PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Educação

Gilbert Daniel da Silva

# EDUCAÇÃO E JUVENTUDE
## Os saberes de quem cola e os saberes da escola: uma etnografia da anti-galeria de arte Piolho Nababo em Belo Horizonte-MG

Belo Horizonte
2013

Gilbert Daniel da Silva

# EDUCAÇÃO E JUVENTUDE
## Os saberes de quem cola e os saberes da escola: uma etnografia da anti-galeria de arte Piolho Nababo em Belo Horizonte-MG

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Sandra de Fátima Pereira Tosta

Belo Horizonte
2013

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Silva, Gilbert Daniel da
S586e Educação e juventude: os saberes de quem cola e os saberes da escola: uma etnografia da anti-galeria de arte Piolho Nababo em Belo Horizonte - MG / Gilbert Daniel da Silva. Belo Horizonte, 2013.
168f.: il.

Orientadora: Sandra de Fátima Pereira Tosta
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Educação.

1. Arte e educação. 2. Educação – Belo Horizonte (MG). 3. Juventude. 4. Etnologia. I. Tosta, Sandra de Fátima Pereira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 37.036

Gilbert Daniel da Silva

**EDUCAÇÃO E JUVENTUDE**

**Os saberes de quem cola e os saberes da escola:**

**uma etnografia da anti-galeria de arte Piolho Nababo em Belo Horizonte-MG**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

_____

Profª. Drª. Sandra de Fátima Pereira Tosta (Orientadora) – PUC Minas

_____

Prof. Dr. Teodoro Adriano Costa Zanardi– PUC Minas

_____

Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira – UNIFESP

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2013.

*À Flávia Regina Guedes,*

*por tudo que juntos vivemos e viveremos!*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de algum modo compartilharam comigo os momentos nos quais estive envolvido, nos últimos dois anos, na elaboração desta pesquisa.

Agradeço, sobremaneira, a minha orientadora, Sandra Tosta, por tudo que a mim confiou, todo o aprendizado, as descobertas pelos caminhos da Antropologia, os diálogos e conselhos, sobretudo, a maneira cordial e atenciosa que me dedicou. Aos professores Teodoro Zanardi e Alexandre Pereira que aceitaram participar da banca. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Minas, Dorinha, Leila Mafra, Magali de Castro, Maria Inês, Rita Amélia e Roberto Jamil Cury, que tantos momentos de reflexão me permitiram e acrescentaram aos meus velhos, novos e futuros saberes. A outros professores que ao longo da minha formação puderam me inspirar e indicar caminhos: Amarilis Coelho, Márcio Sampaio e Wilson de Avellar.

Aos colegas de classe, que possibilitaram momentos tão amistosos, sempre descontraídos e, ao mesmo tempo, sensíveis aos variados contextos que envolvem a educação brasileira.

Aos pesquisados, A, B, D, F, H, J, L, N e T, sem os quais nada disso seria possível, que me permitiram conhecer um pouco de suas vivências e aprender muito com seus saberes. Aos jovens alunos do Arte Liberada, em especial Daniella, Davidson, Dione e Maicon, que me possibilitaram observar suas diversas formas de ser jovem e me mostraram alternativas para atuar como professor e artista entre os muros da escola, sem perder de vista o que acontece fora deles.

À Brígida Campbell, Débora Fantini, Diana de Cássia Silva, Jocilene Carvalho, Larissa Assis Pinho, Liliane “Rossi” Lourenço e Marcelo Lustosa, pelas dicas, apoio e diálogos que enriqueceram esta pesquisa.

Aos meus pais, Lafaiete e Maria Aparecida, e ao meu irmão, Giovanni, pelo apoio e presença desde sempre, e por entenderem as horas, dias e semanas em que eu me ausentei em função das demandas desta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa concedida durante os dois anos do curso, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

No último agradecimento, me inspiro no mineiro de Itabira, Carlos Drummond de Andrade: “Aos leitores, gratidão, essa palavra-tudo.”

*(CULUNDRIA ARMADA, 2012)*

*Antes, se lembro bem, minha vida era um festim em que se abriam todos os corações, todos os vinhos corriam. (RIMBAUD, 1997).*

*A rigor, não pode haver análise penetrante de Baudelaire que não se confronte com a imagem de sua vida. (BENJAMIN, 1989).*

*Eram longas sessões, ninguém escutava tudo, mas cada um pegava aquilo de que precisava ou aquilo de que tinha vontade, aquilo que podia aproveitar para alguma coisa, mesmo longe da sua disciplina. (DELEUZE, 2010)*

**RESUMO**

Partindo de uma experiência escolar de arte educação com jovens estudantes de uma escola da rede municipal de ensino de Belo Horizonte – MG, a “Arte Liberada”, esta dissertação teve como objetivo perguntar quem são os jovens que colam cartazes lambe-lambe pelas ruas de Belo Horizonte e como articulam os saberes desta experiência e os saberes escolares. Com isto, pretendeu-se discutir os limites e obstáculos colocados à possibilidade de diálogo entre os saberes da rua e os saberes da escola. Para tanto, foi realizada uma etnografia entre os meses de fevereiro a junho de 2012, com observação participante, coleta de depoimentos, entrevistas e registros audiovisuais na anti-galeria de arte Piolho Nababo, no espaço Ystilingue, localizado no Condomínio Archângelo Maletta no hipercentro da cidade. Outro evento observado foram as edições do Leilão de Arte do Piolho Nababo, que aconteciam no Bar e Cabaré Nelson Bordello, localizado em outro local, também na região central da capital mineira. Os saberes tecidos no cotidiano e observados nesses espaços puderam ser analisados nas convergências e divergências com os saberes escolares, amparados na discussão sobre a categoria da juventude. Foi possível encontrar na citada anti-galeria, dois professores de arte, fato que possibilitou por em evidência que estudos sobre escola podem ser produzidos fora dos seus muros, na interação com outros espaços. Ao término desta pesquisa, foi possível concluir que algumas categorias de juventude dialogaram melhor com os dados em campo, e que se perguntar sobre quem são os jovens alunos é uma postura valiosa para todos nós, professores, que, todos os dias, com eles interagimos nas escolas.

Palavras-chave: Educação. Juventude. Escola. Arte. Arte educação. Etnografia.

**RESUMEN**

A partir de una experiencia escolar en arte-educación,llamada el “Arte Liberada”, con jóvenes estudiantes de una escuela de la red municipal de enseñanza de Belo Horizonte – Minas Gerais, esta tesis tuvo como objetivo cuestionar sobre quiénes son los jóvenes que pegan carteles “lambe-lambe” por las calles de Belo Horizonte y como estructuran los saberes de esta experiencia y los conocimientos escolares. Con esto, se pretende discutir los límites y obstáculos puestos a la posibilidad de diálogo entre los saberes de la calle y de la escuela. Para ello, fue realizada una etnografía entre los meses de febrero y junio de 2012, con observación participante, recogida de testimonios, entrevistas y registros audiovisuales en la anti-galería de arte Piolho Nababo, en Ystilingue, ubicado en el Condominio Archângelo Maletta, hipercentro de la ciudad. Otro evento observado fueron las ediciones de la Subasta de Arte de Piolho Nababo, que se pasaban en el Bar y Cabaré Nelson Bordello, ubicado en otro sitio, también en la región de la capital de Minas Gerais. Los conocimientos adquiridos en el cotidiano y observados en estos espacios han podido ser analizados en las convergencias y divergencias con los saberes escolares, apoyados en la discusión sobre la categoría de la juventud. Fue posible encontrar, en la mencionada anti-galería, dos profesores de arte, hecho que permitió poner en evidencia que los estudios sobre la escuela fueron producidos desde fuera de sus muros, en la interacción con otros espacios. Al término de la investigación, fue posible concluir que algunas categorías de juventud dialogaron mejor con los datos en campo, y que cuestionarse sobre quiénes son los jóvenes alumnos es una postura valiosa para todos nosotros, profesores, que, todos los días, interactuamos con ellos en las escuelas.

Palabras-clave: Educación. Juventud. Escuela. Arte. Arte-educación. Etnografía.

**SUMÁRIO**

**1 INTRODUÇÃO: "POR QUE A GENTE NÃO FAZ UMA PINTURA AQUI?"** .....12

**1.1. Arte Liberada: uma experiência de observação de jovens alunos** .....18

**1.2."Não se pode ser sério aos 17 anos"** .....25

***1.2.1. Juventude: um "abuso de linguagem"?*** .....26

**1.2.1.1. Quem não quer ser jovem?** .....34

**2 PENSANDO A CIDADE, A EDUCAÇÃO E SEUS SUJEITOS COMO CULTURA** .....39

**2.1. Cultura como uma descrição densa** .....39

***2.1.1. As piscadelas de meus pesquisados*** .....43

***2.1.2. Etnografia: por que os homens e mulheres fazem o que fazem?*** .....46

**2.2. Certeau e as culturas no plural** .....48

***2.2.1. "Festas efêmeras": cultura e cotidiano*** .....50

**2.3. Geertz e Certeau: teias em movimento** .....53

**2.4. Sociabilidades: Simmel e Benjamin** .....56

**2.5. Velho, Magnani e a cidade: entrecruzando olhares com Geertze Certeau** .....60

**3 "NA TORA": LAMBE-LAMBE E LUTAS QUIXOTESCAS** .....66

**3.1. Os poros da cidade: a cultura do lambe-lambe e "o jogo de saber olhar"** ...66

***3.1.1. Lambe-lambe, pixação e grafite*** .....69

***3.1.2. Colando na capital mineira: os trajetos e as manchas de cultura*** .....74

***3.1.3. "Vacas Magras" e intervenções pelas ruas da cidade*** .....81

**3.2. Lutas quixotescas: uma possível categoria nativa** .....82

***3.2.1. O que seriam as lutas quixotescas?*** .....83

***3.2.2. "tá no âmbito de uma coisa quase irreal": Por sobre os ombros dos pesquisados*** .....86

***3.2.3. Lutas quixotescas e o mercado de galerias de Belo Horizonte*** .....90

***3.2.4. Dom Quixote e as lutas do lambe-lambe*** .....94

***3.2.5. Desvarios à Dom Quixote nos desvarios de D.*** .....96

**4 "O BOTECO DAS ARTES PATROCINADO PELO PALHAÇO DAS ARTES": ELABORANDO UMA ETNOGRAFIA DOS ESPAÇOS** ..... **98**

**4.1. Como cheguei ao Piolho Nababo? Caminhos tortos e surpreendentes dapesquisa**..... 99

***4.1.1. O condomínio Archângelo Maletta: "esse lugar de sombras"***..... **102**

***4.1.2."O Ystilingue é a possibilidade de encontrar estranhos"*** ..... 106

***4.1.3. A mancha de cultura da "galeria em processo"***..... 108

**4.1.3.1.<u>"Teve diálogo com o cara que tava com a chave"</u>** ..... **110**

**4.1.3.2.<u>"Parecia um Topa Tudo"</u>** ..... 111

**4.1.3.3. <u>O Piolho Nababo "sempre foi cheio porque tava aberto ali e era estranho"</u>** ..... **112**

**4.1.3.4. <u>"Muitas obras e preço barato"</u>**..... 116

**4.1.3.5 .<u>"Meu filho, pari meu filho, eu gerei ele, olha como que ele é bonito!"</u>** .118

**4.1.3.6. <u>Confusão de línguas: Piolho Nababo x Ystilingue</u>**..... **120**

4.1.3.6.1. O ponto de vista do Piolho Nababo ..... 122

4.1.3.6.2. O ponto de vista do Ystilingue..... **123**

***4.1.4. Nelson Bordello: "Ser um lugar aberto para as pessoas"***..... 123

**5 "QUALQUER UM PODE PEGAR E FAZER" –SABERES DO LAMBE-LAMBE E SABERESESCOLARES**..... **129**

**5.1. Contracultura**..... 130

**5.2. Saberes da rua**..... 132

***5.2.1. A rua dentro do Maletta***..... 133

***5.2.2. De rolê com D.*** ..... 134

**5.3. "Quebrano o pau": o professor D.** ..... 136

***5.3.1. Por uma pedagogia libertadora***..... **138**

**5.4. Saberes escolares e diálogos com a rua: uma primeira leitura** ..... 142

***5.4.1. Os saberes do cotidiano: consumidores e produtores***..... 144

***5.4.2. Saberes da experiência cotidiana: o que o campo me propiciou para pensar*** ..... **147**

***5.4.3. Conversações na calçada, em frente ao Nelson Bordello***..... 149

**6 “FECHÔ”: CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... **151**
**6.1. Quem são os jovens na rua? Quem são os jovens na escola?** ..... 152
**6.2. Respostas em aberto e descobertas** ..... 154
**6.3. O que faria diferente e contribuições para a minha formação** ..... **155**
**6.4. Um ponto de interrogação no Mediterrâneo** ..... 158

**Referências** ..... 160

## CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO: “POR QUE A GENTE NÃO FAZ UMA PINTURA AQUI?”

Pretendo, em linhas gerais, que por este trabalho passe a vida, passe a experiência cotidiana em prodigiosa energia. E que cada um se sirva daquilo que lhe convém, daquilo que faz sentido e que possa se proliferar por outros campos da vida.

**Figura 1 – Pôster lambe-lambe (cartaz publicitário)**

**Fonte: foto do autor, 2013**

Cabe primeiro esclarecer o seguinte: a expressão “lambe-lambe” pode nos fazer lembrar certos fotógrafos populares que em feiras, parques e espaços públicos focalizam os pedestres e passantes e lhes oferecem fotos instantâneas como *souvenires.* Mas não é desse lambe-lambe que irei falar.

O pôster lambe-lambe é um suporte da publicidade muito usado para a divulgação de serviços, produtos, eventos e propaganda política. Sua presença é fácil de ser notada pelas ruas dos centros urbanos. Sua prática não é sempre bem vista, uma vez que pode ser acusada de sujar a cidade. Esses cartazes colados com cola caseira pelas superfícies – por exemplo, em tapumes de obras de construção civil – resistem mesmo em meio a outras formas de divulgação e impressão digitais.

Em contraste com a propaganda veiculada por esse suporte, há a prática do lambe-lambe como proposição artística ou contracultural, muitas vezes com um sentido humorístico, satírico, cuja intenção parece ser confundir, no espaço público das grandes cidades, os limites entre o que é e o que não é propaganda; isto é, de um lado, o cartaz publicitário (Figura 1), ao lado, o lambe-lambe de caráter satírico (Figura 2), sem finalidade de venda e cujo conteúdo expressa a rebeldia e a irreverência de jovens artistas, um mecanismo de visibilidade.

**Figura 2 – Lambe-lambes de um dos sujeitos da pesquisa (D.)**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Nesta dissertação, propus pesquisar as manchas e trajetos da cultura lambe-lambe promovidos por jovens em Belo Horizonte. Pretendi vivenciar com eles suas práticas culturais mobilizadas em torno das exposições de arte semanais que ocorriam na anti-galeria Piolho Nababo, no espaço Ystilingue, localizado no segundo piso do edifício Maleta, na região central de Belo Horizonte; e outros eventos regulares, como as edições do Leilão de Arte, no Cabaré Nelson Bordello, em outro local da cidade.

A citada pesquisa de campo ocorreu durante os meses de fevereiro a junho, de 2012. Acompanhei as edições da “galeria em processo”, Piolho Nababo, que ocorriam nas noites de sexta-feira, no espaço Ystilingue, no edifício Maletta. Além desse espaço, também acompanhei duas edições do Leilão de Arte, no Bar e Cabaré Nelson Bordello, como também as edições do Piolho Nababo no Bar Lua Nova, também no edifício Maletta. O Piolho Nababo seria uma galeria em processo,

e entendo esse “em processo” como um conceito que é permeável aos acontecimentos, aos improvisos, proposição pensada enquanto é feita, e é feita enquanto é pensada. Ela se consolidou regularmente no Ystilingue, no edifício Maletta, mas enquanto um conceito, o Piolho Nababo tinha a potência[1] de ser itinerante, de se deslocar por outros espaços. Seu acervo era transportado em um carrinho de supermercado, e este carrinho é uma marca bem-humorada que representa a ideia da galeria. Em todas as edições do Piolho em que estive presente, o carrinho de supermercado lá estava como um símbolo do improviso e da irreverência e, porque não, de crítica ao consumo.

**Fig. 3 – Em trânsito pelo edifício Maletta**

**Fonte: foto do autor, 2012**

[1] Essa palavra é usada, neste texto, como concebida pelo filósofo Gilles Deleuze (DELEUZE; PARNET, 2004) quando nos fala sobre a capacidade de se realizar uma potência, no sentido de produção e criação. Na arte, realizar uma potência seria a capacidade de conquistar um pedaço de cor, uma linha, etc.. Os artistas no Piolho Nababo realizaram uma potência da arte, na criação de um espaço para suas obras; sobretudo, eles conseguiram, por exemplo, no diminuto espaço de um carrinho de supermercado, levar adiante a ideia dessa anti-galeria. Isto é, afetaram outros jovens e realizaram suas potências artísticas na itinerância de seus desejos.

