. A quantidade de escolas e universidades que visitam evento desse tipo é enorme*²²⁴.

De acordo com Murilo Kammer, um ponto de muita importância na Arte Urbana, que foi incrível nas Bienais, é o número de público que ela movimenta. Um público, que vem da periferia, toma as regiões onde existem essas exposições, trazendo seu repertório para um local, normalmente nobre, como foi o caso das exposições no MuBE, e ali deixa também sua presença. No entanto, no caso específico das Bienais, houve um descaso com o Educativo por parte da curadoria das exposições:

Por outro lado, justamente essa potência de encontros poderia ser mais trabalhada, é muita potência humana desperdiçada, que passa, apenas passa pelo espaço, entende? Considero que esse movimento já compõe algo poético/potencial em si. Como pensar, ressignificar e mexer com tudo isso ao mesmo tempo? Dar voz a esses inúmeros indivíduos. Digo isso, pois fica no ar o silêncio dessa grande massa não ouvida em contraste com as "ilustrações" de grandes dimensões. Mais uma vez quero repetir que tem muita coisa diferente e com autonomia e pertinência artística, estou apenas criticando como ilustrações uma parte maior do conjunto. E como a inserção e a discussão de tudo isso pode se tornar relevante em instituições culturais hoje. E mais ainda, como a ação educativa pode trabalhar, são questões que devem seguir de forma orgânica. O grande potencial da arte urbana precisa ser visto para além de segmentações e modismos, tem muita coisa linda e com força surgindo dos quatro cantos da cidade, muito além da observação técnica de bons desenhos gigantes. Estou me referindo ao contexto que presenciei nas Bienais²²⁵.

Interrogado se a tentativa de minimizar as diferenças entre as pessoas e estimular a inter-relação de classes poderia ser uma forma de diminuir a sensação de insegurança que toma conta do mundo contemporâneo, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman toca em um

²²⁴ Em entrevista à autora em junho de 2015.

²²⁵ Em entrevista à autora em julho de 2014.

ponto importante das relações na sociedade contemporânea globalizada: o pensar coletivo, ou seja, hoje o que fazemos não afeta apenas a nós mesmos, mas a toda a sociedade.

Nós somos responsáveis pelo outro, estando atentos a isso ou não, desejando ou não, torcendo positivamente ou indo contra, pela simples razão de que, em nosso mundo globalizado, tudo o que fazemos (ou deixamos de fazer) tem impacto sobre a vida de todos, e tudo o que as pessoas fazem (ou se privam de fazer) acaba afetando nossas vidas. O que não significa, porém, que nós nos responsabilizamos por isso, que prestamos a devida atenção a esse fato quando agimos ou tomamos decisões²²⁶.

De acordo com o autor, a ignorância da existência de uma complexa teia de conexões entre os governos e o mercado é o estímulo para nossa falta de responsabilidade em relação a nossos atos, mas, talvez os danos possam ser limitados quando começarmos a aprender mais sobre a importância do bem-estar das pessoas e o quanto nossas ações ou nossa negligência podem trazer sofrimento a outros.

Quando o público deixa a exposição com a impressão de que deixou um parque de diversões e de lá nada leva de consistente, é provável que a instituição tenha falhado em sua tarefa e que talvez a mediação não tenha ocorrido. De acordo com Aranha²²⁷ & Nicolau²²⁸ (2013, p.86), para que se encontrem possíveis formas de leitura, de aproximação do objeto e de uma exposição, é preciso ter claro *qual é o discurso do museu. De que forma ele interfere ou contribui com o método da visita? E, o mais importante: o público que ouve também fala?*

Há outros modos de se educar indiretamente o público frequentador de museu, nos diz Barbosa (2013, p.65), lembrando a proposta de Nicholas Serota, que o museu forme por meio da experiência da interpretação.

Vemos instituições culturais e museus que se preocupam com o número de visitantes e com o espetáculo em vez de se preocuparem com a compreensão das obras da mostra pelo público. Por exemplo, exposições com obras como uma em forma de tobogã de Carsten Höller, citada em diferentes situações, mas, na mesma linha de pensamento, uma obra que no final da exposição, apesar de interagir com milhares de pessoas, não suscita nada mais que a diversão do momento. De acordo com Rezende e Bueno (2013, p.34), Felipe Scovino, crítico

²²⁶Entrevista de Zygmunt Bauman para o Blog da Editora Zahar. Disponível em <http://www.zahar.com.br/blog-editora/post/entrevista-zygmunt-bauman>. Acesso em setembro de 2013.

²²⁷ Carmem Aranha, professora associada ao MAC-USP, doutora em Psicologia da Educação pela PUC-SP e livre docente em Teoria e Crítica da Arte pela ECA-USP. Coordenadora do Programa Interunidades em Estética e História da Arte do MAC-USP até o ano de 2014.

²²⁸ Evandro Nicolau, Mestre em Arte pela Universidade de São Paulo, doutorando no Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, coordenador da divisão de educação e professor em cursos de extensão no MAC-USP.

e curador de arte, disse que na Bienal de São Paulo de 2008, “a obra formava uma fila enorme de pessoas querendo descer no escorrega, e o que aquele trabalho era ou deixava de ser ninguém refletiu!”. Gompertz (2013, p. 386), referindo-se a mesma obra, disse:

(...) a julgar pelos anos que passei observando centenas de milhares de pessoas escorregando velozmente por tobogãs ou coisa parecida na Tate, a realidade é bem prosaica. A vasta maioria dos visitantes que fazia fila para fazer uma tentativa em, ou sobre, uma dessas instalações “experiências” encara a experiência como nada mais que uma brincadeira sobre a qual tuitar; a ideia de comunhão com os demais consumidores de arte – muito menos o compartilhamento de ideias – nunca lhes passou pela cabeça. Dito isso, essas obras realmente conseguem mudar a natureza de um museu – se é para melhor ou para pior é uma questão em aberto.

O papel do museu deveria ser o de colaborar para o crescimento intelectual e cognitivo de seu público, além de ser um relicário.

O Grafite ao qual Baudrillard (1996, p.103) chama de ação antimídia, é o que existe na cidade de São Paulo sob o nome de pichação, é o Grafite sem mensagem, que segundo o autor é exatamente o ponto no qual ele se fortalece e resiste, no vazio, *um processo cultural selvagem no nível dos signos, sem objetivo, sem ideologia e sem conteúdo*. De acordo com pichadores como Djan Cripta²²⁹, o Grafite foi domesticado quando entrou nas galerias e a pichação é o Grafite primitivo. Na verdade, segundo grande parte dos personagens que fizeram a história do Grafite, ele só existe enquanto não permitido, outras manifestações artísticas permitidas e realizadas em muros e paredes recebem o nome de murais e não mais Grafite, são chamadas pelos Grafiteiros de Arte Urbana.

Diferente de Nanterre, pois no município de São Paulo, a Lei Cidade Limpa²³⁰ de nº14.223, em vigor desde 1º de janeiro de 2007, encarregada de regulamentar a publicidade de qualquer tipo em via urbana, cega os muros grafitados com tinta cinza. Se no Maio de 68 os poderes públicos foram espertos em não apagar os slogans políticos das massas, já que os cartazes o faziam, interrompendo o processo de comunicação, quando colados por cima dos muros grafitados, aqui, o jato cinza da prefeitura é que o faz.

Semelhante atuação à da Prefeita Luiza Erundina, na década de 1980, como na entrevista de Carlos Matuck à Costa (1994, v.2, p.74) está sendo a do atual Prefeito da cidade de São Paulo, Fernando Haddad, formando um grupo de curadores que apontam artistas urbanos para fazer parte de projetos nos quais a prefeitura disponibiliza espaços nas vias

²²⁹ Idem 76, p. 45.

²³⁰ Disponível em http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html. Acesso em janeiro de 2014.

urbanas para que sejam pintados, decidindo na cidade onde se pode ou não fazer a gravação. A exemplo do corredor do Grafite na Avenida 23 de Maio e dos Arcos do Jânio²³¹, no bairro tradicional do Bexiga. Ações que polemizaram ainda mais a discussão sobre os conceitos de público e privado, sobre quem pode e quem não pode utilizar os muros da cidade, sobre quais seriam as regras para participar do clube dos “artistas urbanos”. No caso dos arcos, muitos cidadãos defenderam que não se deveria permitir o Grafite em monumentos históricos, como é o caso dos Arcos do Jânio. Muitos coletivos se formam neste momento, grupos de jovens que reivindicam muros e o direito de se expressarem por meio deles. Jovens que questionam a posição de um governo que por um lado se diz simpático à Arte Urbana, porém, não na mesma proporção ao direito de expressão desses jovens junto à sociedade na forma do Grafite. Esta ação gerou uma reação que foi um mutirão no qual grafiteiros foram convocados à grafitar a mesma Av. 23 de Maio, porém, agora, retomando a raiz do Grafite e o fazendo sem ser autorizado, como um grito de retomada de território.

Figura 100 – Grafite do artista ativista Bruno Perê, Av. 23 de Maio, 2013. Foto Bruno Perê.

²³¹ Os Arcos do Jânio, erguidos no início do século passado são considerados patrimônio histórico. O local veio à tona no final dos anos 1980, quando o então prefeito Jânio Quadros mandou demolir um cortiço que encobria a estrutura. A prefeitura disse que repudia qualquer tentativa de censura prévia de expressões artísticas e que o uso dos muros tem autorização do Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental). Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/02/1590142-apos-pichacao-desenhos-arcos-do-janio-recebe-intervencao-de-grafiteiros.shtml>. Acesso em março de 2015.

Figura 101 – Chamada em capa de periódico, 2013. Foto Bruno Perê.

Rancière (2009, p. 46-47) nos lembra que *na sua expressão mais geral, a arte crítica é um tipo de arte que se propõe a construir consciência dos mecanismos de dominação a fim de tornar o espectador um agente consciente de transformação do mundo.*

De acordo com Deus (2008, p.61), a cidade de São Paulo conta com mais de 30 mil obras artísticas entre esculturas, gravuras, pinturas, mobiliário, tapeçaria, louças etc. No entanto, compor o acervo não garante que a obra seja exposta pela instituição que a possui, seja ela parte efetiva do acervo ou esteja ela na instituição em regime de comodato²³². Museus como o MASP possuem uma reserva técnica²³³, o relicário do museu, o cofre onde são abrigadas essas peças. Além dos fatores técnicos e de conservação que impedem algumas obras de serem expostas, no caso do MAC/USP, com sede no prédio onde costumava ser o DETRAN na capital paulista, existem artistas com um número grande de obras e este é outro fator que inviabiliza a exposição, como é o caso de Emiliano Di Cavalcanti, de quem o museu possui 573 trabalhos em sua coleção.

²³² Segundo o artigo 579, do Código Civil, "comodato é o empréstimo gratuito de coisas não fungíveis". É um contrato unilateral por meio do qual uma pessoa empresta a outrem coisa infungível, a título gratuito, para que esta use o bem e depois o restitua. É classificado como empréstimo de uso, enquanto o mútuo é considerado empréstimo de consumo. Tal restituição deve ser procedida no tempo acordado pelas partes. Disponível em <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/busca?q=Art.+579+do+C%C3%B3digo+Civil+-+Lei+10406%2F02> Acesso em abril de 2015.

²³³ Local onde as coleções, que não estão sendo utilizadas em exposições ficam guardadas e conservadas dos efeitos do tempo como umidade, excesso de luz, calor etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que tange nossa pesquisa, direcionada às exposições relativas à Arte Urbana, vimos que existe certo descaso no que se refere aos Educativos. Uma sugestão é que curadores e Educativos possam trabalhar em parceria na produção de uma expografia que seja produtiva tanto para a visita dos grupos escolares acompanhados dos educadores/orientadores de visita quanto para o público espontâneo, uma curadoria que de fato privilegie o potencial educativo dessa manifestação artística. O papel da curadoria educativa é propor ao público uma leitura da exposição de acordo com o arranjo das obras expostas, no entanto, isso só é possível por meio de uma expografia planejada, o que mostra a existência de um entrosamento entre os diversos setores que desenvolvem seus trabalhos no espaço expositivo. Desta forma, as próprias curadorias das exposições podem abranger ao público que os Educativos não conseguem alcançar com suas ações. Qualquer que seja a forma de mediação da Arte escolhida pela instituição, há de se pensar no desenvolvimento do coletivo, no trabalhar com a Arte em prol da melhoria da sociedade. A negligência é uma forma de alimentar uma sociedade “ignorante”. Quando se tira o direito à compreensão, a oportunidade de se tornar autônomo por meio do pensamento, a chance do diálogo, colabora-se para a alienação desta sociedade, ou seja, facilita-se a manipulação das massas para fins que apenas favorecem as elites.

Partindo de substantivos como autonomia, ‘empoderamento’ e protagonismo, presentes nos discursos referentes à educação, porém, não apresentados nos discursos institucionais, percorremos o caminho traçado principalmente pelo museu moderno e verificamos seu movimento no ciclo capitalista que envolve política, sociedade e economia. O olhar educativo nos faz refletir acerca das abordagens dispensadas à Arte Urbana pelas instituições culturais que não têm como foco principal a educação, trazem à luz as obras da Arte Urbana, inseridas no cubo branco, deixando de realizar junto ao público suas leituras tampouco contrapondo suas significações nos diferentes ambientes, o museu/galeria e a rua.

No que se refere ao trabalho realizado nas instituições educativas junto a Arte Urbana, tanto as experiências proporcionadas pelos projetos do Instituto Choque Cultural quanto o

trabalho desenvolvido na EMEF Dep. João Sussumo Hirata, ambos em seus primeiros anos de existência, traçam caminhos evolutivos promissores na caminhada da Arte-educação.

Podemos perceber também um movimento do terceiro setor, abrindo ONGs, instituições preocupadas em levar Arte-educação e um pensamento crítico-reflexivo às comunidades periféricas da cidade de São Paulo com finalidade social, política e econômica. Assumindo posições que seriam da alçada do Estado, mas que por vezes se tornam alternativas educativas na escalada da sociedade civil rumo a uma possível autonomia.

A análise da pesquisa realizada nos fez refletir sobre a necessidade de olharmos de forma responsável para as abordagens dadas à Arte Urbana tanto em instituições culturais, quanto em instituições educativas. Uma vez que recursos públicos são utilizados para patrocinar exposições de diversas instituições culturais no país, utilizando como moeda de troca a ação educativa, seria interessante que se desse maior atenção a este setor.

E para uma investigação futura fica a interrogação sobre a atuação dos Educativos em instituições culturais, suas metodologias, formas de obter *feedback* dos trabalhos realizados, sobre a evolução do diálogo entre o curador e o Educativo de instituições culturais, o qual deveria oportunizar ao público uma efetiva experiência crítico-reflexiva que fosse subsidiária na amenização das desigualdades existentes na sociedade, sobretudo na sociedade brasileira. Questões essas que não foram passíveis de abordagem nesta pesquisa, mas carecem estudos, já que muitas instituições culturais estão passando por transformações, que dizem respeito também aos rumos de seus Educativos, a exemplo as terceirizações no setor, já existentes em algumas instituições na cidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, F. C. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

ALVES. M.F. *Da repetição para a aprendizagem: desenvolvimento cognitivo por meio da interação*. Revista Veredas (online), 2009. Disponível em

ARANHA. C. NICOLAU. E. O museu de arte como lugar da educação: memória, imaginação e pensamento In: ARANHA, C e CANTON, K. (orgs.). *Espaços da mediação*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

AUGÈ, M. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BADIOU, A. *The Factory as Event Site: Why Should the Worker Be a Reference in Our Vision of Politics?* in *PRELOM Journal form images and Politics*. Beograd, Fall 2006. (p. 171-176). Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo031.pdf>. Acesso em abril de 2015.

BANKSY. *Banksy wall and piece*. Londres: Century, 2006.

BARBOSA, A. M. Educação para as artes visuais: do MAC USP ao Balanço das águas In: ARANHA, C e CANTON, K. (orgs.). *Espaços da mediação*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou insurreição pelos signos in *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

BAUMAN, Z. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BOURDIEU, P. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BUENO, L. E.B. *Linguagem das Artes Visuais*. Curitiba: Ibepex, 2008.

BURROUGHS, W. *Keith Haring: the Authorized Biography*. Londres: Thames e Hudson, 1991, p.183-184.

CANCLINI. N. G. *Culturas Híbridas*. Edusp: São Paulo, 2013.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 1960 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARDOSO, R. *Uma introdução à história do Design*. São Paulo: BLUCHER, 2004.

CARR, D. *The Promise of Cultural Institutions*. California: AltaMira Press, 2003.

CARVALHO, N. Cultura urbana e globalização. In PINHEIRO, Magda João (org). *Cidade e Metrópole. Centralidades e Marginalidades*. Lisboa: ed. Celta, 2001.

CASTRO, A. *Não existe arte a favor. Todo artista é marginal*. Entrevista a Frederico Moraes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1983 [101,384,457,587,658].

MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paul). Catálogo da exposição *São Paulo e Nova York como suporte* do artista Alex Vallauri, Curadoria de João Spinelli. Moderno MAM nº.18, 2013.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAYSES, J. B.V. *Isto não é uma obra: Arte e ditadura. Estudos avançados* [online]. 2014, vol.28, n.80, pp. 115-128. Disponível em

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0103-40142014000100011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

COCCHIARALE, Fernando. *Entre o olho e o espírito*. Texto de apresentação do Projeto. Lygia Pape, 1994. Disponível em

<http://wright.ava.ufsc.br/~grupohipermidia/graphica2013/trabalhos/LYGIA%20PAPE%20E%20A%20UNIAO%20ENTRE%20A%20ARTE%20E%20O%20DESIGN%20A%20MARCA%20PIRAQUE%20-%20C%3%B3pia.pdf>. Acesso em setembro de 2014.

COSTA, R. R. A. *A recepção e a estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo*. São Paulo, 2000. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo – USP. 303p.

_____. *O grafite no contexto histórico –social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. 1994.

COSTA, M. *Educação em tempos de conservadorismo* in *Pedagogia da exclusão: crítica ao liberalismo em educação*. Paulo Gentili (org). Ed. Vozes: Petrópolis, 2010.

DANTO, A. *Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odyseus Ed. 2006.

DEBORD, G. *A arquitetura Selvagem*. *Jorn/Le Jardin d’Albisola*, 1972, i. Cf. a íntegra do texto em http://www.psycogeography.co.uk/on_wild_architecture. Acesso em abril de 2013.

_____. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEUS, A. P. *No escurinho do museu*. *Revista Getúlio* n.68: São Paulo, 2008. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/7146/No%20Ecurinho%20dos%20Museus.pdf?sequence=1>. Acesso em abril de 2015.

FAVORETTO, C.F. I. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FIORAVANTE, C. *Arco das Rosas: o marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas/SEC, 2013. Catálogo da mostra curada e realizada por José Roberto Aguilar.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

- FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- FREIRE, C. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- GANZ, N. *Mundo do Grafite – Arte Urbana nos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GITAHY, C. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GOHN, M.G. *Educação Não-Formal e Cultura Política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor*. São Paulo: Cortez, 1999.
- GOMPERTZ, W. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. P. 169- 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JACQUES, P. B. (Org); *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*; tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KWON, M. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specific*. London and Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- LARA, A. H. *Grafite: arte urbana em movimento*. 1996. 130p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MACEDO, W. *PS1/MoMA-PS1: a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte*. São Paulo, 2015. 152p. Dissertação de Mestrado – Área de Concentração: Projeto de Arquitetura – FAUUSP.
- MCCORMICK, C.; SCHILLER, M.; SCHILLER, S. *Trespass: A History Of Uncommissioned Urban Art*. London: Taschen. 2010.
- MESQUITA, A. L. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. 429 p. Dissertação de Mestrado em História Social - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MINEIRINI NETO, J. *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente*. São Paulo, 2014. Tese de Doutorado da Universidade de São Paulo. 448p.
- MORAIS, F. *Panorama das Artes plásticas, Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

NADOR, M. Arte para o Brasil. In: ARANHA, C e CANTON, K. (orgs.). *Espaços da mediação*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

NETO, J. M. *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: Dos cursos do MAM ao Educativo Permanente*. 2014, 448p. il. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 08/08/2014.

OBRIST, H. U. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicações, 2010.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PANIAGO, M. L. F.S. *Vigiar e Punir na Escola: a microfísica do poder*. Revista Eletrônica de Educação do Curso de Pedagogia do Campus Avançado de Jataí da Universidade Federal de Goiás. Vol I, nº1. (jan/jul), 2005.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. *Aesthetics and Its Discontents*, trad. Steven Cochran. Cambridge: Polity, 2009b: p. 46-47.

REZENDE, R & BUENO, G. *Conversa com curadores e críticos de Arte*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

RIBEIRO, M. J. G. *O museu como lugar urbano: ruptura ou continuidade*. Instituto Superior Técnico. Universidade de Lisboa. Mestrado em Arquitetura. 2009. 149 p.

ROGOF, I. Studying visual culture In *Visual Culture: What is visual culture studies?* (ed.) MORRA, J. SMITH, M. New York: Routledge, 1998. Disponível em <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Rogoff-StudyingVisualCulture.pdf>. Acesso em abril de 2014.

SANTOS, M. H. *Jovens na prática do grafite: trajetórias de invenções e inversões*. 2009. 138 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SCHWARTZMAN, S. *A Redescoberta da Cultura: Educação e Modernidade*. Revista Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, número 13. Incluído em *A Redescoberta da Cultura*, São Paulo, EDUSP, 1997. Disponível em <http://www.schwartzman.org.br/simon/redesc/moder.htm>. Acesso em junho de 2014.

SOBREIRA, H. G. *Educação, cultura e comunicação nas periferias urbanas*. FAPERJ e Ed. Lamparina: Rio de Janeiro, 2010.

SOUZA, A.L.S. *Letramento de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip hop*. São Paulo: Parábola editorial, 2011.

SPERLING, D. M. *Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea*. São Paulo, 2008. 190p. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Projeto, espaço e Cultura) – FAUUSP.

STEINBERG, L. A arte contemporânea e a situação do seu público (1962). In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

THURY, L. A. *A mudança da política de François Mitterrand no período de 1981-1984*, Tese Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

VYGOTSKY, L. S. Um estudo experimental da formação de conceitos. In *Pensamento e linguagem*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1934, p. 65-147.

WU, C. T. *Privatização da cultura: intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boi Tempo, 2006.

ANEXOS

ANEXO A- CADERNO DE ORIENTAÇÕES DIDÁTICAS

Esfera artística

Gêneros de textos mais frequentes na esfera artística: desenhos; gravuras; pinturas; fotografias; quadriminhos; grafites; esculturas; arquitetura; performances; instalações; outras manifestações.

Comparação de dois mantos

Manto de apresentação,
de Arthur Bispo do Rosário.
Tecido, linha de lã, dourado
e cordas de cortinas.
219 x 150 cm, sem data.
Museu Bispo do Rosário – Arte
Contemporânea, Jangueira (RJ).

54

REFERENCIAL DE ESPERATIVAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA COMPETÊNCIA LINGUAGEM E ESCRITA NO CECILIO E DO ENSINO FUNDAMENTAL

Faça perguntas quanto aos aspectos formais da imagem, introduzindo alguns conceitos, dependendo do ano do ciclo e da faixa etária dos alunos.

1) **Ângulo** – O cartunista escolhe um canto por onde olhar. Pode ser um olhar de cima (de baixo para cima), um olhar de frente (de cima para baixo, até uma visão totalmente aérea), um olhar lateral (como se estivéssemos em pé de qualidade, na linha do horizonte), um olhar lateral. Veja se os alunos percebem que Laerte trabalhou com a linha do horizonte; a tomada de cena é terrestre.

2) **Deformação** – O princípio da charge é a deformação da imagem para poder revelar a essência escondida. Observar que as imagens são distorcidas para melhor comunicar é essencial. Aos poucos, os estudantes compreendem que ampliar trechos da imagem causa a deformação, tornando-a diferente da imagem real.

- Você percebe deformações nos personagens?

Verifique se os alunos percebem a desproporção entre o torturador e o torturado e as intenções do autor ao distorcer o tamanho dos corpos.

3) **Cores e tons** – Apesar dos avanços tecnológicos e da variedade de tons no computador, as charges em preto-e-branco ainda são muito apreciadas. Os cinzas podem ser obtidos por hachuras (traços), manchas de pincel, *degrados* no grafite ou seja, os claros e escuros em oposição dizem muito, na maioria das vezes mais do que um colorido.

- Quais são os tons dessa charge?
- Onde há brancos, pretos e cinzas?
- Como os cinzas foram obtidos?
- Há claro e escuro em oposição?

4) **Iluminação** – Verifique se os alunos percebem que é também a oposição de claros e escuros que surge a imagem.

- Onde está o foco de luz?
- O que ilumina? O que escurece?
- Na imagem, o escuro está próximo do claro? Mostre onde.
- Quais foram as maneiras que Laerte utilizou para escurecer a imagem? Você acha que o personagem principal apareceria sem o fundo preto?

5) **Linhas**

- Há linhas verticais? Horizontais? Inclinadas?

71

REFERENCIAL DE ESPERATIVAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA COMPETÊNCIA LINGUAGEM E ESCRITA NO CECILIO E DO ENSINO FUNDAMENTAL

ANEXO B – *FOLDERS* MOSTRAS PAULISTA DE
GRAFITE

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ANEXO C - CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE DENTRO PARA FORA DE FORA PARA
DENTRO MASP (FRAGMENTOS)

A simples menção à ideia de levar uma exposição de arte urbana - que muitos ainda chamam "de graffiti art" - para dentro do museu, qualquer museu, provocava até há pouco arrepios em muita gente boa: categoria que inclui artistas reconhecidos, curadores famosos, críticos renomados, diretores de museus respeitados. Quase certamente, a primeira porta para essa arte com "ou sem aspas" - e ela vai passar gradualmente de com aspas para sem aspas - foi aberta pelos colecionadores e pelas galerias, quer dizer, pelo mercado, que é ele mesmo, constantemente apresentado - num país como o Brasil que parece não terminar de crescer nunca, pelo menos na cultura e pelo menos no campo das cabeças curtas da ideologia - como o grande Satiã da cultura, o inimigo a abater. A porta foi aberta, em todo caso, pelos colecionadores e pelas galerias que se deixam guiar, não pelo investimento e nem pelo reconhecimento segundo códigos estabelecidos, mas por uma coisa que deveria estar na base e na alma de todo aquele que se acerca da arte: o gosto. Tenho porque gosto, compro porque é isso que aprecio. É uma posição ingênua, será possível dizer. Mas, válida. E ainda praticada. Museus, críticos e curadores não trabalham nessa perspectiva: quase sempre suas lentes são as da história, do conceito, do código estabelecido, do dever ser, do que deve ser mostrado. Significa dizer que, muito frequentemente, museus, críticos e curadores dirigem olhando pelo retrovisor, enquanto o colecionador que se orienta pelo gosto não tem vidro nem espelho algum diante dos olhos, apenas a coisa em si. Isso faz uma grande diferença e explica em boa parte porque inúmeras exposições de arte contemporânea hoje são, antes de mais nada, exposições de história da arte, exposições historiográficas da arte.

Tudo isso para dizer que não foi fácil, ou em todo caso evidente, levar De dentro para fora para dentro ao MASP. Havia bons argumentos iniciais para fazê-lo, sem dúvida. Por exemplo, o de que o MASP é um museu essencialmente de pintura. Se é um museu de pintura, como deixar fora de seus muros uma forma de pintura contemporânea já reconhecida em muitas instâncias fora do país? Pela qualidade, se dizia. Usando o critério da qualidade seria possível barrá-la do museu. Essa arte não tem qualidade. Por essa palavra se pretendia dizer, na verdade, valor espiritual.

The mere mention of taking an urban art exhibition - which a lot of people still call "graffiti art" - into a museum, any museum, until a while ago rubbed the wrong way many nice people, including established artists, famous curators, renowned critics, respected museums directors. Almost certainly, the first door to this art with or without commas - and it will pass gradually from with commas to without quotation marks - was opened by collectors and galleries, i.e. by the market itself, which is constantly presented - in a country such as Brazil that seems to grow endlessly, at least in culture and at least in the field of brain-dead ideologies - as the Great "Satan" of Culture, the enemy to be killed. Anyway, the door was opened by collectors and art galleries that let themselves be guided, not by the investment nor by the pre-established recognition codes, but for something that should be at the base and in the soul of all of those who approach art: taste. I have it because I like it: I buy it because that is what I enjoy. One could say it's a naïf position. But valid. And practical, as well. Museums, critics and curators do not work under that point of view, almost all the time their lenses are the lenses of history, of concept, of the established codes, of must be, of what is supposed to be shown. This means that often, museums, critics and curators drive looking at their rearview mirror, while the collectors that are guided by taste have no glass or mirror in front of their eyes, just the thing itself. That makes a huge difference and also explains why several contemporary art exhibitions nowadays are, first and foremost, history of art exhibitions, historiography art exhibitions.

All of that to say that it was not easy or anyway evident to take inside Out / Outside into MASP. There were good initial arguments to do so, no doubt. For example, that MASP is essentially a painting museum. If it is a painting museum, how could be left out of its walls a contemporary form of painting already recognized in several instances abroad? By quality, was the answer. Using the criteria of quality it would be possible to bar it from the museum. This art has no qualities. For this word it was meant, in fact, spiritual value.

Quality as technical competence, of course there is, suffices to look. Whatever this art seemed not to have was transcendence, it all seemed pure immanence. The same immanence present in the pop culture - not in the popular culture, expression that in Brazil has a narrow and often idealized sense, but in the pop culture, the urban culture resulting from new means of mass communication, new technology and new habits. This culture is not even that much of a novelty, although its explosion, mainly in the universe of art, occurred around the 1950s, explosion to which Andy Warhol's work is witness. In the nineteenth century the illustrated feuilleton, the graphic novel of the time (graphic novel, as it is still called today in the Anglo-Saxon culture), fascinated the masses and the intellectuals and high brow artists - those of upper culture. Max Ernst is one of these cases, him who appropriated illustrated feuilletons (forerunners of the comic strip) signed by others, so he could make his collages that today are considered unquestionable and prized cultivated art instances. This immanence, however, has something precious: the power of communicating with the public, empathy with the public. It's necessary to think of the link there is between the rise of this new urban art, today, and the moment of crystallization of many contemporary art, which nowadays has openly put on airs, presents itself as academic, classic, and being so, imposes a certain distance between the public and itself even when it doesn't intend to do so.

Anyway, it was time. Under a certain aspect, it was overdue. It's possible that this exhibition becomes a mark in the history of MASP, as it's been already suggested. Taking into account the international history of museums, of art galleries and of exhibitions centers and venues, the exhibition at MASP is not such a huge mark: it even comes a little late. Some time has gone by until overcoming resistance.

Qualidade, no sentido de competência técnica, claro que tem: basta olhar. O que essa arte parecia não ter era transcendência, parecia em tudo pura imanência. A mesma imanência presente na cultura pop - não na cultura popular, expressão que no Brasil tem um sentido restrito e frequentemente idealizado, mas na cultura pop, a cultura urbana resultado dos novos meios de comunicação de massa, da nova tecnologia e dos novos costumes. Essa nem é uma cultura tão nova assim, embora sua explosão, em particular dentro do universo da arte, tenha ocorrido ao redor dos anos 50 do século passado, do que é testemunho a obra de Andy Warhol. Já no século 19 o folhetim ilustrado, o romance-gráfico da época (o graphic novel, como ainda hoje se designa esse meio na cultura anglo-saxã), provocava o fascínio das massas e dos intelectuais e artistas high brow, aqueles da cultura superior. Max Ernst é um caso desses, ele que se apropriou de folhetins ilustrados (antepassados das histórias em quadrinhos) assinados por outros para com eles fazer suas collages que hoje são consideradas ocorrências indiscutíveis e prezadas da arte culta. Essa imanência, no entanto, tem uma coisa preciosa: poder de comunicação com o público, empatia com o público. Será necessário pensar o elo existente entre a ascensão dessa nova arte urbana, hoje, e o momento de cristalização de muita arte contemporânea que, também hoje, assumiu ares, abertamente, apresenta-se, não raro, como acadêmica, clássica, e que, como tal, impõe uma certa distância entre ela e o público mesmo quando não procura fazê-lo.

Seja como for, era hora. Sob um certo aspecto, era mais do que hora. É possível que essa exposição seja um marco na história do MASP, como sugeriram alguns. Levando em conta a história internacional dos museus, das galerias de arte e dos centros e espaços de exposição, a exposição do MASP não é um marco tão grande assim: ela vem, mesmo, um pouco atrasada. Alguns tempo se passou até as resistências serem vencidas.

Uma coisa é certa, porém. É possível não gostar deste ou daquele artista presente na exposição. O que é indiscutível é que essa exposição foi de fato isso: uma exposição, uma entidade orgânica na qual os diferentes artistas e suas diferentes obras convergiram para um mesmo ponto focal: aquele que consistiu em mostrar a força dessa arte.

Esse é de fato um aspecto a destacar mais de uma vez nesta exposição. Não é incomum que entre os artistas laureados, que se exibem nas Bienais e nas grandes exposições internacionais, se manifeste uma discordância por vezes forte quanto aos pareceres de profissão que podem ou devem aparecer a seu lado. Não é raro que essa discordância atinja limites extremos, expressa na imposição ou ele, ou eu. Os artistas de Dentro/Fora, pelo contrário, entoaram um canto em uníssono. Dentro/Fora foi, realmente, uma exposição coletiva das mais consistentes e convincentes nos últimos tempos, em termos de conjunto harmônico. A impressão é que seus artistas e seus curadores conspiraram para mostrar a força coletiva dessa arte. E a mostraram. O ambiente resultante foi envolvente e natural. O fato de cada artista encontrar um modo de adaptar-se o mais intimamente possível ao ambiente artificial e neutro de um espaço de exposição formal como o do MASP - um espaço forte e belo em si mas necessariamente formal e neutro, pois passível de receber qualquer exposição que se lhe queira impor - provocou uma sintonia entre os diversos artistas e suas diferentes obras como raramente se vê numa mostra de arte. Se a palavra que usarei em seguida não estivesse já desgastada pelo uso fácil e inapropriado que dela frequentemente se faz, diria que raramente se viu um diálogo tão forte e estreito entre obras e artistas distintos. Em princípio, é esse diálogo que toda exposição (toda curadoria) busca ou deveria ou diz buscar. Não é um diálogo viável, porém, quando obras e artistas insistem em fechar-se em seu próprio espaço de manifestação.

Haveria espaço aqui para discutir por que isso foi possível com essa arte. Não seria excessivo lembrar o aspecto de arte cooperativa que essa manifestação específica tem, numa experiência em que, se não a colaboração mútua (muitas vezes visível), pelo menos a tolerância mútua impera.

Fiquemos com um aspecto da questão: a exposição integrada-
ra e convergente que resultou ser Dentro/Fora deu uma força
adicional às obras de cada artista, separadamente, e um signi-
ficado maior ao próprio conjunto. Desde o início havia sido uma
opção deliberada do comitê curatorial do MASP: ao estudar a
conveniência desta mostra, a ideia de que uma exposição des-
sa arte, no museu, em particular por ser a primeira dessa natu-
reza, não deveria apresentar um artista ou grupo mas um conjunto
de artistas. A exposição deveria ser, em outras palavras, coletiva.
A perspectiva de partida era válida, e o resultado mostrou que
era acertada. Poderia ter dado errado. Deu certo. Os artistas
escolhidos e a ação dos curadores levaram a mostra para aqui-
lo que o Museu queria mesmo que não soubesse expressá-lo
de início.

Let's stay with one aspect of the matter: the integrating and
convergent exhibition that Inside / Outside ended up being,
gave each artist's artwork an additional strength, separately,
and a greater meaning to the assembly as a whole. Since the be-
ginning it was a deliberate option of the curators' committee
of MASP: when deciding if the art show was convenient, the
idea that an exhibition of this art, in the museum, especially for
being the first one of this nature, should not present an artist
or a group but a collection of artists. The exhibition should be,
in other words, a collective show. The starting point was valid,
and the outcome has shown that it was correct. It could have
gone wrong. It was right. The chosen artists and the curators'
action drove the exhibition to what the museum really wanted,
even if it didn't know how to express it at first.

O graffiti surgiu na vida de Zédo em 1995, como forma de manter sua cara ligada com a rua, estreminçada por um acidente que lhe impediu, aos 24 anos, de continuar andando de skate. Quando se deu conta, estava desorientado a deixar sua marca em quantos cantos a cidade tivesse.

De 1995 a 1998 Zédo se dedicou ao graffiti dito tradicional, de estilo norte-americano. Autodidata, treinava em casa, em papel, antes de sair para os muros. O 3D era o limite. Mesmo assim, continuava com dificuldade para finalizar efeitos de proporção, sombra, perspectiva. Quando viu o trabalho do artista nova-iorquino Jean-Michel Basquiat (1960 – 88), Zédo se sentiu autorizado a subverter as rígidas regras da cultura hip hop e começou a criar algo realmente novo. Ao rigor técnico, incluiu intuição e emoção. As formas perderam a simetria, a tinta pôde correr livremente, até que os dois estilos mais significativos de seu repertório – o colorido e o azul – se estabelecessem.

A forte expressão policial do final dos anos 90 fez da rua um lugar difícil de trabalhar. Uma profunda necessidade de continuar pintando levou Zédo ao Morro Marrazzo, uma favela abandonada. Frequentado por toda sorte de excluídos sociais e cheio de muros em ruínas, foi lá que praticou e desenvolveu a nova abordagem de sua arte pós-graffiti hip hop.