Em meio a estas múltiplas dinâmicas entendemos necessário problematizar e realizar uma etnografia no contexto de uma antropologia urbana, ou como define Michel Agier (2011), antropologia da cidade. As noções de mancha ou trajetos, eu tomei emprestado do antropólogo José Guilherme Cantor Magnani (2007). Essas e outras categorias deste mesmo autor foram discutidas em seus limites e possibilidades para contribuir com a temática desta dissertação. Acrescente-se a essas noções, as colaborações relevantes desse autor para pensar o jovem urbano, focalizando suas práticas culturais e trocas simbólicas. Essas noções me pareceram muito ricas para abordar a diversidade do tema da juventude, sem perder de vista as regularidades observáveis em suas práticas culturais.

Nesta direção, esta pesquisa consistiu também em um olhar, ouvir e escrever entendidos como "atos cognitivos" (OLIVEIRA, 2006, pág. 18) disciplinados teoricamente para interpretar as práticas culturais da juventude, seus possíveis significados para a vida, como essas práticas se articularam com suas experiências escolares, familiares e no trabalho como professores de arte e em outros espaços de interação.

Antes de adentrar nesses pressupostos, irei situar-me de modo que essas escolhas teóricas encontrem paralelos com as minhas vivências juvenis, experiências como artista e como professor. Tal contextualização encontra em Peirano (1992) evidente relevância quando a autora nos ilumina acerca de como, em pesquisas etnográficas, as escolhas do antropólogo são influenciadas, entre outros fatores, por sua biografia.

Quando me deparei com a obra de Carles Feixa (2006), *De jóvenes, bandas y tribus*,[2] pude reviver parte do que marcou minha juventude, quando completei dezessete anos. Assim como os dois jovens *punks*[3] pesquisados pelo antropólogo espanhol, me identifiquei com essa cultura, ou subcultura, segundo denominação dos estudos culturais (FEIXA, 2006), pois tive uma banda, "A Peste", na qual tocava

---

[2] Nessa obra, o autor relata as experiências e desenha as biografias de dois jovens *punks*, um mexicano (Pablo) e o outro espanhol (Félix). Ao construir interações com esses jovens, o pesquisador retrata as semelhanças e diferenças entre eles, os quais vivem em países diferentes, mas enfrentam desafios e dilemas geracionais compartilhados com outros jovens de outras regiões do mundo. Sobretudo, ele estuda o fenômeno das gangues territoriais de jovens urbanos e os estereótipos a eles atribuídos pela mídia e pela polícia. Seu esforço é na direção de se compreender esse fenômeno das gangues como um movimento social protagonizado pela juventude, descriminalizando-o.

[3] Estilo musical originado na Inglaterra, a partir do estrondoso sucesso alcançado pela banda *Sex Pistols*, em 1977, cuja curta e intensa carreira, influenciou milhares de jovens em diversos países. O documentário *O movimento punk* (ROSENO, 2013) ilustra as origens dessa cultura.

bateria e era acompanhado por um guitarrista. Nunca saímos da garagem onde ensaiávamos à exaustão um repertório de poucas canções, no qual se destacava a mais *punk* dos Titãs, “Polícia”. Por não sabermos tocar os instrumentos, éramos *punks,* sobretudo, por seguir o lema do “faça você mesmo!” Esse lema pode ser interpretado como uma alternativa de produzir música e outras formas de expressão a partir dos recursos que se tem. O que importa é produzir algo, deixar sua marca, independentemente das condições adversas que se apresentam. Então nada impediria alguém de cantar em uma banda *punk* mesmo se não soubesse cantar, ou de tocar bateria e guitarra, mesmo sem saber nada de música.

Antes de ser *punk*, aos quatorze anos, tive a minha fase *dark* [4] na qual me vestia de preto, tinha o cabelo grande, cuidadosamente despenteado. Eu era um *dark* que ficava no quarto ouvindo canções de bandas inglesas como *The Cure*, *Echo & the Bunnynem*, *The Smiths*. Ser *dark* significou para mim uma forma de rebelião contra os valores convencionais, no sentido de incomodar as pessoas, principalmente aquelas mais próximas de minha convivência.

É curioso relembrar esses dados autobiográficos, pois, de certo modo, esses traços que tanto marcaram minha juventude me ajudam hoje a compreender os jovens com os quais interajo em sala em minhas aulas de arte. Talvez porque eu tenha entendido como é difícil se ajustar socialmente e como todo esse processo pode ser desafiador para quem se encontra nesse contexto social. Talvez esse cenário que eu vivi possa me abrir à diversidade das formas de ser jovem, e explicam, em parte, porque me tornei um pesquisador do “planeta juvenil” (FEIXA, 2006, p. 20).

E no trabalho de campo essas minhas vivências também estiveram presentes quando das interações com jovens que, na arte, encontravam interesses comuns e sociabilidades.

Acabei vendendo a bateria e a literatura falou mais alto. Primeiro investi na poesia. Por volta dos 25 anos, me encontrei na prosa e hoje me considero escritor, tendo publicado textos esporádicos em fanzines (DANIEL, 2013a; 2013b) e em coletâneas, como nas publicações do projeto Leitura Para Todos (ALVES, 2008; PEREIRA, Maria Antonieta, 2005; PEREIRA, 2006), da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. A escrita ficcional me levou, por tantos outros

[4] Jovens que se vestiam de preto, andavam em grupo e compartilhavam o gosto por bandas do pós-*punk* inglês. Maiores informações, consultar: Abramo (1994).

caminhos, a agora escrever sobre uma pesquisa social, e de certo modo narrando histórias, mas com base nos dados empíricos desta pesquisa acadêmica. Nessa perspectiva, considero válido colocar em evidência que o norte-americano Willian Foote Whyte (2005), autor do clássico, *Sociedade de esquina*, obra considerada referência como prática de observação participante e da etnografia, também teve as suas pretensões literárias.

> [...] redigi diversos contos e peças em um ato. Durante o verão, no ano em que terminei a faculdade, tentei produzir um romance. O ato de escrever foi importante, acima de tudo porque me ensinou sobre mim mesmo. Vários contos saíram na revista literária do colégio e um foi aceito para publicação (mas nunca publicado) na revista *Story*. Três das peças em um ato foram produzidas em Swarthmore no concurso anual de peças curtas. Não foi um mau começo para alguém que tinha esperanças, como eu, de seguir a carreira de escritor. As peças e os contos eram todos relatos ficcionais de eventos e situações que eu próprio vivera ou observara. Ao tentar ir além da minha experiência e enfrentar um romance sobre tema político, o resultado foi um fracasso total. Enquanto escrevia os últimos capítulos, já havia percebido que o manuscrito não valia nada. Terminei, suponho, só para dizer a mim mesmo que tinha escrito um romance. (WHYTE, 2005, p. 284-285).

Já as minhas pretensões também me levaram a escrever um romance e muitos contos desde os meus 18 anos, até hoje. Acredito que o ato de escrever é algo que, de fato, me marcou e me possibilitou trilhar percursos e, nestes tempos**,** de 2011 a 2013, investir na escrita desta dissertação.

Mas o fato é que em minha trajetória como jovem e estudante, a qual não está descolada da pesquisa que ora apresento, enveredei pelo caminho das artes visuais. Minha graduação em Desenho e Plástica, com Licenciatura Plena, pela Escola de Belas Artes da UFMG, em 1999, marcou para mim o desafio de atuar como professor de arte em escolas públicas. Em 2001, passei no concurso da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, da qual sou ainda professor. Nesses anos, tive várias experiências pedagógicas com crianças, jovens e adultos, atuando em diversas modalidades e em múltiplas realidades, em diferentes escolas da citada rede municipal.

Em meio a essas realidades e culturas fui afetado por noções correntes à respeito dos jovens. Constatei em diversos momentos em falas de professores com os quais trabalhei que os jovens representavam para eles grandes desafios. Certa vez, uma ex-diretora de uma escola na qual trabalhei me confessou que estava, então, trabalhando em uma instituição que atendia a crianças entre 6 e 11 anos; o

fato de não atender à faixa-etária correspondente ao terceiro ciclo, entre 12 e 15 anos, era defendido por ela como algo positivo, pois, a escola tinha menos problemas. Desse quadro, interpreto como a juventude é vista como “o problema” na e da educação.

Contraponto a essas imagens negativas sobre a juventude foi a experiência vivida por mim ao observar um grupo de jovens, durante os anos de 2008 e 2011, em uma escola municipal na qual eu era professor de arte. Essa é a história de como conheci e me tornei um integrante do coletivo Arte Liberada.

Mas antes de passar adiante, listo as iniciais atribuídas a cada pesquisado para que o leitor possa se orientar no texto.

A: estilista
B: idealizador do Ystilingue
D: do Piolho Nababo, professor e autor do lambe “Holla Kitty”
F: do Piolho Nababo, professor e autor do lambe “Nicolai”
H: professor de Língua Portuguesa
J: do coletivo Culundria Armada do lambe “Masturbe seu Urso”
L: do coletivo Culundria Armada do lambe “Masturbe seu Urso”
N: proprietário e idealizador do Cabaré Nelson Bordello
T: leiloeiro
V: do coletivo Arte Liberada

## 1.1. **Arte Liberada: uma experiência de observação de jovens alunos**

Tentando pensar com as citadas categorias de Magnani (2007; 2008) que ainda serão debatidas neste texto, e já tomando uma certa distância da experiência vivenciada, o Arte Liberada é uma experiência na qual a cultura juvenil e seus estilos, tais como o grafite, os personagens de quadrinhos, o desenho, entre outros, se afirmam e produzem novos sentidos[5]. Essa experiência também pode ser

[5] Os termos sentido e significação são aqui empregados segundo a distinção feita por Roberto Cardoso de Oliveira (2006) quando nos ensina que, o primeiro, é da ordem dos nativos em suas trocas simbólicas; já o segundo é da ordem do antropólogo em seu trabalho de interpretação da cultura do nativo.

concebida como uma mancha de cultura promovida por jovens, na qual as trocas simbólicas podem ser analisadas. Surgiu da iniciativa de estudantes despertados por algumas expressões artísticas, em especial o grafite. Eles criaram um *blog*, por meio do qual interagiram com outros jovens, que não participavam do grupo. Esses alunos produziram sentidos mais irreverentes para as fotos e os vídeos do grupo Arte Liberada, fugindo de leituras estereotipadas. Esses comentários no *blog* eram como caminhadas pela escola, como pedestres pelas ruas reinventando espaços. Como um Charlie Chaplin que ‘‘multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso’’ no exemplo descrito por Michel de Certeau, quando este autor se refere às improvisações da caminhada (e dos enunciados) (CERTEAU, 1994, p. 178).

Conforme as questões propostas pelos alunos sinalizavam essas reinvenções dos espaços escolares, produzindo novos sentidos para suas práticas, deparei-me com novas questões à propósito do que os jovens podiam ser e fazer. Dessa forma, repensei certo senso comum veiculado pela mídia ou pela escola à respeito desse grupo etário, que nos fala, de modo recorrente, da violência, do consumo de drogas e de outras imagens negativas. Para tanto tive que ampliar meus sentidos de olhar e ouvir, um estar atento ao que eles falavam e ao que eles silenciavam, na perspectiva apontada pelos antropólogos Gilmar Rocha e Sandra Pereira Tosta (2009). Estes autores nos falam de uma prática de observação na qual é possível descrever ‘‘de maneira microscópica (detalhada e profunda) um fato da vida social’’ (2009, p. 109) na perspectiva dos sentidos que os homens atribuem a si mesmos e sobre os quais falam de si mesmos em suas culturas.

Com esses jovens construí interações que julgo terem sido bastante ricas, ao longo de quase três anos de convívio na perspectiva dialógica, em via de mão dupla, como definida por Cardoso de Oliveira (2006). Era uma alegria poder observá-los em ação e fazer arte com eles pelos espaços da escola. Explorávamos muito além do que só a sala de aula com suas mesas enfileiradas e quadro-negro poderiam oferecer: queríamos muito mais, toda a escola podia ser espaço para a nossa criação. Eu fazia questão de dizer para eles que ali eu era apenas mais um entre eles, ao contrário do professor de arte nos outros dias da semana, função que eu exercia nessa escola. Isso só foi possível porque: primeiro, o desejo de observá-los foi com a intenção de entendê-los melhor. Segundo, era uma prática fora da minha

condição limitada e limitante na jornada de trabalho, fato que me ajudou a me descolar da condição de professor, no sentido de favorecer outras interações com esses jovens, o que me garantiu uma liberdade que até então eu não experimentara. Como era uma ação concebida por mim e autorizada pela direção da escola, eu podia observar quantos jovens eu quisesse, sem a obrigação de atender a determinado número de alunos, fato que possibilitou a prática nas condições experimentais como o Arte Liberada operava, e que me pareceram vitais para construir outro olhar sobre esses e outros estudantes. E, por último, eu estava tentando ser aceito por eles, tentava me aproximar desses jovens para compreendê-los, um exercício de alteridade que muito me ensinou sobre algumas possibilidades de ser jovem no contexto de comunidades empobrecidas em uma grande capital, como Belo Horizonte. Não tenho dúvidas de que o que aprendi com eles foi essencial para que eu me tornasse um professor mais atento e mais humano diante da realidade que enfrentam esses jovens em nossas escolas, ruas e cidades.

**Figura 4 –**

**Arte Liberada: lambe-lambe no espaço interno de uma escola**

**Fonte: foto do autor, 2008**

Desse modo, foi possível escutar os jovens como atores no grupo Arte Liberada. Em um dos encontros, alguém perguntou: ‘‘Por que a gente não faz uma pintura aqui?’’. V., 16 anos, do alto dos seus 1,90 de altura, expressão séria, mas,

ao mesmo tempo amigável, e um certo ar de introspecção, de quem é bastante econômico nas palavras, muitas das quais monossílabas sussurradas aos ouvidos atentos, apontou para o murinho do jardim, ao lado da sala 7. Era o sinal que os orientava e reenviava outros gestos e ações com vida e energia. A partir dessa e de outras experiências, pude observar esses jovens pelos espaços da escola, testemunhei suas dúvidas e soluções inusitadas, surpreendi-me com os caminhos que trilhavam. Ou seja, era o reconhecimento da cultura como a ‘‘ação pela qual cada um marca aquilo que outros lhe dão para viver e pensar’’ (CERTEAU, 2008, p. 143) passando de um para outro e produzindo novos sentidos.

**Figura 5 – Murinho da sala 7 (vista lateral)**

**Fonte: foto do autor, 2010**

Pude comprovar como em torno do lambe-lambe os jovens se socializavam e atribuíam sentidos ao que vivenciavam. E partindo dessa mídia, outras como fotografia digital, vídeo e Internet foram mobilizados pelo grupo. Para mim, a observação desses jovens e a atuação junto deles fez com que eu repensasse minhas práticas em sala de aula. Sobretudo, pude me aproximar dos jovens, uma vez que o que vivi com eles não correspondia a um certo senso comum antes compartilhado com outros professores; senso comum que nos fala da juventude de modo tão restrito a imagens negativas, ainda mais quando se trata de jovens pobres, vivendo em bairros periféricos. Ao me perguntar sobre o que de fato seria a

juventude e não encontrar uma resposta totalizadora, devido a multiplicidade de sentidos, me libertei para viver com eles as experiências cotidianas.

**Figura 6 – Em processo de criação**

**Fonte: foto do autor, 2010**

Foi de grande utilidade para mim o uso de um caderno de campo no qual anotava o dia-a-dia dos encontros. Esse e outros procedimentos nutriam significações imbricadas com o protagonismo juvenil.

A noção de lugar praticado pode ser aproximada desses espaços efêmeros do grupo Arte Liberada, espaços em transformação, lugares de múltiplas práticas cotidianas. A noção de lugar praticado sugere lugares que são “geometricamente concebidos”, - neste caso, a instituição escolar com seus tempos e regras fixas – contudo reinventados por aqueles que o utilizam, tornando-se espaços flexíveis e dinâmicos. “Lugar” e “espaço” compreendidos de maneiras distintas: o primeiro é aquele submetido a uma ordem, lei, a uma geometria; o segundo é habitado e potencializado pela presença humana e suas práticas que o transformam cotidianamente (CERTEAU, 1994, p. 202).