Já ambientado a pintar nessa espécie de submundo povoado por vicários, travestis e moradores de rua, no ano 2000 Zédo foi naturalmente atraído pelas galerias subterrâneas de águas pluviais. Foi no córrego Cabucu de Baixo, canalizado sob a avenida Ingar de Souza, Freguesia do Ó, Zona Norte de São Paulo, que o artista encontrou mais uma vez um lugar cheio de paredes pouco ou nada vigiadas para deixar sua marca, a essa altura já na forma que a conhecemos hoje.

O interesse pelo subterrâneo, inicialmente, era o mesmo que no caso da fábrica: um lugar cheio de passado, decidido, sócio, ignorado pela população acima dele. O que o movia era a busca pelo ponto exato onde pudesse fazer seu desenho para depois fotografar. Se por um lado Zédo buscava solidão, por outro nunca deixou de gente que ao trabalho fosse visto. Aos poucos, o artista aperfeiçoou sua indumentária de explorador urbano e seu equipamento de foto para tirar o máximo que pudesse das suas incursões ao esgoto. Precatórios sequinhos de supermercado deram lugar a uma roupa impermeável e uma câmera digital da primeira geração foi substituída por uma manual.

Aproveitando todas as dicas de fotógrafos profissionais que passaram a acompanhá-lo no subterrâneo e fazendo incansáveis testes de luz e lente em casa, o artista se interessou por mais esse suporte: a foto. Daí para o vídeo foi só mais um passo.

A relação com o subterrâneo tornou-se uma escolha consciente, fruto de uma sensação de pertencimento que já tinha aparecido no Morro e que agora era ainda mais forte. Ex-motoboy, com um passado de dificuldades materiais e existenciais, Zédo se identificava com o córrego transformado em lixo pela urbanização descontrolada de São Paulo.

Quando, ao lado de Baixo Ribeiro, Mariana Martins fundou a Choque Cultural em 2004, já conhecia Zédo graças ao Fotolog - espécie de rede social da Internet à época muito popular entre artistas de rua e seus admiradores. A coletiva inaugural, Calaveras, abriu com um trabalho de Zédo. No ano seguinte, o artista mostrou sua primeira individual, Subterrâneos. Em março de 2006, numa iniciativa que movimentou o mundo das artes, a Fortes Vilça fez um intercâmbio com a Choque: artistas de uma galeria mostraram seus trabalhos na outra. Zédo foi um deles. No final daquele ano, ele ainda participou de Spray, o novo muralismo Latino-Americano, no Memorial da América Latina. Pela primeira vez, Zédo pôde fazer um trabalho em larga escala dentro de uma instituição.

Dois mil e sete é o ano que marca a estreia internacional de Zédo, na galeria norte-americana Jonathan Levine. No final desse ano, mais uma viagem: além de levar telas para a Cores da Rua, da O'Contemporary, Zédo ainda pintou nos subterrâneos de Brighton, na Inglaterra. Na volta, participou do projeto Coleções 8, da galeria Luisa Strina, ao lado de artistas como Adriana Varejão, Marcos Chaves, Laura Lima e Marepe. Em 2008, foram mais menos que quatro coletivas internacionais. O ano acabou com sua terceira individual na Choque: Zédo Fotográfico. No ano seguinte, mais três mostras fora do Brasil. Aqui no Brasil, participou ainda da coletiva Caligrafia, quando mais gente ficou sabendo que seu trabalho azul, o flop, é derivado das letras Vício Pif Dst.

The graffiti arose in Zédo's life in 1995, as a way to keep his close connection to the streets, shaken by an accident that, at the age of 24, kept him from skateboarding. When he realized, he was determined to leave his mark in as many corners he could find in town.

From 1995 to 98, Zédo dedicated himself to the called "traditional Graffiti", North-American style. Self-taught, he trained at home on paper before leaving to a spin around town. The 3D was the limit. And even though he had difficulties to finish proportion effects, shadow and perspective, he was authorized to subvert the strict rules of the hip hop culture and started to create something really new. To the technical rigor, Zédo included intuition and emotion in his research. The forms lost its symmetry, the paint could run freely, until the two most significant styles of Zédo re-pertoire - colourful and blue - were established.

At the same time, the strong police repression in the end of the nineties made the streets a really hard place to work. A deep need of continues painting took Zédo to Morro Marrazzo, an abandoned fabric. Attended by all sorts of social excluded people and full of walls and ruins, was at Morro that Zédo practiced and developed a new approach to his art, post hip hop graffiti.

Already used to paint in this sort of underworld settled by junkies, trans-nies and homeless, in 2000 Zédo were naturally attracted to the underground galleries of pluvial water. He found again a place full of walls little or not supervised at all, to leave his mark at that time already in the shape we know nowadays. It was the Cabucu de Baixo brook, canalized under Ingar de Souza Avenue, in Freguesia do Ó, North Area of São Paulo.

The interest of the artist for the underground, at the beginning, was the same as the case of the fabric: a place full of history, decadent, dirty, ignored by the population. What moved him was the search for the exact spot where he could paint and then take pictures of it. If for one side Zédo searched for loneliness, for another he never wanted his work not to be seen. Gradually, the artist improved his urban explorer garments and his photography equip to take the most from his excursions to the sewers. Waterproof clothes replaced poor supermarket plastic bags and a manual cameras replaced a last generation digital ones.

Taking advantage of all the tips given by professional photographers whom started to go along with him to the underground and doing endless tests of light and lenses at home, the artists was interested in one more support: photography. From there to the video was just another short step.

The relation with the underground became a conscious choice, result of a sense of belonging that had first appeared in the Morro, and now was even stronger. A former motoboy, coming from a past of material and existential difficulties, Zédo identified himself with the brook turned into garbage for the uncontrolled urbanization of São Paulo.

When, with Baixo Ribeiro, Mariana Martins founded Choque Cultural, she already knew Zédo thanks to fotolog, a kind of social network in internet, at the time really popular between street artists and their fans. The launching collective Calaveras opened with an artwork from Zédo. In the following year, the artists set up his first solo exhibition, Subterrâneos. In March 2006, in an initiative that has shaken the art world, the art Gallery Fortes Vilça did an exchange with Choque Cultural: artists from one showed their work in the other, and vice-versa, and Zédo was one of them. In the end of the year, he participated of Spray, o novo muralismo Latino-Americano, in Memorial da América Latina. For the first time, Zédo could make a large-scale work in an institution.

2007 the year that marks Zédo international launch in North-American Gallery, Jonathan Levine. In the end of that year, another trip, besides taking canvases to Cores da Rua in O'Contemporary, Zédo also painted in the underground of Brighton, in the UK. In his return, he participated of the project Coleções 8, in Luisa Strina Gallery. By the side of artists such as Adriana Varejão, Marcos Chaves, Laura Lima e Marepe. In 2008, were nothing less than four international collectives. The year finished with his third solo exhibition in Choque, Zédo Fotográfico. In the following year, three other art shows outside Brazil. In Brazil, he took part of the Collective Caligrafia, when more people got to know that his work in blue, the flop, derived from the letters Vício Pif Dst.

O ensino médio foi aprender com o pai a desenhar o tio. O serviço militar ele prestou no McDonalds, a faculdade foi a MTV e a especialização, Carlos Dias cursou por engano da polícia, na cadeia. Parte dessas metáforas é do próprio artista, autodidata, dono de uma longa trajetória de aprendizado nada ortodoxo.

Flávio Chamimé, reputado contrabassistas de rock e blues em Porto Alegre, foi pai de Carlos aos 23 anos, em 1973. Quinze anos depois, Carlos foi para São Paulo com a mãe, que fez questão de que o filho trabalhasse. Foi assim que, num lance corriqueiro, uma plaquinha de procura-se captou os olhares de Martha, e Carlos foi trabalhar no McDonalds.

Em 1992, Carlinhos dividia seu tempo entre o trabalho de oficina boy na MTV, a escola e suas bandas - ensaiando para shows e criando logos e cartazes para colar pela cidade. Até então, desenhar era só uma maneira de escapar da tediosa rotina.

Um dia, experimentou fazer pôsteres sem o conteúdo da banda. Desenhava alguma coisa em casa e sala para colar pela cidade. Foi a maneira que ele encontrou de participar da cena de rua com a qual se identificava sem incorrer no que acreditava ser uma invasão da cultura alheia - a do hip hop. Apesar de já ter usado muito spray na pré-adolescência em Porto Alegre, ele não se sentia autorizado a fazer grafite. Além disso, era possível se misturar a outros "coladores" de pôsteres-anúncios e evitar os frequentes problemas por que passavam os grafiteiros naquela época. Diferentemente de uma boa parte dos artistas de rua, Carlos nunca curtiu muita contravenção além de xerocar, ligeiramente às escondidas, cartazes dos shows de uma de suas bandas, o Againe, na MTV.

Dois companheiros desses primeiros rolês começaram a escrever frases políticas na av. Sumaré e três palavras vieram à cabeça do artista: ao seu alcance. A princípio, o que Carlos queria era que as pessoas percebessem que o que estava ao seu alcance era a arte. Mas o conceito se expandiu, e ele percebeu que o que queria dizer era algo mais amplo, que tem a ver com nossos donos de nossos destinos.

A produção de cartazes continuou a todo vapor e, junto do artista Stephan Dotschiroff - o Calma -, criou o grupo FACA. A dupla montou a exposição Secreta no Bar Balcão em São Paulo, que foi muito bem recebida. Além de produzirem as obras, os artistas fizeram um bom trabalho de divulgação e contato com a imprensa e, com o resultado das vendas, foi possível pagar as contas até o final daquele ano e ainda viajar. Carlinhos passou a acreditar mais nas suas telas e resolveu investir seu impulso criativo e sua energia em fazer daquilo uma carreira.

Em dezembro de 2005, foi inaugurada Ao Seu Alcance, na Choque Cultural. A princípio, ele ia ter algum tempo para produzir as peças, mas o curador Baio Ribeiro, numa visita, percebeu que a exposição estava pronta: eram mais de 100 trabalhos de diversos tamanhos. Adesivos, pôsteres, quadros pintados em placas de mobília, coloridos com todo tipo de material que fizesse às vezes de tinta.

No ano seguinte, o artista participou da coletiva Novo Muralismo Latino-Americano, no Memorial da América Latina e em 2007 apresentou segunda individual, em São Paulo. Neste mesmo ano, fez sua primeira exposição internacional, na galeria O'Contemporary, em Brighton. Em 2008, Carlinhos incorporou o papel de embaixador da arte de rua porto-alegrense e curou a exposição Timmassa, com artistas do Rio Grande do Sul. A segunda internacional foi em 2009, na Scion, de Los Angeles.

Atualmente, o artista vive em Florianópolis, onde pinta várias telas ao mesmo tempo, alternando pinceladas com acordes em seu violão.

High school was learning from his father how to draw his uncle. Engaged to military service at McDonalds, graduated at the University of MTV, and post-graduate course Carlos Dias did in jail, by a police mistake. Part of these analogies are his own, self-taught, owner of an unorthodox learning history.

Flávio Chamimé, a well known contrabass player of rock'n blues in Porto Alegre, became Carlos' father at the age of 23 in 1973. Fifteen years later, Carlos came to São Paulo with his mother, who insisted that he find a job. So it was that, having a fast food snack, a small "seek attendant" sign caught Martha's attention, and he started working at McDonalds.

In 1992, Carlinhos divided his time among being a MTV office boy, the school and his bands, rehearsing for gigs and creating logos and posters to paste around town. Till then, drawing was only a way of escaping from his boring routine.

One day, Carlos tried to make posters without a band content. He would draw something at home and go around town pasting his works. That was the way he found to be part of the street scene, with which he identified himself without embracing what he believed would be an invasion of the culture of other people - Hip Hop. Although he had used lots of spraying in his pre-teenage years in Porto Alegre, he didn't feel allowed to do graffiti. Besides that, he could mingle with the billboard "gluers" and avoid the frequent troubles "spray painters" were subject to at that time. Unlike most street artists, Carlos never appreciated too many contraventions, other than, stealthily, Xeroxing at MTV posters of shows of one of his bands (Againe).

Two mates from these first 'spins' started to write political phrases at Sumaré Avenue and three words came up to the artist's mind. Ao Seu Alcance (At your fingertips). In the beginning, Carlos wanted people to understand that art was at their fingertips, but the concept expanded, and he understood that the meaning was wider than that: we are the owners of our destiny.

The poster production went on full force, and with the artist Stephan Dotschiroff, a.k.a. Calma, he created the group FACA. The pair set up Secreta, an art exhibition at the Balcão Bar - São Paulo, that was well received. Besides creating the artworks, they did a good promotion and press work, and with the sales they could pay all their bills for that remaining year and still travel. Carlos started to believe further in his canvases and decided to invest his creative impulse and energy to make a career of it.

In December 2005, Ao Seu Alcance was inaugurated at Choque Cultural. At first, he would have some time to produce the artworks, but, with a glance, the curator Baio Ribeiro noticed that the exhibition was already done: more than 100 artwork in several sizes. Stickers, posters, paintings in real estate boards, colored with all kinds of material that could function as paint.

In the following year, the artist participated in the collective Novo Muralismo Latino-Americano at the Memorial da América Latina and in 2007 he had the second one-man exhibition, once again in São Paulo. In the same year, he had his first exhibition abroad, Ruas de São Paulo, at the O'Contemporary Gallery at Brighton. In 2008, Carlos incorporated the role of street art ambassador in Porto Alegre and was the curator for Timmassa with Rio Grande do Sul artists. His second international exhibition was in Scion, Los Angeles.

Nowadays, the artist lives in Florianópolis, where he paints several canvases at the same time, alternating painting with playing his guitar.

ANEXO D – INFORMATIVO EDUCATIVO PARA EXPOSIÇÃO DE DENTRO PARA
FORA/DE FORA PARA DENTRO

Serviço Educativo do MASP

2009 Ano da França no Brasil

Janeiro Programa de Férias

VISITAS TEMÁTICAS

De 3ª a 6ª f

Nos dias **6, 7, 8, 15, 23 e 30** às **14h30**
a partir deste local, esta obra será comentada para o público
por um(a) Orientador(a) de Visita do MASP

Duração: **00h30** / 20 vagas

Participação gratuita com o ingresso do museu

Serviço Educativo do MASP

2009 Ano da França no Brasil

Janeiro Programa de Férias

VISITAS TEMÁTICAS

De 3ª a 6ª f

Nos dias **7, 9, 27 e 29** às **15h00** a partir
deste local, esta obra será comentada para o público
por um(a) Orientador(a) de Visita do MASP

Duração: **00h30** / 20 vagas

Participação gratuita com o ingresso do museu

ANEXO E- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE DENTRO E DE FORA/INSIDE
OUT/OUTSIDE IN MASP (FRAGMENTOS)

Através de histórias divertidas de amigos, colegas e com a cada vez maior proeminência do Brasil na mídia internacional, a cidade de São Paulo se tornou um lugar mítico, e esse mito era definido por características inacreditáveis; graffiti e street art legalizados, proibição de publicidade nas ruas, proliferação de murais gigantes, artistas pintando livremente as paredes de seus vizinhos à luz do dia e pixadores corajosamente cobrindo edifícios inteiros com sua caligrafia parecida com ruínas.

Não ter visto isto pessoalmente era doloroso e tornava esses aspectos da cidade impossíveis de se acreditar. A dor piorou quando a artista Swoon me contou detalhes de seu próximo projeto, a ser feito no Museu de Arte de São Paulo - MASP - logo em seguida à exposição em que eu estava sendo curador de seu trabalho no Institute of Contemporary Art (ICA) Boston. O mito de São Paulo combinado ao projeto da Swoon me obrigava a ir ao Brasil.

Comecei uma campanha de telefonemas e emails para amigos, colegas e diversos consulados brasileiros nos EUA. Felizmente, Eduardo Saretta e seus comparsas Baixo Ribellero e Mariana Martins, curadores da exposição do MASP, vieram me resgatar. Eles me convidaram para fazer parte de um fórum de debates sobre a exposição De Dentro e De Fora que incluía o projeto da Swoon no MASP.

O fórum discutia como quebrar as práticas curatoriais tradicionais e levar uma exposição de museu para as ruas. Os curadores já tinham alcançado êxito nesse sentido convidando um grupo de célebres artistas internacionais de arte urbana para desenvolver projetos monumentais dentro e fora do museu. São Paulo tem uma próspera cena urbana; abriga murais épicos por toda cidade. De Dentro e De Fora convidou os artistas estrangeiros a iniciar um diálogo com essa cena local. Não apenas a exposição valorizou a paisagem urbana, como também possibilitou ao artista francês invadir sua primeira viagem à América do Sul, estendendo assim sua campanha a um novo continente. Agora só a An-tática permanece invocada por seus invasores alienígenas.

A contribuição da Swoon para a exposição era de particular interesse para mim. Ela tinha mencionado que um colega artista recomendara que ela trabalhasse no Brasil porque "brasileiros não vão dizer 'não' para qualquer coisa que você propuser". Esse comentário a intrigou por algum tempo e quando convidada para participar da exposição do MASP Swoon propôs construir um abrigo funcional para os sem teto no vão livre do museu. Detalhes do projeto do MASP me provocaram inveja curatorial por conta do engajamento direto com o público e do impacto social positivo. O museu foi projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, que elevou o edifício acima da rua de forma a permitir uma vista desobstruída do entorno e fornecer aos paulistas uma praça para se encontrar e conviver. Swoon compreendeu o espírito do design e usou o espaço para reunir e envolver o grande número de desabrigados da cidade.

Durante sua estada em São Paulo, Swoon ficou num prédio abandonado e trabalhou com grupos organizados de ocupações urbanas para discutir suas reais necessidades. Além de construir uma bela estrutura toda em material achado nas ruas, Swoon também deu aulas de inglês para as crianças das ocupações do centro de São Paulo.

A contribuição da Swoon para a exposição De Dentro e De Fora se chamou Acampamento Ersilia. O centro de desabrigados que remeta à forma de uma tradicional favela brasileira ficava ao lado da grande avenida Paulista, repousando na praça sob o MASP. A estrutura foi concebida como um lugar onde os sem teto se encontrariam, distribuiriam bens, guardariam viveres e realizariam atividades; junto disso, também seria um lugar onde jovens paulistas se reuniram para fumar, beber e tocar violão.

Acampamento Ersilia incorpora todos os elementos que fazem um grande trabalho da Swoon: a prática socialmente consciente do uso de materiais de segunda mão, a tensão que existe entre a beleza e a natureza acidentada da sua estética e o direto engajamento comunitário. A arte funciona como um veículo para o envolvimento da comunidade.

O elemento que não pode ser visto na estrutura física é a força motriz por trás do trabalho da Swoon. Foi essa força que me levou ao Brasil.

DE DENTRO

DE FORA

A ideia de arte pública muda radicalmente. Há pouco, São Paulo decidiu não mais aprovar a instalação de bustos nas praças públicas com a justificativa, acertada, de que esse tipo de "arte" pertence ao século XIX e nada acrescenta ao cenário urbano. Uma inesperada e bem-vinda decisão, que alimenta as esperanças de bom senso e agglomeração no trato do poder público com a arte.

É nesse contexto de renovação da arte e das ideias sobre arte que a exposição De Dentro e De Fora apresenta-se como mais uma incursão do MASP no terreno da arte urbana – convidada para vir outra vez ao museu. A experiência de 2009/2010 superou todas as expectativas. O público do museu se renovou, os mais jovens se aproximaram e os outros também vieram. Alguns se surpreenderam, outros confirmaram suas preferências, todos gostaram. O fato é que todo museu deve abrir-se para as diferentes sensibilidades de seu tempo, não apenas para as já confirmadas.

Não se trata de disputar um espaço de exposição com a cidade mas de criar as condições para que se renovem os modos de pensar e perceber arte neste século XXI. Aquilo que antes girava apenas na esfera dos iniciados agora se coloca ao alcance de novos públicos. E o que era quase invisível, embora se escancarasse nos muros da cidade, com iniciativas como esta apresenta-se sob o foco de um potente holofote. Algo se perde no processo, como sempre, no caso, uma certa (e em parte já superada) clandestinidade. Apesar disso, muito se ganha.

The idea of public art is undergoing radical changes. Not long ago, São Paulo public administration decided to approve no more bust installations in public squares, with the correct reasoning that this kind of "art" belongs to the nineteenth century and adds nothing to the urban scene. An unexpected and welcome decision, that feeds the hope for more common sense and agglomeration when it comes to public officers' relations with art.

It's in this context of a renewal in art and in the ideas on art that the exhibition Inside Out / Outside In presents itself as another incursion of MASP in the field of urban art – which was invited once again to come back to the museum. The 2009/2010 experience exceeded all expectations. The museum's audience was reinvigorated, young people came by and others showed up as well. Some were surprised, others confirmed their previous preferences, everyone enjoyed. The fact is that every museum should be open to the different issues of its time and not only to those already acknowledged.

This is not about disputing an exhibition space with the city but about laying the grounds for a renewal of the ways in thinking and perceiving art in this century. That which previously spun only in the realm of the cognoscenti is now within reach of a new public. And with initiatives such as this one, what was previously almost invisible, although paradoxically widespread on the city walls, presents itself now under the focus of the powerful spotlight the museum provides. As usual, something is lost in the process; in this case, a certain underground (and partly overcome) aura. A lot more is gained, though.

INSIDE OUT

OUTSIDE IN

A

EXPOSIÇÃO

DE DENTRO E DE FORA DE DENTRO E DE FORA

O PROJETO

O PROGRAMA EDUCATIVO

De Dentro e De Fora traz oito artistas estrangeiros para residência de um mês. Cada artista cria obras de site specific, ou seja, diretamente nas paredes de madeira construídas no Hall Cívico e Mezanino (subsolo do museu). Além das paredes, os artistas fazem intervenções artísticas e obras de site specific na parte externa ao museu, no ambiente urbano.

Pinturas murais, esculturas, instalações, colagens, objetos, fotografias, mapas, impressos, vídeos, animações, arte urbana, arte efêmera, graffiti, arte ambiente, land art, performance são algumas das múltiplas mídias investigadas pelos artistas e exploradas na exposição.

O trabalho é colaborativo e a obra de cada artista está em diálogo direto com a dos outros. Não se trata de um festival ou uma mostra de trabalhos prontos, mas uma produção interdependente de trabalhos dentro do mesmo espaço expositivo e, também, fora dele.

A ideia central De Dentro e De Fora é provocar no público a experiência de não saber onde está a arte. Ela pode estar em toda a parte, embaixo da escada, atrás do quadro ou dentro do buraco. Pode estar na sala de casa ou no meio da rua. Dentro ou fora do museu.

A exposição é uma experiência em si, na montagem aberta ao público, que acompanha as performances dos artistas, em seus acertos e desdobramentos inesperados de um processo em constante construção: experiência arquitetônica no diálogo intenso com o projeto de Lina Bo Bardi - da abertura de todas as janelas do Hall Cívico à incorporação das rampas de acesso em obra escultórica; experiência social no diálogo com a paisagem humana da cidade; experiência urbanística na transformação do espaço urbano em espaço expositivo.

A exposição propõe uma parceria com o público, que entra na obra para formar um ambiente único e vivo. A obra continua do lado de fora do museu, na rua, se mesclando à cidade e toda a vida que acontece nela e o público acaba por sair do museu sem sair por inteiro da obra.

A parceria com o público acontece também na documentação dessa grande obra de arte efêmera que é "De Dentro e De Fora", através do website participativo, no qual registros fotográficos, vídeos, opiniões e troca de impressões são compartilhados diariamente, integrados a várias redes sociais.

O programa educativo é abrangente, trazendo para o diálogo especialistas, leigos, professores, representantes do poder público, estudantes e um público bastante amplo no seu espectro social. As ações são diversas, teóricas e práticas, formais e não formais, administradas tanto nas salas de aula do MASP, como nos auditórios e até mesmo no vão livre.

O curso Arte Urbana Contemporânea é realizado em parceria com a Escola do MASP e se debruça sobre as questões levantadas pelos movimentos de arte pública contemporânea e históricos do Muralismo mexicano à Land Art, de Gordon Matta Clark aos artistas urbanos de hoje. Uma das palestras traz Pedro Alonzo, curador do Instituto de Arte Contemporânea de Boston (ICA) e de importantes exposições, como a Spunk the Monkey (Londres, 2005), Shepard Fairey (Boston, 2008) e Viva La Revolution (San Diego, 2010). E no Acampamento Erilla - instalação da artista Swoon, composta de salas e espaços próprios para atividades coletivas - acontecem quase diariamente workshops tão variados, como o de silkscreen, o de costura ou o encontro sobre ocupações, abarcando um público também muito diverso, sejam os transeuntes da Paulista, os especialistas convidados ou a população que mora nas ruas em torno do Museu.

1978. O japonês Tomohiro Nishikado cria o game Space Invaders. Num primeiro momento disponível apenas no formato arcade (o famoso fliperama no Brasil), o game ganha ainda mais popularidade quando é lançado, em 1980, como um jogo para o videogame Atari, estabelecendo definitivamente o Space Invaders como um ícone do universo dos games. Vinte anos depois, em 1998, um artista francês apropria-se da imagem do Space Invaders, criando um mosaico de azulejos que passa a espalhar pelas ruas de Paris. Nasce o artista urbano Invader e seu projeto, hoje reconhecido mundialmente, de "invadir espaços", fixar os mosaicos (com cimento extra forte e um mecanismo desenvolvido para aplicar as obras em pontos bem altos) e mapear suas intervenções pela cidade. Primeiro Paris, depois outras 31 cidades francesas, e então o Mundo.

O trabalho de Invader surpreende pela seriedade sistemática com que vem sendo desenvolvido ao longo de tantos anos. Aparentemente, trata-se de uma proposta lúdica e divertida, inspirada em games antigos ou ainda nos Cubos Mágicos dos anos 90. Mas o rigor com que o artista encara cada fase de seu projeto de arte pública nos mostra que o uso de certos aspectos lúdicos dos jogos é apenas o ponto de partida para ativar o interesse do público pelas questões políticas que aborda. No espaço urbano das grandes cidades, os signos são usados como instrumentos de dominação social e suas intervenções artísticas provocam as pessoas a pensar sobre esse jogo de poder, através de mecanismos de interatividade simples e participativos, como fazer o público procurar as pequenas obras escondidas na paisagem urbana.

Em São Paulo, para a mostra De Dentro e De Fora, Invader preparou uma "invasão" de obras que foram espalhadas pela cidade durante o período de residência do artista. Foram 52 instalações feitas em prédios abandonados, viadutos e muros da cidade. Os Space Invaders foram instalados no Centro, na região da Augusta, na Liberdade e em alguns outros bairros, formando um percurso que deu origem a um mapa que foi impresso e apresentado num painel dentro da sala de exposição. Os visitantes puderam identificar as obras através de fotos tiradas pelo artista e sua localização na cidade foi registrada no mapa. Complementando sua participação na exposição, Invader criou um mural de azulejos instalado num ponto extremo do espaço expositivo. Assim, a obra só podia ser vista em sua plenitude por quem estivesse fora do museu, nas ruas que ficam atrás do prédio.

1978. The Japanese Tomohiro Nishikado creates the game Space Invaders. At first, only available in the arcade format, the game becomes even more popular when it is launched in 1980 as an Atari video game, establishing it once and for all as an icon of the video games universe. Twenty years later, in 1998, a French artist took the Space Invaders image and created a tile mosaic that he spreads throughout the streets of Paris. Thus was born the urban artist Invader and his project, today recognized worldwide, to "invade spaces", to fix mosaics (with extra strong cement and a mechanism developed to apply his artwork in extremely high places) and to map his interventions throughout the city. First Paris, then other 31 French cities, and then the World.

Invader's work surprises by the systematic seriousness with which it has been developed along so many years. Outwardly, the proposal is ludic and fun, inspired in old games and in the 90's Rubik's Cube. But the rigor with which the artist treats each phase of his project of public art, show that the use of certain ludic aspects of the games is only the starting point to activate the public interest for the political matters he addresses. In the urban space of big cities, the signs are used as tools of social domination, and his artistic interventions instigate people to think about this power game, through simple and participating interactive mechanisms, such as making the public look for the small artworks hidden in the urban landscape.

In São Paulo, for the art show Inside Out / Outside In, Invader prepared an "invasion" of works that were spread throughout the city during the artist's residence. There were 52 installations done in abandoned buildings, bridges and city walls. The Space Invaders were installed downtown, at Augusta street surroundings, in Liberdade and some other quarters, composing a path that gave origin to a map that was printed and presented on a panel inside the exhibition room. Visitors could identify the artwork by means of photos taken by the artist and the places where they were set were registered in the map. Complementing his participation in the exhibition, Invader created a tile mural installed in an extreme point of the exhibition space. Thus, this work could only be seen in its entirety by people outside the museum, in the streets behind the building.

O Bijari formado em 1997, conta com um time de arquitetos, designers e artistas plásticos (Eduardo Fernandes, Geandre Tomazoni, Gustavo Godoy, João Rocha, Maurício Brandão, Olavo Ekman e Rodrigo Araujo) que se juntam para pensar as fronteiras entre cidade, arte e política.

O QG do grupo situa-se no bairro da Vila Madalena, em São Paulo, de onde suas ideias têm percorrido boa parte do planeta e concretizadas através de projetos de intervenção urbana, encontros de arte e vídeo projeções.

"A metrópole e a vida urbana, suas sociabilidades conflituosas e os modos com que (in)disponibilizam espaços de convivência são focos de interrogação constante do coletivo Bijari. A paisagem urbana com que trabalha na arte não é esta prontamente acessível à percepção imediata. Interessa-lhe a (in)visibilidade das tensões culturais impregnadas em espaços públicos, a emergência de contrastes que dividem pessoas e recursos materiais, as lutas entre grupos sociais envolvendo o direito à cidade."

Vera Pallamin - crítica de arte.

Para "De Dentro e de Fora", o grupo, especialmente convidado para representar a arte brasileira na exposição, preparou uma obra que sugere a expansão dos espaços expositivos aos quais se relacionam. O desenho feito com fitas adesivas de led (sistema de iluminação formado por uma sequência de pequenas luzes dispostas em linha), instalado nas grandes janelas do museu, cria uma ilusão de ótica que amplia o espaço do museu para além de seus limites. O reflexo das luzes nas janelas laterais reforçam a expansão.

Desse modo, a obra do Bijari enfatizou a ideia de que o fazer artístico deve estar em constante transição e diálogo entre "o dentro" e "o fora" para, assim, expandi-los e contaminá-los reciprocamente.

Created in 1997, Bijari is a team of architects, designers and artists (Eduardo Fernandes, Geandre Tomazoni, Gustavo Godoy, João Rocha, Maurício Brandão, Olavo Ekman e Rodrigo Araujo) that get together to focus the frontiers of city, art and politics.

Their HQ is located at Vila Madalena, in São Paulo, from where their insights have spread throughout the planet and been undertaken as urban interventions, art meetings and public video projections.

"The metropolis and urban life, their conflictive sociabilities and the modes with which they (do not) provide spaces for conviviality are the aim of Bijari's constant questioning. The urban landscape that it works with is not promptly accessible to immediate perception. Its interest lies on the (un)visibility of cultural tensions impregnating public spaces, the rising of contrasts that keep people apart from each other and material resources, the clash between social groups as to the right to the city."

Vera Pallamin - art critic

Specially invited to represent Brazilian art in the exhibition, Bijari created a project that suggests the expansion of the exhibition space where it is placed. A drawing made out of led adhesive tapes, installed at the big windows of the museum, creates an optical illusion that increases the museum area beyond its actual limits. The reflection of the light on the side windows stress the expansion.

Therefore, Bijari's work emphasizes the idea that the artistic practice must engage in never ending transition and dialogue between the "inside" and the "outside", so that they both can expand and contaminate each other.

"O dono da maior galeria de arte do mundo". É assim que o quase anônimo francês JR se define. E o anônimo aqui é muito mais do que uma marca: é condição vital para seu trabalho, algo que lhe permite deslocar-se por todo o planeta (a sua galeria de arte) de forma livre e levar sua mensagem a qualquer ponto do globo, reelimentando o anônimo: sua assinatura é a identidade das pessoas que visita. JR, ele admite, são suas iniciais.

Muitas vezes sua pesquisa se inicia no seio dessas comunidades, como no caso de seu projeto no Morro da Providência, no Rio de Janeiro. Em contato com líderes comunitários, o artista penetrou em cantos normalmente vedados aos estrangeiros, e pôde entrar em casas e becos onde colou grandes retratos de personagens importantes para a comunidade. Aproveitando o acesso, JR fez um vídeo que percorre todos os cantos da comunidade, captado numa linguagem muito próxima à do videogame, mostrando a visão do artista em relação ao contexto onde está inserido o seu trabalho.

Na "De Dentro e De Fora", JR pesquisou imagens fotográficas que fazem parte do acervo do MASP. Entre essas imagens, selecionou a do fotógrafo João Roberto Ripper, que retrata uma cena ocorrida no Xingu, durante um protesto dos índios Calowaa por questões agrárias. O artista transformou a imagem em uma grande colagem que foi aplicada num tapume que cobria a obra de um prédio ao lado do museu, atual ponto de partida para todas as passeatas que ocorrem em São Paulo – algumas dedicadas ao protesto contra a construção da Usina de Belo Monte, projeto polêmico que afetaria a reserva indígena do Xingu.

Em contraponto ao seu projeto fora do museu, o artista criou um grande mural dentro do salão de exposições, peça que dialoga mais graficamente com as outras obras à sua volta. Quatro vídeos em que sua intervenção artística e a reação das pessoas impactadas por ele são o fio condutor fazem parte da exposição: "Women Are Heroes", filmado no Rio de Janeiro, "Women Are Heroes – Kenya extract", "Los Surcos de La Ciudad" (filmado em Cartagena, na Espanha) e "Exposition Paris – Ile Saint Louis".

"The owner of the largest art gallery in the world". This is how the almost anonymous French JR defines himself. The anonymity here is much more than a brand: it's a vital condition for his work, something that allows him to move freely around the planet (his art gallery) and take his message anywhere, feeding the anonymity. His signature is the identity of people he visits. JR, he allows, are his initials.

His research starts often in the heart of a community, such as in the case of his project at Morro da Providência, in Rio de Janeiro. In contact with the community leaders, the artist was allowed to go to places usually off-limits to foreigners and he could get into houses and alleys where he pasted huge portraits of relevant characters to the community, taking advantage of his free access. JR made a video that went all over the community, captured in a language very close to video games, which shows the artist's view relative to the context where his work is placed.

In the art show "Inside Out / Outside In", JR researched photographic images that are part of the MASP collection. Among these images, he selected one by the photographer João Roberto Ripper, which shows a scene that happened in Xingu, during a protest by Calowaa Indians regarding land issues. The artist transformed the image in a big collage that was applied on the board fence that enclosed a building undergoing renovation by the side of the museum, the latter being the current starting point for all the protestations that happen in São Paulo. Some of them protesting against the construction of Belo Monte Hydroelectric, a polemic project that will have negative effects for the Xingu Indian reservation.

As a counterpoint to his project outside the museum, the artist created a huge mural inside the exhibition hall, a piece that dialogues more graphically with the other artworks surrounding it. Also a part of the exhibition are four videos whose guiding lines are his artistic intervention and the reaction of the people affected by it: "Women Are Heroes", filmed in Rio de Janeiro, "Women Are Heroes – Kenya extract", "Los Surcos de La Ciudad" (filmed in Cartagena, Spain) and "Exposition Paris – Ile Saint Louis".

ANEXO F- PLACA NA ENTRADA DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Serviço Educativo do MASP 2011
Atendimento ao Visitante Avulso **Agosto**

VISITA-ATELIÊ

4ª f | 5ª f | 6ª f às 14h e às 15h30

a partir deste local,
a exposição **DE DENTRO E DE FORA**
será comentada para o público.

Orientação: Roberta Fortunato, Patrícia Sertório, Adriana Marin e Gabu Ficher
Duração: **01h00** / 15 vagas
Participação gratuita com o ingresso do museu

ANEXO F - CARTAZ LOCALIZADO NO ELEVADOR DO MUSEU NO PERÍODO DA EXPOSIÇÃO

MASP
Serviço Educativo

Outubro /2011
VISITAS TEMÁTICAS

ROMANTISMO - INTERIORES
Interior com Menina que Lê, BERNARDELLI
quinta-feira das 14h00 às 14h30
orientação Eliana Baroni

OLHAR E SER VISTO - EU MESMO
Autorretrato perto do Gólgota , GAUGUIN
quinta-feira das 15h00 às 15h30
Orientação Eliana Baroni

VISITAS ATELÊ

DE DENTRO E DE FORA
quinta-feira das 14h00 às 15h00
Orientação Roberta Fortunato

DE DENTRO E DE FORA
quinta-feira das 15h30 às 16h30
Orientação Patricia Sertorio

PONTO DE ENCONTRO
2º andar e 1º subsolo à entrada da exposição
15 vagas por horário

ANEXO G - JORNAL DE CIRCULAÇÃO INTERNA DO MUSEU

ACONTECE no MASP

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO Assis Chateaubriand

Número 78 - outubro de 2011

7 de outubro, aniversário de 88 anos do MASP

Exposições em Cartaz

Exposições Temáticas

REALISMO CAPITALISTA E OUTRAS HISTÓRIAS ILUSTRADAS - SIGMAR POLKE

a partir de 28 de outubro de 2011 até 29 de janeiro de 2012 | Galeria Horácio Lafer (1º andar do MASP)
Na primeira exposição internacional de SIGMAR POLKE após sua morte em junho de 2010, aos 69 anos, o MASP apresenta, com o apoio do Deutsche Bank e da Mercedes-Benz, a série completa das obras gráficas do artista, produzidas entre 1963 e 2009. Ao todo, mais de 220 estampas e objetos cedidos pelo colecionador Axel Ciesielskifazem parte da mostra, além das 25 obras em técnica mista (gravura, desenho, colagem) da série *Day by Day*, concebida por Polke para a Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1975 e cedidas à mostra por uma coleção privada. Na época apresentada em cadernos, o MASP trará agora os originais, inéditos no Brasil.

DE DENTRO E DE FORA - ARTE URBANA CONTEMPORÂNEA INTERNACIONAL

desde 17 de agosto até 23 de dezembro de 2011 | Galeria Clemente de Faria (1º e 2º subsolos do MASP)
De Dentro e de Fora, que fica em cartaz no Museu e imediações até 23 de dezembro de 2011, traz ao Brasil alguns dos mais importantes nomes da arte urbana mundial, vindos dos Estados Unidos, Argentina, República Tcheca e França. Iniciativa do curador do MASP Teixeira Coelho, a mostra tem curadoria especial de Baixo Ribeiro, Eduardo Saretta e Mariana Martins, e utiliza a arquitetura do MASP como base para o graffiti, fotografia, vídeo, escultura, pintura, muralismo, colagem e instalações.

Exposições do Acervo MASP

PAPEIS BRASILEIROS: GRAVURA 1910-2008 - COLEÇÃO MASP

desde 5 de março até 09 de outubro de 2011 | Galeria Horácio Lafer (1º andar do MASP)
Uma seleção com mais de 120 obras de mestres em diferentes técnicas da arte da gravura está em exibição no MASP. Com obras de artistas como Volpi, Tarsila, Babiniski, Samico, Manezinho Araújo, Gruber, Jardim, Segall, Grassmann, Nelson Leirner, Cildo Meirelles, Luiz Hermano (foto) e tantos outros, a maioria deles mestres brasileiros e estrangeiros que vieram morar no Brasil.

DEUSES E MADONAS - A ARTE DO SAGRADO

desde 15 de outubro de 2010 | Galeria Georges Wildenstein (2º andar do MASP)
Com 40 obras de mestres dos séculos 14 ao 19, *Deuses e Madonas - A Arte do Sagrado* apresenta o universo do sagrado na cultura ocidental e mostra pela primeira vez depois de restaurada na França a obra-prima São Jerônimo Penitente no Deserto (1451), de Andrea Mantegna. A mostra traz ainda El Greco (*Anunciação*, de 1600); Delacroix (*As Quatro Estações*, c.1856); Botticelli (*Virgem com o Menino e São João Batista Criança*, c.1490); Tintoretto (*Ecce Homo ou Pilatos Apresenta Cristo à Multidão*, c.1546); Rafael (*A Ressurreição de Cristo*, 1499-1502), entre outras.

OLHAR E SER VISTO - RETRATOS E AUTO-RETRATOS

desde 21 de julho de 2009 | Galeria Georges Wildenstein (2º andar do MASP)
O retrato é talvez o mais poderoso gênero da história das artes visuais, com uma presença que se estende desde pelo menos o século 270 a.C. até os dias de hoje. O fascínio que exerce sobre a imaginação humana é único: continua a ser um elo privilegiado entre a razão e o espírito mágico, que não abandona a humanidade. A exposição *Olhar e Ser Visto* celebra a arte do retrato do século 16 aos nossos dias. Reaberta em abril de 2011, apresenta obras de mestres como Goya, Tiziano, Velázquez, Picasso, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Renoir, Van Gogh, Portinari, entre outros.

ROMANTISMO - A ARTE DO ENTUSIASMO

desde 5 de fevereiro de 2010 | Galeria Georges Wildenstein (2º andar do MASP)
A Natureza, o Corpo, as Paixões, a Paisagem Urbana, o Imaginário. Obras de Bosch, El Greco, Monet, Renoir, Van Gogh, Dalí, León Ferrari, Tomie Ohtake e dezenas de outros mostram que os ideais do Romantismo - movimento identificado entre meados dos séculos 18 e 19 - permeiam a arte produzida nos últimos 500 anos no Ocidente. Ao todo, 79 obras-primas foram escolhidas e, divididas em 9 seções, são apresentadas ao público num painel que reúne alguns dos maiores gênios da pintura do final do século 15 aos dias de hoje, como Bosch, El Greco, Monet, Van Gogh, León Ferrari, Tomie Ohtake, entre outros grandes mestres.

A compra do ingresso do MASP dá acesso a todas as exposições em cartaz no dia da visita.

Horários: Segunda-feira: fechado. Terça-feira a domingo e feriados, das 11h às 18h.

Quinta-feira das 11h às 20h. A bilheteria fecha sempre com 30 minutos de antecedência.

Preço do ingresso: R\$ 15,00. Estudantes, professores e aposentados com comprovantes pagam R\$ 7,00.

Visitantes até 10 anos e acima de 60 anos têm entrada gratuita. Terças: entrada gratuita.

Programação sujeita a alterações. Confira possíveis atualizações em:

www.masp.art.br | [www.twitter.com/maspmuseum](https://twitter.com/maspmuseum) | www.facebook.com/maspmuseum

Realismo Capitalista e Outras Histórias Ilustradas - Sigmar Polke. A partir de 28 de outubro no MASP (imagem: Coleção Dr. Axel Ciesielski; Coleção privada, Alemanha; Cortesia Galeria Christian Lethert, Alemanha)

Exposição De Dentro e de Fora - divulgação

Detalhe da obra Anunciação, de El Greco, pode ser visitada na exposição Deuses e Madonas (divulgação)

2011 Serviço Educativo

FICHA DE AGENDAMENTO

VISITA Nº

Fotocopie conforme sua necessidade (uma ficha para cada turma agendada). Datilografar dados completos ou escrever em letra de forma. Envie a (s) ficha(s) preenchida(s) para o fax: 0 11 3284 0574 ou agendamento@masp.art.br. Área a ser preenchida pelo professor/ responsável pelo grupo que virá ao museu. Visita para a exposição:

Coleção do MASP - 2º andar de 01º de Janeiro a 31 de Dezembro

Deuses e Madonas – a arte do sagrado ☐

Romantismo: a arte do entusiasmo ☐

Olhar e ser Visto ☐

Papéis Brasileiros : gravura 1910-2008 Coleção do MASP
1º andar de 5 de março a 2 de outubro

☐ De Dentro e de Fora

1º e 2º subsolos de 17 de agosto a 31 de dezembro

Responsável pelo grupo: **Camila Nascimento**

Área de atuação: **Educação/Letras**

Nome da Instituição: **Instituto Paulista de Juventude**

CGC: **045463680001-00**

Inscrição Estadual: **Isento**

Tipo Municipal () Estadual () Federal () Privada () Beneficente () Cooperativa () Outros (X) Organização sem fins lucrativos

Bairro: **Guaianases**

Cidade: **São Paulo**

Estado: **SP**

Data da Visita: **01 / 09 / 11** 3ªf 4ªf 5ªf 6 Horário: 09h00 (10h45) 10h45 (09h00) 13h30 (15h15) 15h15 (13h30)

Visita Simples: (X) Programa Combinado : visita + ateliê () **Série Projeto Social** Idade (média): 16 a 20 anos

N.º de visitantes : mín.10 / máx. apenas uma classe/série completa por horário : 20

Qual o tempo do trajeto Escola/Museu? **1:20**

Quantas vezes, ao ano, você sai com seu grupo para visitas a instituições culturais? Mais de 8 vezes

Já visitou o MASP antes? Sim () Não (X) Em que exposição?

Seus alunos já trabalharam a partir de alguma obra da Coleção do MASP? S (X) N () Qual?

Você recebeu assessoria do Serviço Educativo para o planejamento de sua visita? Sim () Não (X)

Os alunos foram especialmente preparados para esta exposição? Sim () Não (X)

No mesmo dia, antes da visita ao MASP, o grupo visitará algum outro lugar? Não

Nosso atendimento será planejado a partir de seus interesses e objetivos para a visita. Por favor expresse-os com clareza a seguir:

Este grupo de jovens está junto a mais ou menos 7 meses. O programa no qual fazem parte, Jovens Urbanos, tem como principal objetivo ampliar o repertório cultural dos mesmos através de saídas a equipamentos culturais e circular pelo máximo de lugares possíveis na cidade. Neste momento, o grupo adentra a discussão de arte cultura na cidade, fazendo leitura das expressões artísticas neste espaço, mas estamos iniciando esta discussão. Com a mediação dos educadores, existe a possibilidade do grupo fazer uma intervenção cultural no Bairro. Não conversamos muito sobre esta exposição " De dentro e de fora", por isso desejamos ser possível explorar o máximo com a visita educativa

Área a ser preenchida pelo(a) Orientador(a) de Visita do Serviço Educativo do Masp:

ASSESSORIA AO PROFESSOR Professores no MASP - apoio ao planejamento de visitas ao museu.
5ª f, das 14 -16h, e nos sábados mencionados abaixo das 10 às 11h. Inscrições pelo assessoria@masp.art.br T(11) 3251-5644 r 2113. Gratuito
ASSESSORIA AO PROFESSOR Curso introdutório à História da Arte a partir da Coleção do MASP
sábados: das 11h – 13h Grande Auditório do MASP. 370 vagas. Sem inscrição prévia. 450 vagas Gratuito. Consulte a programação no site.:
www.masp.art.br Informações de terça a sexta, das 14h às 17h T(11) 3251-5644 r 2113 educativo@masp.art.br
12 Fevereiro 12 Março 09 Abril 07 Maio 04 Junho 06 Agosto 03 Setembro 01 Outubro 05 Novembro 03 Dezembro

E) Além da Coleção do MASP, que outras mostras você viu no museu?

Exposições de dentro e de fora

F) Comente o que você achou da visita Orientada à exposição.

ótima. Ajudou muito os questionamentos
do grupo sobre o que é Arte e
Arte Urbana.

G) Comente o que você achou das atividades do Ateliê do MASP.

H) Gostaríamos de ter a sua opinião para aprimoramos nossas atividades.
Por favor, dê uma nota de 0 a 10 para cada item e deixe seus comentários e sugestões.

Apreciação	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Atendimento ao professor											X
Agendamento de visitas								X			
Empréstimo de Materiais											
Recepção											X
Guarda Volumes											X
Visita Orientada											X
Ateliê											
Segurança											X
Limpeza											X

Comentários e Sugestões.

2011 Serviço Educativo

FICHA DE AGENDAMENTO

VISITA Nº

Fotocopie conforme sua necessidade (uma ficha para cada turma agendada). Datilografar dados completos ou escrever em letra de forma. Envie a (s) ficha(s) preenchida(s) para o fax: 0 11 3284 0574 ou agendamento@masp.art.br

Área a ser preenchida pelo professor/ responsável pelo grupo que virá ao museu. Visita para a exposição:

Coleção do MASP - 2º andar de 01º de Janeiro a 31 de Dezembro

Deuses e Madonas – a arte do sagrado ☐

Romantismo: a arte do entusiasmo ☐

Olhar e ser Visto ☐

Papéis Brasileiros : gravura 1910-2008 Coleção do MASP
1º andar de 5 de março a 2 de outubro

De Dentro e de Fora

1º e 2º subsolos de 17 de agosto a 31 de dezembro

Responsável pelo grupo: PAULA RUGGIERO

Área de atuação: COORDENADORA

Nome da Instituição: GRÃO DE CHÃO

CNPJ: 53.840.199/0001-89

Inscrição Estadual: ISENTA

Tipo Municipal () Estadual () Federal () Privada (X) Beneficente () Cooperativa () Outros ()

Bairro: AGUA BRANCA

Cidade: SÃO PAULO

Estado: SP

Data da Visita: 28.10.11

3ªf 4ªf 5ªf 6ªf

Horário: 09h00 (10h45) 10h45 (09h00) 13h30 (15h15) 15h15 (13h30)

Visita Simples: () Programa Combinado :visita + ateliê (X) Série G4 + G5 + G6 Idade (média): 4 a 5 anos

N.º de visitantes : mín.10 / máx. apenas uma classe/série completa por horário : 30 crianças

Qual o tempo do trajeto Escola/Museu? 20 a 30 minutos

Quantas vezes, ao ano, você sai com seu grupo para visitas a instituições culturais? Mais ou menos 3 vezes

Já visitou o MASP antes? Sim (X) Não () Em que exposição? BOTERO

Seus alunos já trabalharam a partir de alguma obra da Coleção do MASP? S (X) N () Qual? PORTINARI, CEZANNE, MONET, DI CAVALCANTI E OUTROS

Você recebeu assessoria do Serviço Educativo para o planejamento de sua visita? Sim () Não ()

Os alunos foram especialmente preparados para esta exposição? Sim () Não (X)

No mesmo dia, antes da visita ao MASP, o grupo visitará algum outro lugar? Sim () Não (X)

Nosso atendimento será planejado a partir de seus interesses e objetivos para a visita. Por favor, expresse-os com clareza a seguir.

As crianças acabaram de montar a exposição da escola, e um dos espaços mais interessantes foi a instalação que montamos. Por isso um dos objetivos da visita é abordar o conceito das instalações da exposição "Dentro e fora". A interação que é possível nelas.

Outro objetivo é o próprio conteúdo da exposição da arte de rua, o grafite – as intervenções feitas pelos artistas. Muito próximo do que as crianças vivenciam e observam nas ruas de São Paulo.

A exposição "Dentro e fora" é o disparador para as oficinas de artes visuais que acontecerão em Novembro na escola. As abordagens feitas pelos monitores serão importantes para os professores desenvolverem as oficinas.

Área a ser preenchida pelo(a) Orientador(a) de Visita do Serviço Educativo do Masp:

ANEXO K- LIVRO GRAFFITI FINE ART (FRAGMENTOS)

ARTE QUE VEM DAS RUAS

Nas últimas décadas, uma verdadeira explosão de cores e traços ganhou as ruas dos grandes centros brasileiros, livrando-as do cinza do concreto e apresentando um repertório riquíssimo de imagens e formas. Produto da intensa urbanização que caracteriza os tempos modernos, o graffiti ganha cada vez mais notoriedade como manifestação artística contemporânea e, porque não, brasileira. Afinal, artistas como Nina Pandolfo ou a dupla Os Gêmeos, oriundos das nossas ruas, são hoje celebrados internacionalmente por público e crítica. E seus trabalhos podem ser vistos tanto numa rua do bairro do Cambuci, em São Paulo, quanto em importantes galerias de todo o mundo.

Graças a estes e a muitos outros nomes, São Paulo passou a ser considerada a capital mundial da arte urbana. A cidade que melhor assimilou essa manifestação, tornando-a elemento de sua identidade. Inicialmente marginalizado e perseguido, o graffiti se desenvolveu fortemente por aqui e adquiriu nesta cidade suas características fundamentais: a crítica social e referências da cultura pop.

Por tudo isso, é um grande orgulho para nós do Sesi-SP e para nosso parceiro, o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), lançar esta publicação pioneira sobre arte urbana no Brasil e que se insere no contexto da realização da 2ª Bienal Internacional Graffiti Fine Art. Resumindo o que há de mais relevante na atualidade do graffiti no Brasil e no mundo, este livro traz o reconhecimento da legitimidade de uma genuína expressão da cultura contemporânea, que, aos poucos, tem deixado nossas cidades e nossa vida bem mais coloridas.

PAULO SKAF
Presidente da Federação das Indústrias do Estado de
São Paulo - FIESP, do Sesi e do SENAI de São Paulo

QUEBRANDO TABUS

A ocupação do espaço urbano da cidade de São Paulo por um estilo genuíno e legítimo de manifestação artística foi o mote das GFA's - Graffiti Fine Art, criadas pelo Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), primeiro projeto sistêmico que institucionalizou esse movimento ultratemporâneo no cenário artístico nacional e internacional. O MuBE foi a primeira instituição que abraçou e se identificou com o graffiti, sofrendo inclusive um certo preconceito no início do projeto, em 2009. Já se passaram 16 exposições, incluindo as duas Bienais Internacionais que coroaram esse trabalho.

A importância das GFA's foi evidente, pois aglutinou o público de maneira democrática e participativa. Por ser uma arte que faz parte do nosso cotidiano, que emoldura a nossa vida nas cidades, o graffiti é um estilo muito próximo de todos nós. Aos poucos, o que era contravenção vem sendo incorporado e encarado por uma ótica mais respeitosa e valorizada. Pode-se dizer que o graffiti é como o rock & roll no seu início. Arrisco até afirmar que ajudará na compreensão e no consumo de artes mais conceituais e herméticas. Em

termos práticos, é a abertura para a formação de um novo mercado consumidor de arte que até então se mantinha distante e tímido.

Aos poucos as resistências vêm sendo vencidas e uma grande simpatia e admiração vem se incorporando à medida que criatividade, qualidade e técnica se desenvolvem. Todos esses aspectos transformaram a nossa cidade na Meca do graffiti mundial, recheada de conhecimento este que nos permite atualmente um grande intercâmbio com artistas de todas as partes do mundo.

Temos muita sorte de testemunhar e participar em tempo real dessa trajetória artística e histórica tão transformadora e importante.

RENATA DE AZEVEDO SILVA
Diretora do MuBE e idealizadora da Bienal Graffiti Fine Art

GRAFFITI FINE ART

Arte, um comportamento que nos acompanha desde nossos antepassados, algo que precisamos fazer para nos equilibrar desde crianças. O ser humano tem essa característica registrada e exposta através dos séculos.

Em meados dos anos de 1970 crescia uma cultura eminente dos guetos de Nova York, algo que não podia ser controlado: vinha de imigrantes hispânicos e negros excluídos e discriminados, em meio a muita violência, muitas drogas e diversos problemas de uma grande cidade, cenário ideal para o despertar de algo novo, capaz de mudar as coisas. Surge a arte do graffiti que, somada à popularização da cultura hip-hop, se espalhou pelo mundo e tem seu reconhecimento entre milhares de artistas jovens, às vezes anônimos, assim como artistas maduros e renomados.

Hoje São Paulo é considerada referência mundial em street art, mérito conquistado através da produção que veio das ruas, criada em um cenário muito parecido com a Nova York dos anos de 1980, porém com as características de uma metrópole infestada de problemas sociais, carência de segurança e

corrupção. Essa cultura cosmopolita, que mistura cores, estilos e liberdade de expressão, nem sempre é respeitada, mas é muito atuante. Tem o poder de mudar opiniões, preconceitos, caminhos e vidas, abrindo portas e possibilidades.

Diversas vertentes de arte urbana dividem os muros e espaços nas cidades – stencil, muralismos, graffiti, pichação e instalações – e interagem com as pessoas, se comunicam e expressam sentimentos, agradáveis ou agressivos. Grandes artistas surgem dessa mistura caótica e rica em conteúdo, em que as cores às vezes se fazem necessárias e a mensagem não tem apelo comercial: é apenas arte.

A GFA – Graffiti Fine Art foi criada após um agradável diálogo com a amiga Renata de Azevedo, diretora do MuBE, sobre como trazer a arte urbana para o museu. Apresentei um conceito e o nome, por meio do qual tento expressar e questionar o que para muitos ainda é um TABU. Se é fine art não pode ser graffiti? Ou se é graffiti não pode ser fine art?

Então, com a proposta de fazer algo que pudesse ser diferente, porém com as características de cada artista respeitadas, buscando apoiar e expor suas obras com o máximo de autenticidade, tudo começou em 2009, no MuBE. O enorme resultado conquistado nos fortaleceu para a criação da 1ª Bienal GFA, que realizamos em 2010.

Após uma série de grandes projetos no museu, chegamos à 2ª Bienal, em janeiro de 2013.

Foram mais de 14 exposições com diversos convidados vindos de muitas partes do Brasil e do mundo: cerca de 200 artistas tiveram suas obras apreciadas no museu nesses cinco anos de trabalho. Um empenho que há muito tempo vem sendo amadurecido e pesquisado em diversas formas de expor arte urbana, como telas, esculturas, instalações, fotografias e vídeos sobre esse universo presente em nosso cotidiano, em todas as cidades do planeta, com suas influências e culturas.

O desafio de reunir estilos e culturas, abrir mentes e romper preconceitos foi alcançado, acreditamos, graças ao apoio de artistas, produtores, patrocinadores e público, ansiosos pela oportunidade de conhecer de perto toda a diversidade da mostra, o que trouxe também para o museu pessoas simples, que puderam prestigiar a arte que já conheciam em suas comunidades. Ter como referência artistas que muitas vezes vieram da periferia e que influenciaram outros jovens ao caminho da arte e expressão da rua é motivo de orgulho.

Hoje a cultura de arte urbana madura, apreciada, adquirida, exposta, questionada, criticada, admirada e mais do que tudo reconhecida tem em São Paulo sua raiz forte respeitada e compartilhada em todo o mundo.

BINHO RIBEIRO
Artista e curador de Street Art do MuBE

ACME³⁵ . AIRÁ³⁶ OCRESPO . AKN⁴⁶ . BIGOD⁶⁶ .

CASE MACLAIM²⁴ . CRANIO⁹⁸ . DANIEL MELIM⁴³ .

DAZE²⁷ . DMS⁶⁰ . DNINJA⁵⁵ . DNYTHC66¹⁰ . ECB²³ .

EDER MUNIZ⁸⁵ . ETNIK¹⁰³ . EVOL⁵⁰ . FEFE TALAVERA²⁰ .

FEIK³⁰ . FINOK⁷⁰ . FRANK DE SOUZA⁹⁰ . GALO¹⁴ .

ÍCONEK ONEKILL⁶⁴ . ISE VLOK⁷⁴ . JALME⁵⁶ .

KARSKI⁵⁸ . KJ263⁶³ . KONGO¹⁶ . KRESS¹⁰ .

LAZOO³³ . MAGRELA⁴¹ . MARCELO ECO⁸⁹ .

MATEUS GRIMM⁹⁷ . MATUCK⁷⁶ . MAURO⁴⁵ .

MINHAU²⁹ . NOETWO¹⁸ . NUNCA⁷³ . ODEITH¹³ .

ONIO⁹³ . PAULOITO⁴⁹ . PHIL PRZIK¹⁰ .

SHALAK ATTACK⁸⁰ . SINHA⁹⁴ . SKORFACE⁸⁰ .

SNEK⁵⁰ . SOLÁ¹⁰⁰ . SPETO⁷⁷ . SWIK⁶⁹ . TIM ICHAIS⁵³ .

VEJAM³⁹ . WERNIZ⁸⁶ .

DTYCH66

Californiano, é um dos principais grafiteiros de Los Angeles. Com vinte anos de estrada, é especializado em murais, ilustrações e telas. O artista utilizou sua perspectiva visionária, análise de cores e aptidão técnica para inspirar a assinatura biomechanics style, um novo efeito 3D que traz crueza mecânica à arte que produz. A capacidade de DYTCH66 de incorporar mensagens sofisticadas dentro de um estilo de letra complexo e esquemas de cores faz de sua arte um quadro de mensagens subliminares e uma voz visual para a comunidade. Ele também faz um trabalho educacional com o objetivo de levar a educação artística para dentro da comunidade na cidade de Los Angeles. Suas aulas de arte urbana abrangem fundamentos da tipografia, teoria da cor e perspectiva em graffiti.

PHIL

Nascido no Japão, começou a trabalhar com graffiti em 1993. Muitos de seus murais estão em Kanagawa. Busca na arte a criação de personagens pop.

KRESS

Residente no Japão, foi descoberto e influenciado pelo graffiti em 1994. Especialmente inspirado por lettering express, mostra seu mundo e estilo de vida através das letras, cujas bases evoluem a partir da história do graffiti, mas são transformadas por sua originalidade.

MINHAU

Paulistana. Minhau é autora dos "gatinhos", seus personagens de identificação. Destacam-se por traços fortes e cores contrastantes, ganhando espaço nos muros e em outros locais de São Paulo, do Brasil e do mundo e rompendo com o cinza predominante do concreto e das construções.

MAURO

Nasceu em São Paulo, em 1981, e formou-se em Artes Visuais, em São Paulo, em 2003. Educador, grafiteiro e artista plástico, viveu na Itália de 2005 a 2008 e frequentou a Academia de Belas-Artes de Bolonha. É idealizador do Imagem, projeto coletivo que articula os eixos arte, meio ambiente e convivência. Integrante do coletivo Agentes Marginais e artista que age a partir da margem da cidade, projetando desenhos de pessoas em um percurso de acessos para além das fronteiras.

MAGRELA

Paulistana, nasceu no bairro da Vila Madalena, em 1985. Em 2007, começou a pintar pelas ruas da cidade de São Paulo. Exprime a dificuldade de viver em sociedade, utilizando diversas formas de expressão, como a pintura, a poesia e a escultura. Trabalha com temas como o medo, a insegurança e o ego, além de relações amorosas e espirituais.

FEFE TALAVERA

Fernanda Salinas Talavera nasceu em São Paulo, em 1979. É filha de mexicanos e estudou no México e no Brasil. Formou-se na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), mas declara que aprendeu "arte de verdade" nas ruas, fazendo painéis coletivos e trabalhando em lugares públicos. A iconografia popular mexicana e brasileira que a influenciaram possuem pontos em comum: são dramáticas e passionais, de cores vivas e traços rústicos. Buscou nas paredes sujas e poluídas por cartazes e propagandas sobrepostas o material para suas conhecidas colagens. Nos desenhos em papel, tela ou superfícies transparentes, raspa e machuca o suporte. Boa parte de sua produção acontece em movimento, viajando constantemente para expor em eventos, galerias e museus de cidades como Madri, Paris, Milão, Viena, Nova York e Ottawa.

ANEXO L – LIVRO ESTÉTICA MARGINAL VOL I (FRAGMENTOS)

“Eu pinto painéis
em casa com
spray e pinto muros
com pincel. Tem
pintor dizendo que
sou grafiteiro e
grafiteiro dizendo
que sou pintor.”

“I paint panels at
home using spray
and I paint walls
using a paintbrush.
There are painters
saying I am a graffiti
artist and graffiti
artists saying I am
a painter.”

Paulo Ito

Escadão da Via Madalena - SP

www.flickr.com/pauloito

Belo, SP

Paulo Ito believes in the democratic Power of graffiti and in the freedom of exposing his work to people without their concession. This is why urban art feeds the artist's soul and drives him to think of his creativity away from commercial patterns and out of the public's reach. Ito guarantees that his themes approach being, sometime erotic, other times bizarre, happens almost intuitively, as he identifies this during the process. Without worrying about creating symbols and allegories, he proposes to himself the creation of images that privilege form rather than concept. On the streets one has this autonomy.

Paulo Ito acredita no poder democrático do graffiti e na liberdade de expor trabalhos autorais às pessoas, sem concessão. Por isso, a arte urbana alimenta a alma do artista e o impulsiona a pensar sua criatividade longe das amarras comerciais e alcance de público. Ito garante que a abordagem ora erótica ora bizarra de seus temas, acontece de forma quase intuitiva, sendo identificada ao longo do processo. Sem preocupação de elaborar signos ou alegorias, ele propõe para si a criação de imagens que privilegiem a forma em detrimento do conceito. Na rua, existe essa autonomia.

Paulo Ito e Klocio. Barra Funda, SP
Ao lado: Camargos

A valorização do universo feminino dentro de sua obra sugere um voyeurismo quase perverso, que questiona a presença da mulher quando inserida no contexto do graffiti. Modelos nus, em posições sensuais ou reflexivas, por vezes lendo um livro ou se ocupando com outros fatores que as impedem de olhar diretamente para o público imperam em suas criações. Esta metáfora visual do tempo feminino traça um paralelo direto com o cenário rápido e caótico da metrópole: o tempo dos homens.

The appreciation of the female universe in his works suggests a voyeurism, which is almost perverse, questioning the presence of women when inserted in the graffiti context. Nude models, in sensual or reflexive positions, sometimes reading a book, or busy with other things that do not allow them to look directly at the public are his main characters. This visual metaphor of female time traces a direct parallel to the rapid and chaotic scenery of the metropolis: the time of men.

Pompéia, SP
Páginas 112 e 113: Pompéia, SP

Esta metáfora visual do tempo feminino traça um paralelo direto com o cenário rápido e caótico da metrópole: o tempo dos homens.

This visual
metaphor of
female time
traces a direct
parallel to the
fast and chaotic
scenery of the
metropolis:
the time of men.

66

Suas obras são encontradas mais facilmente no bairro em que reside, Pompéia, na zona oeste da cidade. No local, os terrenos abandonados, muros solitários, distantes da adrenalina e do vandalismo, personificam uma gigante e convidativa tela. Diferente dos museus e galerias, a arte de rua exige uma rápida assimilação por parte do público, que é capturado por suas cores e formas no momento em que desviam o olhar de seu trajeto. Manchas de mofo misturadas às texturas e resíduos também atuam como elementos de composição. É como se a pintura fosse um cartaz colado por cima do que descansava embaixo, provocando um mimetismo com a cidade.

His works can easily be found in his own neighborhood, Pompéia, in the West end of the city of São Paulo. At the site, the abandoned land and the lonely walls, distant from the adrenaline and vandalism, personify a huge and inviting canvas. Different to galleries and museums, street art requires rapid assimilation by the public, that is captured by its forms when they glance away from their routes. Mold stains mixed with the textures and residues also act as elements of composition. It is as if the painting were a sticker, glued over a part that had been resting underneath, provoking mimicry with the city.

Acima: Canvas
Ao lado: Pompéia. SP

103

ANEXO M – LIVRO ESTÉTICA MARGINAL VOL II (FRAGMENTOS)

Tupinãodá. Ano 1983. SP - Foto: Zé Carratú. Acervo: MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo)

TUPINÃODÁ

Como o Jazz

Formado em 1982 por José Carratú, Eduardo Duar e Milton Sogabe, o grupo Tupinãodá trouxe a São Paulo algumas das primeiras intervenções urbanas que a cidade conheceu, realizando obras que vão de desenhos de giz a performances, o que sempre deixou difícil o trabalho de quem quisesse definir o que eles faziam.

O ponto de partida foi dado com um painel feito em giz sobre tinta preta. Os "lupis", nos seus primeiros anos, e nos subsequentes, realizavam trabalhos em giz que traziam uma irreverência e uma postura de contestação do regime político da época e mostram uma preocupação com a natureza do material, onde trabalhavam o conceito de efemeridade.

Em 1985, realizaram uma instalação na frente da FAU, a convite do Paço das Artes. Ali foram dispostos cerca de mil sacos de lixo coloridos. No mesmo ano, Cesar Felixiera, Prades, Carratú e Sogabe realizaram um novo trabalho com os sacos de lixo a convite do MAC.

Em 1986, o grupo se renovou, dessa vez com Rui Amaral, Zé Carratú e Jaime Prades. Carratú já havia feito alguns trabalhos focados em intervenções urbanas. Foram convidados naquele ano pelo projeto Contemporâneos da Pinacoteca do Estado para expor seus trabalhos. Nessa mostra, o grupo realizou uma instalação com caixas de madeira, pintadas com latex por dentro e giz por fora, pelas quais as pessoas podiam passar.

O Tupinãodá foi um dos grandes precursores dos coletivos de arte a maneira que existem hoje. Amaral relata que os desenhos eram muitas vezes feitos conjuntamente: "Era uma mistura, como o jazz. Agente fazia em dois, três... Chegamos a ter oito integrantes. No grafiti até hoje se faz junto. Já sacam a linguagem, é intuitivo, é natural".⁴⁰

Amaral e o Tupinãodá grafitaram postes no Largo da Batata, em 1987. "Tirávamos propaganda política do cara e pintávamos os postes. Eramos presos por causa disso. Queríamos deixar a cidade mais bacana e a imprensa apoiava. Isso deu muita visibilidade".⁴¹ Não raro a prefeitura apagava os desenhos com cal branca.

Jaime conta que das incursões pela rua, em 1987 é que vem a coisa mais madura do grupo: "Onde estamos pensando juntos a questão de onde fazer. Porque a ideia, por exemplo, de chegar na casa de uma pessoa e fazer um trabalho lá como o John (Howard) sempre fez - e eu inclusive fiz com ele uma vez -, para mim não tinha interesse nenhum, porque criava uma zona de arinto com os moradores, o que nunca me atraiu. Nunca gostei de trabalhar nesse sentido em que o grafiti é invasivo".⁴²

Tupinãoda, 1985. Muro na Via Madalena SP - Foto: Zé Caratti - Arquivo MMS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo)

“Você é Tupi daqui ou Tupi de lá? Você é Tupiniquim ou Tupinãoda?”

Em 1987, o grupo realizou uma performance no Buraco da Paulista e em 1988 foi convidado para expor na Galeria Mônica Filgueiras como “grupo multilíngua”. Por encomenda, chegaram a pintar uma capela em Sorocaba. Desde então, o Tupinãoda seguiu fazendo obras nas ruas e também ocupando espaços institucionais como a Pinacoteca do Estado e o Pavilhão da Bienal na famosa exposição coletiva “Traita do Gosto”, em 1987, e os túneis da Avenida Paulista, onde Carlos Delino desenhou seus labirintos, “Traita do Gosto”, e Prades fez suas famosas “Máquinas”.

Uma das características que declararam a autenticidade do Tupinãoda foi a brasilidade. Jaime Prades faz questão de ressaltar: “isso nos diferencia do que acontece a partir da década de 1990, na transição dessa cultura mais hip hop e muito referenciada na questão do grafite de rua norte americano. É uma arte que surge dentro do contexto brasileiro; dentro da tradição brasileira, de uma tradição moderna, antropológica, anárquica, libertária, concretista”⁴⁸. O nome do grupo guarda claramente a influência do modernismo brasileiro e foi criado a partir de um poema do geógrafo Antônio Robert de Moraes.

Tupinãdã: Muro Projeto SP Ano 1987 - Arquivo: Carlos Delfino

ESPAÇOS ESTRATÉGICOS

Em comparação ao panorama do grafitti dos anos 1980, Jaime Prades conta: "Os nossos trabalhos trouxeram uma coisa diferente do que havia de grafitti. Na nossa época, o que predominava era o rolinhos e latex e faziam trabalhos muito grandes."

Como resultado das discussões do grupo, as áreas de atuação foram delimitadas: "A gente foi para os túneis da Paulista (1987), que são espaços públicos extremamente estratégicos, extremamente enormes, o tamanho do que fazemos foi inédito. Transformamos isso em performances diurnas"⁴⁶.

Para Prades, quando o Tupinãdã começou o trabalho ainda não era considerado grafitti: "A gente incomodou muito a mídia quando eles não conseguiram nos encaixar na pasta. Eles não sabiam o que pôs no grafitti, viramos grafiteiros"⁴⁶. Uma matéria veiculada em 1987 na revista *Veja* traz o trabalho do grupo ao lado de grafiteiros como Maurício Villaga.

Segundo Prades, o Tupi "pensa a questão da rua sempre em relação à velocidade, em como a mensagem vai ser capturada, qual é a melhor estratégia. Por isso o nosso trabalho vai caminhando para uma questão muito sintética. Ele sempre tende a uma limpeza, quase uma logotopia, uma letra. No meu caso isso é muito claro, você vê esses trabalhos [...] eles são praticamente tipos. E o máximo com o mínimo. Tem essa ideia de reduzir a figura ao mínimo pra criar um sentido"⁴⁶.

Ciro Cozzolino foi outro integrante do grupo, quando o Tupinãdã foi formado por ele, Carratú e Delfino. Entrou no grupo em 1989 e participou com o Tupi de mostras até 1991. Alberto Lima foi outro nome que passou pelo Tupi em 1987. Performances como a realizada na TV Cultura por Prades, Delfino e Carratú em 1988 entraram para a história. O Tupinãdã inaugurou o acervo da TV Cultura e as obras estão lá até hoje. Exuseram no MAC e em galerias como a Kitaro Zen, que levaram o grupo a ter reconhecimento internacional, sendo pauta em jornais estrangeiros. Passaram pelo Tupinãdã em seus oito anos de existência José Carratú, Rui Amaral, Milton Sogabe, Cesar Teixeira, Ciro Cozzolino, Claudia Reis, Eduardo Duar, Alberto Lima, Carlos Delfino e Jaime Prades.

Tupinãdã: Ano 1987, SP - Foto: Jaime Prades

HUDINILSON JUNIOR E 3NÓS3

Um paulistano “da pá virada”

As vezes, para definir um perfil, nada melhor que um clichê. Neste caso, “da pá virada” é a frase que estampa o rosto de Hudinilson Urbano Junior, um paulistano “roxo” que começou fazendo intervenção nos 15 anos, dentro da própria casa. Nascido em 1957, sempre foi uma criança de curiosidade fértil. Ao descobrir o Museu Lasar Segall, o local virou a sua segunda casa, trazendo à tona um interesse pelo mundo artístico. No ano de 1975, Hudinilson começou a trabalhar como auxiliar de desenhista na TV Cultura e matriculou-se no curso de Artes Plásticas oferecido pela FAAP (Fundação Armador Alvaros Pentzato).

Nessa época, ele começou a enxergar a vida sob uma nova perspectiva. Deixou o cabelo crescer, trocou as roupas, caiu na noite pelas ruas do bairro do Bexiga e o comportamento já não era mais o mesmo. Ao brigar com um professor, pegou seu material e nunca mais pisou na faculdade na qual havia se matriculado e, para contribuir com as discussões familiares, também foi demitido do emprego.