E não poderia deixar de destacar, também, que, repensar o que deu origem a esta dissertação, foi conectar-se com muitas pesquisas já defendidas neste Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Minas, especialmente, na Linha de Pesquisa “Educação, Cotidiano e Diferença Cultural” e realizadas pelo EDUC (Grupo de Pesquisas em Educação e Culturas). Pesquisas essas que enriquecem o

debate sobre as interações ou não entre a cultura dos jovens e os saberes escolares. As dissertações de Almeida (2010), Anjos (2008), Borges (2009), Maia (2004), Queiroz (2009) e Vieira (2009) contextualizam os descompassos entre a cultura vivida pelos jovens alunos e os saberes estritamente escolares; o que também é observado por outros estudos em programas de pós-graduação no Brasil e fora do Brasil (BATALLÁN; NEUFELD, 2011; FEIXA, 2006). A ausência de uma mediação entre ambos – jovens e escolas – seria um dado relevante a alertar para a urgência de novas ações pedagógicas mais sensíveis às vivências culturais dos alunos.

**Figura 7 – Murinho (detalhe)**

**Fonte: foto do autor, 2010**

Assim, e apesar da estreita conexão estabelecida historicamente entre juventude e escola, e de ambos serem partes indissociáveis do processo socioeducativo, esta relação se apresenta conflituosa, por vezes quebrada. Como por vezes é evidente o distanciamento entre as culturas da escola, com seus saberes, valores, regras e regulamentos, e as culturas dos alunos, com seus valores, experiências e interesses. Ou entre o que se denomina de mundo da escola e mundo dos jovens alunos (MAIA apud TOSTA, 2005, p. 195-196).

Se, por um lado, há certa recusa dos jovens a escola, há, por outro lado, a valorização explícita da instituição escolar. Como colocar essas vozes em diálogo, como tensionar estes saberes da rua (no exemplo da cultura do lambe-lambe) com

os saberes da escola? Em que medida há permeabilidade simbólica entre o que os jovens fazem na rua e o que fazem na escola?

**Figura 8 – Murinho (vista geral)**

**Fonte: foto do autor, 2010**

Esses questionamentos me levaram a buscar outros lugares praticados por outros jovens, nas escolas, pelas ruas, pela cidade. Propus, então, pesquisar a cultura do lambe-lambe na cidade de Belo Horizonte, e tentar responder à pergunta: Quem são esses jovens e como os saberes da cultura do lambe-lambe – ou os saberes de quem cola – os mobilizam e se articulam ou não com as experiências escolares? Ou, invertendo essa pergunta: em que medida o Piolho Nababo e outras manchas de cultura do lambe-lambe podem ou não dialogar com a escola? Será que a escola está lá dentro de algum modo? Para responder a essa e a outras perguntas propomos seguir a orientação de Cardoso de Oliveira quando esse autor nos fala da educação do olhar, do ouvir e do escrever (2006, p. 25), o que trabalharei ao longo da dissertação, tentando articular o difícil diálogo entre teoria e empiria.

Ouvindo, olhando e escrevendo meu diário de campo, ainda no início da investigação realizada, pude observar e constatar que a educação e a escola eram objetos de discussão nessa mancha de cultura, tanto pela presença de professores que ali transitavam, e mais do que isso: D. e F., sujeitos de minha pesquisa, davam aulas em projetos socioeducativos e cursavam Licenciatura em Arte na escola

Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais. E pelos caminhos muitas vezes surpreendentes da pesquisa, o que começou como observação de cartazes colados como propaganda lambe-lambe na rua e as prováveis interfaces com a educação, me levou a conhecer uma anti-galeria de arte que, de longe, não pareceria afinada com escola; por fim, se revelou um espaço bastante instigante para se pensar os desafios para uma educação e uma escola mais sensíveis às multiplicidades de ações dos jovens contemporâneos.

Em outros termos, e prosseguindo no diálogo teoria com a prática, creio que o que se seguirá gira em torna de problemas como os seguintes: O que o campo me propiciou para pensar a categoria de juventude e quais seus desdobramentos? O que o campo me propiciou para pensar a educação articulada com as noções de juventude? O que o campo me propiciou para pensar os saberes expressos em culturas juvenis e os saberes da escola?

## 1.2. **“Não se pode ser sério aos dezessete anos”**

Esse verso do poeta francês, Arthur Rimbaud (1995) – para mim um símbolo da rebeldia juvenil –, me chama a atenção para o fato de que o tema da juventude guarde um significado de irreverência e rebeldia, como bem comprovaram a atribulada vida do citado poeta. E com essa constatação, quero aqui não perder de vista, simultaneamente a toda a teoria que requer o tema para ser exposto em uma dissertação, que os jovens são e sempre serão esses pontos de contestação das regras, sejam elas morais, sexuais ou artísticas. Ao mesmo tempo, trata-se de uma provocação a qual coloca em situação a seriedade – talvez contraditória, em certa medida – com que os jovens são analisados, se lembrarmos do contexto proposto pelo poeta francês. Como, nas pesquisas, conseguir abordar a juventude e seu conteúdo rebelde em sua falta de seriedade?

Exposto isto, mesmo que de modo apenas provocativo, passo adiante:

Tentarei, portanto, apresentar algumas possibilidades e limites de se pensar e debater a juventude, a partir de estudos de pesquisadores como Bourdieu (2003), Margulis e Urresti (1996), Feixa (2006), Magnani (2007; 2008), Dayrell (2005), Tosta (2005; 2012) e Maia (2003). Também é meu objetivo fazer escolhas entre essas abordagens, pondo em evidência algumas entre elas, destacando aspectos que me pareçam mais ricos para a presente dissertação.

### 1.2.1. ***Juventude: um "abuso de linguagem"?***

Em uma possibilidade de pensar o tema da juventude[6], discorro sobre algumas pesquisas de Bourdieu (2003, p. 151), nas quais o autor reflete sobre certa arbitrariedade das "divisões entre as idades" para categorizar juventude. Para o sociólogo francês, trata-se de uma delimitação de difícil classificação, não apenas nas sociedades complexas:

> O que quero lembrar é muito simplesmente que a juventude e a velhice não são dadas mas construídas socialmente, na luta entre os jovens e os velhos. As relações entre idade social e idade biológica são muito complexas. (BOURDIEU, 2003, p. 152).

Bourdieu também argumenta que em cada campo existem leis próprias de envelhecimento, conforme seus estudos sobre a moda e sobre a produção artística. Faz-se necessário, a partir dessa constatação, conhecer as leis internas de cada campo, para somente assim recortar as gerações e suas divisões. No campo da literatura, por exemplo, um escritor de trinta anos pode ser considerado jovem, enquanto que, no campo da moda, as modelos nessa idade estariam se aposentando para os desfiles. Já no campo esportivo, um atleta normalmente não vai muito além dessa faixa-etária como praticante. Em contraponto a esse exemplo, um pintor aos trinta anos estaria no início de sua carreira começando sua trajetória.[7]

Tais exemplos nos indicam como as idades são flexíveis e obedecem a normas exteriores ao dado estritamente biológico. Ou melhor, a idade biológica seria um dado socialmente manipulado e manipulável; e que o fato de se falar dos jovens como de uma unidade social, de um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e de se referir esses interesses a uma idade definida biologicamente, constitui já uma evidente manipulação (BOURDIEU, 2003, p. 153).

Nessas condições, conclui o autor, o termo juventude não passaria de um "abuso de linguagem" que colocaria lado a lado "universos sociais que praticamente nada têm em comum" (BOURDIEU, 2003, p. 153). Para ele haveria, no mínimo, duas juventudes: a do estudante burguês e a do jovem operário. O primeiro gozaria de uma adolescência plena, uma vez que jogaria ora como adulto, ora como criança,

---

[6] Paralelo ao debate em torno dessa categoria, as imagens de diversos filmes me ajudaram a compor as potencialidades de vivências juvenis na contemporaneidade. Recorrerei às imagens do cinema para discorrer sobre as diversidades que a categoria em questão potencializa.

[7] Para maiores informações sobre a noção de campo, consultar Bourdieu (2011b).

conforme a conveniência. Ao segundo, a impossibilidade de viver a adolescência pelas imposições do ingresso precoce no mundo do trabalho. Essas duas juventudes abririam entre elas um imenso espaço pelo qual desfilam “figuras intermediárias” (2003, p. 154) com múltiplas singularidades.

Essas “figuras intermediárias” assinaladas por Pierre Bourdieu me permite arriscar uma abordagem da juventude nos seguintes termos. Haveria um “espaço de possibilidades oferecidas aos jovens” (BOURDIEU, 2003, p. 154). Esse espaço nos parece bastante promissor para não se enquadrar o jovem em categorias rígidas. Seria possível, desse modo, pensar as juventudes, os jovens, as culturas, as práticas, pensar todas essas possibilidades em condições mutáveis? Haveria, por conseguinte, uma qualidade de se experimentar a juventude, a qual não precisa ser vivida em sua totalidade. Imagine, por exemplo, alguém que, durante o dia, em seu trabalho, assume posturas e vivências socialmente identificadas com dos “adultos”. Entretanto, ele participa de atividades em grupos fora do horário do trabalho, cujas práticas são nomeadas como “dos jovens” ou nas quais há presença de práticas que possam coletivamente ser associadas a esse grupo.[8]

Na minha experiência como professor posso afirmar que é visível a multiplicidade de maneiras de expressão da juventude, as quais estão em permanente transformação. Os jovens com os quais convivi em espaços escolares evidenciaram os limites a classificações, expostos por Bourdieu.

Margulis e Urresti (1996) fazem um contraponto ao sociólogo francês, ao afirmarem em seu texto, *A juventude é mais que uma palavra*, que os critérios estritamente sociais também não podem se sobrepor, do mesmo modo que os critérios estritamente biológicos sozinhos também se mostram insuficientes para abarcar a complexidade das vivências heterogêneas dos jovens na contemporaneidade.

Ser jovem, portanto, não depende somente da idade como característica biológica, como condição física do corpo. Tampouco depende da condição social, com a possibilidade de aceitar de maneira diferencial a uma moratória, a uma

[8] Até que ponto as “figuras intermediárias” propostas por Pierre Bourdieu nos permitiriam dialogar com a noção de “devir”, segundo a filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997) Quais os limites e possibilidades desse diálogo? Haveria um devir-jovem assim como há para os citados autores um devir-criança? Essas perguntas as faço aqui com a intenção de problematizar outra abordagem sobre o tema da juventude, e, ao mesmo tempo, suscitar, mesmo que de modo bastante ligeiro, os múltiplos caminhos teóricos que a temática dos jovens poderia promover.

condição de privilégio. Há que se considerar também o fato geracional: a circunstância cultural que emana de ser socializado com códigos diferentes, de incorporar novos modos de perceber e de apreciar, de ser competente em novos hábitos e destrezas, elementos que distanciam aos recém-chegados do mundo das gerações mais antigas (MARGULIS; URRESTI apud PEREIRA, 2007).

Para Margulis e Urresti (apud PEREIRA, 2007), a noção de uma moratória vital seria uma resposta viável para se pensar a juventude como uma palavra que carrega um significado complexo, mas, ao mesmo tempo, *sui generis* na configuração de uma condição juvenil. Segundo esses autores, aos jovens é reservado um capital energético ou temporal, isto é, uma condição privilegiada de quem, em tese, encontra-se afastado dos males fundamentais da existência – as enfermidades, a morte – os quais seriam atribuídos às gerações mais velhas. Portanto, a juventude constituiria um grupo social com características próprias e a energia dos jovens seria um dos elementos dessa moratória vital.

Esses autores nos esclarecem que as questões de gênero também atravessam essas noções de juventude. Um jovem do sexo masculino, da mesma classe social de uma jovem, teria particularidades pelo fato de ter vivências específicas. O tempo passaria de modo distinto conforme o gênero, basta lembrar a questão da maternidade como uma particularidade nessas experiências marcadamente diferenciadas, no caso da experiência de jovens do sexo feminino. Trata-se de um tempo para a vivência das mulheres, e outro tempo, para a vivência dos homens.

O antropólogo espanhol Carles Feixa (apud PEREIRA, 2007) também observa especificidades que podem definir uma noção de juventude, o que também contraria aquela concepção de juventude como “abuso de linguagem”. Esse autor nos informa que o debate em torno da questão juvenil remonta, entre outros, aos estudos de Franz Boas ao investigar como as idades determinam a organização das sociedades. Em uma perspectiva análoga, Feixa (2006) nos relata a relevância dos ritos de passagem nos escritos de Margaret Mead em seu clássico *Adolescencia y cultura em Samoa* (1961). Ao mesmo tempo, o antropólogo espanhol salienta a centralidade que a juventude passaria a ter nos estudos, em especial a partir dos últimos anos, fato que consolida certas abordagens nas ciências sociais. Segundo Tosta (2005) os jovens

> [...] tornam-se sujeitos que vêm ocupando espaço na pesquisa acadêmica. Com a indústria cultural plenamente sintonizada com o capitalismo – regime que favoreceu sua criação, o estado e o status que esse setor da economia desfruta hoje, o jovem entrou definitivamente em cena. (TOSTA, 2005, p. 186).

Avançando nessas questões, pensar a juventude e pensar a cultura juvenil segundo Carles Feixa (2006, p. 106) me faz refletir sobre as maneiras pelas quais os jovens coletivamente se expressam. Ainda segundo esse autor, as culturas juvenis estão imbricadas com a concepção de culturas subalternas, ou seja, como culturas de setores dominados em sua frágil integração com as culturas hegemônicas, mesmo quando se trata de jovens oriundos dessas classes hegemônicas. Feixa destaca o caráter transitório da juventude, argumento usado em muitos casos para desacreditar as produções culturais juvenis. Isso não impede, e é o que suas pesquisas também nos esclarecem, que grupos de jovens se afirmem com protagonismo, por exemplo, em seus estilos, produções e apropriações culturais (FEIXA, 2006).

Por sua vez, estilo pode ser entendido como um conjunto de elementos compartilhados por grupos em suas culturas juvenis. A partir dos anos 1950, o estilo musical passou a ser preponderante e em torno dele vários grupos de jovens se reuniam. Também podemos falar de estilo quando, por exemplo, a linguagem é reinventada através de gírias; ou, então, no uso de determinados acessórios, penteados ou roupas; como também em frequentar espaços exclusivos de cada grupo (FEIXA, 2006; DAYRELL, 2005).

Penso que a provocação de Bourdieu (2003) ao afirmar que a juventude é um “abuso de linguagem” é relevante para esclarecer sobre os limites que, na atualidade, são enfrentados por quem se arvora a definir quem é jovem e quem é velho. Ao mesmo tempo, isso me faz refletir que o abuso linguístico das referências a juventude e a arbitrariedade não se limitam ao campo, uma vez que estão para além dele. Isto é, as lutas entre jovens e velhos são relativas, dependendo de cada campo – uma coisa é ser jovem no campo da literatura e outra ser velho no campo da moda. Como dito antes, essas arbitrariedades parecem escapar às lógicas internas de cada campo, e por isso poderiam ser pensadas como “abusos”, uma vez que inviabilizariam a análise segundo os pressupostos da sociologia de Bourdieu.

Para o antropólogo José Guilherme Cantor Magnani (2007) a juventude não seria exatamente um “abuso de linguagem”, uma vez que suas pesquisas destacam

as trocas simbólicas e as reinvenções de espaços urbanos como redes de sociabilidade juvenil, ao observar as regularidades de práticas culturais no contexto da cidade de São Paulo. Além disso, esse antropólogo discute, por exemplo, a limitação do termo tribos urbanas, proposto por Michel Maffesoli, e muito repetido por parte da mídia e por pesquisadores do assunto. Essa categoria, entre outros problemas, é empregada incorretamente: tribo, na etnologia, refere-se a certas alianças entre clãs e grupos locais, isto é, relações de confiança mútua e de trocas simbólicas. Ao contrário, o uso que faz Maffesoli do termo tribos urbanas – e, pior, a mídia em certos casos –, incorre em estereótipos preconceituosos, os quais reduzem a noção de tribo urbana à categoria de "conflito tribal" em sentido pejorativo (GOLDMAN apud MAGNANI, 2007, p. 17), como se a palavra tribo expressasse apenas violência e guerra entre grupos humanos rivais. Essa expressão de Maffesoli também seria muito vaga, fragmentada, inspirada em certo nomadismo urbano sem que houvesse um olhar centrado nas regularidades dos modos como os jovens agem e circulam pelas cidades.

Magnani propõe como alternativa a esse quadro conceitual as pesquisas de Carles Feixa (2008). Nelas, encontramos a noção de cultura juvenil na qualidade de uma subcultura, bem ao gosto do pensamento filiado aos Estudos Culturais ingleses. Feixa nos esclarece que, enquanto o termo tribos urbanas parece ser mais (e mal) difundido, cultura juvenil se restringiria, em tese, ao tratamento acadêmico.

> Esta mudança terminológica implica também uma mudança na forma de encarar o problema, que transfere a ênfase da marginalidade à identidade, das aparências às estratégias, do espetacular à vida cotidiana, da delinquência ao ócio, das imagens aos atores (FEIXA apud MAGNANI, 2007, p. 18).