Sem a ajuda financeira dos pais, Hudinilson começou a trabalhar como entregador de imposto Predial para a Prefeitura de São Paulo. Devido ao contato com as cartas, ele começou a conduzir suas ideias ao mundo por meio da Arte Postal, movimento que teve início na década de 1960, envolvendo envelopes com códigos e carimbos. Ao descobrirem o talento do “riponga”, o convidaram para expor seus trabalhos em um café.

Mário Ramiro: Painel em “Tijolo” alterando na calçada”. Hudinilson e Rafael França, 27 agosto de 1979 - Teatro municipal SP
- Créditos: Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura / DDOCC / Arquivo Multimídia

1+1+1=3

No final dos anos 1970, São Paulo era palco de manifestações estudantis contra a ditadura. Neste momento, ao entregar mais uma carta decorada com suas marcas, embaixo do Viaduto do Chá, Hudinilson conheceu Mário Ramiro (1957), com quem compartilhava, além do mesmo cabelo longo, um ideal em comum. Ramiro propôs uma reunião na quinte do seu amigo de Porto Alegre, Rafael França (1957-1991), que estudava Artes Plásticas com ele na ECA (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo).

Durante março de 1979, o trio realizou junto à amiga e artista Marília Guenwald uma exposição na estação São Bento do metrô. O espaço também virou refúgio dos punks que, ao se esconderem da polícia, tiveram contato com as xilogravuras de Ramiro e Hudinilson, os carimbos de Guenwald e os desenhos de França.

Depois do sucesso da mostra, os caras começaram a se encontrar todos os sábados para reunir as ideias em um caderno e Ramiro garante: “A juventude é a melhor época da vida para você cultivar amigos para sempre e fazer as coisas sem moderação”⁴¹

**“Ninguém olhava as
estátuas, mas, com
os sacos de lixo, o
povo olhou”**

EMBRULHANDO A CIDADE

Em 1979, França, Hudnison e Ramiro buscavam meios alternativos de comunicação. “O Figueiredo estava prestes a entrar no poder e queríamos fazer um movimento durante a posse. Pensamos em jogar tinta ou colocar jornal nas estátuas. Ainda bem que não fizemos, porque a polícia dominava as ruas”⁴², lembra Hudnison. A medida que as reuniões ocorriam, os projetos amadureciam inspirados no argumento de que “se não há espaço para nós, então vamos tomá-lo”⁴².

No mesmo ano, os corajosos arquitetaram todos os detalhes da guerrilha – com direito a roteiro – e saíram às ruas cobrindo as esculturas da cidade com sacos de lixo. A intervenção foi realizada na madrugada do dia 27 de abril de 1979. As primeiras “vítimas” estavam no Museu do Ipiranga e, ao chegarem no “empurra-empurra”, Monumento às Bandeiras situado no Ibirapuera, tiveram a missão esconder de policiais, imprevisível que fez com que alguns colaboradores abandonassem a missão temendo represálias. Mesmo assim, continuaram o percurso com destino à Praça João Mendes e caminharam ensacando as demais estátuas ao descerem em direção ao centro. Com a adrenalina a mil e após o dever cumprido, relaxaram a seus modos na casa do França. Pela manhã, conseguiram o contato das redações de todos os jornais e começaram a telefonar contando tróicas histórias:

“Olha meu senhor, a escultura aqui da praça onde eu moro está ensacada. Eu quero saber o porquê vão tirá-la daqui!”⁴²

“Moço, manda uma ambulância porque a escultura está resfriada, toda embrulhadinha.”⁴²

Também passaram de ônibus para notar a reação das pessoas. “Ninguém olhava as estátuas, mas, com os sacos de lixo, o povo olhou”⁴², relata Hudnison. No dia seguinte, os jornais publicaram, na primeira página, o que chamamos hoje de intervenção. Para eles, na verdade, era uma inversão, pois, além de intervir no espaço público, eles propunham uma modificação no cotidiano da população. Os caras causaram um “buchiço” logo no primeiro projeto, denominado “O Ensacamento”. A atitude furou o cerco, a galeria e a cidade. Foi um trabalho absolutamente clandestino, apesar das repercussões que procuravam os subversivos que fizeram o atentado à cidade de São Paulo.

3Nas3: O Ensacamento, 27 abril 1979. Acervo: Mario Ramiro

3Nas3: O Ensacamento, 27 abril 1979. Foto: 3Nas3 - Créditos: Prefeitura do Município de São Paulo / Arquivo Cultural São Paulo / DACOC / Arquivo Multimídia.

3Nas3: O Ensacamento, 27 abril 1979. Foto: 3Nas3 - Créditos: Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura / Arquivo Cultural São Paulo / DACOC / Arquivo Multimídia.

77

COSTURANDO AVENIDAS

Novos planos fermentaram, até que surgiu o intuito de costurar os “buracos” da Avenida Paulista com a Avenida Doutor Arnaldo. Para tirar o projeto do papel, o trio precisava de cedidões coloridos que interligavam movimentadas ruas e exibiam um novo olhar para o espaço urbano, ação esta intitulada “Interdição”.

Ao conseguirem a planta do local para desenharem as medidas exatas do material necessário para criar a obra e após encontrarem uma marca disposta a bancar o projeto do grupo, em 1980, o 3Mos3 levou para a vida real a intervenção “Interdição IV”, que costurou o Buraco da Paulista. Apesar de todo o planejamento, a CET (Companhia de Engenharia de Tráfego) era a maior inimiga do grupo que, com rapidez, retirava as manifestações para não atrapalharem o trânsito.

Dada a curta vida das obras criadas pelo 3Mos3, a mídia teve um papel importante nos projejos realizados por ele. Caso os registros não acontecessem, seria impossível tomar as intervenções conhecidas pelo grande público. Ramiro diz que “as intervenções urbanas são uma primeira expressão da Arte Midiática, que surgiram no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Elas existiam, de fato, como notícias veiculadas pelos jornais, televisão e rádios”⁴¹.

3Mos3. Intervenção VI, 1980. Túnel da Av. Paulista - Foto: Roberto Kugler

3Mos3. Arco 10 instalação, 1980 - Foto: Carlos Gordon (Foto abaixo: canto da página)

Com a viagem de Rafael Franca para os EUA, o grupo se desfaz após quatro anos de existência e 11 intervenções públicas. O último projeto aconteceu em 1982, quando eles colocaram quatro longas tiras de poliéstero vermelho cortando a agitada Avenida 23 de Maio.

A partir de 1982, Franca passou a viver alternadamente em São Paulo e Chicago, produzindo vídeos, instalações e trabalhos de curadoria. O gaúcho tornou-se em Artes Plásticas pela ECA e em 1985 tornou-se mestre em artes pela The School of the Art Institute of Chicago (Escola de Arte de Chicago). Foi um gravurista talentoso e crítico de arte, particularmente voltado para questões atuais da arte contemporânea. Faleceu em 1991⁴².

Mario Ramiro também graduou-se em Artes Plásticas pela ECA. Em 1997 cursou mestrado na Alemanha em Arte e Mídia pela Kunsthochschule für Medien Köln (Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia). Atualmente, ele é doutor em Artes Visuais pela USP (Universidade de São Paulo), trabalha como professor de escultura e práticas performáticas na ECA, além de ser um artista multimídia, cuja produção inclui a criação de redes tele comunicativas, fotografias, esculturas, instalações ambientais, intervenções urbanas e arte sonora⁴³.

3Mos3. Intervenção VI, 15 de julho de 1980, Av. Paulista - Rua Bela Cintra - foto: 3Mos3
Creditos: Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura / Centro Cultural São Paulo / DA00C / Arquivo Mafmeos.

ANEXO N - ÍNDICES DE LIVROS SOBRE A OBRA DE
ALEXANDRE ORION

ANEXO O – CAPA CATÁLOGO EXPOSIÇÃO THE POLITICAL LINE (PARIS)
KEITH HARING

Keith Haring
the Political Line

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/Paris-Musées

ANEXO P – ÍNDICE DO CATÁLOGO EXPOSIÇÃO THE POLITICAL LINE (PARIS) KEITH HARING

12	Avant-propos Fabrice Hergott
14	La ligne politique infinie Dieter Buchhart
31	Notes sur la vie et l'art de Keith Haring Robert Farris Thompson
42	"When I grow up I would like to be an artist in France" Odile Burlurax
52	Conversation entre Julia Gruen et Glenn O'Brien animée par Dieter Buchhart
58	Fragments urbains Julian Myers-Szupinska
66	Dans le laboratoire de la transition. Keith Haring et Jenny Holzer à Vienne en 1986 Peter Pakesch
70	Conversation entre Tony Shafrazi et Carlo McCormick
	Œuvres exposées
80	Premiers travaux
86	Espace public
108	L'individu contre l'État : story-board, le chien aboie (124), l'individu en lutte (136)
160	Rébellion : musique et lumière noire, Keith Haring et LA II (164)
174	Capitalisme. L'art pour tous (194)
198	Religion. Les Dix Commandements (212)
220	Racisme
226	Mass media
240	Fin de l'humanité : écocide, menace nucléaire (250), apocalypse (260)
270	Dernières œuvres. Sexe, sida et mort
297	Lieux et non-lieux Giorgio Verzotti
308	Liste chronologique des œuvres exposées
314	Expositions monographiques et collectives
318	Bibliographie sélective

ANEXO Q - APROVAÇÃO DO PROJETO JUNTO AO MINC PARA CAPTAÇÃO DE RECURSOS

Dados Básicos do Projeto

26/07/2015

Identificação

Nº Projeto

127358

Nome do Projeto

Linguagens Artísticas.

CNPJ / CPF

15.335.222/0001-32

Proponente

EDUCATIVO - INSTITUTO CHOQUE CULTURAL

Informações complementares

UF do Projeto	Área Cultural	Segmento	Processo	Mecanismo	Enquadramento
SP	Artes Visuais	Exposição de Artes	140002.420120/12-02	Mecenato	Artigo 18 (100%)

Situação do Projeto

Situação
Projeto em execução -
Dt.Situação
23/06/2015
Encerrado
prazo de
captação

Providência Tomada

Ofício nº 4.538 - COAIF/CGAAV/DIC/SEFIC/MINC, de 09/12/2014; Prazo de execução foi prorrogado até 31/12/2015. A Prestação de Contas Final deverá ser apresentada até 30/01/2016, conforme previsto no §1º do artigo 75 da IN/MinC nº 01/2013.

Síntese do Projeto

O projeto tem como objetivo a realização de uma grande exposição ao céu aberto criada a partir de intervenções em escolas e CEUS da cidade de São Paulo. O trabalho é voltado aos jovens moradores da cidade de São Paulo e periferias. Haverá um trabalho paralelo e formação ao professor para que possa dialogar com os alunos sobre as técnicas artísticas e os objetivos das intervenções e doação de acervo especializado.

Valores do Projeto em R\$

Solicitado R\$
930.100,00

Aprovado R\$
621.220,00

Apoiado R\$
477.920,00

Liberado para movimentar conta bancária em 22/02/2013

ANEXO R - CONTEÚDO PASTA ENTREGUE AOS PROFESSORES NAS FORMAÇÕES (CAPA).

INSTITUTO CHOQUE CULTURAL

PROJETO ARTE URBANA NA ESCOLA

De 2011 até 2014, com uma equipe bem reduzida, esse projeto de formação em suas 3 etapas: encontros presenciais, acompanhamento a distância e intervenção artística, já beneficiou 281 professores de arte, em sua maioria, mas não só estes. Já participaram professores de química, filosofia, culinária, português, inglês, entre outras Disciplinas.

Como esses professores são multiplicadores, isso significou beneficiar cerca de 35.800 alunos. Ainda, como parte dessa proposta, realizamos intervenções artísticas em 32 escolas e outros espaços educativos como os CEUs – Centro Educacional Unificados – e as Fábricas de Cultura.

AGORA VOCÊ TAMBÉM PODE PARTICIPAR CONTRIBUINDO ATRAVÉS DE NOSSO SITE:
www.institutochoquecultural.org.br

Veja nossa galeria de fotos em: <https://www.facebook.com/educativo>

Contatos:
Rua Capitão Salomão, 29 – Centro
(11) 3227 2024
educativo@terra.com.br

INVESTINDO EM MULTIPLICADORES PARA MELHORAR O AMBIENTE ESCOLAR

A formação de professores e mediadores acontece em 3 etapas: 3 encontros presenciais, acompanhamento a distância e intervenção artística.

Nos encontros presenciais, durante o primeiro dia são discutidos os desafios atuais da educação, as possibilidades de mudança e a cultura urbana como plataforma de comunicação e porta de entrada para acessar a arte prevista no currículo, ou seja, artistas da arte urbana são colocados lado a lado com artistas mais tradicionais de forma a se estabelecer referências e identificarem-se pontos em comum, o que possibilita o estudo da arte prevista no currículo a partir de produções que os alunos reconhecem e se identificam. No segundo encontro, em formato de oficina, os professores são convidados a uma experiência de educação integral, aliando a poesia concreta, a leitura e a arte. E no terceiro encontro os professores entram em contato com técnicas típicas da arte urbana como o *graffiti*, o *estêncil*, o *lambe-lambe*, o *zine* e o *sticker*. Ainda estão sendo implementados outros encontros com novas técnicas da cultura urbana como oficinas de fotografia e vídeo, mobiliários urbanos, entre outros.

Para que toda essa construção de conhecimento não se perca na transição do ambiente formativo do professor para a sala de aula e para que ele mesmo customize seu aprendizado para aplicá-lo em sua realidade única, os professores são convidados e apoiados a elaborarem projetos de cultura urbana em suas escolas. São também estimulados a aliar-se a outras disciplinas e profissionais.

Na última etapa, levamos às escolas um artista consagrado na cena urbana para fazer uma intervenção, mostrando ao vivo sua técnica, e bater um papo com os alunos sobre sua carreira.

O desejo de todos que se importam com a educação, geralmente, é que os alunos se identifiquem com o espaço escolar, apropriando-se dele como protagonistas. Contudo, a maioria das escolas públicas tem uma estética institucional padrão marcada normalmente por uma pintura metade cinza e a outra metade branca. É muito similar à estética dos hospitais, delegacias e presídios. Quem quer de fato identificar-se com tais espaços?

Lidar com uma estética de identidade jovem no ambiente escolar não é tarefa fácil para os gestores. Alunos que danificam o patrimônio escolar, deixando seus sinais estampados como forma de demarcar o território sempre existiram. Continuarão a existir. Quanto mais o ambiente escolar mostra-se árido, desprovido de marcas estéticas que representem as pessoas que o frequentam, maior é o número de depredações e tentativas desajustadas de humanizar esse espaço. O resultado aparece em forma de "protestos" frustrados representados nas pichações de banheiros, paredes e carteiras.

É fato que algumas escolas têm realizado tentativas de integrar a estética dos estudantes ao espaço físico da escola. Sem um projeto amplo para que isso ocorra, porém, muitas vezes essas propostas acabam se transformando em experiências frustradas, aumentando ainda mais a resistência em quebrar os padrões já estabelecidos.

Por isso, acreditamos que informar e refletir com educadores seja uma das melhores ferramentas para melhorar o ambiente escolar, contribuindo significativamente para aproximar a comunicação entre professores e alunos, dando maior significado para esse espaço.

educativo - Instituto Choque Cultural

Ficha de avaliação da intervenção artística

ESCOLA: _____

NOME: _____ SÉRIE: _____

Como foi a visita do artista (recepção, vídeo sobre o trabalho do artista, etc.)?

Como foi participar / ver a pintura na sua escola?

Qual sugestão você daria para este projeto de intervenção artística ser melhor ?

educativo - Instituto Choque Cultural

Ficha de autorização de uso de imagem

ESCOLA: _____

Eu, _____,
(nome do pai ou responsável)

autorizo o Educativo - Instituto Choque Cultural com sede na cidade de São Paulo, Rua João Moura, 1001 - Pinheiros – SP, a utilizar a imagem, voz e nome do

menor _____,
(nome do aluno)

nas gravações de depoimentos, fotos e quaisquer outras comunicações, produzidas pela equipe da referida instituição, para veicular em documentários, vídeos e publicações – inclusive pela Internet – para fins educacionais e de divulgação dos trabalhos realizados pelo educativo - Instituto Choque Cultural.

São Paulo, ____ de ____ de 20__.

(assinatura do pai ou responsável)

CPF.: _____

eduqativo - Instituto Choque Cultural

Ficha de inscrição: _____

NOME: _____

EMAIL: _____

Outros contatos: _____

Faixa etária: ☐ 15 a 18 anos; ☐ 19 a 24 anos; ☐ 25 a 29 anos; ☐ Acima de 29 anos

Escolaridade	Fundamental		Médio		Superior	
Estuda	incompleto	completo	incompleto	completo	incompleto	completo
Não estuda	incompleto	completo	incompleto	completo	incompleto	completo

Autorizo o eduqativo - Instituto Choque Cultural com sede na cidade de São Paulo, Rua João Moura, 1001 - Pinheiros - SP, a utilizar minha imagem, voz e nome nas gravações de depoimentos, fotos e quaisquer outras comunicações produzidas pela equipe da referida instituição, para veicular em documentários, vídeos e publicações - inclusive pela Internet - para fins educacionais e de divulgação dos trabalhos realizados pelo eduqativo.

Data: _____ Assinatura: _____

eduqativo - Instituto Choque Cultural

Ficha de avaliação: _____

O quê foi bom? _____

O quê pode melhorar? _____

Dê uma ideia! _____

Data: _____ Assinatura (opcional): _____

**PROJETO CHOQUE CULTURAL:
TRAZENDO A LINGUAGEM JOVEM PARA DENTRO DA ESCOLA**

Para ver mais

ONDE		QUEM
• Vila Madalena	• Beco do Batman: Rua Gonçalo Afonso, ou o "Beco do Batman", fica logo no início da Rua Harmonia. • Beco das cores: entrada pela Rua Belmiro Braga.	• Zezão • Ramon Martins • Speto
• Lapa	• Senac Scipo: Rua Scipo 67 - Lapa	• Ramon
• Centro	• Rua Prestes Maia com Av. Tiradentes	• Daniel Melim
• Liberdade	• Rua tamandare esquina com rua siqueira campos(banca de jornal) • Rua Siqueira campos com rua Tagua • Rua Pandia Calogeras (final da rua proxima a rotatoria) • Cruzamento da Rua Barao de Iguape com a Rua do Glicerio - Baixada do Glicerio - Liberdade	• Titi Freak • Ramon Martins

Par ler mais

TEMA	BIBLIOGRAFIA
Reconhecimento do Graffiti como forma de arte.	Cedar Lewisohn. Street Art: The Graffiti Revolution . Londres, Tate, 2008. Magda Danysz. From style writing to art: a street art anthology . Rome: Drago, 2010.
Graffiti e juventude.	Martha Cooper, Henry Chalfant. Subway Art . New York: Owl Books, 1984. Jean Baudrillard. Kool Killer, or the Insurrection of Signs . London: Sage, 1993.
Graffiti e arte urbana no Brasil.	Jacob Klintowitz. Brasil: a arte de hoje . São Paulo: Galeria São Paulo, 1983. Tristan Manco, Caleb Neelon e Lost Art. Graffiti Brasil . London: Thames&Hudson, 2005. François Chastenet. Pixao: São Paulo Signature . Paris: XG Press, 2007.
Arte Urbana e História da Arte.	Carlo McCormick, Marc and Sara Schiller, Ethel Seno. Trespass: a History of Uncommissioned Urban Art . Koln: Taschen, 2010
Arte Pública e o futuro das Artes.	Robert Klanten, Matthias Hubner. Urban Interventions: personal projects in public spaces . Berlin: Gestalten, 2010.

Juventude 1: Que geração é essa? Por Baixo Ribeiro

Os tais 'jovens de hoje' formam uma geração muito peculiar, diferente de todas as outras que lhe antecederam durante o século XX.

Falo dos que cresceram durante a década de oitenta, uma época de grandes mudanças históricas, definidas por três eventos contundentes: o fim da Guerra Fria, o aparecimento da AIDS e a popularização do computador pessoal.

A década de '80 foi marcada pelo fim da grande disputa ideológica do século: comunismo X capitalismo. O desmonte da URSS acabou com a utopia da revolução e acabou, também, com a paranóia coletiva da grande hecatombe nuclear que viria com a Terceira Guerra Mundial. O mundo estava saindo dos 'anos de chumbo', das ditaduras, dos governos 'linha-dura' e prestes a entrar numa era de abertura política e econômica. Uma era globalizada e definitivamente capitalista. No começo dos anos 80, os Estados Unidos registravam a patente de símbolo máximo das liberdades civis, da cultura pop e do poder econômico. Enquanto a Coca-Cola, a Nike e o McDonald's se espalhavam por todo o mundo, caía o Muro de Berlim, Fidel envelhecia e a China se preparava para entrar de vez no Maravilhoso Mundo das Compras.

Nesse começo de década apareceram, também, os primeiros casos de AIDS, fenômeno que rapidamente se transformaria numa epidemia mundial. Sexualmente transmissível, a AIDS decretou o fim da era do 'sexo livre', conquistado pelas gerações anteriores e viabilizado pela descoberta da pílula anticoncepcional. Seguiram-se campanhas pró 'sexo seguro', as questões sexuais passaram a ser discutidas mais abertamente na imprensa e nas escolas, os filhos(as) começaram a trazer seus namorados(as) pra dormir em casa, a imagem erótica e a pornografia foram banalizadas por todos os meios de comunicação...

Outra grande novidade dos '80 foi a difusão em larga escala do computador pessoal. Finalmente a informática ficou ao alcance de todos, tomou conta das casas e, principalmente, dos quartos dos adolescentes, muito mais íntimos da nova linguagem interativa que seus pais. Desde então, os avanços tecnológicos nas comunicações 'plugadas' foram vertiginosos! A internet permitiu uma intensificação comunicativa global sem precedentes e a inserção digital passou a ser assunto mesmo nos países mais pobres e nas comunidades mais isoladas do mundo.

Esses três eventos, verdadeiramente revolucionários, criaram um contexto político, social e cultural inteiramente novo. As gerações que nasceram sob esse signo foram desafiadas a formular novos padrões de comportamento, de gosto, novas visões de mundo e de futuro.

Juventude 2: Ela ainda dá valor a alguma coisa?
Por Baixo Ribeiro

'Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada' era um jingle que promovia uma marca da moda no começo dos anos '70. A palavra do momento era liberdade. Tudo o que se pensava, se falava, se criava trazia consigo, implícito, um forte desejo de liberdade, autonomia, independência. Hoje a coisa está mais para 'just do it', que por sinal é o lema de uma outra marca da moda. Vivemos num tempo de ação, com esportes, filmes, games 'de ação' e tudo mais.

A liberdade continua sendo um valor importante para qualquer jovem, a diferença é que ficar falando, teorizando, refletindo sobre esse valor não tem mais graça. O que atrai é a demonstração, a prova, a prática. A palavra-chave agora é atitude. Ela representa um conceito que se difundiu durante os anos '90, quando parece que os jovens se cansaram de denunciar e reclamar como faziam os politicamente corretos de então. Também já não queriam mais competir e fazer sucesso como os yuppies dos '80, nem discutir, debater e contestar como a juventude estudantil dos '60 e '70. É como se os jovens quisessem literalmente partir para a ação.

'Ter atitude', 'mostrar atitude' não é 'agir de qualquer jeito', é 'agir do jeito certo'. Atitude é um tipo de ação com qualidade, ou seja, não é só sair por aí agindo sem pensar, inconseqüentemente. Pelo contrário, hoje, quando se fala em atitude, subentende-se que existe consciência, compromisso e até mesmo algum tipo de engajamento na ação. O popular bordão 'skate é atitude', por exemplo, informa, em outras palavras, que 'esse esporte promove um estilo de vida com o qual a comunidade de praticantes e simpatizantes está comprometida'. Em outro exemplo, o subtítulo 'estilo e atitude' que aparece em muitas revistas de moda, pretende garantir uma imagem menos superficial do que teriam as publicações caso o subtítulo fosse simplesmente 'as últimas modas'.

O termo atitude tem aparecido frequentemente como um acessório moderno, atual, jovem, pois é o que melhor representa o espírito ativista das novas gerações. E os 'novos valores' que essas gerações tendem a promover são aqueles mais 'ativos' também: coragem, iniciativa, audácia, determinação, combatividade etc.

Juventude 3: É preciso ter coragem para ser jovem? Por Baixo Ribeiro

Sim. É meio perigoso exercer a juventude atualmente. Para ser admirado é preciso mostrar muita coragem: não temer a dor de uma (ou várias) tatuagens, ter sangue frio para colocar piercings, arriscar quebrar uns ossos no skate, levar uns chutes e algumas cotoveladas no pogo numa festa punk, levar uns tombos grafitando muros sem permissão, levar um caldo numa onda de tantos metros, ser capaz de tomar uma droga mais forte ou, pelo contrário, ser capaz de se auto-policiar e não consumir drogas (ou carne ou produtos de fábricas poluentes ou produtos de fábricas que fazem pesquisa com animais etc.).... Todas essas e mais outras tantas são provas de coragem típicas entre os jovens de hoje.

Outro exemplo que ilustra bem qual a importância da coragem no 'ranking' dos valores mais apreciados pela juventude atual é o estrondoso sucesso alcançado pelos animes e mangás japoneses em todo Ocidente, apesar das barreiras da língua, da escrita e de muitos dos seus costumes. E a forte popularização dos mangás e animes se dá exatamente pela coragem humanizada dos seus personagens.

A maior parte dos quadrinhos e desenhos animados japoneses ilustram os dramas e tragédias do cotidiano, protagonizados por pessoas comuns, sem super-poderes que os tirem das enrascadas em que venham se meter. Mesmo os seus heróis são muito mais 'humanos' que os super-heróis americanos. São guerreiros, samurais, de carne e osso (e como sangram!), que invariavelmente treinaram muito para alcançar os avançados estágios técnicos em lutas marciais que utilizam nas histórias.

Inclusive, os enredos tratam, quase sempre, da evolução desse protagonista, seu crescimento físico, seu aprendizado técnico e sua experiência de vida, com todas aquelas provas de coragem que o transformarão em herói. Com os heróis japoneses acompanhamos a evolução da sua força, o crescimento do seu poder, que surge da coragem em enfrentar as suas próprias fraquezas. Esse aspecto é sempre muito enfatizado em qualquer história.

O herói tradicional do gibi americano, ao contrário, recebe seus super-poderes do além, herdados de alguma mutação genética ou de alguma fonte alienígena, que muitas vezes é apenas citada ou levemente sugerida. Esses super-heróis não precisam conquistar a sua força através do treinamento, da auto-superação e não fazem a menor questão de transcender o estágio de poder que lhes foi concedido. Inclusive porque encarnam o próprio bem, já que a sua única finalidade é combater o mal, encarnado por super-vilões (que, invariavelmente, perdem a parada).

Juventude 4: A sociedade marginaliza os jovens? **Por Baixo Ribeiro**

Sim. As instituições sociais não conseguem acompanhar o ritmo dos jovens. Enquanto a cultura juvenil é rápida e pródiga em modas, novidades, transformações, mudanças, revoluções... a parte 'responsável' da sociedade responde lentamente, com leis, ordens, regras de bom gosto, de boas maneiras...quase sempre desatualizadas.

Há décadas atrás era comum ouvir de pais e educadores, que 'o gibi e a televisão emburreciam as crianças'.

Demorou para que o preconceito se dissipasse e esses meios de expressão e comunicação fossem respeitados e, inclusive usados como recursos pedagógicos. Hoje, acontece a mesma ladainha com o vídeo game, o vídeo clip, o skate, o grafite, a tatuagem etc.

A sociedade, através da família, do governo, da polícia, da igreja, da escola... tem uma certa tendência a repelir 'automaticamente' tudo aquilo que incita, subverte, desobedece, provoca, 'sai dos trilhos'. Basta que alguma coisa ameace a ordem estabelecida e essas instituições oficiais encontram, rapidamente, meios de rechaçar, reprimir, desautorizar, desestimular, desaconselhar, proibir, criminalizar... O importante é acabar com as ameaças e com os seus agentes, marginalizando-os, tirando-os de circulação.

A juventude mais inquieta gosta do desafio e não se intimida. Incomoda, transgride, questiona, provoca, se impõe, mesmo que agressivamente. Faz um importante papel social, que é o de mexer com as estruturas, quebrar paradigmas, detonar velharias, destruir lugares-comuns, ainda que esse papel estimule ainda mais a sua marginalização.

Juventude 5: Eles não andam muito alienados ? **Por Baixo Ribeiro**

Não, os jovens nunca foram tão atuantes política, social e culturalmente como os das gerações atuais.

Inclusive essa participação não é mais centralizada nas comunidades estudantis ou sindicais como antigamente.

Novas lideranças estão espalhadas por inúmeros grupos juvenis que se reúnem por afinidades de estilo.

Guetos, tribos, clubes, movimentos, culturas ou qualquer outro nome que se queira dar aos grupos desse tipo sempre existiram entre os jovens de qualquer época, mas os de hoje têm uma capacidade de organização e expansão nunca antes imaginadas. A tal da globalização permitiu que houvesse uma irreversível integração mundial das turminhas da esquina.

E com todo o arsenal comunicativo de que dispõe, os grupos que possuem um 'conteúdo' mais consistente, conseguem arrebanhar muito mais 'fiéis' do que seria possível em outros tempos. O hip hop com seu discurso de 'união de todas as periferias do mundo', o punk com seus bordões de 'faça você mesmo' e 'abaixo o sistema', o skate e o grafite com seu espírito de guerrilha urbana, a tatuagem e a festa eletrônica com seu caráter de ritual primitivo são alguns exemplos de temas importantes no momento. São assuntos que reúnem grupos multi raciais, multi étnicos, multi culturais e multi sociais, defensores, representantes, ativistas e simpatizantes ao redor do mundo, como se fossem verdadeiras correntes políticas. E, realmente possuem plataformas, apresentam manifestos, criam seus líderes, sejam artistas, esportistas ou ícones da moda.

O estilo de vida representa para o jovem de hoje o que representava a opção política para o jovem '68. Está presente em qualquer atividade cotidiana, por mais prosaica e inócua que possa parecer. Criar modas, cultivar marcas, praticar esportes, ver televisão, fazer compras... Atividades que outrora seriam consideradas alienantes, hoje são utilizadas como importantes difusores de valores, ideais ou causas grandiosas, sem o menor preconceito.

ANEXO S- PROJETOS VISTOS NA DISSERTAÇÃO

Projeto de Aplicação do Choque Cultural na E. E. Romeu de Moraes

Justificativa

Observação da arte urbana – murais de grafite, museu de arte de São Paulo

Conhecer a cidade e algumas de suas manifestações culturais

Observação dos espaços da cidade e de como a arte está inserida nesses espaços

Leitura de imagens de trabalhos artísticos, produção na escola, e a reflexão sobre esse conteúdo

Arte em diferentes contextos – rua e museu – onde é o lugar da arte?

Objetivos do projeto

Este projeto tem como objetivo principal instrumentalizar os alunos para o trabalho prático a partir de algumas ações e relações estabelecidas com os conteúdos relativos a arte em diferentes contextos.

Dentro do conjunto de habilidades que serão desenvolvidos estão incluídos o planejar individualmente e em grupo as ideias, elaborar as etapas de desenvolvimento e realizar uma pintura em grande dimensão no muro do estacionamento da escola que seja o produto final desse estudo.

Além disso, esta ação proporcionará aos alunos a possibilidade de criação de uma imagem, partindo do universo pessoal, das influências observadas e vivenciadas na comunidade em torno da escola, das intervenções percebidas em sua cidade e dos artistas apreciados em aula.

Enquanto competência, pretendemos desenvolver o senso crítico, possibilitando que os alunos manifestem suas opiniões com argumentos plausíveis pautados nos textos de referência sobre o assunto, fundamentados a partir dos vídeos e entrevistas que serão debatidos e analisados.

Metas

Através desse estudo artístico, pretendemos que os alunos desenvolvam um projeto pessoal, integrado à comunidade escolar. Dessa forma, entendemos que os alunos se apropriam do espaço da escola, valorizando ele mesmo e a escola perante a comunidade, sentindo-se parte integrante e importante desse, tendo a possibilidade de projetar o seu bairro como um pólo cultural.

Que os alunos possam construir conhecimento sobre a produção de arte nos diferentes circuitos de arte. Ampliar o conhecimento sobre os meios e suportes da Arte contemporânea.

Procedimentos - Etapas do trabalho

Apreciação (vídeos da Choque Cultural cd e DVD + vídeos da parceria escola da vila) Reflexão escrita (pautas de observação dos vídeos e debate (para registros) – projeto curta na escola – professor autor – enviar o debate para o concurso da Petrobrás)

Visita ao museu e ruas da cidade (registro escrito e fotográfico/ vídeo) projeto aprovado na PRODESC.

Instrumento de auto-avaliação oral gravada em audiovisual para uso de portfólio – integração com o meio ambiente e paisagem – reflexão sobre a visita e os conteúdos trabalhados;

Prática de oficina – procedimentos e técnicas: uma técnica por semana equivalente a duas aulas de 50 minutos:

Pintura; aula 1: mistura de cores – criação de gráficos de cores diversos – aula 2 : manuseio do pincel – volume do traço e sombra e luz.

Adesivos; aula 1: assinatura e imagem (marca e identidade) –aula 2 : produzir e enviar pelo correio - compartilhar e trocar adesivos com outras escolas – duas cores e sobreposição.

Spray; aula 1 : funcionalidade equipamentos de segurança e bicos diversos. Aula2 manuseio e experimentação

Stencils; aula 1: escolha de imagem; reprodução com pontes e detecção de sombras, aula 2 corte das mascaras e primeiro teste

Colagem; aula 1: técnica de fazer cola e colar. Aula 2 utilizar imagens de jornais e revista criando intertextualidade e desenvolver a sua própria

Mais duas aulas de integração das técnicas apresentadas e um debate final para o vídeo documentário de curta metragem

Planejamento da produção individual – expor os trabalhos individuais e propor a integração por “pares” e formação de equipes – funções diferenciadas e pré-determinadas.

Seleção do projeto do grupo, do projeto final – eleição pelo blog do professor dos croquis por quantidade e qualidade de comentários.

Prof. Dennis Brandão

ESCOLA ESTADUAL OSWALDO ARANHA

Av. Portugal, 859 - Brooklyn Cap: 04559-002 - E-mail: 8003931a@educ.sp.gov.br

Realização:

Elisabeth Gonçalves – Artes
Rosilene Esteves – Ciências
Tatiana Barbosa – Matemática

Selma Rodrigues – Educação Física

Wellington da Silva e Sindy Pepin – Geografia

Vera Lúcia Liotino – Língua Portuguesa

Wesley Vieira – Inglês

Vítor Seligra – História

Coordenação:

Luiz Roberto Karlis – coordenador pedagógico e

Wesley Vieira – Professor Auxiliar em Códigos e Linguagens

TEMA:

Mundo em conflito: uma perspectiva interdisciplinar

INTRODUÇÃO:

Com o aperfeiçoamento das teorias educacionais ficou comprovado que trabalhar de forma integrada, valorizando a interdependência das áreas em sala de aula colabora com o processo de apropriação e significação de conhecimento.

O corpo docente envolvido em projetos baseados em um tema gerador é fortalecido, tendo em vista que são mobilizados por uma igualdade temática que valoriza e reestrutura especificidades de conteúdo (plano pedagógico de cada disciplina) em uma totalidade harmônica e coerente. O tema gerador passa a ser revisito sob perspectivas diversas, cada um contribui com seu conhecimento no levantamento dos pontos de contato entre as áreas. Desta forma, os professores encontram respaldo mútuo, o que proporciona maior unidade ao corpo e, consequentemente, o enriquecimento do processo ensino-aprendizagem.

JUSTIFICATIVA:

Grande parte das dificuldades de aceção dos conceitos se dá pela falta de apresentação da teia de relações que envolvem determinado assunto a ser ministrado. Faz-se necessário apresentar o sentido social e a inter-relação de conteúdos de forma que o aluno seja levado a compreender que o conhecimento é fragmentado em disciplinas apenas por questões pedagógicas, para possibilitar análises específicas, mas que tais fragmentos podem (e devem) ser reunidos em um todo coerente, capaz de evidenciar a interdependência destes, bem como as relações de causa e efeito.

Assim, o presente projeto justifica-se pela necessidade crescente de abordagens conceituais em caráter polissêmico, que apresentem ao aluno um panorama mais abrangente do conhecimento a ser trabalhado em dado momento, bem como os pontos de contato e influências que cada área do conhecimento exercem entre si, em outras palavras, faz-se necessário uma abordagem interdisciplinar.

A interdisciplinaridade¹ questiona a segmentação entre os diferentes campos de conhecimento, produzida por uma abordagem que não leva em conta a inter-relação e a influência entre eles — questiona a visão compartimentada (disciplinar) da realidade sobre a qual a escola, tal como é conhecida, historicamente se constitui. Reflete-se, portanto, a uma relação entre disciplinas [que] diz respeito à possibilidade de se estabelecer, na prática educativa, uma relação entre aprender na realidade e da realidade de conhecimentos teoricamente sistematizados (aprender sobre a realidade) e as questões da vida real (aprender na realidade e da realidade).

OBJETIVOS:

Geris:

O presente projeto destina-se a alunos de 9º anos do ensino fundamental II. Tem por objetivo desenvolver a significação de conteúdos por meio de um tema gerado "Mundo em conflito", abordando de forma interdisciplinar a visão político-social que permeava o mundo no quando da Segunda Guerra Mundial.