Contudo, cultura juvenil, apesar de avançar nos aspectos citados, também oferece suas limitações, segundo Magnani (2007). Ela se baseia em "pautas de consumo" e "estilos de expressão", restringindo-se a faixa-etária. A investigação nessa perspectiva corre o risco de limitar seu alcance no que se refere às sociabilidades (mesma limitação das tribos urbanas, ainda que em menor intensidade). Ao mesmo tempo, no contexto das subculturas, não se está livre de certas imagens também estereotipadas como, por exemplo, dos *skinheads*, o que limita o uso dessa categoria (MAGNANI, 2007, p. 19).

Como saída promissora a esse quadro teórico complexo e controverso, a proposta de uma antropologia urbana pode ser vista como ampliação da observação dos contextos culturais dos jovens, indo além dos aspectos pesquisados nos conceitos de Maffesoli e Carles Feixa. Comportamentos e espaços ganham relevância, bem como os atores, seus sentidos compartilhados em suas interações com o meio urbano. Para tanto, Magnani (2007) pensou quatro categorias que pudessem contribuir para analisar as diversas formas de uso e mobilidade cultural e espacial.

> Essa escolha, ademais, implicou abrir mão do campo da "juventude" e das discussões sobre os atuais limites dessa faixa etária – os quais podem oscilar, no caso dos grupos aqui estudados, entre 13 e 30 anos –, em favor da opção de vê-los em sua interação com a cidade, seus espaços, equipamentos e trajetos. (MAGNANI, 2007, p. 19)

Ao deslocar o olhar para os espaços e suas múltiplas dinâmicas culturais, abre-se o leque de sentidos e experiências. Abre-se a possibilidade para, trabalhando com categorias dinâmicas, ampliar-se a discussão da juventude, vista para além da faixa etária e da condição de classe. Ser jovem seria muito mais da ordem do pertencimento, da ordem das práticas culturais observadas. Em resumo, isso nos permitiria ousar pensar na condição juvenil como algo que se afirma, algo engendrado por cada ator, construído socialmente, contextualizado concretamente em práticas e reinvenções de espaços.

Magnani (2007), ao invés de usar as categorias de tribos urbanas ou de culturas juvenis, propõe outras categorias, que são as seguintes: Pedaço, Mancha, Trajeto e Circuito[9]. Com base nessas quatro categorias, Magnani observou as variadas formas de uso dos ambientes urbanos da cidade de São Paulo. Não se perdeu em fragmentações, não restringiu sua pesquisa a dimensão do consumo. Buscou regularidades nos fenômenos culturais dos jovens em suas inter-relações com os espaços. Em outros termos, pôs em prática estas categorias, na melhor expressão da disciplina antropológica como "teoria em ato" (PEIRANO, 2008).

Possivelmente, pela experiência etnográfica seja viável, sim, observar por dentro e sem fragmentações o que fazem e como fazem, em termos de lógicas de pensar e agir, jovens em seus movimentos de expressão e produção culturais. No entanto, toda a amplitude da discussão proposta por Feixa (2006) e Magnani (2007)

[9] Essas categorias serão trabalhadas no Capítulo 2.

me sinaliza a seguinte direção: a noção de cultura juvenil defendida por Feixa, retomando conceitos dos Estudos Culturais, parece garantir certo estatuto científico, em oposição a certo senso comum das noções de tribos urbanas e seus estigmas. Dito isso, me situo da seguinte maneira: tanto as propostas dos nomadismos podem ser ricas para se pensar os modos de ser dos jovens, como também as pautas de consumo em subculturas e modos de resistência a uma cultura dominante. O fato da concepção de tribos urbanas ter sofrido um empobrecimento – apontado por Feixa e também por Magnani – segundo estereótipos associados com a violência das gangues de jovens – e por extensão, suas prováveis ligações com a contravenção – todas essas imagens negativas podem ser suspensas para que repensemos as teorizações originais de Maffesoli. Pelo o que elas ainda podem dar de contribuição, afinal, até que ponto as práticas dos jovens não seriam marcadas, também, por certo nomadismo, por certa fragmentação, em suas circulações pelos espaços das metrópoles? Esse nomadismo poderia ser pensado como trânsito e criação entre manchas e circuitos? Como em um videoclipe que se assiste no You Tube, as vidas dos jovens nas metrópoles não guardariam, também, algo da ordem do estilhaço, do descontínuo, cujos limiares estariam pulverizados, limites imprecisos como sinalizados por Bourdieu (2003), algo que também escapa a classificações e que pertence a dimensão do que se vive e dos modos como se vive?

Indo além, pensar as metrópoles e os jovens que nelas vivem, poderia ser na ordem do que nos fala Canclini (2010), à propósito da Cidade do México, ao interpretar o conto *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, em que a citada capital “não se deixa abarcar por uma descrição” (CANCLINI, 2010, p. 122). Estendendo essa concepção ao debate sobre a juventude, ela “está em toda parte e não está plenamente em nenhuma”.

As imagens de jovens parecem se multiplicar e se potencializar em filmes como *Eclipse de uma paixão* (CARVALHO, 2012), cinebiografia inspirada livremente na vida do poeta francês Arthur Rimbaud, *Hair* (NOVAES, 2012), sobre o movimento hippie, ou *Os sonhadores* (SVNFME, 2012), sobre a juventude e suas idiossincrasias em meio aos acontecimentos do Maio de 68 parisiense. Coleciono imagens de jovens, algumas delas possivelmente idealizadas, mas que puderam, de algum modo, ser confrontadas com o que os dados em campo me forneceram. Nesses confrontos, a diversidade de formas de ser jovem que esses filmes ilustram com seus personagens rebeldes não estariam totalmente descoladas dos meus

pesquisados observados no campo de pesquisa. O próprio Piolho Nababo, “galeria em processo”, espaço no qual realizei minhas observações, e seus personagens, guarda algo de cinematográfico no sentido de algo arquitetado como uma rebelião juvenil que se reeditava a cada sexta feira, no edifício Maletta, espaço Ystilingue. A efervescência das noites no Piolho encontraria paralelos prodigiosos com cenas daqueles três filmes, e com outros que ainda apresentarei como referência de imagens em movimento sobre as juventudes.

**Figura 9 – Os Sonhadores**

**Fonte: Antunes, 2012**

Quero apenas dizer que as concepções de Bourdieu, Margulis e Urresti, Feixa, Maffesoli e Magnani não me parecem frontalmente incompatíveis, e poderiam enriquecer – em graus distintos – este debate. Essa forma de tentar agregar forças pode encontrar respaldo em Pais (apud PEREIRA, 2007):

> Em vez de teimosamente me agarrar a uma, e uma só, destas correntes teóricas, o exercício a que me proponho é o de olhar as culturas juvenis a partir de diferentes ângulos de observação, de tal forma que umas vezes elas aparecerão como culturas de geração, outras como culturas de classe, outras vezes, ainda, como culturas de sexo, de rua, etc.

### 1.2.1.1. **Quem não quer ser jovem?**

Segundo Dayrell existe uma diversidade de modos de ser jovem. Isso se deve, em parte, ‘‘das próprias condições sociais nas quais esses sujeitos constroem sua experiência’’ (DAYRELL, 2005, p. 26). Essa diversidade não encontra, em muitos casos, representações na sociedade. Desse modo, a juventude acaba sendo vista através de ‘‘modelos’’ e generalizações, em desconcerto com as múltiplas vivências juvenis cotidianas (2005, p. 26). Restrito a esses modelos idealizados de juventude o nosso olhar se torna incapaz de abordar a diversidade histórica e cultural dos jovens. Isto é, se olharmos para todos os jovens sob um mesmo modelo, espelhado ‘‘nos jovens das camadas médias e altas’’, os das camadas populares serão percebidos negativamente. (DAYRELL, 2005, p. 27).

**Figura 10 – Os Sonhadores**

**Fonte: Antunes, 2012**

Sandra Pereira Tosta (2005) propõe uma alternativa à categoria de classe social como definidora de sujeitos em suas posições sociais. Não desconsiderando a relevância do citado conceito, a autora amplia o debate ao defender a tese de que as noções precisam ser revistas e refeitas em favor do diálogo com a complexidade das sociedades contemporâneas. Trata-se de um esforço na direção da “dimensão simbólica” (TOSTA, 2005, p. 189) e das problematizações que o conceito de cultura

traz, e que extrapolam as condições estritamente econômicas. Tosta, nessa perspectiva, sinaliza as tensões e riquezas em torno da “diversidade cultural” no contexto que considera que noções teóricas vêm se redefinindo à luz de práticas sociais; como também, de uma heterogeneidade social maior, fruto da coexistência harmoniosa ou não de um pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, familiares, geracionais, políticas e religiosas (TOSTA, 2005).

**Figura 11 – Hair**

**Fonte: Anderson, 2012**

Sandra Pereira Tosta, em suas pesquisas e em sintonia com outros autores, pode constatar que, no caso dos estudos sobre as escolas, de fato, a categoria classe social teve e ainda tem a sua relevância na explicação de determinados fenômenos. Tosta reconhece as diversas origens sociais dos jovens na contemporaneidade, “mas nem por isso vivem mundos incomunicantes” (TOSTA, 2005, p. 190). Para a autora, a juventude compartilha desejos e experiências em comum, independente de classe social, na medida em que, a dimensão simbólica parece carregada de complexidades que extrapolam categorias pensadas *a priori* e, às vezes, carentes de um maior diálogo com diversas vivências das sociedades

contemporâneas. Como também falta aos estudos um olhar mais “de perto”[10] para que os ajustes necessários sejam refinados. Mais uma vez, a condição juvenil se mostra fugidia, de difícil delimitação, quando fica exposta a diversidade dos modos de ser da juventude ou de como consumi-la, segundo a noção de *target*: “Estratégia político mercadológica inaugurada nos EUA e velozmente difundida pelo mundo capitalista que enfoca o jovem como uma mercadoria a ser desejada, cultuada e consumida.” (TOSTA; BORGES, 2012, p. 114).

**Figura 12 – Hair**

**Fonte: Anderson, 2012**

Para dar conta destas dinâmicas culturais, a noção de sociabilidade é posta em discussão para abarcar as multiplicidades das formas com as quais os jovens criam em seus grupos; esses, por sua vez, girariam em torno de práticas culturais como a capoeira (MAIA, 2004), e os usos dos uniformes escolares como forma de construção de identidades juvenis (FREIRE, 2004).

Talvez posso aqui argumentar em favor do que nos ensina Magnani (2007) quando estende às interações com espaços, as práticas culturais dos jovens, e ultrapassa a “noção de tempo” e nos dá uma condição privilegiada de observar a juventude.

[10] Magnani (2002) estabelece a distinção entre abordagens “de perto e de dentro” e “de fora e de longe”. A primeria, seria possível na prática etnográfica de se buscar compreender as culturas urbanas, vivendo-as e interpretando-as segundo os parâmetros dos que praticam essas culturas, nos usos que certos grupos fazem de certos equipamentos urbanos como ruas, praças, centros culturais etc.. A segunda, seria sobre certas pesquisas que assumem uma abordagem macro das cidades e, até certa medida, homogeneizante, reduzindo-o a ações institucionais e empresariais. Algumas dessas últimas abordagens são identificadas com tendências pós-modernas.

Também é relevante para essas abordagens as contribuições de Carla Linhares Maia (2004). Em sua pesquisa sobre grupos culturais juvenis nos apresenta a “galerinha da capoeira”, composta por jovens que se reuniam nos intervalos de turnos, em uma escola municipal da cidade de Belo Horizonte. A pesquisadora retoma os estudos sobre a juventude e reafirma, entre outras ricas discussões, a relevância de se destacar o protagonismo dos jovens que se organizam e se mobilizam em torno de práticas culturais, as quais fazem sentidos para seus cotidianos. Nesse estudo etnográfico, tomamos conhecimento das regras de convivência, das apropriações de espaços públicos – no caso, uma escola – e, sobretudo, dos saberes que esses espaços culturais potencializam nas sociabilidades juvenis. Por conseguinte, a autora nos esclarece que os “grupos culturais juvenis também podem e devem ser vistos como espaços educativos como a escola” (MAIA, 2008, p. 19).

**Figura 13 – Eclipse de uma paixão**

**Fonte: Iletrado, 2012**

É no cotidiano escolar reinventado pelo “Grupo de Capoeira M.B.” que a pesquisadora problematiza os diversos modos de ser jovem. Com os sentidos disciplinados pela prática etnográfica, o olhar de perto focaliza o que muitas vezes passa desapercebido dos adultos e dos professores, isto é, o olhar antropológico possibilita um diálogo com essas práticas. Essa constatação nos desperta para um questionamento: até que ponto a educação pode ser potencializada sem a prática

etnográfica? Se a cultura dos estudantes precisa ser uma referência para o trabalho dos professores, então o campo científico da antropologia se faz cada vez mais urgente com o olhar e ouvir educados para as práticas culturais dos jovens. Trata-se de refletir sobre os caminhos que aproximam a antropologia e a educação como alternativas aos dilemas e limites presentes na contemporaneidade. Alternativa essa que humaniza nossas possibilidades de interlocução com “o outro” (ROCHA; TOSTA, 2009, p. 17), isto é, pensando os alunos na vida cotidiana escolar e as nossas diferenças culturais; a antropologia como um espaço para o diálogo e para a abertura aos significados que possam aproximar estudantes e professores.

Isso nos leva a reafirmar o princípio segundo o qual a antropologia deve ser pensada como uma forma de educação, bem como a educação deve ser vivida como uma prática antropológica (ROCHA; TOSTA, 2009, p. 20).

Fechando esse capítulo e me situando nesses debates apresentados, parece-me que as categorias de Magnani (2007) se sobressaíram como mais adequadas para se pensar aqueles jovens observados por mim. A observação se fundamenta nas práticas culturais e apropriações do espaço urbano. Posso concluir que esse autor me ofereceu as categorias que melhor me ajudaram a compreender os jovens pesquisados.

# CAPÍTULO 2: PENSANDO A CIDADE, A EDUCAÇÃO E SEUS SUJEITOS COMO CULTURA

Considerando os estudos da antropologia cujo conceito fundador é a "cultura", mas não desconsiderando outras contribuições como a do historiador Certeau, elegi o conceito semiótico de cultura proposto por Clifford Geertz (2012), isto é, cultura como uma descrição semanticamente densa, em diálogo com o de cultura no plural proposto pelo pensador francês Michel de Certeau (2008). Os conceitos desses dois autores me pareceram bastante ricos para um debate em torno da cultura, sobretudo para que eu desenhasse um quadro teórico que problematizou a cultura na minha pesquisa.

## 2.1. **Cultura como uma descrição densa**

Clifford Geertz (2012) discute o conceito de cultura como teias de significados. Tentarei dialogar com esse conceito pensando-o na perspectiva das teias em movimento, pois a cultura estaria em movimento, isto é, a imagem das teias como linhas que podem ser puxadas, teias que emitem signos a todo o momento, teias móveis, tecidas pelos homens e por eles também transformadas. E, sobretudo, na prática etnográfica proposta por Geertz, teias descritas densamente.

O conceito de cultura em Geertz é pensado na articulação com a noção de cultura como sistema simbólico costurada com a definição de cultura cunhada por Max Weber (TOSTA, 2011, p. 423). A noção de cultura como sistema simbólico é formulada "a partir da Semiótica, dada a preocupação dessa disciplina com as questões dos significados, do simbolismo e da interpretação" (TOSTA, 2011, p. 423). Em seus estudos sobre a vida religiosa, Max Weber atribui a cultura a potência de transformação da realidade, uma vez que "as convicções e os valores" (WEBER apud TOSTA, 2011, p. 423) seriam tão reais quanto "as forças materiais" e, portanto, "poderiam transformar a natureza da realidade social" (WEBER apud TOSTA, 2011, p. 423). A cultura como esse sistema simbólico, muito mais do que fornecer modelos, é a própria expressão do real, e sobre ele exerce seu governo (TOSTA, 2011, p. 423). Somos, por conseguinte, governados pelo sistema simbólico que costuramos nas teias de significados das culturas.

O conceito de Cultura aqui proposto a partir de Geertz engendra a perspectiva de uma antropologia como uma ciência interpretativa à procura do significado. No meu trabalho de campo, procurar o significado era da ordem de aproximar-se dos meus pesquisados e poder viver com eles suas culturas. Mas essa possibilidade não se deu de imediato. Em um primeiro contato com eles, não pude estabelecer interações, nem mesmo era possível trocar algumas palavras mais articuladas. Os olhos desviavam-se dos meus, a reserva ou a desconfiança prevaleciam. Depois de alguns meses, pude avançar nas interlocuções. Somente com essas interlocuções os significados começaram a ser elaborados e foi possível interpretar suas culturas. As teias da cultura começaram a vibrar, as piscadelas puderam ser minimamente classificadas.

A teia vibra, emite signos, movimenta-se. Pensar a cultura na ordem dos movimentos das teias, das linhas e redes que compõem a teia de significados da cultura nos endereça para a clássica definição:

> O conceito de cultura que eu defendo, cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. (GEERTZ, 2012, p. 4).