Em cada disciplina existem habilidades a serem desenvolvidas, tais como: percepção da temporalidade e espacialidade de eventos históricos (História), dificuldade em leitura de textos autênticos em língua estrangeira (Língua Inglesa), utilização de linguagem figurada e produção poética (Língua Portuguesa), análise de tabelas e gráficos referentes a índices

¹ PCN e intertextualidade: <http://portal.mec.gov.br/educ/ingles/pdf/ivoc081.pdf>, acesso em 12/03/2012.

PROCEDIMENTO DE DESENVOLVIMENTO

Etapas:

1. Apresentação do projeto aos pais e alunos durante o conselho participativo do primeiro bimestre;
2. Apresentação do projeto para os alunos;
3. Orientações para a pesquisa e produção de trabalho escrito;
4. Recebimento de capítulos para pré-avaliação de cada professor;
5. Apresentação do filme "O menino do pijama listrado"
6. Entrega dos trabalhos
7. Debate sobre o processo interdisciplinar de aquisição de conhecimento;
8. Apresentação dos resultados do projeto aos pais e alunos durante o conselho participativo referente ao segundo bimestre.

METODOLOGIA

Após a apresentação do projeto, os alunos serão orientados a formarem duplas (stando aberto também para trabalhos individuais) e receberão orientações para a pesquisa e produção do trabalho escrito a saber:

O aluno deve ser orientado a adquirir uma pasta plástica ou de papel, etiquetada com nome, número e série em que será colocada cada etapa do trabalho que conterá:

Capa com o nome da escola, nomes das duplas, números e série, tema, cidade e data.

Os professores devem passar as instruções de produção do trabalho: conteúdo a ser abordado, glossário solicitado, imagens, tabelas, gráficos, fontes, justificativas etc.

Durante a 4ª e 5ª semanas os alunos assistirão ao filme "O menino do pijama listrado" de Mark Herman - 2008, baseado no livro homônimo de John Boyne, durante as aulas de Língua Portuguesa, História, Geografia e Ciências.

A partir da quarta semana os alunos começarão a entregar os capítulos para avaliação prévia do desenvolvimento do trabalho, os capítulos de cada uma das disciplinas ao professor correspondente, de acordo com as orientações deste no que se refere ao conteúdo a ser abordado, o glossário solicitado e detalhes como uso de imagem, gráficos, tabelas, citação de fontes etc. A entrega de cada capítulo deve obedecer à sequência disposta no cronograma e o professor deve assinar ou carimbar cada página quando o trabalho estiver de acordo com o solicitado ou colocar um "R" no canto superior direito da página quando o trabalho precisar ser revisado. O professor deve registrar no diário a apresentação do capítulo.

populacionais (Geografia), contextualização para formulação de problemas matemáticos que envolvam regra de três (Matemática), leitura de imagens e a relação destas com eventos político-sociais (Artes), importância da prática constante de exercícios físicos para a manutenção da saúde (Ed. Física), Usos de drogas durante a Segunda Guerra Mundial (anfetaminas) e seus efeitos no sistema nervoso central e periférico (Ciências).

Específicos:

História – apresentar um panorama dos eventos que levaram o mundo à segunda Guerra Mundial. Entender as causas e consequências das alianças políticas durante o conflito. Entender os conflitos gerados pela ocupação nazista na Europa Oriental e Ocidental. Conhecer o holocausto.

Geografia – perceber e relacionar índices e dados populacionais com eventos históricos. Ler e compreender tabelas e gráficos referentes à população mundial na época abordada. Ter conhecimento de ocorrências que provocam baixas nos índices populacionais.

Matemática – trabalhar a prática da formulação de problemas matemáticos passíveis de soluções por meio de regra de três e mapas conceituais a partir de dados populacionais.

Ciências – entender os efeitos causados pelo uso de drogas lícitas e ilícitas e suas distorções no sistema nervoso, bem como tais conhecimentos foram utilizados para reforçar o efetivo dos exércitos durante o conflito. Reflexão sobre a relação entre o uso de drogas e a mudança de comportamento em caráter individual e coletivo.

Educação física – Perceber a importância da realização constante de exercícios físicos para a melhoria e manutenção da saúde.

Artes – compreender a manifestação da expressão de um momento histórico através da arte. Relacionar as simbologias presentes em obra de arte com acontecimentos político-sociais.

Língua Inglesa – desenvolver habilidades de leitura e compreensão textual em Língua Inglesa. Reconhecer tempos verbais no presente, passado e futuro.

Língua Portuguesa – entender que a obra literária é fruto de questões sócio-históricas culturais. Produzir e utilizar adequadamente linguagem figurada. Desenvolver habilidades de interpretação e produção de poesia. Compreender como a emoção pode ser manifestada por meio da escrita.

Os alunos serão orientados a produzir a capa, o índice e a bibliografia.
Na 8ª semana os alunos devem entregar a pasta contendo todos os capítulos assinados pelos professores de cada disciplina, capa, índice e bibliografia.
Finalização do projeto com um debate em sala de aula sobre o processo interdisciplinar de abordagem e vivência de conteúdos.

CRONOGRAMA

O referido projeto tem a duração de oito semanas e será realizado durante segundo bimestre de 2012, de acordo com cronograma a seguir:

Data	Disciplinas	Atividade	Recurso
Semana 1 De 07 a 11/05	Todas	Apresentação do projeto e explicação de suas etapas. Entrega de instruções para produção de trabalho escrito.	Aula regular para alunos que faltaram.
Semana 2 e 3 De 14 a 18/05	Todas	Esclarecimento de dúvidas restantes e início da produção do trabalho.	x
Semana 4 De 21 a 25/05	História e Inglês	Entrega de capítulo de acordo com as orientações estabelecidas para a realização do processo e produção. O trabalho deve ser analisado pelo professor que informará se será preciso "Revisar (R)" ou não.	Aula regular para aqueles que necessitam de reflexão.
Semana 5 De 28/05 a 1ª/06	Geografia e Artes	Entrega de capítulo de acordo com as orientações estabelecidas para a avaliação do processo e produção. O trabalho deve ser analisado pelo professor que informará se será preciso "Revisar (R)" ou não.	Aula regular para aqueles que necessitam de reflexão.
Semana 6 De 04 a 08/06	Matemática e Português	Entrega de capítulo de acordo com as orientações estabelecidas para a avaliação do processo e produção. O trabalho deve ser analisado pelo professor que informará se será preciso "Revisar (R)" ou não.	Aula regular para aqueles que necessitam de reflexão.
Semana 7 De 11 a 15/06	Ciências e Ed. Física	Assistir ao filme "O menino do pijama listrado". Entrega de capítulo de acordo com as orientações estabelecidas para a avaliação do processo e produção. O trabalho deve ser analisado pelo professor que informará se será preciso "Revisar (R)" ou não.	Aula regular para aqueles que necessitam de reflexão.
Semana 8 De 18 a 20/06	Todas	Entrega da pasta contendo todos os capítulos assinados pelos professores, capa, índice e bibliografia e atribuição de conceitos.	x

AVALIAÇÃO

Critérios de avaliação de aprendizagem:

- Presença, empenho e participação nas aulas;
- Assiduidade e capricho na produção do trabalho;
- Capacidade de apresentar relações entre o conteúdo abordado e as disciplinas.
- Cumprimento de prazos;

Com a entrega do trabalho completo contendo todos os capítulos assinados, capa, índice e bibliografia, o aluno atingirá o objetivo desejado e serão atribuídos quatro (4) pontos que irão compor o conceito final do bimestre.

RECURSOS HUMANOS

Todos os professores dos 9º anos estarão envolvidos no projeto e contarão com o apoio do coordenador pedagógico, Luiz Roberto Karkis e do Professor Auxiliar em Códigos e Linguagens, Wesley Vieira.

PROPOSTA DE INTERVENÇÃO ARTÍSTICA

O projeto visa a materialização do conhecimento desenvolvido durante sua aplicação por meio de produção de blog e intervenção no espaço físico da escola:

1. O blog do projeto, produzido por professores para a apreciação e coprodução dos alunos está disponível em: <http://salvameinfank.blogspot.com.br/>.
2. Montagem de instalação em uma das salas durante a semana comemorativa do jubileu de ouro d E.E. Oswaldo Aranha. A semana comemorativa ocorrerá entre os dias 11 e 15 de Junho e a intervenção feita por alunos do nono ano será no dia 14/6. Os alunos formarão dois grandes grupos: monitores e montadores.

Os grupos de montadores devem selecionar materiais para a produção das instalações, a decoração da sala e a instalação de equipamentos de áudio e vídeo necessários.

O conceito da sala expositiva é ressaltar que os conflitos não acabaram com o fim da II Guerra, e os "ecos" deste conflito chegam aos dias de hoje. Assim as paredes devem ser forradas com portagens de jornais diversos que evidenciam a violência, mostrando que esta está presente em nosso cotidiano. Sobre tais matérias, os alunos fazem intervenções: pichando com canetas pretas e vermelhas palavras e expressões que denotem a importância da não-violência, que exaltem a paz. Serão apresentados,

nas paredes da sala, trabalhos realizados nas aulas de arte: utilizando grafite e/ou carvão, os alunos representaram cenas de conflito.

As fotos a seguir mostram como foi a finalização desta instalação:

3. Tendo em vista a importância de ressignificação do conhecimento, entendemos que seria de grande importância a materialização permanente deste projetos em forma de intervenção artística dentro do prédio escolar. Assim, pensamos que poderia ser promovida uma palestra na escola com os alunos envolvidos no projeto e artistas de arte urbana (grafite) no sentido de discutir os conteúdos estudados (conflito), bem como a linguagem artística urbana como difusora de questões sócio-políticas.

Materializando tais discussões em um painel no muro do pátio, quadra ou refeitório para que o currículo estudado de modo interdisciplinar seja registrado não apenas no pensamento do estudante, mas também no espaço de convivência escolar, promovendo reflexão, acolhimento e apropriação de espaço.

Obs: para esta etapa do projeto, estamos buscando profissionais na área de arte-educação, bem como patrocínio de matérias para a viabilização do painel relativo aos conflitos mundiais e caminhos para a paz em um ambiente da escola.

• DIAGNÓSTICO DE APLICAÇÃO e DESENVOLVIMENTO DO PROJETO

O presente projeto destinou-se a atender todos os alunos do 9º ano, totalizando 137 estudantes. Deste, 84 estudantes realizaram totalmente os trabalhos e debates, enquanto que 53 estudantes realizaram parcialmente o não realizaram os trabalhos e debates. Obtivemos uma modificação significativa em duas classes, a saber:

8º C 1º BIMESTRE

2º BIMESTRE

8º D

1º BIMESTRE

2º BIMESTRE

Entretanto, devido à presença de alunos com defasagem acentuada, pouco envolvimento de grupo e participação em atividades, as 8ªs séries a seguir apresentaram rendimento positivo, porém, pouco expressivos:

8ª A

1º BIMESTRE

2º BIMESTRE

8ª B

1º BIMESTRE

2º BIMESTRE

O presente projeto terá continuidade por meio de trabalhos sobre "A linha do tempo" que pretende observar e discutir o desenvolvimento dos conflitos da primeira metade do século XX aos dias de hoje. Passando pela Guerra Fria, Muro de Berlim (História), formação da União Europeia (Geografia), manifestações racistas nos EUA (Inglês), utilização da arte urbana (grafite) e grafite) como forma de protesto de questões sócio-culturais (Artes), as relações entre drogas e violência (Ciências) e avanços em saúde e bem estar (Educação Física).

As classes com baixo desempenho no projeto contaram com reforço pedagógico, dinâmicas de interação social e atividades artísticas (produção de instalação sobre o Muro de Berlim e uso de técnicas como stencil para produção de grafites como forma de denúncia e protestos em ambiente urbano).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

Filme "o menino do pijama listrado" (The boy in the striped pajamas, Mark Herman, 2008) disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=5zavU0M0Xg>, acesso em 20/04/11.

E.E. PROFESSOR ANDRÔNICO DE MELLO
Diretoria de Ensino Centro-Oeste

E.E. PROFESSOR ANDRÔNICO DE MELLO
Diretoria de Ensino Centro-Oeste
Rua Theo Dutra, 33
Tel. 3742-7645 ou 3773-7829

Arte no Níção: construindo o sentimento de lugar.

E.E. Prof. Andrônico de Mello.
Foto do aluno: Gabriel Nascimento Santos, 2013.

Professora Mara de Andrade

São Paulo
Maio de 2013.

Colaboradoras:

Antônia Longo de Freitas (professora de artes)
Marina Gonçalves Platero (sala de leitura - psicologia)
Nelci Cardoso dos Santos (professora mediadora - história)
Cezar Santos Tunaz (aluno 1º Colegial)

Diretora: Sonia Maria Steinle Duarte Silva
Vice-diretora: Rosângela Chini
Vice-diretora: Elizete Pereira Duarte Bomfim
Coordenação: Elisabete Ferreira Santana e Filomena Pereira Lopes Leal

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO (Histórico e resumo).....	5
2 JUSTIFICATIVA.....	9
3 OBJETIVOS	12
4 METODOLOGIA (Descrição das ações)	14
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	17
6 BIBLIOGRAFIA	18

"Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas. Escolas que são gaiolas existem para que os pássaros desaprendam a arte do voo. Pássaros engatilhados são pássaros sob controle. Engatilhados, o seu dono pode levá-los para onde quiser. Pássaros engatilhados sempre têm um dono. Deixaram de ser pássaros. Porque a essência dos pássaros é o voo. Escolas que são asas não ensinam pássaros engatilhados. O que elas ensinam são os pássaros em voo. Existem para dar aos pássaros coragem para voar. Ensinar o voo, isso elas não podem fazer, porque o voo já nasce dentro dos pássaros. O voo não pode ser ensinado. "Só pode ser encorajado."

ALVES, Rubem. *Gaiolas e Asas*. Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/fp/opiniao/2012/09/09.htm>. Acesso em 15/05/2013.

1. INTRODUÇÃO (Histórico e resumo)

Em 2012, professores e alunos de algumas escolas da Diretoria de Ensino Centro Oeste foram convidados para testar um jogo de aprendizagem produzido pelo Programa Banco Mundial InfoDev, o Equipe Evoke. Vários alunos e alguns professores se inscreveram e participaram da proposta. O tema girava em torno de questões sociais e ambientais e a todo o momento os participantes foram incentivados a pesquisar, refletir, propor ações reais com o objetivo de mudar atitudes em relação ao próprio comportamento, diante dos problemas vivenciados em sua comunidade e na escola. No final do processo, os participantes deveriam elaborar um projeto com o objetivo de resolver um problema real, formando alunos e professores em inovadores sociais. Apenas dois alunos e uma professora postaram o projeto, pois todos estavam em final de bimestre e muitos acabaram desistindo. O projeto vencedor¹ foi desenvolvido pela professora Mara de Andrade, dentro do tema "A arte fala mais alto". O objetivo era criar arte do lixo (reciclagem) incorporando o graffiti - como podemos ver nos exemplos abaixo.

Fonte: Imagens: Disponível em: <http://www.informadigital.com.br/wp-content/uploads/2013/03/UFPR6033X2>
Acesso em 15/05/2013.

Alguns alunos pichadores que frequentam a sala de leitura, acompanharam a elaboração do projeto pela professora Mara e começaram a se interessar pelo graffiti. Entre eles destacamos os alunos Marcos Vinícius Nascimento e Daniel Pereira. A ideia foi ganhando vida com os pequenos debates sobre pichação e graffitiagem. Aprendemos muito sobre o "mundo" dos pichadores e compreendemos suas investidas, mas verificamos que a maioria dos alunos, além de achar a pichação visualmente muito agressiva, não faz parte do "movimento". Os alunos pichadores começaram a repensar a pichação ao refletirem sobre o potencial do graffiti como forma de expressão. Outros, não pichadores, se mostraram incomodados com as constantes pichações no banheiro

dos meninos e procuravam caminhos para resolver o problema sem "magoar" ninguém. Há os que insistiram na defesa da pichação como forma de expressão. No final, a maioria chegou à conclusão de que o graffiti, além de visualmente mais agradável para boa parte das pessoas, é uma arte e apresenta mais recursos expressivos. A discussão também girou em torno de formas de graffiti, grafiteiros mais famosos, materiais utilizados, técnicas etc.

O projeto inicial foi modificado e ampliado. Os alunos se empolgaram e uma pequena equipe foi formada para levar adiante as ideias discutidas na sala de leitura. O assunto foi levado à direção que prontamente aceitou a ideia de desenvolver um projeto, incluindo o graffiti e outras possibilidades artísticas, como painéis fotográficos, arte com material reciclado, ecograffiti, sticker, stencil. Discutimos com os alunos, inclusive, uma exposição de tags, para não excluir os alunos que picham e tentar estimulá-los à reflexão e participação em outros tipos de trabalhos. Foi levantada a possibilidade de trabalhar paralelamente os conflitos, bem como proteger o patrimônio público.

No início de 2013 a ideia começou a ser apresentada para alguns professores que foram convidados a fazer parte do projeto. Não houve muita adesão inicial, o que acabou desanimando um pouco. Então, a direção da escola, cedendo à pressão dos alunos que estavam ansiosos para mostrar suas habilidades, liberou algumas paredes para experimentação. Alguns deles trouxeram esboços, grafitaram e esta iniciativa provocou muitos comentários: negativos e positivos. Isso foi muito bom, pois o assunto começou a ser levado às reuniões pedagógicas e ser discutido entre os alunos curiosos.

Abaixo, alguns experimentos.

Esboço no papel - "Cidade Monstro".

¹ O projeto vencedor está disponível em: <http://equipeevoke.com/evolutions/responses/>

A ideia surge no papel e depois ganha vida na parede. Aluno Cesar Santos Turnaz, 1^o Colegial. Ajudam a pintar os alunos: Cíntia Durox, João Gabriel e Pedro Henrique Cristosomo (convivido da comunidade).

Idéias que surgiram de alunos diferentes formaram um "Mix" e compõem um trabalho em grupo. (Cesar Santos Turnaz, Wilson Liburino Toledo Junior, João Gabriel e Brenno Lincoln). Nota-se a presença de Sítio, a influência de mangás e o urbano.

7

Bom discussões surgem dos esboços trazidos pelos alunos. Cesar Santos Turnaz, 1^o Colegial. Questões ambientais, políticas e o urbano.

Alguns personagens são criados. Aluno Raulan Rodrigues Santos e Marcos Vinícius Nascimento.

8

Edifício de letras. O aluno conhecido como "Leak" e Marcos Vinícius do Nascimento.

A partir do contato com a oficina pedagógica da Diretoria de Ensino Centro-Oeste, sobrenos do curso oferecido pelo Educativo Instituto Choque Cultural. Convidamos os professores interessados com objetivo de buscar conhecimento sobre o assunto e organizar melhor os trabalhos. Conseguimos envolver uma professora de artes, dois professores da sala de leitura, um professor de história e uma mediadora. Outros professores, apesar de não conseguirem se inscrever no curso, estão apoiando e pretendem contribuir em outros momentos durante a execução do projeto. Também há os que ainda não se manifestaram.

2. JUSTIFICATIVA

Apesar de a nossa escola ser considerada "linda" pelos visitantes, professores, alunos e funcionários que vivem o espaço, há uma sensação de que "falta algo". Percebemos constantes pichações, lixo jogado nos lugares mais inconvenientes, espelhos riscados, falta de cuidado com o material público, alunos dizendo que a escola parece uma prisão, poucos trabalhos expostos - uma imagem monótona, apesar de lindamente arborizada. Vivenciamos conflitos de toda ordem. Em vários momentos percebemos que os estudantes têm o desejo de se apropriar do espaço do qual fazem parte, mas não sabem como. Muitos optam por pichar, escrever nas mesas, riscar paredes para deixar a "sua marca". a "sua mensagem". Sentimos esse comportamento como descontentamento e agressão ao espaço. Seria um sinal de alerta?

Há sempre um sentimento de indignação e revolta ao presenciarmos certas atitudes dos alunos. Normalmente é cobrada uma atitude punitiva, o que geralmente não funciona. Qual seria, então, o caminho para resolver este problema?

Lixo, prato e talheres jogados num vão do pátio.

Pichação no banheiro masculino.

Se a escola é pública e o espaço é de todos, porque não encontrar um caminho para que todos possam se expressar e, ao mesmo tempo, refletir sobre o que é de todos? A arte é um dos caminhos. Além disso, podemos trabalhar conteúdos, habilidades e competências que muitos alunos já possuem e dar a oportunidade para que outros desenvolvam suas potencialidades, mudando o "visual" do espaço, criando um sentimento de pertencimento que os alunos parecem não ter. Acreditamos que muitos conflitos e depreciações constantes na escola estão diretamente relacionados ao fato dos alunos não terem desenvolvido o sentimento de lugar, muito comum no urbano e em grandes cidades, intensificado pelo processo de globalização.

"A sensação de "pertencimento" significa que precisamos nos sentir como pertencentes a tal lugar e ao mesmo

tempo sentir que esse tal lugar nos pertence, e que assim acreditamos que podemos interferir e, mais do que tudo, que vale a pena interferir na rotina e nos rumos desse tal lugar."

Por outro lado, esse sentimento de pertencimento tem relação com a noção de participação. Na medida em que o grupo se sente ator da ação em curso, o que for sendo construído de forma participativa desenvolverá a co-responsabilidade, pertencendo os resultados a toda esse grupo, pois conterá um pouco de cada um.²

Imaginamos, também, que todo esse processo ajudará a refletir e compreender mais a pichação e os pichadores, bem como abrir espaço para outros tipos de intervenção e apropriação do espaço através da arte.

Outra questão importante é a grande dificuldade que a equipe de gestão tem vivenciado com relação aos conflitos. O trabalho burocrático que é cobrado dos gestores, "engessa" o trabalho pedagógico, sendo necessário contar com outras iniciativas para ajudar a resolver problemas que traz angústia a todos.

Há muita abertura para projetos e incentivo na medida do possível. Por isso estamos tentando envolver o maior número de pessoas e trabalhar em várias frentes:

- 1) Área de artes: trabalhos que são desenvolvidos pelos professores interessados serão direcionados a ocupar espaços e, assim, valorizar a produção dos alunos. Há trabalhos de excelente qualidade, mas normalmente ficam restritos à sala de aula. Alguns professores também serão estimulados a trabalhar diretamente com o graffiti e outras possibilidades artísticas. Já temos confirmada a oficina de fotografia e vídeo com o Instituto Aas e pensamos aproveitar esta oportunidade para encorajar os estudantes a produzirem fotos que poderão ser aplicadas em alguns lugares da escola.
- 2) Professores de outras áreas: incentivo e apoio aos professores de qualquer área que quiserem participar com ideias ou projetos. Na área de humanas, alguns professores estão começando a pensar pequenas intervenções com o uso de fotografia e esculturas com material reciclado. Há, também, ideias

² Disponível em <<http://www.emnu.gov.br/dicionario/ili-andae.php?page=Pertencimento>> Acesso em 15/05/2013.

sendo discutidas nas reuniões pedagógicas sobre a realização de palestras e oficinas sobre moral e ética a fim de resgatar valores importantes no ambiente escolar.

- 3) **Mediação:** pensamos que a arte pode ajudar a mediar conflitos. Buscar alunos que geralmente têm "comportamento inadequado" e envolvê-los no projeto com o objetivo de nos aproximarmos da realidade de cada um, criando vínculos afetivos, dando oportunidade de extrair seus problemas e, ao mesmo tempo, fazendo com que descubram suas potencialidades.
- 4) **Sala de leitura:** será responsável, junto com a equipe gestora, pela articulação de algumas frentes de trabalho. Estimulo à leitura, pesquisa e debate sobre a arte urbana entre alunos e professores. Organização de oficinas e palestras para alunos com objetivo de orientar trabalhos, bem com servir de suporte para iniciativas dos professores e alunos. Também estamos elaborando pequenas intervenções na própria sala no decorrer do ano.

3. OBJETIVOS

O objetivo geral deste projeto é criar um sentimento de pertencimento. Acreditamos que produzir arte a partir de vários temas que envolvem o espaço escolar, além de criar a oportunidade de discutir os problemas da escola, trabalhar valores, mudar atitudes e construir conhecimento, ajudará a despertar um novo olhar em relação à escola e as pessoas que nela convivem. Acreditamos com isso, estar possibilitando o desenvolvimento pleno do aluno, sobretudo a construção da identidade, da autonomia e da liberdade. Isso nos leva a cumprir um dos objetivos mais importantes do Currículo do Estado de São Paulo:

"O desenvolvimento pessoal é um processo de aprimoramento das capacidades de agir, pensar e atuar no mundo, bem como de atribuir significados e ser percebido e significado pelos outros, apreender a diversidade, situar-se e pertencer. A educação tem de estar a serviço desse desenvolvimento, que coincide com a construção da identidade, da autonomia e da liberdade. Não há liberdade sem possibilidade de escolhas. Escolhas pressupõem um repertório e um quadro de referências que só podem ser garantidos se

*haver acesso a um amplo conhecimento, assegurada por uma educação geral, articuladora e que transite entre o local e o global.*¹³

São objetivos específicos:

- Compreender melhor o que é a arte urbana e construir conhecimentos sobre o assunto. Participação em cursos, organização de oficinas, participação em exposições, leitura e pesquisa. É importante ressaltar que há certo preconceito sobre arte urbana e sentimos a necessidade de trazer para o espaço escolar a discussão sobre o assunto. Também entender a pichação e outras formas de expressão urbana. Dar oportunidade a todos os envolvidos aprenderem mais sobre a arte urbana, e outras possibilidades, incentivando a pesquisa, a leitura e a experiência com os trabalhos realizados durante o processo. Esperamos, com isso, enriquecer os conteúdos das disciplinas envolvidas.

É importante ressaltar que no acervo de nossa biblioteca não há livros especializados sobre o assunto.

- Aumentar os conflitos. A partir da inclusão de alunos no projeto, estimular o diálogo, a escuta, a amizade, a cooperação, a descoberta de talentos e o incentivo à produção artística. Também integrar mais o corpo docente e a equipe gestora.

- Diminuir as pichações. Esperamos que o despertar para o graffiti, e outras possibilidades, faça com que os alunos descubram na arte uma forma de expressão mais impactante, além de visualmente mais interessante.

- Diminuir a depredação e a falta de cuidado com o patrimônio público. Criando um sentimento de pertencimento, acreditamos que os alunos construirão um vínculo afetivo com o espaço e as pessoas, revendo posturas e mudando atitudes.

- Aprender a elaborar e executar um projeto em várias frentes e reforçar a aproximação entre o corpo docente, funcionários, direção e alunos num objetivo comum.

Já iniciamos tímidas discussões e alguns experimentos na escola, mas sentimos a necessidade de envolver mais colegas e alunos. Nossa escola é muito complexa, com cerca de 1700 alunos e 100 professores. Atendemos alunos do ensino médio em três

¹³ Secretaria da Educação. Currículo do Estado de São Paulo: Ciências Humanas e suas tecnologias. Secretaria da Educação; coordenação geral, Maria Inês Fini; coordenação de área, Paulo Miceli. 1ª. Edição anual. São Paulo/SE. 2012. p. 9.

turnos. Não será muito fácil, mas já percebemos que alguns professores estão se interessando e colocando pequenas ideias em prática.

4. METODOLOGIA (Descrição das ações)

Não imaginamos a execução deste trabalho fechado num cronograma rígido, mas várias frentes acontecendo ao mesmo tempo. A complexidade da escola e seu tamanho, não facilitam um projeto de curta duração e fechado. Devemos respeitar o ritmo de todos e o calendário escolar de maneira que o projeto não interfira de forma agressiva no cotidiano, criando momentos para discussões e reflexões sobre um espaço que é de todos. Por isso, não preparamos um cronograma pensando em datas, mas acreditamos ir alcançando, aos poucos, os objetivos descritos acima - conforme o aumento da adesão ao projeto. A pesquisa, com a finalidade de buscar informações e conhecimento, por exemplo, será constante. As intervenções acontecerão em vários momentos, sob a orientação de professores da área de artes e demais disciplinas. Pequenos projetos já estão surgindo, partindo tanto dos professores como alunos, com foco neste "projeto mãe".

Abaixo relacionamos "mini projetos" que já estão programados:

1. Experimentos no muro interno.

Os alunos interessados em desenvolver técnicas de graffiti poderão utilizar um "pedaço" do muro reservado para este fim. Devem trazer esboços para análise e pintar em horário contrário ao que estudam. Alguns trabalhos realizados pelos alunos já foram apresentados em fotos mostradas neste projeto.

Um dos trabalhos em fase de finalização. Equipe Libe Crew.

Objetivos: Desenvolver técnicas de graffiti; despertar o interesse dos alunos; estimular a pesquisa, o debate e a criação de desenhos.

Organização: Professora Mara de Andrade e equipe de gestão.

Data: Permanente.

Público alvo: alunos interessados de todos os períodos.

2. Oficina de stencil para alunos do primeiro ano.

Os alunos interessados serão convidados a assistir uma palestra sobre a arte urbana e aprender a técnica do stencil. No final, todos poderão elaborar um stencil que será aplicado no muro atrás dos bancos do pátio principal.

Banco reservado para a aplicação dos trabalhos.

Objetivos: Despertar o interesse de alunos e professores; estimular o debate sobre arte urbana; desenvolver a técnica do stencil; aprender a trabalhar em grupo de maneira colaborativa e responsável; divulgar este projeto.

Organização: Professora Mara de Andrade e o aluno Cezar Santos Tunaz.

Data: 25 a 28/06.

Público alvo: alunos convidados do período da tarde e manhã.

3. Produção de um painel fotográfico para a sala de leitura.

Será montado e aplicado um mosaico fotográfico na porta de entrada da sala de leitura a partir de fotos do cotidiano vividos neste espaço. Os frequentadores serão sensibilizados e convidados a tirar fotos de pessoas, cenas ou objetos de acordo com seu ponto de vista. As fotos serão selecionadas pelos professores que gerenciam o espaço e professores convidados.

Porta e sala de leitura.

15

Objetivos: Despertar o interesse pela fotografia; despertar o olhar artístico dos usuários; valorizar os frequentadores da sala; estimular outros professores a realizarem intervenções em outras portas da escola.

Organização: Professora Mara de Andrade, Marina Gonçalves Platero e Maurício Carbonel Augusto de Oliveira.

Data: De 08/13 a 09/13.

Público alvo: Frequentadores da sala.

4. Inauguração de uma "galeria de arte" no corredor da escola.

Os trabalhos elaborados pelos alunos da professora Antonia Longo Freitas (artes) serão selecionados para fazer parte da "galeria de arte" permanente que será montada no 1º andar. No primeiro bimestre os alunos já produziram trabalhos inspirados em artistas consagrados, dentro dos movimentos que existem desde os primeiros momentos da arte até os dias atuais. Fizeram uma reelaboração utilizando técnicas de livre escolha. No segundo bimestre, serão estimulados a produzirem obras de própria autoria. No terceiro bimestre, desenvolverão técnicas de graffiti.

Depois de escolhidas, as obras serão impressas em papel fotográfico colorido e fixadas com cola branca. Em seguida será aplicado verniz.

Corredor do 1º andar.

Detalhes da técnica que será utilizada nos corredores. Fotos: Exposição "Entre o desenho e a fotografia" do curso livre de artes do Colégio Santa Cruz. Março de Junho de 2012. Prof. Anderson Rai.

16

Objetivos: Despertar o interesse pela arte; desenvolver diferentes técnicas, leituras e interpretações individuais ou em grupo; despertar no público sensações diferentes; valorizar a produção dos alunos; estimular outros professores a seguirem a mesma ideia.

Organização: Professora Antonia Longo Freitas.

Data: do 2.º ao 4.º. Bimestre de 2013. Aplicação e exposição prevista para o 4.º bimestre.

Público alvo: alunos do 2.º. Colegial, manhã.

Outros mini projetos e oficinas estão em fase embrionária e serão discutidos no segundo semestre.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração deste "projeto mãe" é um passo muito importante para a materialização dos trabalhos, pois ajuda a organizar as ideias e pensar o momento da prática. A participação do curso no Educativo Instituto Choque Cultural, também foi de grande importância nesta fase inicial, pois sentimos falta de conteúdo sobre o assunto, bem como a necessidade de "amadurecer" as ideias e "conferir" se estamos caminhando na direção certa. E parece que estamos!

Durante todo o ano pretendemos pesquisar, participar de cursos e oficinas e repassar as informações em reuniões. Caso nossa escola seja escolhida para a intervenção, esperamos motivar mais alunos e professores, pois imaginamos que um acontecimento deste porte irá despertar a curiosidade e o debate sobre o assunto, bem como aumentar a adesão e participação. Também seria muito importante abastecer nosso acervo com materiais que possam ajudar no desenvolvimento dos "mini projetos".

Preveremos um trabalho de longa duração. Pelo tamanho da escola, acreditamos que o auge destas intervenções será no final de 2014. No entanto, recebemos novos alunos todo início do ano e acreditamos que, se tudo der certo, este projeto será permanente, sendo renovado constantemente.

Esperamos, aos poucos, mudar a "cara da escola". Valorizar a arte e o conteúdo de todas as disciplinas, construir conhecimentos, resgatar e construir valores, mudar atitudes e criar um sentimento de pertencimento. Acreditamos que tudo isso ajudará a formar um cidadão mais crítico e atuante na sociedade.

17

5. BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Rovênia. Estudantes trocam a pichação pelo grafite em escola de Goiás. Jornal do Professor. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=17414>. Acesso: 10/05/13.

OLIVEIRA, Elaine Abreu de. Comunicação e espaço: o sentimento de "lugar" no tempo dos fluxos. Disponível em: <<http://www.dases.ct.ufr.br/didicoefil/Comunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20espa%C3%A7o%20urbano.htm>>. Acesso: 10/05/2013.

Outras palavras. Comunicação compartilhada e Pós-capitalismo – EMMUDANCASI! Blog. Dia do Grafiti: arte de rua, poesia e protesto. Disponível em <<http://www.outraspalavras.net/2013/03/25/grafiti-arte-de-rua-poesia-protesto/>> Acesso: 10/05/2013.

Secretaria da Educação. Currículo do Estado de São Paulo: Ciências Humanas e suas tecnologias. Secretaria da Educação; coordenação geral, Maria Inês Fini; coordenação de área, Paulo Miteki. 1.ª Edição anual. São Paulo:SE, 2012.

18

ANEXO T- PROJETO EMEF DEP JOÃO SUSSUMO HIRATA

ESCOLA MUNICIPAL DE ENSINO FUNDAMENTAL

DEP. JOÃO SUSSUMO HIRATA

PROJETO FAZENDO ARTE NO SUSSUMU
(arte urbana e intervenções artísticas)

Coordenação: Profª Mariana Fernandes Salomão

Tema (interdisciplinar)

BRASILIDADES – ASSUMINDO NOSSA IDENTIDADE

Introdução

O Projeto “Fazendo Arte no Sussumu” ganha seu papel dentro da escola quando os alunos, ao se apropriarem de um espaço que existe em função deles, utilizam a linguagem da Arte para ressignificar esse espaço, usando-o de suporte para sua expressão individual e coletiva, intervindo de uma maneira em que todos possam se identificar, dentro do contexto e realidade social a que a comunidade escolar está inserida.

Reconhecer esse “lugar” importante em sua formação, mas também em suas relações sociais, ganha mais sentido quando ele fica com “a nossa cara”, “fala a nossa língua”, nos acolhe, permite que o aluno reflita em seu papel enquanto indivíduo e membro participante de uma comunidade, que se inicia no âmbito escolar, mas ultrapassa as grades e os muros que os cercam.

1. Justificativa:

Ao planejar aulas de Arte em uma escola pública, da periferia da Zona Sul de São Paulo, com todos os problemas socioeconômicos vivenciados dia-a-dia por esses alunos, como aproximar a “aula” dentro dos moldes desgastados e desestimuladores da vida, da realidade, da cara, da cor, da voz e do corpo desses jovens? Onde a Arte permeia e resiste nesse cenário? Essa resposta é fácil de ser identificada quando convivemos diariamente nesse universo de moda, estilo, expressão corporal, linguagens verbal e não verbal, costumes e gostos; a Cultura Hip Hop e a força de expressão que vem das ruas, das bordas da sociedade.

Segundo os preceitos da Arte Contemporânea, a arte feita em nosso tempo, a ideia é o fio condutor de suas formas de expressão, e a Arte Urbana, Arte de Rua, conquista seu espaço dentro os tópicos favoritos dos alunos, que se apropriam de suas linguagens como quem veste uma camiseta customizada, um boné de marca e um tênis de camuflagem.

Essa expressão, mesmo que ainda não sendo assimilada como uma forma de fazer Arte, faz parte do cotidiano na periferia, que veio com o movimento da Cultura Hip Hop que se constituiu nos anos 70 e 80 nos EUA, e que resiste até hoje aqui no Brasil, sempre levantando bandeiras pertinentes à realidade da população, como a questão racial e o orgulho de suas origens, principalmente africanas, o descaso quanto ao acesso aos serviços básicos e a política que em nada beneficia a população “preta, pobre, periférica” (termo utilizado pela comissão).

2. Objetivos:

Reconhecer a Arte Urbana, de Rua, como forma de expressão artística e possibilidade de intervenção, sempre refletindo no assunto/tema a ser abordado e como será apropriado por todos dentro do contexto.

Refletir sobre a questão da brasilidade enquanto nossa identidade, mas pensando essa identidade não como a que é vendida e consumida nos meios de comunicação, nas mídias e propagandas, mas aquela na qual nos reconhecemos que representa nossa cor, nossas raízes, nossa cultura, costumes, nossa história e principalmente, nossa realidade.