“Se o homem é um animal enredado em teias de significado que ele mesmo teceu, é isso a cultura, e sua análise é ofício do antropólogo” (TOSTA, 2011, p. 424). A autora nos ilumina que essas teias são costuradas em dois níveis: daquilo que se vive e daquilo que se interpreta. O que se vive está na perspectiva das experiências dos nativos enquanto vivem suas culturas. O que se interpreta, só se interpreta quando o antropólogo, disciplinado pelo conhecimento, consegue interagir com os nativos e vive, ainda que de modo parcial, a cultura de seus pesquisados. Na prática etnográfica o desafio, muitas vezes, se coloca na tentativa de aliar pesquisa empírica e pesquisa teórica na construção do texto etnográfico, síntese dialética desses dois movimentos complementares.

Retomando e tentando explicar melhor o conceito de Semiótica, exponho o que se segue: por Semiótica, compreende-se a ciência dos signos (SANTAELLA, 2007). Toda linguagem verbal (falada ou escrita) ou não-verbal (gestos, cheiros,

roupas, sons etc.) é composta por signos, estes, por suas vez, são classificados na lógica Semiótica, cuja ciência trabalha estas classificações. Essa ciência herdou da fenomenologia o conceito de consciência: esse conceito refere a toda sensação que se apresenta a consciência. Essa seria como um “lago sem fundo”; a superfície desse lago seria a parte racional da consciência, portanto, apenas a superfície seria da ordem que disporia nossa vida cotidiana no que ela representa de mais ordinário ou objetivo (acordar cedo, escovar os dentes, dialogar com as pessoas, cumprir horários etc). O fundo do lago afeta a superfície, trazendo de suas profundezas sensações que emergem, sensações de difícil interpretação. Um cheiro, uma cor, uma palavra, um ruído, uma imagem, um gesto. No meu trabalho de campo fui afetado por diversos signos emitidos pelos meus pesquisados e por todo o ambiente no qual eu estava imerso. Por outro lado, meu corpo, meus gestos e o que eu falava também emitiam signos que me afetavam e afetavam meus pesquisados.

A cultura como conceito semiótico apresenta-se assim, nesse quadro, polissêmico e de difícil interpretação. Primeiro, se faz necessário ter em situação a complexidade que se instala diante de nós quando se está no trabalho de campo, orientado por tal conceito de cultura. Segundo, a cultura nessa perspectiva da Semiótica pode ser pensada na dimensão dos significados, os quais seriam inesgotáveis, uma vez que os signos se apresentariam abertos a múltiplos contextos relacionais. Ao antropólogo se torna necessário que, em sua observação, haja critérios para que o mesmo não se perca nas multiplicidades dos signos e significados. Procedimentos como classificação e anotação de regularidades possibilitam construir no discurso antropológico uma lógica interna, a qual potencializaria a interpretação das culturas.

A minha experiência no trabalho de campo e a busca pela profundidade dessa experiência me ensinaram que a descrição densa, da qual tanto nos fala Geertz, dependeria da qualidade e da intensidade das vivências em campo. Quando me sentava para escrever, os signos e significados, em um primeiro momento da incursão a campo, eram incipientes, as frases se fragmentavam, palavras soltas eram rabiscadas na caderneta. As ideias não se articulavam. A dificuldade em descrever as culturas observadas era um grande desafio. Conforme minhas relações com meus pesquisados e com o ambiente da pesquisa se intensificavam, as descrições e análises no diário de campo se enriqueceram. Frases se multiplicavam, ideias se sobrepunham, sensações podiam compor um texto articulado. A

interpretação das culturas dos meus pesquisados se tornou possível, na perspectiva de responder porque eles faziam o que faziam. Mas antes de seguir nesse raciocínio, Geertz problematiza a seguinte proposição:

> O que o etnógrafo enfrenta, de fato [...] é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender depois apresentar. [...] Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não como os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2012, p. 7).

Quando Geertz fala em "fazer etnografia" ele se refere, especificamente, a todo o trabalho de campo (observação, participação, conversação, anotação etc). A multiplicidade dos signos que se apresentam ao antropólogo nesse trabalho de campo faz dele um "manuscrito estranho", isto é, os significados transbordariam e se colocariam como um desafio à interpretação. Daí, portanto, as "elipses", "incoerências" e "rasuras". O que daria a esse trabalho uma direção em meio a tantos signos e significados seriam os "exemplos transitórios de comportamento modelado". Esses, por sua vez, em suas regularidades possibilitariam ao fazer etnográfico compreender a lógica que o discurso antropológico constrói em sua interpretação da cultura e sua passagem para o texto. Notemos que essa construção não é destituída de "comentários tendenciosos", mas não a eles se limitaria. Seria uma mediação entre as multiplicidades dos signos e as estratégias de classificação do que se observou em campo.

A observação das culturas e minhas vivências junto aos sujeitos de pesquisa me autorizaram interpretar os signos, semioticamente desafiadores porque inesgotáveis. Sempre, também, no desafiador encontro entre teoria e empiria.

A interpretação "de segunda e de terceira mão" (GEERTZ, 2012, p. 11) dada pelo antropólogo é atravessada por elipses, e parte do seu trabalho é preencher minimamente essas elipses na construção do texto antropológico. Esse texto surge, portanto, de um conjunto de procedimentos, em destaque, o diálogo entre teoria e empiria. A cultura na abordagem antropológica e semiótica precisa ser vivida, ao mesmo tempo em que teorizada, uma dinâmica relacional. No trabalho de campo, "países bibliográficos" (CERTEAU, 2008, p. 131) são colocados em situação, cultivados antes do trabalho de campo. Isto é, antes de ir a campo, o conhecimento

da disciplina da antropologia é o fundamento que possibilitará o contato com os nativos e os diálogos com as teorias. Em minha experiência, quando estive no trabalho de campo, o estranhamento era o texto no qual atuavam meus pesquisados, um texto cheio de rasuras, impossível de decifrar no primeiro contato. O texto de rasuras e elipses. Tenho consciência de que não pude, ao fim do trabalho de campo, preencher todas as lacunas, mas saí dele compreendendo melhor as razões pelas quais, por exemplo, o Piolho Nababo e os meus pesquisados eram do jeito que eram. A multiplicidade de signos mediados com a teoria e o trabalho de campo resultou em um texto etnográfico, fruto das interlocuções e teorizações construídas ao longo de toda a pesquisa.

Portanto, a cultura como conceito semiótico na classificação dos gestos e vozes dos pesquisados é o que faz o antropólogo. Na multiplicidade dos signos densamente interpretados é possível construir um texto que fale da cultura dos outros, culturas que, pela prática etnográfica, podem ser interpretadas. Os signos são classificados e analisados em suas regularidades e isso resulta no texto antropológico que nos ilumina sobre as razões que orientam o que fazem e como fazem suas culturas os nativos pesquisados, sem esquecer que se trata de uma interpretação das culturas, interpretação de segunda e terceira mão.

### 2.1.1. ***As piscadelas de meus pesquisados***

Conforme o convívio com meus pesquisados agregava intensidade parecia viável interpretar a ordem de suas piscadelas. Mas o que da cultura revelam as piscadelas? Um conceito de cultura como interpretação de piscadelas, de outras e outras piscadelas ficcionais, ou melhor, ficcionais no sentido de algo construído (GEERTZ, 2012). A interpretação das culturas passaria pela proximidade com os nativos, proximidade tal que autorizaria ao antropólogo reconhecer as diferenças entre uma piscadela, um tique, a imitação da piscadela e tantas outras:

> Como tantas historietas que os filósofos de Oxford gostam de inventar para eles mesmos, todo esse piscar, a imitação de piscar, a farsa da imitação de piscar, o ensaio da farsa, pode parecer um tanto artificial. [...] o exemplo de Ryle apresenta uma imagem extremamente correta do tipo de estruturas superpostas de inferências e implicações através das quais o etnógrafo tem de procurar o seu caminho. (GEERTZ, 2012, p. 5-6)

O exemplo que se segue posso compreendê-lo da seguinte maneira: a primeira piscadela seria o gesto de se comunicar com alguém, uma piscadela conspiratória, de um menino com outro, por exemplo. A segunda seria uma contração involuntária das pálpebras, ou melhor, um tique nervoso. Embora semelhantes, ambas as piscadelas podem ser diferenciadas; a segunda teria marcas próprias e, conforme a observamos, notamos que se trata de um gesto involuntário, enquanto a primeira é uma forma de comunicação. Mas não só essas duas piscadelas. Uma terceira seria a de um menino que imitasse a piscadela, fingisse piscar e se comunicar, "imita o piscar do primeiro garoto de uma forma propositada, grosseira, óbvia, etc" (GEERTZ, 2012, p. 5). Caretas não faltam a essa terceira piscadela que seria da ordem da mímica. Mas o que essa piscadela comunica? Por ser tão óbvia poderia se confundir com o tique nervoso? Se for confundida com uma piscadela como a primeira, perderá sua eficácia? Isso nos leva a uma quarta piscadela, ou melhor, ao ensaio de sua imitação. E para problematizar ainda mais, Geertz levanta uma última hipótese[11]:

> O piscador original poderia, por exemplo, estar apenas fingindo, para levar outros a pensarem que havia uma conspiração, quando de fato nada havia, e nesse caso nossas descrições do que o imitador está imitando e o ensaiador ensaiando mudam completamente. (GEERTZ, 2012, p. 5).

A interpretação das culturas passaria pela interpretação das piscadelas: eis um dos desafios de se pensar a cultura nos termos propostos pelo antropólogo norte-americano.

Para observar as "piscadelas" dos meus pesquisados fez-se necessário aproximar, ver de perto como eles viviam e compartilhavam suas práticas, e somente depois de certo convívio entre eles foi possível, minimamente, interpretar e classificar as piscadelas e outros signos: seus gestos, tonalidades de voz, jeito de andar e de se vestir, expressões faciais. Isto é, todos os signos que eles emitiam, não apenas o que foi dito, também aquilo que foi silenciado (GEERTZ, 2012; OLIVEIRA, 2006). Arrisco dizer que, nas entrevistas e diálogos, certos signos emitidos pelos entrevistados, me pareciam familiares, outros, me pareciam suspeitos, como que escondendo algo, eu os escutava e o que eles diziam soava a

[11] Me atrevo a aproximar: toda essa especulação em torno das piscadelas e seus múltiplos signos, parece digna de um romance de Robbe-Grillet (1990). As intrincadas narrativas desse escritor francês, idealizador do *nouveau roman*, se perdem vertiginosamente nesses e tantos outros signos.

cada frase com diferentes intensidades ou densidades. Diante de uma pergunta, as respostas nem sempre me convenciam, às vezes me emocionavam, às vezes eram contundentes, às vezes, fragmentadas. Muitas delas me provocaram gargalhadas, eu refazia a pergunta para ver se o entrevistado mudaria o tom da conversa, ou na falta de uma compreensão minha do que ele dizia, eu tinha que não dar o mesmo crédito para tudo o que vinha sendo falado. Tento explicar melhor: estou me referindo a uma dificuldade de compreender o que eles falam e atribuo isso a uma possível dificuldade minha de compreensão de mundos, de culturas distantes ou diferentes; e, nesses momentos, éramos "todos nativos" (GEERTZ apud MAGNANI, 2008, p. 17), ou, como postulado por Viveiros de Castro: "de direito, uns mais nativos que os outros" (2002, p. 115). E, simultâneo a isso, as dificuldades deles em se expressar ou compreender as minhas questões. O que, portanto, não é possível interpretar. Geertz (2012, p.20) também nos ensina sobre como uma "confusão de línguas" pode ser desastrosa quando se está caminhando por territórios desconhecidos. Há outros signos verbais pronunciados na entrevista que só se tornaram mais claros quando ouvi a gravação mais de uma vez. Outros signos ainda permanecem de difícil entendimento, pois se mostram contraditórios ou mesmo, absurdos.

Geertz fala de piscadelas, e uma piscadela é um signo emitido pelo movimento de abrir e fechar as pálpebras. Tantos outros signos eu pude observar no trabalho de campo e nas entrevistas. Alguém que se aproximava de mim e demonstrava interesse na conversa que engatava; outros, que se afastavam e, de certo modo, apenas me reconheciam, mas não queriam um contato mais demorado; outros tantos que nem me cumprimentavam apesar de já serem familiares para mim e de eu supor que também me reconheciam. Os signos das imagens do Piolho, a composição espacial da galeria, imagens sobrepostas, cheiro de cerveja, imagens de garrafas vazias, baratas mortas, paredes sujas, manchas, músicas e seus ruídos emitidos pela discotecagem de um *DJ* (*Disc Jockey*). Signos proliferando. Mas o que seria um signo? "O signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto" (SANTAELLA, 2007, p. 58). A fala do pesquisado é um signo que representa, ele mesmo, seu objeto; isto é, a própria fala, a partir da qual outras coisas, significados, puderam e podem ser interpretados.

> O signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase-signo) que também está relacionado ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo. (SANTAELLA, 2007, p. 58).

Signos pronunciados por meus pesquisados a um intérprete, neste caso, eu mesmo, o pesquisador que observava e participava no trabalho de campo. E onde entra a mediação? A mediação do signo possibilita interpretações. O signo do pesquisado afeta minha consciência e, em certa medida, esse fenômeno possibilita, no contexto pesquisado em campo, determinadas interpretações. Meus signos também afetaram meus pesquisados, e conforme essas afecções os afetavam, o diálogo proliferou e com ele novos signos foram emitidos; ou o diálogo não se proliferou e com isso os signos seriam de outra ordem, cessando suas prodigiosas emissões.

E, para Geertz, saber diferenciar as piscadelas poderia estabelecer parâmetros entre um relato melhor ou pior:

> Se a etnografia é uma descrição densa e os etnógrafos são aqueles que fazem a descrição densa, então a questão determinante para qualquer exemplo dado, seja um diário de campo sarcástico ou uma monografia alentada, do tipo Malinowski, é se ela separa as piscadelas dos tiques nervosos e as piscadelas verdadeiras das imitadas. (GEERTZ, 2012, p. 12).

A cultura como interpretação também de piscadelas é um conceito de cultura semiótico que apresenta multiplicidades, mas que tem os seus procedimentos para se realizar a partir da prática etnográfica.

### 2.1.2. ***Etnografia: por que os homens e mulheres fazem o que fazem?***

Etnografia seria, em uma breve frase, compreender porque as pessoas agem de certa maneira. Entender porque fazem o que fazem. Lendo *Sociedade de esquina*, de Willian Foote Whyte (2005) pude entender melhor, só para citar um exemplo, porque aqueles policiais corruptos agiam daquele modo, ao se envolverem com os *gangsters*. Esse clássico da pesquisa social descreve um estudo sobre uma área degradada, denominada *Corneville*, nos Estados Unidos dos anos 1930. O campo da pesquisa foi escolhido no seguinte contexto: as dificuldades de um número grande de pessoas vivendo no mesmo metro quadrado, as suspeitas de

envolvimento com a criminalidade nessa região, a corrupção policial e o desemprego, como também ausência de banheiros na maioria dos apartamentos em quase toda a *Corneville*. Willian Foote Whyte, economista de Harvard, consegue uma bolsa de estudo sem vínculo para título de Doutorado, o que lhe dá liberdade para escolher seu objeto de pesquisa. *Corneville* surge, então, como desafio a sua observação, uma vez que ele se inicia na prática da observação participante, da qual *Sociedade de esquina* se tornará uma clássica referência para os estudos em antropologia e sociologia. Isso se deve, em grande parte, às interações construídas pelo pesquisador junto aos rapazes de esquina, em especial, com Doc, jovem desempregado, líder de uma gangue de esquina, que se torna informante e amigo de "Bill" Whyte e abre, para este, caminho para a descoberta de *Corneville*. Com os rapazes da esquina, Bill participava de reuniões em clubes sociais, vivia a vida política local, jogava boliche, e quase foi preso ao se envolver com fraudes eleitorais. Além da colaboração essencial de Doc, outro aspecto fundamental da pesquisa de Bill foi sua decisão de morar em *Corneville*, ao invés de transitar entre Harvard e seu campo de pesquisa. Ao se instalar na cidade e viver os dramas e alegrias do lugar, Bill mergulha nesse cotidiano e nos ilumina com uma realidade experimentada, vivida na pele, enfim, faz a "descrição densa" da cultura do Outro, ao longo de três anos de convívio e pesquisas *in loco*. A intensidade desse convívio foi tão marcante para Bill que, ao se casar durante o processo da pesquisa de campo, alugou um apartamento em *Corneville* para prosseguir com suas observações, da qual sua esposa também dava contribuições. Da janela desse apartamento, Bill observava a cidade, não diferente de outros antropólogos pesquisando aldeias, como Evans-Pritchard (1978), o qual, da porta de sua cabana observava os nativos e com eles gastava todo o seu tempo.

Por conseguinte, voltando à situação da corrupção policial descrita em *Sociedade de esquina* e pensando agora a nossa realidade brasileira, posso entender melhor alguns dos nossos policiais corruptos e porque são do jeito que são.

Então a pergunta que fica é: como devo interpretar o que fazem meus pesquisados, observados no Piolho Nababo, de maneira que seja possível entender seus atos que a mim, no primeiro momento, se apresentaram difíceis de descrever ou sobre os quais não pude evitar meus sensos preconceituosos?

À exemplar observação participante de Willian Foote Whyte, agrego as contribuições de Bourdieu (2011a), as quais podem me ajudar quando esse autor nos ensina sobre um exercício de alteridade: caso eu estivesse no lugar dos meus pesquisados eu agiria do mesmo modo que eles. Isto pode me auxiliar a compreendê-los melhor. Compreender seus atos na trama social na qual eles vivem.

> O sociólogo não pode ignorar que é próprio de seu ponto de vista ser um ponto de vista sobre um ponto de vista. Ele não pode re-produzir o ponto de vista de seu objeto, e constituí-lo como tal, re-situando-o no espaço social, senão a partir deste ponto de vista muito singular [...] onde deve se colocar para estar pronto a assumir (em pensamento) todos os pontos de vista possíveis. E é somente à medida que ele é capaz de se objetivar a si mesmo que pode [...] transportar-se em pensamento ao lugar onde se encontra seu objeto (que é também, ao menos em uma certa medida, um *alter ego*) e tomar assim seu ponto de vista, isto é, compreender que se estivesse, como se diz, no seu lugar, ele seria e pensaria, sem dúvida, como ele. (BOURDIEU, 2011a, p. 713).

Tais apontamentos relativizam nossos pontos de vista e colocam em evidência como somos socialmente transformados. A construção de nossas subjetividades é uma constatação que muito auxilia a se evitar julgamentos precipitados, pois, como nos esclarece o sociólogo francês, o nosso ponto de vista poderia ser outro se outras fossem as situações nas quais nos fosse possível produzir interações sociais. Cabe ao pesquisador essa condição *sui generis* para estabelecer com seus pesquisados mediações de quem sabe se colocar no lugar do Outro; mais que isso, sabe que poderia, sim, estar “no” lugar do Outro. E, nesses contextos teóricos e práticos de exercício de alteridade, afastar meus preconceitos e entender as razões de seus atos.

## 2.2. **Certeau e as culturas no plural**

Para iniciar esta exposição, estabeleço algumas distinções entre cultura no singular e culturas no plural. Para Certeau (2008) a pluralidade das culturas seria de difícil ou mesmo impossível planificação. Essas culturas plurais se proliferariam de tal maneira que suas práticas exigiriam um sistema, ou sistemas, também plural, para que pudessem ser minimamente descritas.

> Não há um setor particular na sociedade onde se possa fornecer a todos os outros aquilo que os proverá de significação. Seria restaurar o modelo unitário: uma religião imposta a todos, uma ideologia do Estado, ou o "humanismo" de uma classe trabalhadora. Que grupo tem o direito de definir, em lugar dos outros, aquilo que deve ser significativo para eles? (CERTEAU, 2008, p. 142)

A cultura no singular seria da seguinte ordem: uma cultura única que possa facilmente ser apanhada, planejada e aplicada sobre um povo, um Estado, uma língua. Ora, parece que isso nos levaria a um Estado totalitário, arrisco dizer. Como nos informa a citação anterior, se não há esse "setor particular" e se ninguém teria o direito de decidir pelos demais, a cultura, então, estaria aberta as mais diversificadas expressões e vivências. Cultura no plural, por conseguinte, como a festa, o que se vive, o momento em que se compartilha a cultura, a vida. Cultura como aquilo que marca cada um, que passa de mão em mão. E cada um (consumidor, pedestre, usuários da língua etc.) como autor de práticas culturais significativas para ele e para seu grupo.

> Primeira impressão, mal-estar constante: a cultura é o flexível. A análise desliza em toda parte sobre a incerteza que prolifera nos interstícios do cálculo, visto que ela não está ligada à enganosa estatística dos sinais objetivos [...]. (CERTEAU, 2008, p. 233).

Por que o mal-estar? Porque a cultura estaria em todo o lugar, como reafirma Certeau, e o cálculo com ela perderia seu poder de controle. Portanto, seria o mal-estar daqueles que querem, a qualquer preço, controlar a cultura para que ela atenda a sua forma de conceber o mundo. Avessa a esse controle, a cultura no plural transbordaria por todos os lados, todas as margens, todos os limites. Ela se prolifera para além da lógica dos números estatísticos. Sua produção nunca para de se transformar, e, com ela, transformar o mundo. É como no uso da língua: esse uso se renova a cada dia, a cada uso, outros novos surgem e seriam inesgotáveis. Como exemplo, os signos no meu trabalho de campo. A língua praticada está sempre à frente da língua formalizada nos dicionários e nas gramáticas e ensinada nas escolas. As culturas para Certeau estariam, assim, na prática da língua, na prática pedestre, na prática da vida. As culturas como sendo aquilo que se festeja, como a astúcia do mais fraco frente as adversidades dos poderes instituídos.

Seguindo com Certeau, se a cultura é o flexível ela escaparia ao cálculo. Ela proliferaria pelos seus intervalos e não estaria presa a um objetivo. Mas, quais

seriam, então, os objetivos da cultura no plural? Seus objetivos não poderiam ser planificados como quer o urbanista, por exemplo. Esse planeja uma cidade deserta e dela se afasta quando chegam os pedestres com suas práticas inventoras, “como diante dos selvagens que perturbarão os planos elaborados sem eles” (CERTEAU, 2008, p. 233). A cultura está pelas margens, pelos desvios, atalhos, ela escapa a todo planejamento e se expressa por todos os poros.

Mas se ela escapa a todo planejamento, como pode ser descrita? Indagação que retomarei adiante.

### 2.2.1. ***“Festas efêmeras”: Cultura e cotidiano***

Cotidiano aqui compreendido não como o lugar da repetição e da monotonia como sugere Chico Buarque em sua famosa canção (“Todo dia ela faz tudo sempre igual, me sacode às seis horas da manhã”), mas espaço da transformação, porque tempos e espaços onde a vida corre, desenha e se redesenha seus cursos, faz e se refaz em meio a tensões e acordos.

> [...] o cotidiano não se manifesta ou se dá a conhecer à primeira vista, é preciso tempo, maturação do olhar e um “inevitável” envolvimento com seus sujeitos. Condições que não podem ser simplificadas ou desprezadas dada a sua implicação, replicação e repercussão no processo de pesquisa como uma apropriação e interpretação da experiência humana em termos holísticos. (ROCHA; TOSTA, 2009, p. 137).

Em meu trabalho de campo, andei pelas ruas do centro da cidade, conheci novos territórios habitados por uma efervescência: bares, pessoas pelas ruas, movimentos, ruídos, diversidades de frequentadores em cada esquina. Pude reinventar a cidade todas as vezes em que me dirigi ao edifício Maletta, ou ao Bar e Cabaré Nelson Bordello. Pude, dessa maneira, vivenciar o que Certeau denomina a fala dos passos perdidos, produzir o que os pedestres produzem ao se deslocarem por atalhos, caminhos inventados; prática pedestre de quem não se cansa de proliferar “espaços” por sobre os “lugares”.

> O cotidiano está semeado de maravilhas, espuma tão fascinante, nos ritmos prolongados da língua e da história, quanto a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão origem a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e retornam. (CERTEAU, 2008, p. 245).

A cultura para Certeau é pensada no plural, como já explicado. Essas culturas falam pelo o que elas traduzem da vida, daquilo que se vive, como uma festa, como um *show*, como um alimento preparado na cozinha para receber quem se gosta. Vivendo as culturas junto a meus pesquisados no Piolho Nababo, pude presenciar esse cotidiano nos "ritmos prolongados da língua": gírias que revelavam usos os mais distintos das palavras, empregadas nos contextos criados por eles. A arte proposta na "galeria em processo" encontrou estreitas relações com o sentido exposto por Certeau: "festas efêmeras" nas quais o mais importante era vivenciar aquele momento, que surgia, desaparecia, mas retornaria na semana seguinte. A arte como um espaço para compartilhar experiências nas trocas entre escritores, artistas, pessoas que ali se encontravam para beber uma cerveja (por que não?), em um fervor que fazia das noites de sexta-feira, no edifício Maletta, em frente ao Ystilingue, ponto de uma cultura viva e em ebulição.

> Um concerto pop, uma representação teatral, uma manifestação têm como objetivo menos manifestar a verdade imemorial oculta em uma obra do que permitir que uma coletividade se constitua momentaneamente no gesto de se representar. Esse gesto é um desvio com relação às práticas anteriores. É também um *ato* produtor e, quando coloca em jogo funções diversificadas, não mais obedece à lei que separa os atores dos espectadores. Pelo menos é esse o sentido das pesquisas atuais. Nessa co-produção, a expressão é, na linguagem, um movimento que acompanha e marca uma passagem da coletividade. [...] Ela é a marca de um "êxtase" coletivo, de um "exílio" que reúne, de uma festa. Da "saída" organizada por amigos, pela família ou por uma turma de jovens, à "manifestação" teatral, pop, grevista ou revolucionária, há um elemento comum que constitui o essencial dessas expressões: *um agrupamento social se faz produzindo uma linguagem*. A festa não se reduz aos registros e aos restos que ela deixa. Por mais interessantes que sejam, esses objetos "culturais" são apenas resíduos do que não mais existe, a saber, a expressão ou a obra – no sentido pleno do termo. (CERTEAU, 2008, p. 243).

Comunhão e coparticipação sem fronteiras entre artistas e espectadores, ambos dividiram o mesmo espaço e ao fazerem da arte espaço, não houve mais distinção entre criar e viver. Êxtase coletivo da festa das culturas, sociabilidades entre os que frequentavam o Piolho Nababo com alegria, irreverência e criação para todos os lados. Mais *Pop*, grevista como encenação teatral em suas *performances*[12] ou revolucionária no que propunha como arte, essa "saída organizada" era o encontro para o qual muitos esperavam logo retornar. Mas a arte, "resíduos do que

[12] Proposição artística na qual o corpo é suporte para uma ideia, exposta para uma plateia em galerias, museus ou espaços públicos.

não mais existe", ocupava ali não o centro dos interesses. Ela era como que um meio para que as interlocuções se viabilizassem, se potencializassem. E para Certeau, a cultura e a arte não seriam os restos, mas, sim, a festa em si. Suas fotografias também seriam restos. Apenas o momento compartilhado foi a cultura vivida, é a cultura para Certeau (2008).

O conceito de cultura no plural que aqui, muito resumidamente, tentei apresentar, encontra sintonias com o que pude observar em meu trabalho de campo. Em destaque, pude ouvir dos meus pesquisados, como para eles, a arte era muito mais do que uma criação sobre um suporte, muito mais que o desenho, o texto, as cores. O que de fato os mobilizou foram as possibilidades de fazer a festa, fazer amigos, fazer uma arte que passasse de mão em mão. Uma grande criação coletiva que pudesse aproximar as pessoas da arte e, junto dela, promover o diálogo.

O trecho a seguir, no qual F., um dos idealizadores do Piolho Nababo, discorre sobre qual a ideia da "galeria em processo", me parece bastante exemplar:

> Foi um artista lá [no Piolho Nababo], que ele deixou uns trabalhos lá: "Ah, não, que eu vou tirar o meu trabalho porque ele tá no chão, ele tá rasgando". Falei: "Não. Seu trabalho ele tem força aqui porque aqui não é uma galeria qualquer. Seu trabalho tem uma força é quando ele tá pisado, é quando ele tá sobreposto, é quando ele tá dentro desse bolo todo, aí que o trabalho tem uma força". A ideia, a questão, não era só ser um meio expositivo, uma galeria. Tem gente que ainda pensa assim, "Ah, galeria!" Não! Aquilo ali pra mim eu penso que é uma instalação feita por mais de cem pessoas e acontecendo e se modificando e se transformando. Quando você põe seu trabalho ali, seu trabalho ele tá se modificando, tá fazendo parte de outras coisas. Eu lembro de gente, por exemplo, que nunca pode comprar um trabalho de arte na vida, chegar lá com quinze reais aí fala assim: "Quanto que é isso aqui?" Ah, é, sei lá... É oitenta reais. Que é barato [...]. Aí o próprio artista tava lá e falava assim: "Não! Ah... vende por cinco reais." O cara levava o trabalho. Sabe, essa coisa da democratização foi algo que pra mim, assim, o que mais me chamava atenção, o que mais me deixa feliz de participar disso. Essa coisa desse contato, dessa desmistificação também. Eu acho que a gente hoje tá em outro processo já. E eu acho que alguns artistas não pensam nisso. (F.).[13]

Essa fala do artista e professor F. – 26 anos, cuja expressão oral é acompanhada de gestos, risos, olhar jovial e irreverente – me chamou a atenção porque nela ele evidencia como, na conceito do Piolho Nababo, as relações sociais eram relevantes. A criação coletiva de uma "instalação feita por mais de cem pessoas" é desmistificadora da arte, aproximando-a de muitos que, até aquele

[13] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.

momento, não tiveram oportunidade de tomá-la para si. Arte ao alcance da mão, paredes abertas para quem quisesse expor seu trabalho, galeria sem curadoria. Um dos *slogans* do Piolho Nababo também é bastante revelador: “O boteco das artes patrocinado pelo palhaço das artes”. Circulação de pessoas, ideias, arte, sociabilidades.

Bastante ilustrativa também foi a fala prodigiosa de J., do coletivo Culundria Armada. Ele descreve a importância das relações entre as pessoas, quando, por exemplo, do lançamento do fanzine[14] *A Zica*:

> A interação social ela é tão importante quanto o produto que a gente tá fazendo. Tanto que quando a gente fez o lançamento da Zica o ano passado [2010] a gente fez uma festa tão grande, mas tão grande, de lançamento da Zica que eu acho que metade das pessoas que foram na festa, no mínimo, não viram a Zica, de tão legal que foi a festa. E a gente colocou oito bandas pra tocar, no Mercado Novo. [...] Tocaram oito bandas, foi muito legal. Todas as bandas são de Belo Horizonte. Começou 11 horas da manhã com a viola caipira. Terminou 7 horas da noite com um grupo de hardcore. Não tinha nenhuma banda com o estilo musical da outra. Tinha rap, tinha folk, deixa eu lembra aqui, tinha de macumba [...]. (J.)[15]

A festa também pode ser observada nas edições do Piolho Nababo, no Ystilingue. Cerveja, *DJs*, *performances*, vídeos, em meio a agitação da sexta à noite na varanda do edifício Maletta. Tudo isso emoldurado pela arte, vendida a preço de banana, a partir de R$ 1,99. Esse clima festivo se fez presente, também, no Leilão de Arte, no Bar Nelson Bordello.

A cultura e seus produtos nesses exemplos passaram de mão em mão, produziram seus sentidos aos artistas e espectadores. Culturas vividas, festejadas, muito mais do que objetos artísticos – ou como denomina Certeau (2008), os “restos da festa” – para serem fetichizados. Ao contrário desse fetiche, o que as duas falas sinalizam é a ideia da cultura no plural como forma de marcar suas vidas com arte e irreverência. Cultura no plural que “consiste não em receber, mas em exercer a ação pela qual cada um marca aquilo que outros lhe dão para viver e pensar” (CERTEAU, 2008, p. 143).

## 2.3. **Geertz e Certeau: teias em movimento**

---

[14] Fanzine é uma abreviação da expressão inglesa *Fanatic Magazine*, ou “revista de fan”. São publicações feitas com poucos recursos, muitas vezes fotocopiados, diagramados e distribuídos.

[15] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 de jul. de 2011.

Tentarei nessa parte, traçar algumas aproximações entre Geertz e Certeau, no que seus conceitos de cultura poderiam dar o que pensar para esta pesquisa ao serem articulados. Em Certeau, o que compreendemos é a cultura no plural, não planificada, significativa para aquele que a realiza. Já em Geertz, a cultura como conceito semiótico é teia de significados tecidos pelos homens, aos quais esses estão amarrados.

Cultura como conceito semiótico: os signos são vividos em primeira mão pelos nativos, os únicos que tem acesso direto a suas culturas. A cultura no plural também teria um significado, ou melhor, só haveria cultura se um significado fosse partilhado para aquele que é autor de práticas sociais.

> Com certeza, se é verdade que qualquer atividade humana *possa* ser cultura, ela não o é necessariamente ou não é ainda forçosamente reconhecida como tal. Para que haja verdadeiramente cultura, não basta ser autor de práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza. (CERTEAU, 2008, p. 141).