Apropriação dos temas referentes à Cultura Hip Hop, análise, discussão e reflexão, pensando em cada elemento (MC, DJ, RAP e Graffiti Break), mas aprofundando nas linguagens visuais, suas técnicas, suportes, intervenções, materiais e temáticas.

Realizar o GRAFFITASSU (Festa do Graffiti no Sussumu), onde os alunos participantes pintam os muros de entrada da escola, e os demais muros dos arredores recebem grafiteiros convidados e toda a comunidade que participam dessa grande festa, contando com muita música, dança, skate, comes e bebes, e tudo que é trazido como forma de colaboração para o evento.

Procedimento de desenvolvimento:

Etapas do projeto:

- O tema gerador “Brasilidades e Cidadania” foi escolhido dentre o grupo de professores e coordenação pedagógica no início do ano para ser desenvolvido com todas as turmas e ciclos de ensino.
- O tema é apresentado aos alunos como uma provocação, permitindo a apropriação através da reflexão, debate, troca de ideias, conceitos e preconceitos que vão surgindo, mas fomentando as expectativas de cada um e as do grupo.
- Filmes: Bröder
- Vou colocar nas referências.
- Entrega de trabalhos
- ETC...(o que mais desejar acrescentar)

Metodologia

Durante as 2 aulas que cada turma tem de Arte por semana serão discutidos os assuntos de maneira mais teórica, com apreciação de filmes, fotos, revistas, livros, pesquisas na internet e conceitos técnicos referentes à linguagens do graffiti, lambe-lambe, estêncil, stiker, pichação, enfim, elaboração conceitual onde todos possam participar, elaborando também a questão da identidade, as referências negras fortemente ligadas ao movimento Hip Hop, e a assimilação de todas as “provocações” para a realização efetiva dos trabalhos.

Nos horários específicos para o projeto, os alunos desenvolverão as imagens que serão utilizadas e a técnica escolhida. Os alunos, dentro do tema proposto e pesquisa de imagens escolheram utilizar de símbolos africanos. Os símbolos ADINKRA (Dentre os saberes desenvolvidos pelos akan – grupo cultural presente no Gana, Costa do Marfim e no Togo, países da África do Oeste – destaca-se a utilização de um sistema de símbolos para transmitir ideias. Cada símbolo está associado a um provérbio ou ditado específico, enraizado na experiência dos akan. O conjunto desses símbolos, chamados *adinkra*, forma um sistema de preservação e transmissão dos valores acumulados pelos akan.) foram escolhidos pelos alunos, participantes do projeto, para ser nossa referência de construção de nossa identidade, assim como o símbolo do SANKOFA “*nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás. Símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro*”.

Temos dentro da escola as portas das salas para serem pintadas, a área externa onde fica o parque e os muros da entrada, que serão preparados antes e pintados no dia do GRAFFIT'ASU.

Materiais

- Sprays
- Papel cartão
- Acetato transparente
- Estiletes
- Tinta esmalte
- Tinta látex
- Tinta guache
- Rolinhos/ pinceis

Avaliação

Forma de avaliação:

- Os alunos irão montar um portfólio?
 - O projeto se concretiza com as intervenções na escola, principalmente com as portas.
 - Os alunos irão trabalhar em dupla, trio, grupo?
 - Os alunos, participantes do projeto nos horários alternativos (fora da grade) constituem um único grupo.
- A avaliação, além do compromisso, assiduidade será a própria recepção das obras perante o público escolar, e o desenvolvimento e "sucesso" do GRAFFIT'ASU, último evento onde se concretiza toda nossa participação e ação durante o ano letivo.

CRONOGRAMA DO PROJETO DE ARTE URBANA
EMEF JOÃO SUSSUMO HIRATA – JARDIM OFÉLIA- SÃO PAULO

T empo aplicação	AG OSTO	SETE MBRO	OUT UBRO	NOVE MBRO
T eoria				
P rática - Ensino técnicas				
A ção				

Referências Bibliográficas

- Livros**
O que é Graffiti – Celso Gtiady
Letramentos de Reexistência – poesia, grafite, música, dança: hip hop – Ana Lúcia Silva Souza
Adinkra – Sabedoria em símbolos africanos
Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Sá.
Graffiti em SP – tendências contemporâneas Antonio Eleilson Leite
Africanidades – Caderno Ilustrado (Projeto Não deixe sua cor passar em branco – Coletivo Malungo)
- Sites**
<http://www.ipcafro.org.br/>
<http://www.casadassifras.org.br/>
<http://neomonstruafacc-atividades.blogspot.com.br/2009/09/aula-2-arte-africanadinkra.html>

nome: Katelyn Christine de Jesus Santana 11º 20 9º B

23.07.14

Análise do filme.

1) Qual o título do filme, como foi escrito, como se escreve originalmente e porque foi escrito deste modo? Broden, ele foi escrito BRODER, Brother, porque é do jeito que o Bro Silveira pronuncia.

2) Quem são os personagens principais e quais as características de cada um? Zaiminho um jogador de futebol - Pule pai de Zaiminho e está desempregado - Mãe vive na periferia e está na vida do crime.

3- Onde passa a trama do filme? Rio de Janeiro.

4- Por que os personagens se reencontram? Uma festa feita para comemorar o aniversário de uma, fez com que os amigos se reencontrassem.

5- Em quais atividades ilegais mãe estava envolvida? Porque? Estava envolvida com os preparativos de um sequestro e está na vida do crime.

6- Porque Zaiminho voltou ao Brasil? Porque aguardava ser liberado para a Copa.

7- Como era a vida de Lilene? Mãe de mãe que se relacionou com Zaiminho e engravidou dele.

8- Quais características deste filme que se

porque tem histórias e acontecimentos
que você vê e sente em seu dia a
dia? Penseas envolvidas por um
drama e a vida do crime.

09- Quais episódios de suas histórias das personagens
de que são interessantes no filme? Jogos perigosos.

10- Qual o momento em que o vilão mais parece
aparecer no filme, ficou mais evidente? No momen-
to em que o polígrafo abria os três amigos
dizendo: dois elementos de lei pediram.

11- Qual o desafio do interior de cada um dos 3
personagens? Cumprir o chamado para jogar no jogo
Pulse - voltar para casa e ficar com sua família
e não se meter por não cumprir ordens
dos cumpridores.

12- Será que o final foi de acordo com
a realidade ou não, que se sente tudo real
e a história de cada um ficou diferente?
Porque? Foi de acordo com a realidade pois as
pessoas envolvidas com o crime não costumam
se dar bem e nem acabam muito se envolvendo.

Envolvimento do filme.

Esther de Cassia Silva 9:8

1) Qual o título do filme, como ele foi escrito? Como se escreve originalmente e porque foi escrito dessa maneira?

2) Título do filme é "Brother", e foi escrito como "Brother" e o "Feito certo" e "Brother". Ele foi escrito assim, língua portuguesa.

3) Quem são os personagens principais e quais as características de cada um?

✓ Jaiminho, Marcão e Pipa são as características deles, são jogador de futebol, pai de família e usuários etc.

4) Onde se passa a trama da história?

✓ Capão Redondo

5) Porque os personagens se reuniram?

✓ Para festejar o aniversário de Marcão.

6) Em quais atividades ilegais Marcão estava envolvido? Porque?

✓ Com os traficantes, para poder pagar suas dívidas que tem.

7) Porque Jaiminho voltou ao Brasil?

✓ Para participar da Copa do mundo.

8) Como era a vida de Cilm? Tema de casa

8) A ponte características desta trama que separam com histórias e acontecimentos que não são a convivência um dia a dia? Girar, festas, sair para comprar alguma coisa etc.

9) Quais opções de lazer existentes das periferias e que são retratadas no filme?

• maracatus, pessoas, girar etc.

10) Qual momento em que o racismo, ainda existente no Brasil, ficou mais evidente?

• Quando os policiais abordam eles e fala que não são cor-de-cadão

11) Qual o desfecho da história de cada um dos três amigos? Os 3 amigos cresceram juntos na quebrada.

• (Comunidade)

12) Você acha que o final foi de acordo com a realidade ou acha que se fosse a vida real a história de cada um seria diferente? Porque?

Sim porque a vida real é assim se não paga aqui deve morrer.

Nome: Beatriz Alves

Idade:

Série 9º B

Avaliação do Filme

- 1) Qual o título do filme, como ele foi escrito, como se escreve originalmente e porque foi escrito desse maneira?
 Foi escrito como *Brother, Sister e Brother*, foi escrito do
 maneira que se ler, e *Brother* de irmão.
- 2) Quem são os personagens principais e quais as características de cada um?
 Macê é trapalhão mora no favela, fôminha e fegado, e o
 febre val e um corretor.
- 3) Onde se passa a trama da história?
 na favela, Copão redondo.
- 4) Por que os personagens se reencontra?
 Porque macê deu uma festa de aniversário e convidou
 seus amigos.
- 5) em quais atividades ilegais macê estava envolvido?
 Por que?
 No tráfico, forte ilegais de armas, e por que ele usou
 drogas e não ficou a divido, e como tudo do tráfico do.
- 6) Por que fôminha voltou ao Brasil?
 Para fazer um exame para ver se tudo tudo bem, com seu
 filho, e para ir numa benzedeira, para curar o filho.
- 7) Como era a vida de Silene?
 Tinha um filho, e ela virou prostituta.

8) A Ponte característica dessa trama que se baseia com história e acontecimento que você vê e conhece em seu dia a dia?

o tráfico, quem se envolve acaba morrendo.

9) quais opções de lazer existente nas favelas e que são retratado no filme?

lazer de futebol, dança, salão de beleza.

10) qual momento em que o racismo, ainda, existente no Brasil, ficou mais evidente?

quando os policiais abordam eles no polo que são cor-pardos.

11) qual o desfecho da história de cada um dos três amigos?

o favelinha foi assassinado, o João foi preso e o Pedro foi morto.

12) Você acha que o filme foi de acordo com a realidade ou acha que se passa no lado real a história de cada um seria diferente? Por que?

Sim, foi de acordo com a realidade, o tráfico lá tendo demais, quem se envolve acaba morrendo como morte, e cada destino que cada um recebeu, o resultado foi de acordo.

24/07/14

nome: Raíza g. Santana
Série: 9º ano B

Nº 26

Avaliação do Filme

1- Qual o título do filme, como ele foi escrito, como se escreve originalmente e por que foi escrito dessa maneira?

R: BRODEG, originalmente se escreve Brother, e foi escrito dessa maneira porque a maneira dos Brasileiros escrevem.

2- Quem são os personagens principais, e quais as características de cada um?

R: Maci, o rei do mundo do crime, jaiminho jogador de futebol e Pibe, um jovem com Claudia e tem um filho com ela.

3- Onde se passa a trama da história?

R: Na periferia do Capão Redondo, na Zona Sul de São Paulo.

4- Por que os personagens se reuniram?

R: Porque a mãe de Maci resolve dar uma festa surpresa pra ele e convida seus amigos.

24/07/14

5- Em quais atividades ilegais Macu estava envolvido? Por que?

R: Ele era drogado e não sabia, porque tinha uma dívida com os caras do tráfico e precisava pagar, por isso ajudava nos preparativos de um sequestro.

6- Por que Jaíminho voltou ao Brasil?

R: Para ajudar a festa de seu amigo Macu.

7- Como era a vida de Eilene?

R: Muito sofrida.

8- A ponte característica desta drama que se parecem com histórias e acontecimentos que você vê e convive no seu dia-a-dia?

R: Memórias no mundo do crime, mas no mundo da prostituição, mães sofrendo, famílias com poucos recursos, etc.

9- Quais opções de lazer existentes nas periferias e que são retratadas no filme?

R: Jogar sinuca e beber cerveja nos bares, jogar bola no campinho, escutar discos, mas os personagens não tinham dinheiro para isso.

10- Qual momento em que o Racismo, ainda existente no Brasil, ficou mais evidente?

R: Quando o carro que o Macu estava dirigindo não foi parado na Alilto.

11- Qual o desfecho da história de cada um dos três amigos?

R: Macu morreu, Jaiminho continuou sendo um famoso jogador de futebol e Pule continuou cuidando e sustentando sua mulher e sua filha.

12- Você acha que o final foi de acordo com a realidade ou acha que se fosse na vida real a história de cada um seria diferente? Por que?

R: Foi de acordo com a realidade, porque na maioria das vezes, pessoas que moram em mais periferias e não tem estudos ou conhecimentos acabam tendo seus fins assim.

A origem do Hip-Hop

O hip-hop surgiu na década de 70 como um movimento cultural entre os latinos-americanos, os jamaicanos e os afro-americanos da cidade de Nova York mais precisamente no sul da Bronx.

O disc-jockey Afrika Bambaataa é considerado como o pioneiro e criador desse movimento social altamente influente.

Em 12 de novembro de 1973, fundou o Zulu Nation, uma organização com objetivos de autoafirmação que promovia o combate através das quatro residentes do hip-hop e que imbuía "Paz, União e Diversão". Esse dia é, até hoje, celebrado como sendo o dia do nascimento do hip-hop.

Bambaataa definiu os ~~quatro~~ ^{elementos} da cultura Hip-Hop como sendo quatro:

MC (mestre de cerimônia) (master of ceremonies)

DJ (Discotecário) (Disc jockey)

B-Boys e B-Girls

Escrita Graffiti.

Os 10 princípios do hip-hop são:

1- Hip-hop é um termo que descreve a nossa consciência independente.

2- A cultura Hip-Hop respeita a dignidade e a santidade da vida, sem discriminação ou preconceito.

ceito.

3- Hip Hop é um termo que descreve a nossa consciência coletiva e respeito as leis e os valores de sua cultura.

4- Reconhecemos a nossa influência na sociedade incluindo nos governos.

5- A capacidade de definir, defender e educar é encorajada.

6- Hip-Hop não honra qualquer religião, pessoa ou acontecimento, ou onde a preservação do desenvolvimento do Hip-Hop seja manipulada.

7- A essência do Hip-Hop está além do entretenimento.

8- Graffiti, Breakdancing, Rap e DJing são fins lucrativos.

9- O dia 3 de maio é o dia internacional do Rap.

10- Incentivamos a não trair, abusar ou enganar amigos.

11- A comunidade Hip-Hop existe como uma cultura internacional de consciência que fornece bases as nossas tribos e pessoas.

12- A cultura Hip-Hop não faz parte de guerras ou ódio entre pessoas.

13- A cultura Hip-Hop se opõe a qualquer tipo de violência.

14- Hip-Hoppers encorajam a combater a pobreza.

15- HipHoppers deslum respirator e aprender com os formas da natureza.

16- Os pioneiros do Hip-Hop não devem ser insultados.

17- Os Hip-Hoppers são incentivados a compartilhar seus recursos.

18- A cultura Hip-Hop deve ser mantida de uma forma saudável, rica e sem pobreza.

Os MCs pioneiros até hoje são conhecidos com
 bem exemplos é o Racionais MCs, Thaide, e um
 DJ bem conhecido é o DJ Hum.

Os B-boy brasileiros são neguin, Luann, Toyson,
 Kopai, BBoy Gu entre outros.

e os maiores grafiteiros Brasileiros são:
 Os gêmeos, Eduardo Kobra, Zeco, Alex semia,
 Binha Ribeiro, Spots e outros.

Hip Hop

Hip hop é um gênero musical, com uma subcultura iniciada durante a década de 1970, nas áreas centrais de comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova Iorque.¹ Criou Bamatoa, reconhecido como o criador oficial do movimento, estabelecer quatro pilares essenciais na cultura hip hop: o rap, o DJing, o breakdance e o graffiti.² Outros elementos incluem o modo hip hop e os gírios.³

Desde quando surgiu primeiramente no South Bronx, a cultura hip hop se espalhou por todo o mundo.⁴ No momento em que o hip hop surgiu, a base concentrava-se nos disc jockeys que criavam batidas rítmicas chamadas "loop" (pequenos trechos de música em repetições contínuas)⁵ em decks turntables, que atualmente é referido como scratching. Posteriormente, foi acompanhada pelo rap (abreviatura de rhythm and poetry em ritmo e poesia em inglês) com uma técnica vocal diferente para acompanhar os loops dos DJs.⁶ Junto com isto, surgiram formas diferentes de dances improvis

sados, como breakdance, o popping e o locking.

A relação entre o grafite e a cultura hip hop surge quando novas formas de pintura sendo realizadas em áreas onde as práticas os dos outros pilares do hip hop eram frequentes, com uma forte sobreposição entre escritores de grafite e de quem praticava os outros elementos.

No Brasil

O berço do hip hop Brasileiro é São Paulo, onde com força nos anos 1980, dos tradicionais encontros na rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, de onde saíram muitos artistas reconhecidos com Thaíde, DJ Hum, Stylo Selvagem, Região Litoral, Mill (Verbo Perado), Sérgio Riky, Deft Paul, Mc Jack, Racionais MC's, Doctor MC's, Shay Laine, M.T. Bronx, Rappin Hood, entre outros.

Multidimensionalidade do hip hop
Segundo Alexandro Faiziev, a principal característica dos artes negros é seu caráter multidimensional, denso e performance mi-

sados, como breakdance, o popping e o locking?

A relação entre o grafite e a cultura hip hop surgiu quando novas formas de pintura sendo realizadas em áreas onde a prática os dos outros pilares de hip hop eram frequentes, com uma forte sobreposição entre escritores de grafite e de quem praticava os outros elementos?

No Brasil

O berço do hip hop Brasileiro é São Paulo, onde com força nos anos 1980, dos tradicionais encontros na rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, de onde saíram muitos artistas reconhecidos com Thaíde, DJ Hum, Stylo Selvagem, Região Litorânea, Mill (Verbo Parado), Sérgio Riky, Deff Paul, Mc Jack, Racionais MC's, Doctor Mc's, Shay Laine, M.T. Bronks, Rappin Head, entre outros.

Multidimensionalidade do hip hop
Segundo Alexandre Freire, a principal característica dos artes negros é seu caráter multidimensional, desde a performance mi-

tura, em níveis sucessivos, gêneros que para a cultura ocidental seriam diferentes e separados (música, poesia, dança, pintura). A interpretação, a fusão de todos esses elementos que faz dele uma forma artística que não seria equivalente à soma dos elementos separados. Para compreender a multidimensionalidade do performance, é necessário fazê-lo em seu contexto social. Fora deste contexto social, somente se compreenderiam alguns, mas não só como um conjunto de dança, música, poesia e artes plásticas, sendo como uma performance inserida, num contexto social, neste caso marginal, cheio de problemas sociais, educacionais e de exclusão social. Este contexto social é o que dá sentido ao performance.

O hip hop, hoje em dia, dá o estilo de vida para muitas pessoas.

A importância do estilo pessoal

O diálogo entre o performance e o caráter criativo do performer, realça o estilo pessoal. O confronto com um interlocutor também

levo ombros os performers a maiores e melhores desempenhos". O estilo pessoal é de grande importância na performance porque as características próprias de cada performer acrescentam as possibilidades de inovação e de criação de novos estilos.

Seis pilares

DJ (disc-jockey)

Operador de disco, que faz bases e colagens rítmicas sobre as quais se articulam os outros elementos, hoje o DJ é considerado um músico em, após a introdução dos scratches de Grand Mixer DXT na canção "Rock It" de Herbie Hancock, que representa um incremento da composição e não somente um efeito.

Rap

O rap é um ritmo de música parecido com hip hop e que engloba, rimes. É um dos seis pilares da cultura hip hop. A tradução literal de rap é "ritmo e poesia", ¹⁴ ou seja, uma poesia feita

5

através de rimas, geralmente feitas em uma velocidade superior à do hip hop, tendo, como exemplo, o grupo The Last Poets.¹⁵ O rap, na maioria das vezes, é feito sem qualquer acompanhamento de instrumentos musicais tradicionais mas geralmente é acompanhado por um DJ.

Beat Box

O termo beatbox (que, a partir do Inglês, significa, literalmente, "caixa de batido") refere-se à percussão vocal do hip hop. Consiste na arte em reproduzir sons de Bateria, de sintetizador, de scratch e de samples com a voz, bravo e caridade nasal. Envolve o canto, imitação vocal de efeito de DJs, simulação de cometas, cordas e outros instrumentos musicais, além de outros efeitos sonoros. Muitos autores consideram o rapper norte-americano Darryl E. Fresh como o grande pioneiro dessa arte. Porém, pesquisas recentes apontam para o compositor, músico e cantor brasileiro Howes Valle como inventor do beatbox. Em 1973, Valle gravou, para seu LP "Peregrinação do tempo",

a faixa "Mentira", na qual ele emula uma bateria com sua voz e, dessa forma, excute um padrão rítmico e uma virada. Num entrevista de 2008 para o pesquisador acadêmico Blezci Michailovsky, Valle revelou grande surpresa ao saber que era um dos pioneiros da beatbox. Relembrando a gravação da faixa, ele afirmou que a ideia surgiu ao acaso, com uma mera experiência, que o agradou e foi incorporada à gravação final.

Mc (master of ceremonies)

Mc (Master of Cerimônia) é o porta-voz que relata, através de rimas, os problemas, carências e experiências em geral dos jovens. Não só descreve, mas também lança mensagens de alerta e orientação. O Mc tem como principal função animar uma festa e contribuir com as pessoas para se divertirem. Muitos MCs no início do hip hop davam recados, mandavam cantadas e simplesmente animavam as festas com algumas rimas. O primeiro Mc foi Ceke La Rock, MC que animava as festas de Kool Herc. No Brasil, os primeiros rimadores foram Jair Rodrigues, Gabriel o pensador e

7

e grupos como Balinkas do Rap, Thaicle e D'S Hum, Racionais Mcs. Um MC é aquele que através de suas rimas mostra os vários formas de reivindicação, angústias e injustiças com as classes sociais mais desfavorecidas, mostrando o poder da transformação.

Break dance

Break dance (B-boying, Popping e Locking), por convenção, é a denominação dada às danças de Break Dance. Apesar de terem a mesma origem, são de lugares distintos e por isso apresentam influências das mais variadas. Desde o início da década de 1960, quando a onda de música negra tomou os Estados Unidos, a população dos grandes cidades sentia uma maior proximidade com estes artistas, principalmente por sua maneira verdadeira de demonstrar a alma em seus movimentos. Os gongues do eixo usavam o break para disputar territórios: o gongue que se destacava era o que comandava.

na o território.

Impacto Social

Dança

A dança hip hop inclui uma grande variedade de estilos, nomeadamente breaking, locking, popping, e Krumping. Breaking, locking e popping foram desenvolvidos na década de 1970 por negros e latino-americanos. O Krumping surgiu na década de 1990, em comunidades afro-americanas, em Los Angeles. O que separa a dança de hip hop frequentemente envolvem-se em disputas nos competições de dança. Sessões de Freestyle e disputas geralmente são realizadas numa cypher, um espaço de dança circular que se forma naturalmente uma vez que a dança começa.

Moda

A moda de hip hop é um estilo de se vestir de origem afro-americanas, caribenha e latina, que teve origem no bairro the 5 Boroughs, em New York, e, mais tarde, influenciou em cenas de hip hop em Los Angeles, Bakersburg, Brooklyn, Chicago, Fila de-l-ia, Detroit, Porto Rico, entre outros.

9

da cidade contribuíam com vários elementos para o seu estilo geral visto hoje no mundo inteiro.

Misoginia no hip hop.

~~Misoginia~~ na cultura hip hop refere-se às letras, vídeos ou outros aspectos da cultura hip hop que mostram opressão, glorificam, justificam ou normalizam a objetificação, exploração ou vitimização das mulheres. Ela pode variar de insinuações para caracterizações estereotipadas e difamações.

Os estudiosos têm proposto várias explicações para a presença de misoginia na cultura hip hop. Alguns argumentaram que cantores de Rap usam letras misóginas e retratos como uma forma de afirmar a masculinidade ou para demonstrar sua autenticidade como rappers. Outros sugeriram que a música rap é um produto do meio ambiente, refletindo machismo e que os cantores de hip hop têm internalizado considerações econômicas, argumentando que rappers usam misoginia para alcançar o sucesso comercial.

Aspectos políticos

É importante não desconsiderar as questões políticas no âmbito da construção da visão e realidade e realidade social (ou sua relação social) no que diz respeito ao movimento hip hop e às posições políticas que o envolvem.

Elementos de atualidade e de futuro do hip hop

O hip hop se encontra sob a ação de diversas forças de diversos âmbitos da vida em sociedade, entre elas, a ação das tecnologias, das técnicas e estéticas, das culturas dos diversos componentes, das forças sociais, das forças políticas, etc. Esse mix interações, são determinantes nos rumos que o movimento toma em cada momento em direção ao futuro do futuro. Por exemplo, dada a orientação geral apontada no início do movimento e que considerava a realidade urbana, tecnológica, capitalista e global das populações oprimidas mundo afora e concentrados nos "senzalas urbanos", observar

Letras 9ª A Namizanas Santana 18 (25/8/14)
 fim de semana na Baixa Rural

O fim de semana de semana na
 minha Baixa é ~~o~~ calma não passa
 muita coisa eu passo o ~~meu~~ tempo um
 cara com os meninos da Baixa que
 jogam futebol eu passo o tempo jogando
 rinha game pl, rez enquanto eu saio
 as rezas tem festas da vizinhas eu
 jogo com meus amigos quando chega
 a noite os homens vão para a
 bar a mulheres arrastando neta
 na minha Baixa não tem confusão
 as pessoas seguem sua rotina da
 dia-a-dia os adultos trabalhando e
 as crianças nas escolas é assim a
 minha Baixa é calma de rez enquanto
~~base~~ não com festas e uma banda
 que toca perto da minha casa

Seg Ter Qua Qui Sex Sáb Dom

/ /

Fim de semana na Mesenaua

Muita "juízo", música alta, festa, bailes e muita gente por aí, nem sempre consigo dormir. E quem trabalha, não consegue?

Os vizinhos não pra cima, ficam sempre pra lá e pra cá, enquanto suas mães jogam, muita gente ali que precisa de ajuda, mas nem todos querem ou podem ajudar.

Churros na lagoa da casa da mãe, ela ama os seus netos, diz isso de coração.

Maria sempre vai, mas poderia cuidar, comprar pão aos seus irmãos, sua mãe trabalha e sempre está ausente. Maria reclama, quer ter a mãe com ela, enquanto outros filhos ou filhas não dão nobre.

Pedro está sempre pelos bres, numa droga, pra que isso? Não entende porque tanta gente se pode deitar, feito.

Clara está grávida, tem apenas 14 anos, a mãe dela expulsou ela de casa, clamor mais na rua. Ela diz que Pedro é o pai, ninguém acredita.

Carlos passou um pouco, ansiosa e meximantada, muita gente também passa, umas pra trabalhar, outras pra casa de parentes, e as outras? Não sabe, não sabe mais lugares por aí.

Dona Marlene só faz feijão, diz pra todos que Clara grávida de um drogado, mãe da vida dela, que está de alga?

No curro é tudo tranquilo, o tempo passa e ninguém presta a melhor parte daquela casa é a biblioteca, com muitos livros.

O tiozinho da contínu, mãe abriu ainda, onde ele está, ninguém sabe.

No dia seguinte, ficaram sabendo...

Elebana morreu, morreu com um tiro na nuca, com uma

/ /

Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

estou metido na confusão.

Seg	Ter	Qua	Qui	Sex	Sáb	Dom
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

18 / /

Visão da família no Brasil

Todos se conhecem, seja por família ou amigos lá fora, se sabem. Bem e também mal, sem ligar o dia inteiro, principalmente no caso de férias. Então, como a de muitos dia que não separam da mesma frequência, mas por vezes as duas sem algo em comum.

Como onde todos os dias vai alguém eu alguns outros como o grande leão, mas meu tio, um dos demais de seu sempre tenta para a confusão que ele causam.

Mas sempre finais de semana isso que- le propõe, família e amigos suando, bebendo, contando e contando, a mesada de umando no sul e de direcionando.

Hoje vejo além daqueles pessoas estranhas praça que chegam vendendo o mundo de- opo, o estranho com todo prazer, mas ho- je eles separam, e vendem eu mesmo no "liquido".

Mas só reunio a família e os amigos que todos os problemas que pararam diariamente comem e ficam os outros piores e direções.

22 Volume 9A

Fim de semana no Jardim a pura

O fim de semana chegou e todos querem se divertir, e todo mundo que mora ali só quer saber de sorrir. Lá vai a dona maria descendo o escadão, nem sabe o perigo que ela passa ali no fundão, e o seu joaquim fazendo um churrasco. Eu to indo lá na padaria do Chiquinho comprar um pãozinho, eu vejo as crianças correndo pelo campo, e os marmãos fumando um budô. E lá vai a inocência de mais um. Não adianta nem conversar eles não querem respeitar, só querem saber de fumar. Olha os moleques soltando um pipa, eles sabem viver no dia a dia. Daí eu volto com o pãozinho e já vou sair para a curtidão, e curtir esse sabadão e lá vai a dona claudia comprar um franguinho pra alimentar os seus seis filhos. Chega o domingo e todos estão super cansados e chega de curtidão, hoje dona maria vai lavar roupa para trabalhar amanhã, seu joaquin vai lavar o seu quintal, não quer saber de moscas no seu quintal, eu to deitada querendo que esse dia passe rápido. O seu chiquinho está na mesma correnteia fazendo a massa do seu pãozinho. E as crianças só querem saber de brincar lá no campo e saber de curtidão. E já ia me esquecendo lá vai a carol com a bíblia na mão logo depois da reza vai curtir o seu pancadão. e lá está a garota pensando em seu amor, nem sabe que ele a usou e descartou.

MMRUCUO

25/08/14

fim de semana na Missionária

9

fim de semana está chegando aqui, eu não quero me divertir.

A rua é meio estreita, as casas bonitinhas eu nem tento, o povo é até legal mas não sei muito bem mãoconheço.

Tem parátrias, baus, e um montão de coisas, tem até algumas lojas, hospital e etc.

A rua um dia já foi de terra mas eu nem no terra estive nessa época. Tem um estúdio de tatuagem, loja de construção, tem gente brincando, tem gente rindo, tem gente falando, tem gente falando do vida, mas da vida dos outros.

Tem até felicidade mas tristeza também, tem baile de madrugada e aquele som ensurdecedor que virá o madrugada. Tem gente que fala com todo mundo tem gente que não fala com ninguém.

Mas eu estou aqui escrevendo esse texto sobre o bairro onde moro. É mais ou menos, eu melhor, nasci aqui.

É esse o lugar em que eu moro.

nome: Laura n.º: 16: série: 9.º

A origem do Hip-Hop

O hip-hop surgiu na década de 70 como um movimento cultural entre os latinos-americanos, os jamaicanos e os afro-americanos da cidade de Nova York mais precisamente no sul da Bronx.

O disc-jockey Afrika Bambaataa é considerado como o pioneiro e criador desse movimento social altamente influente.

Em 12 de novembro de 1973, fundou o Zulu Nation, uma organização com objetivos de autoafirmação que promovia o combate através das quatro residentes do hip-hop e que imbuía "paixão, União e Diversão". Esse dia é, até hoje, celebrado como sendo o dia do nascimento do hip-hop.

Bambaataa definiu os ~~elementos~~ ^{elementos} da cultura Hip-Hop como sendo quatro:

MC (mestre de cerimônia) (master of ceremonies)

DJ (Discotecário) (Disc jockey)

B-Boys e B-Girls

Escrita Graffiti.

Os 10 princípios do hip-hop são:

1- Hip-hop é um termo que descreve a nossa consciência independente.

2- A cultura Hip-Hop respeita a dignidade e a santidade da vida, sem discriminação ou preconceito.

ceito.

3- Hip Hop é um termo que descreve a nossa consciência coletiva e respeito as leis e os acordos de sua cultura.

4- Reconhecemos a nossa influência na sociedade inclusive nos governos.

5- A capacidade de definir, defender e educar é encorajada.

6- Hip-Hop não honra qualquer religião, pessoa ou acontecimento, ou onde a preservação do desenvolvimento do Hip-Hop seja manipulada.

7- A essência do Hip-Hop está além do entretenimento.

8- Graffiti, Breakdancing, Rap e DJing são fins lucrativos.

9- O dia 3 de maio é o dia internacional do Rap.

10- Incentivamos a não trair, abusar ou enganar amigos.

11- A comunidade Hip-Hop existe como uma cultura internacional de consciência que fornece temas as nossas tribos e pessoas.

12- A cultura Hip-Hop não faz parte de guerras ou ódio entre pessoas.

13- A cultura Hip-Hop se opõe a qualquer tipo de violência.

14- Hip-Hoppers encorajam a combater a pobreza.

15- HipHoppers devem respirar e aprender com as formas da natureza.

16- Os pioneiros do Hip-Hop não devem ser insultados.

17- Os Hip-Hoppers são incentivados a compartilhar seus recursos.

18- A cultura Hip-Hop deve ser mantida de uma forma saudável, rica e sem pobreza.

Os MCs pioneiros até hoje são conhecidos e um bom exemplo é o Racionais MCs, Thaide, e um DJ bem conhecido é o DJ Hum.

Os B-boy brasileiros são neguin, Luom, Toyson, Kopai, BBoy Gu entre outros.

e os maiores grafiteiros brasileiros são: Os gêmeos, Eduardo Kobra, Zeco, Alex semia, Binha Ribera, Spots e outros.

Hip Hop

Hip hop é um gênero musical, com uma subcultura iniciada durante a década de 1970, nas áreas centrais de comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova Iorque.¹ Criko Bamtoto, reconhecido como o criador oficial do movimento, estabeleceu quatro pilares essenciais na cultura hip hop: o rap, o DJing, o breakdance e o graffiti.² Outros elementos incluem o modo hip hop e os gírios.³

Desde quando surgiu primeiramente no South Bronx, a cultura hip hop se espalhou por todo o mundo.⁴ No momento em que o hip hop surgiu, a base concentrava-se nos disc jockeys que criavam batidas rítmicas chamadas "loop" (pequenos trechos de música em repetições contínuas)⁵ em decks turntables, que atualmente é referido como scratching. Posteriormente, foi acompanhada pelo rap (abreviatura de rhythm and poetry em ritmo e poesia em inglês) com uma técnica vocal diferente para acompanhar os loops dos DJs.⁶ Junto com isto, surgiram formas diferentes de dances improvis

sados, como breakdance, o popping e o locking?

A relação entre o grafite e a cultura hip hop surgiu quando novas formas de pintura sendo realizadas em áreas onde as práticas os dos outros pilares do hip hop eram frequentes, com uma forte sobreposição entre escritores de grafite e de quem praticava os outros elementos?

No Brasil

O berço do hip hop Brasileiro é São Paulo, onde com força nos anos 1980, dos tradicionais encontros na rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, de onde saíram muitos artistas reconhecidos com Thaíde, DJ Hum, Stylla Selvaçem, Reginaldo, Mill (Verbo Perado), Sérgio Riky, Delf Paul, Mc Jack, Racionais MC's, Doctor MC's, Shay Laine, M.T. Bronx, Rappin Hood, entre outros.

Multidimensionalidade do hip hop
Segundo Alexandro Faiziev, a principal característica dos artes negros é seu caráter multidimensional, denso e performance mi-

2
sados, como breakdance, o popping e o locking?

A relação entre o grafite e a cultura hip hop surgiu quando novas formas de pintura sendo realizadas em áreas onde a prática os dos outros pilares de hip hop eram frequentes, com uma forte sobreposição entre escritores de grafite e de quem praticava os outros elementos?

No Brasil

O berço do hip hop Brasileiro é São Paulo, onde com força nos anos 1980, dos tradicionais encontros na rua 24 de Maio e no Metrô São Bento, de onde saíram muitos artistas reconhecidos com Thaíde, DJ Hum, Stylo Selvagem, Região Litorânea, Mill (Verbo Parado), Sérgio Riky, Deff Paul, Mc Jack, Racionais MC's, Doctor Mc's, Shay Laine, M.T. Bronks, Rappin Head, entre outros.

Multidimensionalidade do hip hop
Segundo Alexandre Freire, a principal característica dos artes negros é seu caráter multidimensional, desde a performance mi-

tura, em níveis sucessivos, gêneros que para a cultura ocidental seriam diferentes e separados (música, poesia, dança, pintura). A interpretação, a fusão de todos esses elementos que faz dele uma forma artística que não seria equivalente à soma dos elementos separados. Para compreender a multidimensionalidade do performance, é necessário fazê-lo em seu contexto social. Fora deste contexto social, somente se compreenderiam alguns, mas não só como um conjunto de dança, música, poesia e artes plásticas, sendo como uma performance inserida, num contexto social, neste caso marginal, cheio de problemas sociais, educacionais e de exclusão social. Este contexto social é o que dá sentido ao performance.

O hip hop, hoje em dia, dá o estilo de vida para muitas pessoas.

A importância do estilo pessoal

O diálogo entre o performance e o caráter criativo do performer, realça o estilo pessoal. O confronto com um interlocutor também

levo ombros os performers a maiores e melhores desempenhos". O estilo pessoal é de grande importância na performance porque as características próprias de cada performer acrescentam as possibilidades de inovação e de criação de novos estilos.

Seis pilares

DJ (disc-jockey)

Operador de disco, que faz bases e colagens rítmicas sobre as quais se articulam os outros elementos, hoje o DJ é considerado um músico em, após a introdução dos scratches de Grand Mixer DST na canção "Rock It" de Herbie Hancock, que representa um incremento da composição e não somente um efeito.