As teias estariam em movimento, teias que vibram, teias que se refazem nas conversas que esses dois autores podem suscitar. Primeiro, esse quadro teórico proposto por Geertz, encontra aproximação com a cultura no plural em Certeau. Ambos, Certeau e Geertz concebem as culturas como criações da vida, criações dinâmicas. Ambos acreditam que essas culturas precisariam ser observadas de perto para que possam ser descritas e interpretadas; “Quanto mais eu tento seguir o que fazem os marroquinos, mais lógicos eles me parecem” (GEERTZ, 2012, p. 10). Só mesmo bem de perto para interpretar as piscadelas ou as práticas dos consumidores nas grandes cidades.

Não posso aqui, junto a esses dois autores, pensar as teias de maneira estática. As teias teriam os movimentos, as vibrações, as rápidas sinalizações. Uma teia nunca para de emitir signos. Do mesmo modo, a cultura. E isso pude observar no meu trabalho de campo: este, à medida do mergulho feito, me reenviava múltiplas possibilidades, as observações em campo nutriam a descrição cada vez mais densamente rica em significações. Acontecimentos redirecionavam meus caminhos, meus pesquisados enfrentavam situações que se apresentavam de modo imprevisível, pois eu os seguia em seus cotidianos e estávamos sujeitos aos acasos que nos surpreendiam, como quando o Piolho Nababo teve que deixar o Ystilingue, na reconceituação e reformulação desse espaço, planejada pelo proprietário B., e a

condição de itinerância da galeria se fez incontornável. Seu acervo ficou, assim, sem destino certo. Para cada situação nova, táticas foram agenciadas para novas saídas. As experiências do trabalho de campo me acompanhavam, me afetavam, as descrições em meu diário de campo transbordavam, me tiravam o sono, me afetavam intensamente, me roubavam, me deslocavam, me reenviavam para o espaço observado. Os risos, cheiros, artes, piadas, tudo me colocava em suspensão, pois muitas categorias foram discutidas e até postas de lado, postas à prova, nesse trabalho. O que sobraria disso? Sobraram as escolhas que melhor dialogaram com o que foi observado no trabalho de campo, registrado nas cadernetas ou no computador e, finalmente, a escrita da dissertação em sua meta de agregar todos esses signos, símbolos e significados. A escrita da dissertação como uma escrita que constrói uma interpretação das culturas plurais daqueles que pesquisei e com quem convivi em inúmeros intervalos de tempos.

Neste ponto, retomo uma questão que havia sido adiada: se a cultura escapa ao planejamento, como bem definiu Certeau (2008), como então fazer, como proposto por Geertz (2012), uma descrição densa dessa cultura? Quando Certeau nos fala da cultura no plural ele estabelece que essa cultura escapa pelas margens, e se instalaria no que a vida teria de mais imanente; por exemplo, as festas efêmeras nas quais o que se festejaria seria uma arte que passasse de mão em mão. Não muito distante do que Geertz pressupõe quando define a cultura como descrição densa do que vivem os nativos (e somente eles podem viver), sendo, então, que o que eles vivem só pode ser de algum modo experimentado pelo antropólogo na prática etnográfica. Ambos, Geertz e Certeau pensam a cultura como aquilo que se vive. Para Geertz, só os nativos teriam acesso a primeira versão de suas culturas, o antropólogo faria uma interpretação de segunda ou terceira mão, por sobre os ombros dos nativos, mirando-os não exatamente do mesmo ponto, ângulo aproximado ao de suas vivências. Certeau também, repetidas vezes, reafirma como é difícil apanhar uma cultura em sua totalidade. Ele parece apostar que o significado de uma prática cultural compartilhada entre seus autores é o que garante a uma prática social a sua condição de cultura. Mas esse significado é atribuído pelo autor de cada prática. Para Certeau, trata-se de fazer a caminhada junto com os pedestres para decifrar suas práticas. “Será necessário depois cair de novo no sombrio espaço onde circulam multidões [...]” (CERTEAU, 1994, p. 170), e junto dessas multidões, reescrever a história de suas culturas plurais.

A descrição densa poderia ser a tentativa de acompanhar um recorte do dinamismo histórico. A descrição densa procura também os passos perdidos dos nativos ou dos pedestres (passos perdidos dos quais Certeau nos fala quando pensa o cotidiano nas grandes cidades). A cultura no plural caminha com os pedestres, vive com eles, fala e pratica suas línguas, gírias, vícios. Fazer a descrição densa não seria, também, um mergulho nessa cultura que escaparia a toda planificação? A descrição densa também classifica, mas não na ordem ilusória dos números, classifica e interpreta no corpo do texto que sabe de suas rasuras e elipses; e como Certeau, Geertz também parece investir nos intervalos do cálculo. Desconfiar dos números e de sua neutralidade parece também ser comum a ambos os autores aqui discutidos.

Entre Geertz e Certeau quais teias podem ser puxadas? Como vibram? Quais signos proliferam? Proliferam os signos de uma cultura como conceito semiótico, e como tal, só mesmo uma cultura pluralizada na busca e na construção de significados, como possíveis tradutores cuja diversidade de signos nos desafie.

A cultura é o flexível como as teias de significação que vibram. A teia também teria seu ponto de flexibilidade, de movimentação. A teia é puro dinamismo.

Outro aspecto de diálogo entre os dois autores seriam as lacunas do texto etnográfico e os passos perdidos das práticas pedestres; ambos lidam com essas elipses, rasuras, mas lidam com os significados que podem ser lidos, linhas puxadas como teias que se movem, vibram, se renovam. A cultura como prática na concepção de Michel de Certeau, cultura praticada, vivida. Em Geertz, do mesmo modo, a cultura como aquilo que amarra os homens, que vem das profundezas e não pode ser compreendida apenas em sua superfície, mas que é por esses homens tecida como teia de significados. Teia praticada pelos homens em seus cotidianos inventados e reinventados.

## 2.4. **Sociabilidades: Simmel e Benjamin**

Nesta seção, exponho algumas reflexões sobre a sociabilidade em Simmel (2006), e sobre a *flânerie* em Benjamin (1989), tendo como quadro teórico os espaços da escola como da socialização, em Durkheim (apud QUINTANEIRO, 2009), e a cultura da rua como da sociabilidade. Sobretudo, sem perder o foco das

prováveis passagens entre esses espaços, afinal, na escola, a rua também se faz presente, e vice-versa.

A socialização é todo um processo educativo que visa internalizar nas crianças regras como seguir horários, estudar e, mais tarde, trabalhar. O constrangimento faz parte desse processo, sem o qual a socialização não se efetiva. Durkheim ainda nos esclarece que “é uma ilusão pensar que educamos nossos filhos como queremos. Somos forçados a seguir regras estabelecidas no meio social em que vivemos.” (DURKHEIM apud QUINTANEIRO, 2009, p. 70). É esse processo educativo que insere as crianças na vida social, integrando-as às normas e hábitos que lhes são exteriores.

Já em Georg Simmel (2006) encontramos a descrição do que é a sociabilidade. Tentarei resumi-la nas palavras que se seguem. As interações nos grupos, suas regras de convivências, seus sentidos compartilhados são elementos que a integram, que a compõem. Não há sociabilidade sem trocas. Dar e receber alegrias, a sociabilidade é da ordem daquilo que se vive. Um impulso que se volta para o coletivo e nele é efetivado.

> Quando nos atemos ao impulso sociável como fonte ou também como substância da sociabilidade, vemos que o princípio segundo o qual ela se constitui é: cada qual deve satisfazer esse impulso à medida que for compatível com a satisfação do mesmo impulso nos outros. (SIMMEL, 2006, p. 69).

Os impulsos nos outros: Walter Benjamin parece que os procurou, e nos deu provas contundentes de como as sociabilidades mobilizam os homens e mulheres, seja no jogo, na prostituição, na *flânerie*. Da Paris, “Capital do Século XIX”, a Belo Horizonte do Século XXI: quais seriam as sociabilidades em torno da figura do *flâneur* tão comentada e comemorada por Walter Benjamin? Parece-me que ao falar de sociabilidade no espaço urbano, as imagens prodigiosas que o filósofo alemão imprimiu a partir de sua impregnação da Paris, aos olhos do poeta Charles Baudelaire, se insinuam como uma aproximação bastante rica. Outra aproximação: Benjamin (1989) citou Simmel, quando esse autor nos fala das metrópoles e da vida em meio à multidão.

O que o *flâneur* faz na rua? Beethoven flanava por Viena absorto em sinfonias que ainda iriam para o papel, absorto e ausente, ignorados os pedestres que tiravam o chapéu à sua passagem. Flanar teria um sentido de uma caminhada

pela cidade investida de um ato criador, o ato de músicos, poetas, pintores e filósofos. Eles andavam pela cidade e faziam da caminhada um método para suas criações, sempre com o espírito em outro lugar (BENJAMIN, 1989). Nessa perspectiva, flanar pela metrópole seria um método.

> Na base da *flânerie* encontra-se, entre outras coisas, a pressuposição de que o produto da ociosidade é mais valioso (?) que o do trabalho. Sabe-se que o *flâneur* realiza "estudos". Sobre essa questão o Larousse do século XIX se pronuncia assim: "Seu olho aberto, seu ouvido atento, procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um daqueles traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso apreender ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com que ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer ouvido, vai atingir o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa; ela mistura e agita as suas ideias, tal como a tempestade mistura as ondas do mar. A maior parte dos homens de gênio foram grandes *flâneurs*, mas *flâneurs* laboriosos e fecundos. Muitas vezes, na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra é que eles estão mais profundamente imersos. (...)". Grand dictionnaire universel, de Pierre Larousse, Paris (1872), VIII, p. 436, verbete flâneur. (apud BENJAMIN, 1989, p. 233-4).

Rimbaud foi um autêntico *flâneur* que, saindo e retornando a *Charleville-Charlestown*, nunca cessou de proliferar seus passos mundo afora. "Estendi cordas de sino a sino; guirlandas de janela à janela; correntes de ouro de estrela à estrela, e danço." (2002, p. 39).

Flanar pela cidade, flanar como uma prática pedestre daquele que circula, daquele que olha para a cidade vendo "com olhos livres", como ensinava Oswald de Andrade (2001, p. 44); daquele que observa a multidão com os olhos de um poeta. Benjamin cita-os todos: Baudelaire, Mallarmé, Vitor Hugo, Paul Válery. Os poetas e artistas franceses, entre outros, analisados por Benjamin em seu projeto colossal *Das Passagen-Werk*.

Flanar pela cidade em torno da cultura do lambe-lambe só mesmo percorrendo ruas e reinventando-as. Colar cartazes no melhor estilo de quem faz da rua um "interior" e dela se apropria. O *flâneur* investiga os espaços da rua como um detetive à procura de pistas de um homicida. "Na figura do *flâneur* prefigurou-se a do detetive." (BENJAMIN, 1989, p. 219).

Ainda será possível flanar na Belo Horizonte do século XXI? A cultura do lambe-lambe pode ilustrar uma sociabilidade urbana que também reinventa a rua e faz dela um interior, uma vez que as práticas culturais parecem sinalizar a

necessidade de humanização dos espaços – os quais precisam ser vividos muito mais do que apenas planejados – na procura por um aconchego, um abrigo, uma sombra em meio ao concreto, espaços onde as trocas sejam possíveis, onde seja possível flanar, do modo que convém a cada um ou a cada grupo. O modo de flanar dos jovens do lambe-lambe é mesmo esse: colar desenhos, ocupar espaços ociosos ou não através das redes, trocar informações – "Tá ligado?" – e viver as maravilhas do cotidiano (CERTEAU, 2008). Algo que encontrará afinidade com certo gosto resgatado do século XIX como esse: "Em 1839, era elegante levar consigo uma tartaruga ao passear. Isso dá uma noção do ritmo do flanar nas galerias." (BENJAMIN, 1989, p. 193). Até hoje, as tartarugas não saíram das ruas.

Os jovens do lambe-lambe andam pela cidade e nessas caminhadas proliferam suas criações ao colar seus cartazes nos espaços mais inusitados. Seriam os *flâneurs* do século XXI?

A experiência de quem caminha pela cidade não parecia obstáculo a análise sociológica de Benjamin, ao contrário do que acreditavam Adorno e Horkheimer, os fundadores do Instituto de Pesquisas Sociais, em Frankfurt, nos anos duros que antecederam a escalada do Nazismo na Alemanha, da década de 1930. E aquela abordagem benjaminiana encontra cumplicidade, por exemplo, em autores contemporâneos como o espanhol radicado na Colômbia, Martin-Barbero (2009), para quem Benjamin

> [...] foi o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social. [...] Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 80).

Os usos e as experiências: isso encontra afinidades com o que Michel de Certeau (2008) chama de a fala dos passos perdidos ao analisar as práticas pedestres dos homens comuns. É estudando os usos e as percepções que poderemos nos aproximar do que essas práticas podem dizer.

Da massa para o poeta: flanar pelas ruas de uma metrópole como no exemplo de Charles Baudelaire, o poeta que passa "a mastigar versos" (MARTIN

apud BENJAMIN, 1989, p. 191) e que transforma o exterior em “interior”; flanar como método de criação.

Socialização e sociabilidades podem, então, ser comparadas da seguinte maneira: as marcas da socialização escolar enquadradas segundo essa cultura, e, em um quadro oposto, as marcas das sociabilidades contemporâneas enquanto culturas na escola. A primeira se caracterizaria pela homogeneidade e monoculturalidade; disciplina, regulamentação e uniformização, com destaque para os controles corporais; predomínio das mídias impressas e eletrônicas em interações face a face; o tempo e o espaço territorializado. A segunda, pelas heterogeneidades, multiculturalidade; indisciplina, desregulamentação e disformização; predomínio das tecnologias digitais e indisciplina corporal em identidades móveis desterritorializadas (TOSTA, 2005). Ora, o que fica evidenciado nessas dicotomias é como as socializações e as sociabilidades estariam em lados opostos, o que, em parte, explicaria as maiores divergências entre ambas, visíveis quando pensamos a cultura na escola e as culturas da cidade.

Contudo, pela escola também é possível flanar, afinal, por mais que haja obstáculos físicos e simbólicos ao exterior do edifício escolar, em seu interior, a rua também se faz presente: as práticas pedestres dos alunos e dos professores não cessam de proliferar novos “espaços” por sobre os “lugares” concebidos pela instituição (CERTEAU, 1994, p. 202). Desse modo, a escola não se limita aos processos de socialização. Para além desses, as sociabilidades marcam o cotidiano dos jovens alunos nos jogos, poemas e bilhetinhos que passam de mão em mão, e tantas outras formas de usar os espaços conforme o que convém a cada um dentro de seus grupos culturais. Não que na escola a sociabilidade esteja proibida de entrar, talvez até esteja, em alguns casos, mas ela ali também se manifesta, ainda que pelas margens. Resta saber até que ponto a instituição escolar consegue ou não dialogar com essas sociabilidades.

## 2.5. **Velho, Magnani e a cidade: entrecruzando olhares com Geertz e Certeau**

A cultura nesta dissertação se volta para o contexto urbano. Uma antropologia urbana poderia ser abordada de várias maneiras. No caso brasileiro, dois notórios antropólogos se destacariam. Gilberto Velho (1975) desde o final dos anos 1960 já fazia suas pesquisas sobre o meio urbano, notadamente o bairro de

Copacabana e a realidade de um condomínio de apartamentos conjugados. A diversidade cultural desse bairro era uma das questões discutidas por esse autor.

Magnani (2007; 2008) desde *Festa no pedaço* (1984), pesquisa realizada entre 1978 e 1980, também estudava o espaço urbano, destacando as formas de lazer na periferia da cidade de São Paulo. Suas pesquisas comprovaram que o lazer das classes populares não era alienado, ao contrário do que supunham certas teorias. Ele descobriu que o uso do espaço nas periferias, seja no futebol de campo de terra batida, no botequim ou nas atrações do circo, todas essas eram densamente significativas para seus praticantes. O lazer compreendido como "dentro do universo do trabalho e em oposição a ele" no contexto de "tempo livre ou liberado, e por lazer entende-se geralmente o conjunto de ocupações que o preenchem" (MAGNANI, 2008, p. 31). Magnani (2002) tentou, então, compreender essas culturas, "de perto e de dentro".

Para uma antropologia urbana, esse autor, além da categoria pedaço que observou nas periferias, também usou outras para registrar e classificar os usos dos equipamentos urbanos na capital paulista. Essas outras categorias surgiram de pesquisas posteriores, já nos anos 1990, junto aos pesquisadores do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU), da Universidade de São Paulo, pesquisas essas denominadas inicialmente como "Pedaços da Cidade". Tais estudos foram, posteriormente, reunidos em duas publicações: *Na metrópole* (2008) e *Jovens na metrópole* (2007). Eis, de forma breve, todas as categorias:

Pedaço: não se prenderia a um determinado espaço, os locais de encontro podem ser deslocados conforme a conveniência dos grupos. Porém, as relações são mais estáveis, significativas, se comparadas com os laços familiares. Localiza-se, desta forma, em uma fronteira entre o privado e o público em um bairro. (MAGNANI, 2007, p. 20).