Rap

O rap é um ritmo de música parecido com hip hop e que engloba, rimes. É um dos seis pilares da cultura hip hop. A tradução literal de rap é "ritmo e poesia", ¹⁴ ou seja, uma poesia feita

5

através de rimas, geralmente feitas em uma velocidade superior à do hip hop, tendo, como exemplo, o grupo The Last Poets.¹⁵ O rap, na maioria das vezes, é feito sem qualquer acompanhamento de instrumentos musicais tradicionais mas geralmente é acompanhado por um DJ.

Beat Box

O termo beatbox (que, a partir do Inglês, significa, literalmente, "caixa de batido") refere-se à percussão vocal do hip hop. Consiste na arte em reproduzir sons de Bateria, de sintetizador, de scratch e de samples com a voz, bravo e caridade nasal. ~~Envolve~~ o canto, imitação vocal de efeito de DJs, simulação de cordões, cordos e outros instrumentos musicais, além de outros efeitos sonoros. Muitos autores consideram o rapper norte-americano Darryl E. Fresh como o grande pioneiro dessa arte. Porém, pesquisas recentes apontam para o compositor, músico e cantor brasileiro Howes Valle como inventor do beatbox. Em 1973, Valle gravou, para seu LP "Peregrinação do tempo",

a faixa "Mentira", na qual ele emula uma bateria com sua voz e, dessa forma, excute um padrão rítmico e uma virada. Num entrevista de 2008 para o pesquisador acadêmico Blezci Michailovsky, Valle revelou grande surpresa ao saber que era um dos pioneiros da beatbox. Relembrando a gravação da faixa, ele afirmou que a ideia surgiu ao acaso, com uma mera experiência, que o agradou e foi incorporada à gravação final.

Mc (master of ceremonies)

Mc (Master of Cerimônia) é o porta-voz que relata, através de rimas, os problemas, carências e experiências em geral dos jovens. Não só descreve, mas também lança mensagens de alerta e orientação. O Mc tem como principal função animar uma festa e contribuir com os presentes para se divertirem. Muitos MCs no início do hip hop davam recados, mandavam cantadas e simplesmente animavam as festas com algumas rimas. O primeiro Mc foi Ceke La Rock, MC que animava as festas de Kool Herc. No Brasil, os primeiros rimadores foram Jair Rodrigues, Gabriel o pensador e

7

e grupos como Balinkas do Rap, Thaicle e D'S Hum, Racionais Mcs. Um MC é aquele que através de suas rimas mostra os vários formas de reivindicação, angústias e injustiças com as classes sociais mais desfavorecidas, mostrando o poder da transformação.

Break dance

Break dance (B-boying, Popping e Locking), por convenção, é a denominação dada às danças de Break Dance. Apesar de terem a mesma origem, são de lugares distintos e por isso apresentam influências das mais variadas. Desde o início da década de 1960, quando a onda de música negra tomou os Estados Unidos, a população dos grandes cidades sentia uma maior proximidade com estes artistas, principalmente por sua maneira verdadeira de demonstrar a alma em seus movimentos. Os gongues do época usavam o break para disputar territórios: o gongue que se destacava era o que comandava.

na o território.

Impacto Social

Dança

A dança hip hop inclui uma grande variedade de estilos, nomeadamente breaking, locking, popping, e Krumping. Breaking, locking e popping foram desenvolvidos na década de 1970 por negros e latino-americanos. O Krumping surgiu na década de 1990, em comunidades afro-americanas, em Los Angeles. O que separa a dança de hip hop frequentemente envolvem-se em disputas nos competições de dança. Sessões de Freestyle e disputas geralmente são realizadas numa cypher, um espaço de dança circular que se forma naturalmente uma vez que a dança começa.

Moda

A moda de hip hop é um estilo de se vestir de origem afro-americanas, caribenha e latina, que teve origem no bairro the 5 Boroughs, em New York, e, mais tarde, influenciou em cenas de hip hop em Los Angeles, Bakersburg, Brooklyn, Chicago, Fila de-l-ia, Detroit, Porto Rico, entre outros.

de cidade contribuiu com vários elementos para o seu estilo geral visto hoje no mundo inteiro.

Misoginia no hip hop.

~~Misoginia~~ na cultura hip hop refere-se às letras, vídeos ou outros aspectos da cultura hip hop que mostram opressão, glorificam, justificam ou normalizam a objetificação, exploração ou vitimização das mulheres. Ela pode variar de insinuações para caracterizações estereotipadas e difamações.

Os estudiosos têm proposto várias explicações para a presença de misoginia na cultura hip hop. Alguns argumentaram que cantores de Rap usam letras misóginas e retratos como uma forma de afirmar a masculinidade ou para demonstrar sua autenticidade como rappers. Outros sugeriram que a música rap é um produto do meio ambiente, refletindo machismo e que os cantores de hip hop têm internalizado considerações econômicas, argumentando que rappers usam misoginia para alcançar o sucesso comercial.

Aspectos políticos

É importante não desconsiderar os questões políticos no âmbito de construção da visão e realidade e realidade social (ou sua realidade social) no que diz respeito ao movimento hip hop e às posições políticas que o envolvem.

Elementos de atualidade e de futuro do hip hop

O hip hop se encontra sob a ação de diversas forças de diversos âmbitos da vida em sociedade, entre elas, a ação das tecnologias, das técnicas e estéticas, das culturas dos diversos componentes, das forças sociais, das forças políticas, etc. Esse mix interações, são determinantes nos rumos que o movimento toma em cada momento em direção ao futuro do futuro. Por exemplo, dada a orientação geral apontada no início do movimento e que considerava a realidade urbana, tecnológica, capitalista e global das populações oprimidas mundo afora e concentrados nos "senzalos urbanos", observar

14

vemos a sedimentação do movimen-
 to em "representações locais" que
 pouco a pouco se integram nos re-
 siliêndos locais criando odigões dos
 elementos estéticos locais, afirma-
 nado a individualidade local em
 diálogo com o mundo a sua vel-
 to. Nesse sentido é importante fi-
 rmas não haver uma "forma correta"
 de hip hop em detrimento da cristi-
 vidade, em detrimento da liberdade
 de expressão ampla e em de-
 trimento das realidades locais, sob-
 pena de eliminação do função
 política do movimento. A apropria-
 ção coletiva do hip hop não ocu-
 ta a "prerrogativa" dos meios de comu-
 nicação de massa determina que
 há uma "forma correta" de hip hop
 e que ninguém tem "autoridade" para
 fazer diferente. Ora, um dos pontos
 centrais do movimento está justamen-
 te na independência, na descentrali-
 zação, na igualdade, na liberdade
 e na fraternidade, assim, nenhum or-
 tista que defenda uma visão autori-
 tária do mundo, será considerado
 um verdadeiro representante do mo-
 vimento.

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): JULIO CESAR SANTOS da SILVA (JCSDS)
2. Idade: 13
3. Sexo: Feminino () Masculino (X)
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
eu sabia que a arte urbana é um meio de se expressar
com LIBERDADE, sem que seja considerado como pin-
che. ACHAVA e AINDA ACHO um MAXIMO essa
ARTE.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque eu podia Ficar FORA das AULAS CHATA, no
começo, até que ENTÃO eu comecei a POR GOSTAR.
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
NÃO
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
de PINTAR, e Aprender Técnicas de pintura
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
NÃO mudou nada.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

NÃO

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Foi ótimo pois aprendi técnicas, fiz amizades
e além do mais ter orgulho de falar que você
ajuda a mudar a escola. O evento foi maravilhoso
só só que podia ter vindo mais pessoas.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Thiana Pereira
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu me interessei, porém não fui até lá para
Saber mais sobre técnicas, achei que
era uma coisa mais simples e fácil de fazer
no tempo livre que não era nada sério
que eu pensava.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Para saber mais sobre o graffiti
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Conhecia algumas técnicas, porém nunca
havia usado
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
Do trabalho em equipe, os grafites e as
tarefas
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Sim mudou muito, eu não achava
que era uma coisa tão legal, agora
com o passar do tempo fui gostando
um pouco mais.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

*Sim, gostaria que a escola tentasse por uma exposição
por dentro, e fazer um graffiti em homenagem
uma parte de escola Santa*

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

*Trabalhar em equipe, ter o conhecimento de
cada técnica, Graffiti e etc.*

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Thaís Dual de Carvalho
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino (X) Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu sabia que arte urbana era ou melhor é além de um desenho algo que tem uma história ou algum fundamento.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque eu queria saber mais sobre o graffiti e achei o projeto bem interessante que traz bastante conhecimento
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
O que eu mais me identifiquei foi o extêncil e o spray; o que mais gostei foi a aula que fizemos na entrada da escola
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Agora sei também que o graffiti é uma (m) ~~forma~~ ^{arte} urbana e é totalmente diferente de pixe

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

fizer, que poderíamos pintar dentro e fora da escola (e também fora), chamar mais pessoas do grafite e envolver mais a comunidade. Também poderíamos chamar de grafite e para isso poderíamos chamar um grafiteiro que as per-

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Gostei muito de tudo isto nos ajudou a se focar nesse trabalho em equipe e os grafiteiros eu nem tenho palavras para dizer que eles de tão bom, o conteúdo foi simples -

01 - as coisas do projeto mais gostaram, e vender spray para os alunos do (projeto) projeto também poder grafitar

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

02 - mente maravilhoso (e) aprendi muitas coisas e assuntos que acho que sabia eu acabei os reaprendendo

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Lucy Alves da Silva
2. Idade: 15
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu sabia poucas coisas, eu pensava
que não podia fazer isso, achava
que era vandalismo, mas depois
percebi que não.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque eu me interessei pelo projeto
porque eu gosto de arte, e queria
saber mais sobre grafite
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não, não sabia, conheci dentro do
projeto,
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
dos grafiteiros achar legal e começar
a querer saber mais, gostei de me
com o spray
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Sim, mudou minha opinião, mudou
que eu não gostava muito, não
achava legal, mas mudou a
minha opinião.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

que ~~seja~~ graffite uma parada de todo
lado, as paredes por dentro da escola,
que alguns grafiteiros venha no
escola conversar com a gente, e
ano que vem esteja aqui de novo.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano,
conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

trabalhe em equipe com os alunos
dos grafiteiros, conversar com eles.
Poder mais sabe o assunto, a
professora nos ajudando e nos que-
rêdo, gostei de poder a ajudar a
grafitar junto com alguns grafiteiros

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Eduardo da Silva Melo
2. Idade: 13
3. Sexo: Feminino () Masculino (x)
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Que Arte Urbana era algo ilegal um tipo de pichação.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque eu sempre gostei de artes plásticas
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
Com a técnica do extenso
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Agora eu sei que Arte Urbana também é uma forma de se expressar

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Que trabalhe-se mais com as outras Culturas do Mundo

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Eu gostei muito das atividades principalmente a ~~exatidão~~ ^{exatidão}, mas também quando fomos na 31ª Bienal e no MAC.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Naiara Gomes A. dos Santos
 2. Idade: 14
 3. Sexo: Feminino (X) Masculino ()

4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?

Legal muito interessante. antes, eu achava que os pichadores pichavam as coisas sem pedir e não gostava porque passava, ruim-dulce. Mas aprendi que não é todo.

5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?

Eu decidi fazer porque gosto muito de Artes desde pequena. Eu acho legal esse projeto, porque nos aprendem mais sobre obras, Artes Urbanas.

6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?

Não

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?

Tudo adorei esse Projeto

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?

Sim, minha opinião mudou, mais foi pra melhor. Quando ~~to~~ estou na rua e vendo, uma dessas Arte Urbana, o pessoal fazendo. ou aquele os grafiteiros faz, fico feliz ele tá expondo a arte dele. acho muito bacana

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Ainda não tenho nenhuma sugestão

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

acho que dava mais pra nos
aprender. Mais como nos aprendem ta
ótimo.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Gabriele Soares
2. Idade: 19
3. Sexo: Feminino (X) Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu sabia que eles Graffitavam, e eu pensava
que era coisa, mas eu gostava, nem nada
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque sabia mais sobre o Graffiti, e por que
eu acho legal
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Eu conhecia, mais não tinha usado a técnica
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
Eu gostei de novo trabalho em equipe, e
os Graffites, Desenhos, Graffites
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
mudou minha opinião, porque eu pensava e
não sabia que era tão legal fazer este projeto
de Graffitagem, e quando eu fiz eu gostei muito.
eu participei

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Sim, Pinta a Escola por fora e Por dentro
Graffiti em cada Pareda de cada Sala, fazer um
Graffiti no pátio

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Eu gostei do Trabalho em equipe, as pessoas por dentro quando
os Graffiti^{es} os graffiti^{es}, foi muito legal fazer
este trabalho com os alunos

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Jonifer Gomes de Souza Silva
 2. Idade: 15
 3. Sexo: Feminino (X) Masculino ()

4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?

Eu sabia sobre as pinadeiras e sempre achei muito interessante.

5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?

Por que acho bem interessante as técnicas as desenhos e resolver as primeiras meus conhecimentos.

6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?

Não.

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?

Eu me identifiquei com a forma com que as pessoas expressaram seus sentimentos com desenhos, eu gostei mais da parte de pintar.

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?

Minha opinião não mudou continua achando legal e interessante.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

*Eu pensei em desenhos abstratos e
desenhos com tinta marrom.*

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

*O evento foi bem legal me coloco ter log-
tante aprendi bastante coisa interessante
com as atividades, as pessoas que vinhe-
ram achei bem legal o trabalho deles.*

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Thais Freitas Ferreira
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
não sabia absolutamente nada, só sabia sobre pinxar que era crime.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
porque eu achava interessante mas não participei antes, porque minha mãe dizia ser errado
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
não conhecia.
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
com o exercício, achei bastante interessante, pensei que tudo fosse feito na parede desenhando lá mesmo.
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
meu ponto de vista, achava que a Arte era proibida e eu considerava os grafiteiros como "vagabundos" e agora não acho bem assim.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Sem pintar por dentro das salas e mais grafite na quadra. fazer uma entrevista com os grafiteiros

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

eu adorei o projeto porque foi bem planejado e as pessoas trabalham sempre em equipe, sempre que um precisa todos ajudam, o projeto foi uma ótima ideia pela professora Mariana que trata todos os alunos bem desde o início, e o ensino foi maravilhoso todos os grafiteiros bem educados e fizeram vários desenhos que ficaram lindos

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Caroline Silva
2. Idade: 13
3. Sexo: Feminino (x) Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Uma arte que é feita na rua, eu pensava que era pichação.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque para eu conhecer mais sobre ele.
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não.
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
Das pinturas, como elas eram feitas.
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Fui pensando que graffiti e pichação eram a mesma coisa, depois fui ver que não.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Não

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Eu gostei de tudo do que tive no
Graffitassu porque conheci muitas
coisas que não sabia.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Debora Delbert Andrade
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
uma arte que é feita nas ruas, eu pensava
que era brincadeiras
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
porque para mim ver como era os pontos
de
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
não
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
as pinturas mim disse muito curiosa
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
graffiti e pinturas que graffiti pichações
são a mesma coisa apenas que não
que não são

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Não

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

As atividades foram muito boas gostei de fazer parte do graffiti. As atividades foi boa.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Raíra Gonzaga Santana
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu sabia que era uma arte de van-
dalismo, eu pensava que essa mani-
festação eram coisas bem ruins,
sem graça, mas depois de estudar
sobre eu me interessei bastante.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque vi o projeto do ano passado
e me chamou muita atenção, en-
tão decidi participar e ver real-
mente como era, e então decidi
e agora quero participar de muitos pro-
jetos assim.
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não, mas já tinha ouvido falar

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
com tudo, e gostei de tudo tam-
bém inclusive de dia do evento
do projeto.

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Mudou muito porque antes do
projeto eu achava que arte de Rua
era uma coisa muito sem graça,
mas é uma opção de aprender
muito sobre graffiti.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Para falar a verdade não, só espero que todos os alunos tenham muito empenho, pois esse projeto é muito importante para a escola. Eu irei participar novamente.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Foi tudo perfeito, aprendi muitas coisas que eu não imaginava que existia, acho que essa cultura tem que ser muito mais divulgada.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Franciely Oliveira Calçada
 2. Idade: 34
 3. Sexo: Feminino (x) Masculino ()

4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?

Que era feita na rua, e era
uma forma de expressão.

5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?

Para adquirir mais conhecimento.

6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?

Já conhecia um pouco mais nunca
teve usado.

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?

As técnicas de Graffiti, sempre tive
curiosidade de aprender.

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?

O modo de ver a Arte de rua,
que na verdade tem um significado,
e é uma forma de expressão.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Que poderia ter uma sala para
conversações com os grafiteiros, mais
espaço.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano,
conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Foi um grande aprendizado, mudou
meu ver, sobre as artes e abriu novos
horizontes.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Larissa S.
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino (☒) Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu não sabia nada sobre arte urbana, mas
depois aprendi o que significa, por exem-
pleo pintura mural, mudou o jeito de pensar
sobre arte urbana
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Por que eu queria me divertir e aprender
junto com amigos, professores.
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não já conhecia mas nunca tinha tentado
fazer.
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
De pintar a escola, foi bem legal,
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Mudou o jeito de pensar, pensar uma opinião
diferente sobre aquele assunto, e me fez um
interesse mais pelo projeto

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Mais dança, mais grafiteiros.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Aprendi técnicas, pintei as camisetas, aprendi a
fazer vídeos, esses dias no projeto foi bem diferen-
te dos outros que eu participei, por serem coisas
que eu gostava. Poderia ter mais um dia.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Thaymara Luana Santana
2. Idade: 14 anos
3. Sexo: Feminino (x) Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Não sabia muita coisa, apenas que era uma forma de expressão. Não tinha uma opinião formada.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Para conhecer melhor sobre o assunto,
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não.
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
Me identifiquei com o que os graffitiistas fazem, a mensagem deles.
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Mudou a forma como eu via isso, passei a entender melhor como tudo acontece.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Que ampliassem ainda mais o espaço
que trabalham com outras culturas.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Foi um aprendizado, mudou o forma
como eu vejo a arte urbana. Estão
todos de parabéns.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Bento Alu
2. Idade: 15
3. Sexo: Feminino (X) Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
arte de rua eu acho um projeto muito bom

5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
porque é um projeto bem animado, e eu gosto de arte

6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
não

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
gosto do estêno

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
reconheci que a arte de rua é um projeto bom
eu me sinto bem, de vários tipos em um só
projeto, todos reunidos.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

tudo no projeto foi ótimo, eu gostaria que tivesse
mais dias de projeto

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

o projeto foi bom, reunimos várias pessoas de us-
sua história, o conteúdo que teve foi perfeito, as
visitas que nós tivemos muito bem.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Aline Souza
2. Idade: 39
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()

4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?

Eu não sabia nada sobre Arte Urbana

5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?

Porque gosto de arte, gosto de ver
os desenhos nas paredes deixa a cidade
mais bonita

6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?

não

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?

Eu mais me identifiquei e com os Graffiti
eu gosto dos desenhos bem pintados

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?

Mudou tudo antes eu não gostava
de Graffiti e agora é como se mim
chamasse. Eu quero que a escola toda
fosse Grafitada

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Eu não tenho sugestões pois que tudo o
que teve aqui foi bom.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Veio ~~muito~~ varias pessoas de varios
lugares eu adorei, teve pessoas
contando teve dança teve uma risa.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Alyne C. Lopes
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
achava muito legal os desenhos, pinturas grafites,
etc, e depois que eu aprendi como que utiliza-
ra as técnicas, amei e adorei.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque os desenhos chamavam a minha atenção,
comecei a gostar muito de desenhos, achei bem interes-
sante.
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não havia usado nada, nem conhecia as técnicas
exatamente, os desenhos me mantinham, aprendi
muito sobre isso.
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
De pintar, a parte de desenhar é muito legal,
a cultura toda é muito legal, mais os grafites
são a minha paixão.
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Mudou um pouco, porque eu conheci mais o
projeto então tipo eu já gostava e agora que eu
aprendi passei a amar, muito demais

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Poderia ter outros tipos de dança, em apresenta-
ção, como o Hip Hop, Break Dance, etc.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Eu entrei no projeto quando já estava bem mais final-
izado então não fui a muitas visitas ou demais de
tipo, eu pintei murais, aprendi técnicas, pintei
comentários, etc.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Katelyn Gustine de Jesus Santana
 2. Idade: 14
 3. Sexo: Feminino (X) Masculino ()

4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?

Não sabia absolutamente nada;

5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?

Porque eu queria fazer a diferença na escola, por ter me chamado a atenção.

6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?

Não pelo fato de não conhecer

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?

Spray é muito bom a sensação de tirar spray! Eu amo tudo!!

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?

Mudou, porque antes eu achava que todo mundo era um bando de pessoas que só usava o spray para suas coisas; mas agora mudou tudo porque eu conheci.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Pintar a escola toda, pelo menos
graffitar paredes das salas. E que os
pessoas se interessem.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano,
conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Para mim foi um grande aprendizado
em termos de sentido de ser como graffiti
e agora se expressar poder fazer coisas
com preço e algo maravilhoso!

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Bruna Silva de Pontes
2. Idade: 13 anos
3. Sexo: Feminino (☒) Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu não sabia nada.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Porque me chamou muita atenção e porque eu queria fazer a diferença.
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Não.
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
Spray. Eu gostei de tudo.
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
Mudou tudo porque antes eu não conhecia, e também porque eu me interessei bastante agora.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Chamê eles se interessam bastante e se dedicam bastante, pintam a escola toda, tanto por fora, quanto por dentro.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Foi um grande aprendizado, passei a me interessar mais. Os visitas foram ótimas, os conteúdos foram fantásticos, e o evento foi simplesmente perfeito.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): Vitória S.
2. Idade: 14
3. Sexo: Feminino ☒ Masculino ()
4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?
Eu não sabia nada sobre arte urbana, eu pensava que era coisa de "vagabundos", pinchar os muros, mas agora mudou totalmente a minha forma de pensar.
5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?
Para conhecer mais sobre graffiti.
6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?
Sim, em um projeto em uma eng. chamada Gôti, para pintar os muros e algumas paredes.
7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?
De pintar os muros, e saber que a professora Mariana não era chata como todos diziam.
8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?
o caso de eu achar que pintar "graffiti" era coisa de vagabundos e não é porque encontrei pessoas no evento de graffiti que ganham a vida fazendo arte.

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

"gostaria de encontrar mais "graffiteiros"
e que haja três vezes no ano o
evento do graffitiassu.

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitiassu 2014, etc.

eu ajudei a pintar camisetas, pintar
muros e aprendi técnicas com veteranos,
esse evento do graffitiassu foi muito
legal pois pude conversar com alguns
graffiteiros "lindos" etc.

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

Questionário para os alunos do Projeto

1. Nome (letras iniciais): AMANDA SILVA GRAVÊNCIO DE LACERDA
 2. Idade: 14 anos
 3. Sexo: Feminino (X) Masculino ()

4. O que você sabia sobre Arte Urbana (Arte de Rua) e o que pensava sobre essa manifestação artística antes de entrar no Projeto?

Sabia que é todo tipo de linguagem artística que vem da rua e que nasceu na rua, já que essa arte é a que melhor retrata como realmente somos e nosso dia-a-dia, é a arte pulsa nas nossas veias

5. Por que decidiu fazer parte do Projeto?

Porque nunca tinha feito parte de um projeto assim, e antes, apenas observava essa arte, e então resolvi me aprofundar mais e amo ainda mais

6. Você já conhecia ou havia usado as técnicas de Graffiti antes do Projeto?

Sim, eu conhecia mas nunca tinha (apenas) aperfeiçoando nenhuma

7. Com o que você mais se identificou no Projeto, do que mais gostou?

Com o trabalho em grupo e a dedicação de todos no projeto

8. Caso sua opinião sobre Arte Urbana (Arte de rua) tenha mudado no decorrer do Projeto, diga o que mudou e por quê?

Nada mudou, continuei apaixonada pela cultura

9. Você tem alguma sugestão para a próxima edição do Projeto?

Graffitiar todos os muros da escola e as salas, oficinas com os graffitiistas e ser mais divulgado

10. Deixe seu comentário sobre as atividades desenvolvidas no Projeto durante o ano, conteúdos, visitas, o evento Graffitassu 2014, etc.

Eu não foi tudo um grande aprendizado tanto no lado artístico (quanto pessoal) quanto no pessoal, aprendi técnicas e ensinamentos que não li na pra vida toda

Muito obrigada pela colaboração e boas férias!

GRAFFITASSU

Gratiteiros 2014

1	Deise	LPDS 33.00-2
2	Edson de	Edson de CX 34.00-3
3	Symul	Symul 35 34.00-3
4	Julio	Gratite B35 35.00
5	Agimel de	Agimel de 35.00
6	Anga	Anga 35.00
7	Wesley	Wesley 35.00
8	Edson	Edson 35.00
9	Bruno Sidney	Bruno Sidney 35.00
10	Hamilton	Hamilton 35.00
11	Sidney	Sidney 35.00
12	Roberto	Roberto 35.00
13	Wesley	Wesley 35.00
14	Wesley	Wesley 35.00
15	Gilberto	Gilberto 35.00
16	Gilberto	Gilberto 35.00
17	Guilherme	Guilherme 35.00
18	Guilherme	Guilherme 35.00
19	Guilherme	Guilherme 35.00
20	Guilherme	Guilherme 35.00
21	Guilherme	Guilherme 35.00
22	Guilherme	Guilherme 35.00
23	Guilherme	Guilherme 35.00
24	Guilherme	Guilherme 35.00
25	Guilherme	Guilherme 35.00
26	Guilherme	Guilherme 35.00
27	Guilherme	Guilherme 35.00
28	Guilherme	Guilherme 35.00
29	Guilherme	Guilherme 35.00
30	Guilherme	Guilherme 35.00
31	Guilherme	Guilherme 35.00
32	Guilherme	Guilherme 35.00
33	Guilherme	Guilherme 35.00
34	Guilherme	Guilherme 35.00
35	Guilherme	Guilherme 35.00
36	Guilherme	Guilherme 35.00
37	Guilherme	Guilherme 35.00
38	Guilherme	Guilherme 35.00
39	Guilherme	Guilherme 35.00
40	Guilherme	Guilherme 35.00

GRAFFITASSU

Gratiteiros 2014

41	Deise	LPDS 33.00-2
42	Edson de	Edson de CX 34.00-3
43	Symul	Symul 35 34.00-3
44	Julio	Gratite B35 35.00
45	Agimel de	Agimel de 35.00
46	Anga	Anga 35.00

47	Hamilton	Hamilton 35.00
48	Hamilton	Hamilton 35.00
49	Hamilton	Hamilton 35.00
50	Hamilton	Hamilton 35.00
51	Hamilton	Hamilton 35.00
52	Hamilton	Hamilton 35.00
53	Hamilton	Hamilton 35.00
54	Hamilton	Hamilton 35.00
55	Hamilton	Hamilton 35.00
56	Hamilton	Hamilton 35.00
57	Hamilton	Hamilton 35.00
58	Hamilton	Hamilton 35.00
59	Hamilton	Hamilton 35.00
60	Hamilton	Hamilton 35.00
61	Hamilton	Hamilton 35.00
62	Hamilton	Hamilton 35.00
63	Hamilton	Hamilton 35.00
64	Hamilton	Hamilton 35.00
65	Hamilton	Hamilton 35.00
66	Hamilton	Hamilton 35.00
67	Hamilton	Hamilton 35.00
68	Hamilton	Hamilton 35.00
69	Hamilton	Hamilton 35.00
70	Hamilton	Hamilton 35.00
71	Hamilton	Hamilton 35.00
72	Hamilton	Hamilton 35.00
73	Hamilton	Hamilton 35.00
74	Hamilton	Hamilton 35.00
75	Hamilton	Hamilton 35.00
76	Hamilton	Hamilton 35.00
77	Hamilton	Hamilton 35.00
78	Hamilton	Hamilton 35.00
79	Hamilton	Hamilton 35.00
80	Hamilton	Hamilton 35.00

GRAFFITASSU

Gratiteiros 2014

81	Hamilton	Hamilton 35.00
82	Hamilton	Hamilton 35.00
83	Hamilton	Hamilton 35.00
84	Hamilton	Hamilton 35.00
85	Hamilton	Hamilton 35.00
86	Hamilton	Hamilton 35.00
87	Hamilton	Hamilton 35.00
88	Hamilton	Hamilton 35.00
89	Hamilton	Hamilton 35.00
90	Hamilton	Hamilton 35.00
91	Hamilton	Hamilton 35.00
92	Hamilton	Hamilton 35.00
93	Hamilton	Hamilton 35.00
94	Hamilton	Hamilton 35.00
95	Hamilton	Hamilton 35.00
96	Hamilton	Hamilton 35.00
97	Hamilton	Hamilton 35.00
98	Hamilton	Hamilton 35.00
99	Hamilton	Hamilton 35.00

ANEXO U - CENTRO POMPIDOU - PARIS
Copyright Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011.

Buildings that inspired the Centre Pompidou (from top to bottom and left to right): the Crystal Palace by Joseph Paxton, London, 1851; the Gallery of Machines by Ferdinand Dutert and Victor Contamin, 1889; Les Halles Centrales de Paris by Victor Baltard, 1854-1870; the Model Factory by Walter Gropius, Cologne, 1914.

Though the radical and innovative architecture of the Centre Pompidou was perceived as revolutionary at the time of its construction, it is nevertheless heir to diverse historical currents.

Its metallic structure, based on a system of columns and beams, and prefabricated elements, echoes the architecture of cast iron and glass that triumphed in the 19th century by bringing luminosity, lightness and transparency to buildings. The pavilions of the Expositions Universelles, the covered halls by Victor Baltard in Paris (1854-1870), the Crystal Palace built in London in 1851 by Joseph Paxton, and of course the Eiffel Tower, in 1889, as well as the geodesic domes of American engineer Richard Buckminster Fuller are some

examples of experimentation, along with Charles Eames' 1949 house no.8, which blends prefabricated elements assembled in a light framework with glass curtain walls. The choice of pushing circulations to the exterior of a structure so these spaces would not interfere with the spaces in the interior had already been made in 1914 by Walter Gropius, who placed the two stairwells of his model factory in glass cylinders at the ends of the building. Even the "caterpillar" staircase that zigzags across the façade of the Centre has a forbear in the back façade of the MIT dormitory, designed by Alvar Aalto in 1948, and on the façade of the headquarters of the Neckermann Companies, conceived by German Egon Eiermann in 1960.

Inspiration, from the Crystal Palace to the Fun Palace

Bournemouth Steps, 1970. Axonometric. Photo Archives Archigram.

Other sources of inspiration for the architecture of the Centre Pompidou: the Fun Palace project by Cedric Price, 1960-1981 (top); the project for Bournemouth, known as the Bournemouth Steps by Archigram (collage by Ron Herron, Peter Cook and Dennis Crompton, 1968 (bottom).

The other major source of inspiration for the architects of the Centre Pompidou is, along with the utopian works designed by the British group Archigram in the 1960s, the Fun Palace designs of Britons Cedric Price and Joan Littlewood. Never actually built, theirs was a project for a "pleasure laboratory" for a new leisure society. "Its form and its structure, resembling a shipyard within whose walls are placed theatres, cinemas, restaurants, studios, gathering places, was designed to be assembled, moved about, reorganised and continuously fragmented." Entire sections are suspended on an exposed steel frame and these elements can be shifted about by means of mobile cranes attached to the exposed beams, according to the flow required by new projects.

This modular concept of architecture, which poses basic questions about culture's place in society and the city and about how it should be defined, was a seminal work for a whole generation of practitioners, including Richard Rogers: "More than the form, it is Price's approach to his work – he was, after all, very political – which had an influence. And naturally, we all admire Joan Littlewood, the stage director of the avant-garde. All these people are part of the roots of the Centre Pompidou."

Model of the project's final draft (view of the west side of the Piazza), 1976.

COULEURS EXPERIMENTALES

Project no. 493, by Piano and Rogers, won over the jury with its many original features and its perfect match with the project's philosophy.

An open place

The architects, attentive to the framework of the Parisian cityscape, aligned the building with the neighbourhood's north-south axis, parallel to the Rue Saint-Martin, whose dates trace back to Antiquity, and with the Boulevard Sébastopol. This positioning causes the Centre to stand out in the urban fabric, but without competing with the Cathedral of Notre-Dame de Paris and the Church of Saint-Eustache, two monuments with a comparable mass but both oriented east-west. The decision to only occupy half of the site in order to create

a broad esplanade, made it possible to tie the building into the neighbourhood.

To strengthen this link, the architects proposed turning the Rue Saint-Merri into a pedestrian street, bordering the esplanade on the west side.

The building's elevation on pillars and the choice of glass façades completed this "liberation" from the ground, while also ensuring the continuity between the city and the Centre. Thus, the entire ground floor is permeable for the pedestrian who can see straight through to the Rue du Renard in the background.

Innovative solutions

The architectural design is radical in itself. The construction's simple plan and volume rests on a framework whose stress-bearing elements,

circulations and flows are pushed to the periphery, thereby opening up vast, superposed floors. These surfaces without partitions, of nearly 50 metres by 100 metres, were conceived not to receive specific functions,

in compliance with the programme's flexibility requirement. Neutral and modular, they allow for multiple transformations. The entire structure can be read on the façade. Revealing its internal mechanisms to the gaze of passers-by, the transparent building seems to be turned inside out. The edifice is an evolving and functional structure, designed to host all its users' requirements. "Our building is a tool," Richard Rogers explains, "it must not be a conventional and rigid architectural monument, but fluid, flexible, easy to change,

full of technical resources inside and outside, on top and underneath."

An anti-monument in movement

It is also a place designed to welcome the greatest number while doing away with the sacred aura of the solemn "museum monument." A playful project on the edge of architectural conventions, the Centre places the public at the centre of its systems and creates a new proximity between art and people. The Centre's permeability with the street, the flexibility of its spaces, their fluidity signal the erasure of frontiers, making all sorts of exchanges possible, notably between disciplines. Piano and Rogers design transforms the Centre into a place of encounters and communication.

The architects

RENZO PIANO

(born in 1937 in Genoa)

A graduate of the Milan Polytechnic School in 1964, Renzo Piano completed his training in the 1970s in the United States, where he worked with Louis Kahn, and in England. It was during this period that he met Jean Prouvé, with whom he developed a friendship. He was interested in architecture that was rational, technological in the consideration of its users' needs. In 1971, he became an associate of Richard Rogers before founding a firm with the engineer Peter Rice. In 1977, after Rice's death in 1992, he founded the Renzo Piano Building Workshop. In 1998, he was awarded the Pritzker Prize.

Main buildings: the Kansai International Airport in Osaka (1985-1994); the Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou in Nouméa (1991-1998); the Postdammer Platz in Berlin (1992-2000); the auditorium of the Music Park in Rome (1994-2002); the Paul Klee Centre in Berna (1998-2003); and the Cité Internationale in Lyon (1998-2006).

RICHARD ROGERS

(born in 1933 in Florence)

British Richard Rogers studied at the Architectural Association School in London, then at Yale University in the United States, where he graduated in 1962. It was there that he met Norman Foster, with whom he founded the Team 4 firm, which developed functionalist and high-tech industrial architecture. Following his association with Renzo Piano, in 1977, he founded his own multi-disciplinary firm in London, Richard Rogers Partnership, and then Rogers Stirk Partners. Awarded the Golden Lion at the 2006 Venice Biennale, he was also the recipient of the Pritzker Prize in 2007.

Main buildings: the Lloyd's Building in London (1979-1986); the Tribunal de Grande Instance de Bordeaux (1992-1998); the seat of the European Court of Human Rights in Strasbourg (1989-1993); the Millennium Dome in London (1999); Terminal 4 at Madrid-Barajas International Airport (1997-2005); the new building for the National Assembly of Wales (1998-2005). In 1971, the two architects formed a partnership for the competition. Thereafter, they pursued their careers separately.

Exterior view of the Centre Pompidou-Metz, designed by architects Shigeru Ban and Jean de Gastines.

06

Sister institution to the Centre Pompidou in Paris, the Centre Pompidou-Metz is the first example of the decentralisation of a national public cultural institution. Like its older Parisian sibling, it is an innovative cross between a museum and an art centre financed by regional authorities. As it does not possess its own collections, it draws from the 65,000 works in the collections of the Centre Pompidou and invites living artists to offer to the public constantly renewed opportunities to encounter modern and contemporary creation.

Gazing at the Centre Pompidou-Metz one perceives how it subtly evokes the filiations tying it to the Parisian Centre, through its plaza, replicating in surface area and incline the

Beaubourg Piazza, and its central steeple, rising to a height of 77 metres and echoing the inauguration date of the Centre Pompidou in 1977. The Museum's interior is flooded with light that enters from large-plate glass windows, filters through the fibreglass and teflon membrane stretched over the building's blond wood framework—designed as a hexagonal Chinese hat measuring 90 metres in width—and bounces off the walls and structures painted in white. Architects Shigeru Ban and Jean de Gastines' 'tour de force' is confirmed. Under a roof resembling a 'big handkerchief placed over the volumes,' according to Jean de Gastines, the Forum opens onto the Great Nave, the largest exhibition space. Its ceiling height—reaching

The reception area at the Centre Pompidou-Metz opens onto the three levels of the museum.

a height of 21 metres, is the highest exhibition space in Europe, just behind the Turbine Hall of the Tate Modern—and makes it possible to hang such monumental works as Pablo Picasso's *Parade* stage curtain or Robert Delaunay's large-format paintings. Three galleries, in the shape of square concrete tubes, free of interior supporting pillars, overlap and intersect. Their glass extremities jutting out beyond the roof are oriented to offer 'picture perfect' vantage points of the city, and notably the Cathedral of Metz.

Innovative programming

A place in perpetual motion where events unfold one after the other, the Centre Pompidou-Metz hosts three to four exhibitions per year, whose

rhythm and scope vary according to the subjects and the spaces.

Major thematic exhibitions on the history of art since 1905 intersect with evolving exhibitions where visitors discover several shows on the same theme, subject or artist. Monographic shows are dedicated to major figures rarely exhibited in such breadth in France, as well as emerging artists enjoying the advantages of such an exhibition space for the first time.

Enhancing these exhibitions and in the spirit of the Centre Pompidou model, the Centre Pompidou-Metz proposes regular multi-disciplinary programming in various spaces – Wendel Auditorium, Studio, Forum and gardens – and, owing to a lack of an acquisition policy, develops a policy of art production and support for creation.

Key project dates

January 2003:	decision to locate the project in Metz
March 2003:	launch of the international architecture competition
15 December 2003:	the project by Shigeru Ban (Tokyo), Jean de Gastines (Paris) and Philip Gumuchdjian (London) wins the competition
November 2006:	the first foundation stone laid by Mrs. Georges Pompidou
2006-2009:	construction work on the Centre Pompidou-Metz
31 December 2009:	creation of the Public Institution for Cultural Cooperation
12 May 2010:	opening to the public

NEW YORK TIMES, 1 September 1973

ART REVIEW

Graffiti Goes Legit—But the 'Show-Off Ebullience' Remains

By PETER SCHJELDHAHL

THE first time I saw the new graffiti—the stylized calligraphic and ornamented signatures of spray-can and marking-pen vandals—was three years ago in Philadelphia. I was dismayed by the near-total saturation of urban surfaces: it made the whole city look as if it were slated for demolition. But I was also impressed by its artfulness and odd chasteness: there wasn't a dirty word or even a "John loves Mary" in sight. It was all pure primitive enthusiasm and self-advertisement.

However, there was a sameness to the style and scale—skinny, platformed lettering generally on the small side—and I quickly tired of looking at it. I concluded simply that Philadelphia was an even stranger place than I had previously thought.

That was before the new graffiti hit New York, inundating our buses and subways and city walls and blossoming, in the process, into something very like a real popular art form. Some time after Thanksgiving, a Washington Heights youth acknowledged to be the local pioneer, spawned our first wave of midnight scribbles, there occurred an explosion of scale, color and design variety that is evidently still continuing. Any rider of the subways, in particular, can attest to the persistence and inventiveness of New York graffitiists, though not everyone enjoys

the experience equally. Liking graffiti has of course become chic lately, and connoisseurship has reached some silly extremes since Richard Goldstein, in a clever *New York* magazine article last March, first analyzed differences between the so-called "Manhattan," Philadelphia, Brooklyn, Bronx and Broadway graffiti styles. It seems that Brooklyn kids like quasi-Bronxites go in for "bubble" lettering, etc. The fun in this kind of thing is obvious, but even the best graffiti tends to be so rough and ersatz that appreciation of it can hardly afford to be critically refined, preferable would seem to be purely hedonistic. Like Pop art, it would seem like Pop art. Claes Oldenburg's attitude is the same. "You're standing in a subway station, everything is gray and gloomy, and all of a sudden one of those graffiti trains slides in and brightens the place like a big bouquet from Latin America."

In terms of style, the graffiti phenomenon seems neither better nor worse than its

predecessors, the "psychedelic" decorative modes of the sixties and the perennial inspirations of youthful car "customizers." All pretty low stuff, aesthetically. What's new with the graffitiists is the use of their own self-promotion and rat-fish disdain for propriety rights. The graffitiist is a later-day burlesque avatar of the myth of the individualistic, alienated modern artist. By the simple act of using his own nickname as his subject matter, he eludes the essentially anonymous character

ter of primitive, popular art. In any case, the new graffiti, fueled by the volcanic energies of ghetto kids, is obviously unstoppable, and we might as well make the best of it. Which is what an organization called the Graffiti Union has decided to do. It has been doing UGA has brought together many veteran graffitiists, sworn them to quit their illegal activities and directed them toward professional art careers. There is currently a show of works on canvas by some of these ir-

repressibles at the Razor Gallery in Soho, at 464 West Broadway.

It is a pleasure to report that respectable standing and the "art" context have not crowded most of the UGA graffitiists. The show-off ebullience of their work has, if anything, been heightened by the comforts of a studio situation, untroubled by prowling transit police and rallying trawlers. It is too much to say, however, that any of them is even remotely accomplished artist. All are undeniably weak in terms of structure, at best, their canvases tend to look like segments of something bigger rather than whole compositions. They really have trouble with small pictures, most of which resemble pebbleless, overelaborate doodles. But raw talent abounds.

The show's main attraction is a 30-foot collaborative mural bearing the artful scrawls of more than a dozen graffiti all-stars, including Snake 1, Stitch, Spank, SJK 171, Coco, AMRL, C.A.T., Mico, Phase II, T-Rex 131, Flint 707 and Bama. It's a glory, a cleaner, more brilliant version of a lovingly worked-over subway car. Phase II, T-Rex, Flint and Bama are further represented by large canvases all their own, and none of these, for all their untutored crudities, would do discredit to a collection of contemporary art.

What with the elaboration of flame and bubble motifs, stripes, checks, arrows and stars, most of the paintings must qualify as abstractions. The signatures are all but illegible. I was especially struck by the contributions of Phase II and Bama. Phase II's name is couched in fat, sensual, screaming-pink script set in an ambience of blue billows. Bama's painting is a lively fantasia at once free-form and intensely stylized—like an exploded Art Deco logo—in red and orange on yellow, buttressed with purple and white. In both cases, color is the graffitiists' strong suit.

Any hope that official recognition will defuse the graffiti epidemic is probably vain, there being no lack of new underground talent. (Two promising newcomers to the IND, calling themselves Maria and Chicago, have caught my eye recently.) Ghetto youths, having found an exciting outlet for their rage for identity, are not likely to stop graffiti until they have completely exhausted a new outlet. Meanwhile, it would be well to keep in mind that there has often been something mildly anti-social in the practice of art and that society has almost invariably profited from it in the long run. Well, that is, for those of you who can't simply relax and enjoy the visual bonus that comes these days with the purchase of a subway token.

Detail of a 30-foot collaborative mural by graffiti "all-stars" at the Razor Gallery. "It's a glory, a cleaner, more brilliant version of a lovingly worked-over subway car."

com

Deva Pascovici

Evaldo José

Osvaldo Reis

CBN
A RÁDIO QUE TÔCA O BRASIL

[LOGIN](#)

[CADASTRE-SE](#)

PAÍS

Buscar conteúdo

COMENTARISTAS

BOLETINS

EDITORIAS

PROGRAMAS

ESPECIAIS

SERVIÇOS

BLOGS

PODCAST

MISSÃO E VISÃO

EDITORIAS > PAÍS

SÁBADO, 28/03/2015, 06:00

Coibir lavagem de dinheiro através de obras de arte ainda é um desafio

O elevado valor das peças e a facilidade na compra e no transporte para o exterior são motivos para que criminosos do colarinho branco usem trabalhos de artistas para ocultar recursos ilícitos.

Por André Coelho

A apreensão de 139 quadros durante a décima fase da Operação Lava-jato, deflagrada pela Polícia Federal para investigar um esquema de corrupção na Petrobras, mostrou a dificuldade no controle e no combate à lavagem de dinheiro por meio de obras de arte.

Segundo a Polícia Federal, a apreensão de mais de cento e trinta itens na casa do ex-diretor da Petrobras, Renato Duque, durante a décima etapa da Operação Lava-jato, mostra a grandiosidade de esquemas similares. A polícia afirma que a prática é adotada por diferentes quadrilhas, que buscam a possibilidade de gerar recursos fora do Brasil de forma legal.

'Ninguém sabe. Todo mundo fala sobre obras de arte sendo usadas para a lavagem de dinheiro mas ainda há poucos casos identificados. Há países onde é possível fazer isso e onde pessoas usam a arte dessa forma porque você pode transportá-las para outros países e eventualmente vendê-las, mas há poucos casos que podemos identificar onde pessoas foram condenadas por usar obras de arte dessa forma.'

Mesmo em um ramo que movimentava cerca de US\$ 70 bilhões anualmente em todo o mundo, não há dados sobre valores aplicados no setor para a lavagem de dinheiro.

O delegado da Polícia Federal Fábio Scliar, que já participou de operações onde foram recuperadas obras valiosas, afirma que a falta de conhecimento em relação aos objetos facilita o transporte de quadros raros para o exterior, onde são vendidos em leilões, e o valor é depositado em contas fora do Brasil.

'O principal problema desse cara é onde colocar o dinheiro que ele apanhou em atividades ilícitas. E é muito mais fácil do que guardar pilhas e pilhas de dinheiro você guardar um tubinho que tem uma, duas, obras de arte, que ninguém sabe o que é. E é muito mais fácil de tirar do país. Você tá levando uma pintura enroladinha, e se quem tá no aeroporto não tem conhecimento sobre o assunto não sabe se você comprou em uma feirinha de Ipanema ou se é de um artista consagrado que vale centenas de milhares de reais.'

Fábio Scliar afirma, ainda, que os criminosos recebem assessoria profissional de pessoas do mercado, que orientam no momento da compra, para evitar a aquisição de obras falsificadas.

'Ele precisa de uma assessoria de alguém que diga pra ele que 'olha realmente isso é um quadro falso'. Porque se bobear, ele mesmo é enganado nesse troço.'

O delegado Igor Romário de Paula, chefe do Departamento Regional de Combate ao Crime Organizado do Paraná e que participa da Lava-jato, afirma que, entre os lotes apreendidos, estão itens de artistas como Di Cavalcanti. Ele conta que, entre as obras de menor valor, foram identificadas notas fiscais entre 400 e 500 mil reais.

'É um processo lento e também novo, dentro da polícia, pra se definir valor. A gente tem, pelas notas, mas aqueles valores ali não necessariamente refletem os valores das obras. Podem estar incluídas, aí, quantias que o acusado tentou lavar.'

O empresário Horácio Ernani é dono de uma das casas de leilões mais antigas do Rio de Janeiro. Ele conta que tanto a Justiça quanto compradores particulares buscam os serviços de galerias como a dele para avaliações e análises de autenticidade. Ernani destaca que as empresas devem tomar precauções ao prestarem serviços que possam acabar auxiliando atos de corrupção.

'A gente acredita, sempre, que a pessoa que está vindo ao leilão é uma pessoa idônea, uma pessoa correta, 11'40" Fácil, eu não acho fácil. A gente tem uma Polícia Federal super responsável no aeroporto que, geralmente, verifica, e, isso se for pego, é um crime violentíssimo. Agora falar se existem criminosos ou não, existem.'

Durante a Operação Lava-jato foram apreendidas diversas obras de arte. Ao todo, 203 peças foram levadas para o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, onde passam por uma triagem antes de serem expostas. A diretora-presidente do museu, Juliana Vosnika, disse que esta é a primeira vez que a Justiça repassa a guarda de obras confiscadas para a instituição. Ela acredita que a iniciativa da Justiça reafirma a importância da preservação do acervo.

'É a preocupação da Justiça Federal é a importância das obras de arte, da manutenção, da guarda. Elas podem ser mantidas em qualquer lugar, em uma sala, em outro local, mas demonstra que a arte vem sendo vista e percebida como de importância, não só de valor, mas como de preservação cultural de um povo. Existe uma preocupação pela manutenção de que o grande público possa apreciar.'

Alexandre Sequeira é professor do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Ele acredita que o uso de obras de arte para lavagem de dinheiro é uma consequência de práticas exclusivas do mercado, que não estão ligadas à criação ou à classe artística. Sequeira considera importante analisar a

publicidade

Nova Strada 2016
com locker.

CLIQUE E CONHEÇA

▼ AO VIVO ▼ ESTÚDIO ▼ SEMANA CBN

SELECIONE A PRAÇA

SP RJ BSB BH

NO AR Jornal da CBN

09:30 CBN São Paulo

Afiladas

Fale com Milton Jung

REPÓRTER CBN

09:00 Homens invadem delegacia na Índia e matam seis pessoas

REPÓRTER OUVINTE

Ocupação avança em direção à Pedra da Gávea, na Zona Sul do Rio

Colabore enviando sua notícia

SÃO PAULO - SP

9 25

OUTRAS CAPITAIS

SERVIÇOS

Podcast

WhatsApp

CBN Mobile

Facebook

origem dos recursos voltados para a compra de itens artísticos, tendo em vista a gravidade do tema nas relações comerciais.

'E nessas relações de mercado, não só a arte é contaminada ou é manipulada... há vários outros segmentos. Digamos, afeta profundamente a produção do artista de uma maneira geral, e o mercado da arte. Eu acho que, também, volto a dizer, esse não é um problema exclusivo da arte. Ele é muito mais do sistema que se coloca. A discussão não recai sobre a arte, especificamente. Ela recai sobre as instâncias reguladoras do sistema, como um todo.'

A Polícia Federal acredita que a Operação Lava-jato terá novos desdobramentos e que, inevitavelmente, serão feitas novas apreensões de obras de arte.

Obras apreendidas na casa de Rensio Dutra são entregues a museu em Curitiba (Crédito: Divulgação / PF)

[Mais notícias sobre pais](#)

[twitter](#)

[Facebook](#)

[Google+](#)

[e-mail](#)

[Código embed](#)

Corte laser Promoção

MDF, MPD, alumínio, Acrílico etc Empresa com tradição a 18 anos

Shopping

zoom

[Receba](#)

busque por produtos

busque por produtos

[buscar](#)

Comentaristas

Boletins

ser acusado de alavancar preços, mas dizer que se lava dinheiro em venda pública é uma completa ignorância do mercado de arte", diz o leiloeiro. "O rastro que um leilão deixa é o catálogo, é a evidência, é uma prova."

Uma das maiores galerias de arte do país, a Fortes Vilaça também afirma que dá atenção a possíveis tentativas de lavagem de dinheiro. "Sempre procuramos saber quem são nossos clientes e prezamos acima de tudo a integridade em nossas transações", diz Marcia Fortes, uma das sócias da galeria. "Tomamos conta do nosso negócio e não dos negócios alheios. [Mas] como cada um constrói o seu patrimônio e o que cada um faz com ele não cabe a nós discutir."

Mesmo com subterfúgios e estratégias criminosas de todo tipo apontados por De Sanctis em seu livro, que inclui a contratação de laranjas e falsificação de documentos para realizar transações, Fortes diz que, com a crescente profissionalização do mercado no país, "práticas como essas estão cada vez menos possíveis e plausíveis".

Veja outros textos para visitantes comentarem

Compartilhar 42 Ouvir o texto Mais opções

Guia Politicamente Incorreto do Sexo
Luiz Felipe Pondé

Comprar

Filme Noir (DVD)
Vários

Comprar

Matemático desvenda mistério da hexacosioihexacontahexafobia, ou medo do 666. 'Estamos muito próximos de nos tornarmos verdadeiros ciborgues', diz historiador Para Napoleão Bonaparte, fazer guerra é antes de tudo obter informações. Coletânea de Alice Munro será adaptada para o cinema por Almodóvar; leia trecho. Médicos vitorianos curavam 'histeria' das pacientes com vibrador elétrico.

comentários

Ver todos os comentários (3)

Comentar esta reportagem

Maquiavel (8075) 25/05/2013 09h24 1 0 Denunciar COMPARTILHAR

Isso se tornou prática comum... desde revendedoras de automóveis até lavanderias de roupa... tudo serve para "lavar dinheiro sujo". Dinheiro não declarado de campanha e outras "fontes"... Mas isso acontece porque o povo é indolente... acomodado e adora dar um "jeitinho" em tudo... Brasil... você acha mesmo que isso aqui tem futuro??? Eu não...

O comentário não representa a opinião do jornal, a responsabilidade é do autor da mensagem

Responder

carmen rodrigues (2797) 25/05/2013 11h48 0 0 Denunciar COMPARTILHAR

E o futebol? E Shopping Centers? E importadoras de carros? Tá tudo dominado...

O comentário não representa a opinião do jornal, a responsabilidade é do autor da mensagem

Responder

Satanás (135) 25/05/2013 14h33 0 0 Denunciar COMPARTILHAR

Leilões de gado e cavalos são um paraíso para lavagem de dinheiro. Vejo animais que não valem nem mil reais serem "vendidos" por milhões.

O comentário não representa a opinião do jornal, a responsabilidade é do autor da mensagem

Responder

Termos e condições

PUBLICIDADE

PUBLICIDADE

5

Sony altera filme de Adam Sandler para satisfazer chineses

+ livreria

De overdoses a escândalos públicos: conheça o diário do recomeço de Renato Russo

Obra-prima de Graciliano Ramos, 'Vidas Secas' ganha versão em graphic novel

Livro revela mistérios sobre a criação dos lugares mágicos de Harry Potter

Os Youngs - Os Irmãos que Criaram o AC/DC
Jesse Fink

Comprar

Feliz Ano Velho
Marcelo Rubens Paiva

Comprar

Cobain: Montage of Heck (DVD)
Vários

Comprar

Vidas Secas
Graciliano Ramos

Comprar

Manual do Império
Daniel Wallace

Comprar

folhash

Compare preços:

Samsun
A300

F

Oferia especial move i

move up! com entrada e 3 de R\$ 560.

CMA Series 4

O melhor sistema para investir na bolsa!

uol

Assine 0800 031 5000 (<http://assineja.uai.com.br/>)

Portais ▾

(<http://oas.populisengage.com/5c/p2n.cidadeinternet.com.br/www.em.com.br/2091454485/x04/default/empty.gif/73597935484654644961454143337a77?x>)

Início (<http://www.em.com.br/>) / Política (<http://www.em.com.br/politica/>)

/ Envolvidos em fraudes na Petrobras usavam obras de arte para lavar dinheiro

PUBLICIDADE

GRÁTIS
NO MULTI 7GB + 1200 MIN

iPhone 5c

SAIBA MAIS
OU LIGUE: 4004-4900

*CONSULTE CONDIÇÕES DE AQUISIÇÃO

Envolvidos em fraudes na Petrobras usavam obras de arte para lavar dinheiro

Investir em peças de artistas consagrados para lavar dinheiro é uma prática comum. No Brasil, além das apreensões na Lava-Jato, valiosos acervos já foram encontrados com criminosos

postado em 20/04/2015 06:00 / atualizado em 20/04/2015 07:33

Maria Clara Prates (mailto:gerais.em@uai.com.br)

Sala da casa do ex-controlador do Banco Santos, Edemar Cid Ferreira: esculturas, pinturas a óleo e fotografias raras

A estratégia do ex-diretor de Serviços da Petrobras Renato Duque de investir em obras de arte parte de sua fortuna para dar uma fachada legal à propina recebida de contratos com a Petrobras é uma prática muito antiga. Durante a Operação Lava-Jato, a Polícia Federal apreendeu com o executivo – acusado de movimentar mais de R\$ 70 milhões somente em operações no exterior – cerca de 132 obras de arte. Mas esse acervo pode ser considerado uma mixaria se comparado às 12 mil telas do acervo particular do banqueiro e controlador do Banco Santos, Edemar Cid Ferreira, preso em dezembro de 2006, condenado a 21 anos de prisão por lavagem de dinheiro, crime organizado e formação de quadrilha.

Saiba mais

Petrobras é vítima e não protagonista de desvios, diz presidente do BNDES

(<http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2015/04/16/festa-da-politica-38454.html>)

CPI da Petrobras ouve presidente do BNDES, Luciano Coutinho; veja como foi
(<http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2015/04/16/festa-da-politica-38454.html>)

O acervo de Edegar que ornava sua mansão tinha estátuas romanas e tesouros de arte que datam dos séculos 14 a 11 a.C. Havia esculturas, pinturas a óleo, fotografias raras, achados arqueológicos e obras contemporâneas de artistas consagrados. O mais importante, no entanto, para a compra de arte pela criminalidade organizada não é a qualidade da obra, mas o valor que atinge no mercado nacional, em franca expansão, e internacional. Depois de atuar no caso do Banco Santos, o então juiz Fausto De Sanctis – hoje a/2015/04/16/festa-da-politica-38454.html da 3ª Região (TRF3) – também viu parte do dinheiro do crime ser investida em obras de arte pelo megainvestidor Naji Nahas, preso durante a Operação Satiagraha da Polícia Federal, em julho de 2009. Mais modesto, Nahas investiu parte do seu dinheiro em 1.650 peças.

Condenado também num processo presidido por De Sanctis, o traficante internacional Juan Carlos Abadia – a/2015/04/16/festa-da-politica-38454.html – chefe de tráfico de drogas e autor de pelo menos 300 assassinatos – adquiriu 195 obras, apreendidas em 2006, quando ele foi preso em São Paulo. Muito longe de ser um amante das artes, Abadia tinha em seu acervo preciosidades como um quadro do pintor Andreense Luiz Saciolotto (1924-2003), além de pinturas de Miró e Burle Marx. Em 2005, o também banqueiro Salvatore Cacciola foi condenado a 13 anos de prisão por peculato e gestão fraudulenta do Banco Marka. Com ele, a Justiça apreendeu 23 obras de arte do seu acervo, entre elas pinturas e gravuras de Manabu Mabe, Iberê Camargo, Milton Dorea, Cícero Dias, Antônio Bandeira e João Magalhães.

Migração Para De Sanctis, o controle global de movimentações financeiras nos últimos anos tornou a vida difícil para os fraudadores, traficantes de drogas, contrabandistas de armas e outros que lavam dinheiro e, portanto, eles migraram para o mundo da arte. “A arte é fácil de comprar, fácil de transportar e é fácil se esconder como um comprador. A indústria da arte é baseada no anonimato. Os fluxos de caixa não são regulamentados. E pinturas são fisicamente fáceis de contrabandear”, disse Fausto De Sanctis em entrevista a um jornal dinamarquês. Segundo ele, durante seu interrogatório, o traficante colombiano revelou que comprou, por várias vezes, obras de arte com dinheiro vivo dentro e fora do país. Revelou ainda que recebeu peças como forma de pagamento de drogas comercializadas pelo seu cartel.

Obras de Nelson Leirer e Miguel Rio Branco apreendidas na Lava-Jato estão hoje em exposição no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba

O primeiro registro formal da apreensão de obras de arte no Brasil foi feito ainda nos anos 80, quando o grupo Coroa Brastel, do empresário Assis Paim Cunha, fechou as portas, lesando milhares de correntistas e investidores. A Justiça apreendeu 15 pinturas da coleção do empresário, que hoje estão sob a guarda do Museu Nacional de Belas-Artes, aguardando autorização judicial para sua exposição ao público. Engana-se também quem pensa que somente grandes operadores de esquemas de corrupção e desvio de dinheiro optam por buscar uma fachada legal nas obras de arte. No início do mês, o ex-secretário de Planejamento, Orçamento e Gestão da Prefeitura de Búzios (RJ) Rui Ferreira foi preso em uma operação do Grupo de Ação Especial de Combate ao Crime Organizado (Gaeco) do Ministério Público Estadual sob a acusação de lavagem de dinheiro. Em sua casa, foram apreendidas 40 peças de arte, entre elas, 10 telas de Martinho Haro (1907-1985) e uma de seu filho Rodrigo Haro.

Controle Em seu livro *Lavagem de dinheiro por meio de obras de arte*, lançado também na Europa e nos Estados Unidos, o desembargador De Sanctis defende um maior controle sobre este mercado, que tem recebido tratamento diferenciado. Segundo ele, mesmo quando as obras mais caras do mundo mudam de mãos, envolvendo somas milionárias, o comprador e o vendedor são muitas vezes anônimos para o público. O desembargador ressalta que investigadores, promotores, juízes e agências reguladoras da maioria dos países não estão equipados para detectar com precisão, investigar e processar este tipo de atividade criminosa. Além disso, as leis e tratados internacionais que envolvem o mundo da arte têm muitas lacunas que podem potencialmente levar à lavagem de grandes somas de dinheiro.

O desembargador relata também a primeira transação suspeita com uma peça de arte, que envolveu o famoso Altar de Ghent, na Bélgica. Desde que o pintor Jan van Eyck fez sua última pincelada, em 1432, os 12 painéis do quadro foram desmontados, adulterados, saqueados, contrabandeados, escondidos, censurados, vendidos ilegalmente, danificados pelo fogo, envolvidos em discussões diplomáticas, procurados tanto por Napoleão quanto pelos nazistas.

TESOURO À VISTA

Desde 2003, com a adoção da Lei 12.840, em julho, que os acervos de obras de arte são destinados a museus de bens de valor cultural, artístico ou histórico, quando apreendidos em controle aduaneiro ou fiscal, em pagamento de dívida e abandono. De autoria da deputada Alice Portugal (PCdoB-BA), a lei evita que as peças se deteriorem em depósitos do Judiciário, do Banco Central e outros órgãos do governo. Para a deputada, além disso, a norma assegura à população acesso a verdadeiros tesouros, antes confinados a compartimentos.

Ração Cães Adultos Porte Medio Guabi Natural 15kg

R\$ 147,90

[Comprar](#)

Ração Canino Adulto Maduro Raças Pequenas e Mini Hill's...

R\$ 43,90

[Comprar](#)

Ração W/D Canino Diabético Gastrointestinal Seca Hills 3...

R\$ 139,80

[Comprar](#)

cobasi.com.br

Tags: IAVA-JATO petrobras

Comentários

Os comentários não representam a opinião do jornal e são de responsabilidade do autor. As mensagens estão sujeitas a moderação prévia antes da publicação

Digite seu comentário (Máximo de 600 caracteres)

600

Faça seu login para comentar

e-mail

senha

Logar

Fonte <http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2015/04/20/interna_politica.639292/quando-a-arte-vira-obra-de-bandidos.shtml>

O JORNAL DE TODOS OS BRASIS

PARA QUAL DESSES SONHOS
VOCÊ POUPARIA? PASSE O MOUSE

POLÍTICA DESENVOLVIMENTO ECONOMIA CULTURA CONSUMIDOR CIDADANIA LUIS NASSIF ONLINE

FORA DE PAUTA MULTIMÍDIA BLOGS GRUPOS MEMBROS SEMINÁRIOS MUTIRÕES

Anuncie

LUIS NASSIF ONLINE

Posts recentes

Mais comentados do dia

POLÍTICA

Mercado de arte é usado no mundo inteiro
para lavagem de dinheiroSAB, 21/03/2015 - 11:46
ATUALIZADO EM 21/03/2015 - 11:47

Sugerido por Alfeu

Desembargador federal, Fausto Martin De Sanctis, lançará livro "Lavagem de Dinheiro por meio de Obras de Arte"

Jornal GGN - O mercado de obras de arte é altamente procurado no mundo para lavagem de dinheiro. Em entrevista à DW Brasil, o desembargador federal brasileiro Fausto Martin De Sanctis, que pesquisou o tema durante seis meses nos Estados Unidos, observa que as práticas éticas do mercado de artes precisam ser discutidas não só no Brasil, lembrando que existe "um furo de regulamentação e regulação mundial", nesse setor. Segundo o desembargador, hoje é mais difícil transportar dinheiro em espécie do que uma obra de arte, ele acrescenta que não existe preparação das autoridades alfandegárias para lidar com esse tipo de produto. "Num tubo pode ser colocada uma obra que vale 8 milhões ou 10 milhões de dólares e ninguém se dá conta", diz.

DW

Falta de controle torna mercado de arte atraente para criminosos, diz especialista

Deutsche Welle, Clarissa Neher

Criminosos de todo o mundo se voltam para o mercado de obras de arte na hora de lavar dinheiro, garante estudioso. Principais motivos são falta de controle e má preparação das autoridades.

Durante a Operação Lava Jato, a Polícia Federal (PF) apreendeu centenas de obras de artes suspeitas de terem sido usadas para lavar dinheiro. Nesta quinta-feira (19/03), 139 peças recolhidas na décima fase da investigação foram destinadas ao Museu Oscar Niemeyer (MON),

Clique aqui
e saiba como
colaborar para
que

CLIPPING DO DIA

Ver conteúdo

6

FORA DE PAUTA

Ver conteúdo

7

MULTIMÍDIA DO DIA

Ver conteúdo

4

ÚLTIMOS CONTEÚDOS GGN

CIDADANIA

No acordo com o PCC, o tabu da grande
chacina de maio

CIDADANIA

O papel da economia solidária nas
cidades

DESENVOLVIMENTO

Descoberta: o outro planeta Terra

CULTURA

O Festival Coxinha na Globo

em Curitiba. So no caso do ex-diretor da Petrobras Renato Duque, o FT adquiriu 131 obras.

Desde o início da operação, o museu curitibano recebeu 203 obras apreendidas. O acervo conta com quadros de artistas internacionalmente conhecidos, como Joan Miró, Salvador Dalí, Amílcar de Castro, Di Cavalcanti, Romero Brito, Aldemir Martins e Miguel Rio Branco. A coleção da Lava Jato ficará sob custódia provisória do MON até o fim da investigação e o julgamento dos acusados de envolvimento no esquema de corrupção na Petrobras.

O uso do mercado de artes em esquemas de lavagem de dinheiro, no entanto, não é algo novo nem exclusivo do Brasil. Durante seis meses, o desembargador federal brasileiro Fausto Martin De Sanctis pesquisou nos Estados Unidos como o mercado de arte é usado mundialmente para lavar dinheiro. A pesquisa resultou em um livro, lançado em 2013 nos Estados Unidos e posteriormente na Europa.

A obra, com o título provisório Lavagem de Dinheiro por meio de Obras de Arte, foi atualizada e traduzida para o português e será lançada em breve no Brasil pela editora Del Rey. Em entrevista à DW Brasil, De Sanctis falou sobre as relações entre a lavagem de dinheiro e o mercado mundial de obras de arte.

DW Brasil: O que torna o mercado de artes um espaço atraente para a lavagem de dinheiro?

Fausto Martin De Sanctis: O mercado da arte sempre foi relativamente livre. Ele é uma arena real e, ao mesmo tempo, clandestina. Poder-se-ia dizer que constitui um ecossistema à parte, porque sempre existiu, com muita tolerância, o uso de documentação falsa ou, muitas vezes, a documentação de posse sequer existe.

Então é um mercado em que a ética de suas práticas deve ser discutida. Ele acabou se tornando atraente para a criminalidade organizada, pois é muito mais fácil lavar [dinheiro] diante da ausência de controle por parte das agências governamentais.

Essa ausência de controle se deve a que fatores?

Há um furo de regulamentação e regulação mundial desse mercado. Assim, delinquentes de crimes econômicos, corrupção, fraudes financeiras e, mais recentemente, tráfico de drogas usam esse mercado diante dessa falta de controle e da facilidade de transporte da obra de arte, sem que ninguém questione esse comportamento.

Hoje é mais difícil transportar dinheiro em espécie do que a obra de arte. Num tubo pode ser colocada uma obra que vale 8 milhões ou 10 milhões de dólares e ninguém se dá conta. Não há, no mundo inteiro, preparação por parte das autoridades alfandegárias e por parte das autoridades da receita federal.

Por outro lado, as grandes casas de leilão internacional vendem obras e admitem pagamento em espécie. E, quando ocorre o pagamento em espécie, pouco é questionado sobre quem são os compradores dessas obras.

Onde são adquiridas as obras compradas para a lavagem de dinheiro?

Elas podem ser compradas diretamente com o proprietário ou em casas de leilões internacionais. Um aspecto importante desse setor é que ele é marcado pela confidencialidade, ou seja, quem vende não quer mostrar seu nome, não quer aparecer como vendedor, porque, na versão melhor desse fato, a pessoa que está vendendo uma obra de arte está indo para a bancarrota.

Assim, seria uma vergonha se mostrar com vendedor de arte, o que não necessariamente é verdade. O mercado faz questão de preservar a confidencialidade com esse argumento. Só que a confidencialidade não pode existir para as autoridades públicas. Se houver suspeita, os nomes do vendedor e do comprador precisam ser comunicados.

Obras roubadas também são compradas no esquema de lavagem de dinheiro?

Existe de tudo. Roubo de obra de arte é frequente. Eu tive casos grandes de tráfico, por exemplo, nos quais peças estavam sendo negociadas para fins diversos, inclusive de fuga, ou seja, obras de artes estavam sendo negociadas e o setor não estava fazendo nada. Quando há o combate à lavagem de dinheiro e se permite esse furo, então não há um combate à altura do crime organizado.

Então, no esquema de lavagem de dinheiro, a pessoa compra a obra para lavar o dinheiro e, depois, caso precise do dinheiro, ela revende a peça...

Exatamente. Na lavagem de dinheiro há três fases. Na primeira, a pessoa coloca o dinheiro num local que não seja ligado a ela. Depois ela afasta esse valor ainda mais para quebrar a cadeia de

POLÍTICA

Será que é uma boa solução ver o mundo em branco e preto?

DESENVOLVIMENTO

Até o fim do ano, Ciência Sem Fronteiras terá 70 mil egressos

[ver todos](#)

Você sabia
que os Estados Unidos
são o principal destino
das exportações brasileiras
financiadas pelo BNDES?

ÚLTIMAS DESTA EDITORIA

ARTIGOS

Será que é uma boa solução ver o mundo em branco e preto?

ARTIGOS

FT compara o Brasil a um "filme de terror sem fim", por Edison Brito

ARTIGOS

Todos contra o Governo e o Governo contra si mesmo, por Aldo Fornazieri

ANÁLISE

Luiza e FHC: algo a ver?, por Ricardo Melo

ESPORTES

Revolta de Galvão com a CBF é história mal contada, por Kiko Nogueira

MAIS COMPARTILHADOS

José Serra e a Veja aparecem nas anotações de Marcelo Odebrecht

Marcelo Odebrecht reuniu-se com Serra no escritório de Verônica

Editora Abril caminha para a recuperação judicial

Polícia Federal esconde o nome de Serra no celular de Marcelo Odebrecht

Para entender o atual jogo político

MAIS LIDAS DA SEMANA

José Serra e a Veja aparecem nas anotações de Marcelo Odebrecht
140 comentários

Quem colocou as tarjas pretas no documento da PF?
84 comentários

Polícia Federal esconde o nome de Serra no celular de Marcelo Odebrecht
88 comentários

Para entender o atual jogo político
141 comentários

Marcelo Odebrecht reuniu-se com Serra no escritório de Verônica
92 comentários

Da arte de manipular informações

evidências. A terceira fase é a reintegração, ou seja, o montante que estava em algum lugar escondido volta para o mercado com a aparência de licitude. Eu falo também numa quarta fase, a reciclagem, quando a pessoa começa a apagar todos os indícios de lavagem de dinheiro.

Existe um motivo que leve uma pessoa a escolher o mercado da arte, e não outro meio, para a lavagem de dinheiro?

Quem recebe dinheiro ilegal adquire a obra de arte para não chamar atenção, pois poucos conhecem arte de verdade, ainda mais arte moderna. Uma obra de arte muitas vezes não acarreta sinais exteriores de riqueza. A pessoa pode ter um monte de obras de arte em casa e ninguém percebe que ela é milionária ou bilionária, dependendo do valor das obras.

Como é provado que as obras apreendidas em alguma operação são oriundas de lavagem de dinheiro?

No crime de lavagem de dinheiro, a pessoa deseja ocultar das autoridades o dinheiro obtido ilicitamente. Então, cabe ao Ministério Público provar que a pessoa adquiriu determinada obra de arte com o objetivo de não chamar a atenção das autoridades públicas para o dinheiro obtido ilicitamente. Lavagem de dinheiro é indício, basta a comprovação de indícios, ou seja, o conjunto de indícios é que vai dar a certeza ou não da existência do crime.

Com relação ao Brasil, existe alguma legislação que determina o destino final de obras de arte oriundas de crimes de lavagem?

A legislação não fala exatamente sobre o destino a ser dado ao bem obra de arte quando apreendido. O Brasil é signatário da convenção da Unesco de 1970 sobre proteção à arte no mundo, que deixa claro que os estados têm dever de preservar obras de arte para gerações futuras. Assim, obras de arte apreendidas, a meu ver, têm que ser destinadas a entidades culturais para acesso público.

Então, na verdade, a decisão do destino final fica na mão do juiz que está julgando o caso?

É. Mas a minha tese é que a legislação internacional conjugada com a legislação brasileira sobre arte determina que essas obras sejam destinadas a entidades culturais. A minha interpretação jurídica disso é que não pode ser dada outra destinação a não ser entidades culturais, não é possível a venda das obras para ressarcir quem quer que seja.

Tags

Lava Jato lavagem de dinheiro Fausto Martin De Sanctis mercado de obras de arte

COMENTAR

2.2K 20

75 comentários

Editora Abril caminha para a recuperação judicial

62 comentários

Como transformar uma boa relação diplomática em corrupção

22 comentários

Comentários

8 comentários

Data - mais recentes primeiro

50 comentários por página

Salvar as configurações

Seria interessante este Juiz,

sab, 21/03/2015 - 19:26

Miguel Freitas

Seria interessante este Juiz, hoje Desembargador extremamente sério deveria ser indicado para o STF.

RESPONDER

Tá aí o homem que poderia ser

sab, 21/03/2015 - 18:22

maria rodrigues

Tá aí o homem que poderia ser indicado para o STF em substituição ao malfadado JB. Alô Dilma!

RESPONDER

O Juiz De Sanctis é a prova

sab, 21/03/2015 - 16:47

Paulo Roberto

Fonte <<http://jornalggn.com.br/noticia/mercado-de-arte-e-usado-no-mundo-inteiro-para-lavagem-de-dinheiro>>