Mancha: lugares nos quais certos serviços são oferecidos (um centro cultural, cinemas, bares...) e que guardam entre si certas proximidades territoriais. Há uma preponderância do espaço sobre o fluxo dos usuários. A mancha estabelece uma maior diversidade de frequentadores, se comparado com o pedaço. Os imprevistos seriam maiores uma vez que "não se sabe ao certo o que ou quem vai se encontrar na mancha" (MAGNANI, 2007, p. 20), mesmo que já se espere dela certas ideias a respeito de gostos, serviços e consumo.

> As atividades que oferece e as práticas que propicia são o resultado de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias de acesso – o que garante uma maior continuidade, transformando-a, assim, em ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários. (MAGNANI, 2008, p 42-43).

Trajeto: seriam os deslocamentos no espaço urbano para territórios contíguos, “na escala do andar” (MAGNANI, 2008, p. 43) desde o interior das manchas, uma vez que guarda com essas uma relação ampliada para além do bairro.

> O termo *trajeto* surgiu da necessidade de categorizar uma forma de uso do espaço que se diferencia, em primeiro lugar, daquele descrito pela categoria *pedaço*. Enquanto esta, como foi visto, remete a um território que funciona como ponto de referência [...] *trajeto* aplica-se a fluxo no espaço mais abrangente da cidade no interior das *manchas* urbanas. (MAGNANI, 2008 p. 43).

O fluxo urbano por entre as manchas de cultura pode, então, ser denominado como um trajeto. Este pode ser percorrido por uma breve caminhada, seu deslocamento não vai além de alguns quarteirões, ligando equipamentos diferentes de uma área urbana. Não se trata de caminhos aleatórios; esses percursos seguem uma lógica interna que é retomada pelos grupos sociais que a frequentam.

Os trajetos também podem nos levar a territórios fronteiriços do espaço urbano, aos vazios do cenário arquitetônico: debaixo de viadutos, nas encruzilhadas desertas – ou quase – a certos lugares centrais da cidade, mas que se voltam para uma margem que talvez não seja agradável olhar. Essas passagens se configuram na categoria Pórtico:

> Terra de ninguém, lugar do perigo, preferido por figuras liminares e para a realização de rituais mágicos – muitas vezes lugares sombrios que é preciso cruzar rapidamente, sem olhar para os lados... (MAGNANI, 2008, p. 45)

Passamos, então, para a última das categorias, denominada Circuito: espaços, equipamentos e serviços que não guardam entre si uma proximidade territorial. No circuito, ao contrário da mancha ou pedaço, não há contigüidade. Ainda assim, regularidades podem ser observadas em “sociabilidades por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos” (MAGNANI, 2007, p. 21) sem se ater tanto aos espaços circuncidantes. Parece mais fluido sem perder a estrutura. Os

circuitos podem ser percorridos em direções diferenciadas conforme quem ou o que se encontra em diferentes manchas e trajetos. Pelos circuitos os deslocamentos são mais extensos e podem reenviar seus atores a pedaços ou quebradas que só poderiam ser conhecidas com a presença de alguém que pertence a tal pedaço.

Certeau e sua noção de espaço como lugar praticado pode aqui ser aproximado das pesquisas de Magnani, pois ambos os autores nos falam de espaços transformados pelas práticas cotidianas dos cidadãos, pela produção dos consumidores. Eles nos falam de como os “pedaços” (MAGNANI, 2007, p. 20) ou “lugares” (CERTEAU, 1994, p. 202) podem ser apropriados e ressignificados segundo as múltiplas ações que se dão a ver por todos os lados.

Para finalizar este capítulo, não poderia deixar de retornar ao autor que tanto contribuiu para as pesquisas antropológicas nos cenários metropolitanos. Gilberto Velho (2012) em seu texto *Observando o familiar* nos apresenta a diversidade cultural que há nas grandes cidades. Ao mesmo tempo, discorre sobre como o familiar que esses espaços parecem nutrir a nós em um primeiro lance de olhos, logo se torna instigante e exótico quando observado mais atentamente.

Também da janela do seu apartamento, como o fez Willian Foote Whyte (2005) décadas antes, que por sua vez repetia o gesto de Evans-Pritchard (1978) da porta de sua cabana, Gilberto Velho se debruçou sobre as maravilhas do cotidiano metropolitano carioca e com ele gasta o seu tempo de observador:

> Da janela do meu apartamento vejo na rua um grupo de nordestinos, trabalhadores de construção civil, enquanto alguns metros adiante conversam alguns surfistas. Na padaria há uma fila de empregadas domésticas, três senhoras de classe média conversam na porta do prédio em frente; dois militares atravessam a rua. Não há dúvida de que todos esses indivíduos e grupos fazem parte da paisagem, do cenário da rua, de modo geral estou habituado com sua presença, há uma familiaridade, mas, por outro lado, o meu conhecimento a respeito de suas vidas, hábitos, crenças, valores é altamente diferenciado. [...] No entanto, todos não só fazem parte de minha sociedade, mas são meus contemporâneos e vizinhos. Encontramo-nos na rua, falo com alguns, cumprimento outros, há os que só reconheço e, evidentemente, há desconhecidos também. Trata-se de situação diferente de uma sociedade de pequena escala, com divisão social do trabalho menos complexa, com maior concentração ou menor número de papéis etc. [...] O fato é que dentro da grande metrópole, seja Nova York, Paris ou Rio de Janeiro, há descontinuidades vigorosas entre o “mundo” do pesquisador e outros mundos, fazendo com que ele, mesmo sendo nova-iorquino, parisiense ou carioca, possa ter experiência de estranheza, não reconhecimento ou até choque cultural comparáveis à de viagens a sociedades e regiões “exóticas”. (VELHO, 2012, p. 126-27).

Da varanda do edifício Maletta, observando meus pesquisados pude perceber o que havia de familiar e o que havia de estranheza. Todos eles vivem na mesma cidade, dividem comigo este espaço urbano, mas como distintos somos, e mesmo entre eles as diversidades se multiplicam. A forma como a galeria do Piolho Nababo se apresentava, com as obras sobrepostas nas paredes, pelas mesas, pelo chão, entre garrafas de cerveja e tantas outras informações visuais que se acumulavam, por si só, essas configurações espaciais já garantiam uma estranheza a quem ali pisasse pela primeira vez e não estivesse familiarizado com essa disposição de signos. Pude sim, experimentar no Maletta e no Piolho Nababo o trânsito por limiares que eu não conhecia na cidade.

Acompanhando meus pesquisados pelas ruas atravessei manchas, trajetos e pórticos, fui levado aos limites da noite em Belo Horizonte, nos quais as regras não são as mesmas de quando amanhece o dia. Enfrentei situações de medo, desconfiança, alegria, surpresa e, sobretudo, a possibilidade de participar um pouco da vida dos meus pesquisados e com eles provar e interpretar as multiplicidades da vida na metrópole. Nem só *blasé*, nem só *flâneurs*, não apenas jovens, mas atores que vivem o cotidiano e fazem escolhas entre diversos caminhos trilhados a cada momento. Para além de categorias prontas tive que me situar junto deles para, só então, avaliar quais teorias continuariam comigo nos (des)caminhos da pesquisa.

O antropólogo no contexto das metrópoles dá a sua versão do fenômeno urbano, assim como tantos outros pesquisadores sociais, ou mesmo políticos, escritores e artistas, dão suas versões. Portanto, a objetividade é relativa, nunca é neutra, o antropólogo dá uma versão do que observou, sem se descolar de sua subjetividade.

> Ou seja, numa sociedade complexa contemporânea como a brasileira, o antropólogo apresenta sua interpretação, que, por mais que possa ter uma certa respeitabilidade acadêmica, é mais uma versão que concorrerá com outras – artísticas, políticas, em termos de aceitação perante um público relativamente heterogêneo. Há outras pessoas, profissionais de Ciências Sociais ou não, observando e refletindo sobre o familiar – a nossa sociedade em seus múltiplos aspectos, com esquemas e preocupações diferentes. Se o interesse por grupos tribais, por exemplo, é relativamente restrito, o mesmo não se pode dizer sobre umbanda, escola de samba, uso de tóxicos, homossexualismo e outros temas que têm sido pesquisados por antropólogos. (VELHO, 2012, p. 132).

Ao mesmo tempo, os nossos dados são confrontados com as opiniões dos nossos pesquisados ou das pessoas que vivem conosco no cenário urbano. Ao

contrário de quem pesquisa sociedades longínquas e dificilmente lá retorna, quem pesquisa o espaço metropolitano tem diante de si a constante revisão dos dados. Basta atravessar a rua e algo novo pode surgir e fazer com que a versão anteriormente sustentada por nós seja suspensa novamente.

# CAPÍTULO 3:
# “NA TORA”: LAMBE-LAMBE E LUTAS QUIXOTESCAS

Neste capítulo, busco contextualizar o lambe-lambe na história da arte. Não há aqui intenção de esgotar o assunto, não proponho nenhum tratado, apenas esboçarei algumas aproximações e um breve recuo histórico para colocar em evidência como o lambe-lambe poderia ser discutido na arte contemporânea. Em seguida, irei discorrer sobre uma possível categoria nativa elaborada a partir do que encontrei no meu trabalho de campo, noção relevante que me permitiu compreender e interpretar as culturas que eu pesquisava.

## 3.1. **Os Poros da Cidade: a cultura do lambe-lambe e o “Jogo de Saber Olhar”**

Em uma primeira incursão ao campo, ficou aparente a ausência de um discurso sobre a juventude na fala de um dos entrevistados, na faixa-etária dos trinta e cinco anos. Isso pode demonstrar muito mais o interesse pelas trocas simbólicas entre grupos – que, olhando de fora, seriam denominados típicos de uma cultura juvenil devido ao uso de certas roupas, penteados e acessórios – mobilizados em torno do lambe-lambe. A mobilização inclui publicação de fanzines, ocupações de espaços urbanos com intervenções artísticas e promoção de eventos – via Internet – como o Ataque Estica, de 2005, Vacas Magras, em 2006, até as exposições do Piolho Nababo no espaço Ystilingue, no edifício Maletta[16] (J.), só para citar alguns exemplos. Fica então o questionamento: até que ponto posso ainda falar de juventude, ou de qual juventude falar, para pensar a cultura do lambe-lambe em Belo Horizonte? Será que essa cultura é “coisa” de jovem, isto é, a eles pertence? Esse meu estranhamento encontra sintonia com o que dizia Pierre Bourdieu (2003) em artigo antológico aqui referido: *A juventude é apenas uma palavra*. Os dados retirados no trabalho de campo nos falam de expressões como: contracultura, lutas quixotescas, anti-propaganda e o lema do “faça você mesmo”, os quais poderiam sim ser associados a uma cultura jovem, no que expressam de rebeldia e contestação aos valores sociais convencionais típicos dos retratos traçados sobre a

[16] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. 2011.

geração da década de 1960. Somente com o decorrer da pesquisa de campo foi possível responder a tais questionamentos.

Situando a cultura do lambe-lambe no contexto da história da arte, poderíamos nos perguntar: O que é o lambe-lambe? O que dele podemos dizer? Será possível enquadrá-lo em alguma categoria ou linguagem?

O lambe-lambe, *sticker,* ou pós-grafite, não é uma prática artística que possa ser comparada a da tradição da pintura, por exemplo. Ele deriva de campos híbridos: dos cartazes da publicidade desde o século XIX cujo exemplo paradigmático seria a expressão boêmia de Toulouse-Lautrec, das artes gráficas, dos cenários urbanos das grandes cidades, das intervenções urbanas, das múltiplas referências estéticas (quadrinhos, televisão, cinema, ídolos esportivos, estrelas da mídia, história da arte, etc), mas, principalmente, das inter-relações dessas derivações, em uma composição de multiplicidades de formas, leituras, significados que transbordam no cotidiano; o qual, por sua vez, agrega toda uma pluralidade de práticas, vozes e astúcias, modos de usar a cidade e nela viver as invenções do cotidiano (CERTEAU, 2008).

A palavra “híbrido” pode ser usada aqui em dois sentidos: o primeiro deles, como hibridação, seria aquele empregado pelo antropólogo Nestor Garcia Canclini quando nos ensina que para além de noções como sincretismo e mestiçagem, a hibridação é útil para pensar “misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas” (CANCLINI, 2011, p. xxvii). O lambe-lambe se constitui uma mídia, mensagem e suporte, isto é, o cartaz publicitário, mídia impressa disseminada pelas ruas das grandes ou pequenas cidades.

> A esta altura, há que dizer que o conceito de hibridação é útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem, o sincretismo de crenças e também outras. (CANCLINI, 2011, p. xxvii).[17]

O termo lambe-lambe é apropriado como uma expressão brasileira, em oposição a *sticker,* que seria um estrangeirismo de linguagem, conforme pude

[17] É preciso dizer que processos híbridos não são isentos de tensões, conflitos e contradições e nem se fazem de modo simétrico. Ao contrário, não se pode desconsiderar o poder da mídia nestas dinâmicas.

presenciar nas conversas com J., do Culundria Armada.[18] O lambe-lambe falaria de uma identidade brasileira, assim acredita J.. Mas costurando esse contexto com a noção de hibridismo, não seria adequado pensar em uma identidade genuína, sendo mais apropriado pensar na hibridação. No Brasil, o lambe-lambe encontra seus meios de expressão. Tal como o xerox colado com grude na rua enquanto uma mídia que pode muito bem ser pensada como produto das hibridações nas quais o arcaico e o tecnológico se avizinham e dialogam. Para o antropólogo argentino, hibridação é um termo cuja polissemia dialoga com as múltiplas experiências interculturais contemporâneas, as quais extrapolam as marcas do que tradicionalmente as noções de sincretismo e mestiçagem fazem supor.

> A cor da pele e os traços físicos continuam a pesar na construção ordinária da subordinação para discriminar índios, negros ou mulheres. Entretanto, nas ciências sociais e no pensamento político democrático, a mestiçagem situa-se atualmente na dimensão cultural das combinações identitárias. Na antropologia, nos estudos culturais e nas políticas, a questão é abordada como o projeto de formas de convivência multicultural moderna, embora estejam condicionadas pela mestiçagem biológica. (CANCLINI, 2011, p. xxviii).

Por extensão a esses pressupostos, junto com Canclini posso dizer que hibridação enriquece o contexto do lambe-lambe, pois o conecta a fenômenos contemporâneos articulados com o passado, seja nos elementos étnicos ou religiosos. Quiçá, de culturas mais próximas de tradições orais, “mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos.” (CANCLINI, 2011, p. xxix). Hibridação é um conceito que problematiza a situação das culturas nos países latinos[19] cujos processos de industrialização tardia deixaram marcas *sui generis* nesses povos e em suas práticas culturais.

Uma segunda abordagem da expressão híbrido passaria pelos campos de conceituação nas artes. O lambe-lambe poderia ser analisado dentro da disciplina da instalação, ou melhor, da indisciplina da instalação e seus hibridismo abundantes. Indisciplina porque é da natureza da instalação promover desvios, novas apropriações, mudar as regras do jogo e se reinventar a cada nova exposição. Houve e ainda há artistas que “utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam

---

[18] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. de 2011.

[19] Canclini foca sua pesquisa em suas vivências na Cidade do México e as especificidades de seu estudo podem ser estendidas a outras realidades sul-americanas, sempre com o devido cuidado para não cair em abordagens descontextualizadas.

em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas". (ARCHER, 2001, p. IX).

O lambe-lambe nesse contexto híbrido e múltiplo pode ser compreendido em uma noção ampliada de práticas artísticas como conceituadas por Rosalind Krauss (2007). Isto é, o cartaz colado na rua, apropriação de uma mídia publicitária na subversão de sua mensagem, poderia ser abordado como uma "escultura em campo expandido" uma vez que dialoga com a arquitetura e compõe espaços nos quais é possível habitá-los, "à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos" (KRAUSS, 2007, p. 334).

### 3.1.1. ***Lambe-lambe, sticker, pixação e grafite***

Esclareço, primeiro, que a palavra pixação escrita com "x" é uma marca transgressora dos pixadores que subvertem a ortografia, para se apropriar de seu significante e produzir outros sentidos e usos. Faço opção por manter essa escrita transgressora, segundo esses saberes dos pixadores.

Para Alexandre Barbosa Pereira (2005) o lambe-lambe ou *sticker* pode assim ser definido: adesivos nos quais os jovens reproduzem e espalham pela cidade imagens que são coladas sobre a superfície de postes, muros, semáforos, placas de sinalização, entre outros. Em suas próprias palavras

> [...] o *sticker* já começa a ser enquadrado dentro da dicotomia pixação e grafite. Em uma curta matéria feita pela revista *Veja São Paulo*, já se assinala que o poder público classificou esta nova forma de intervenção como algo mais próximo de uma manifestação artística, portanto, mais ligado ao grafite (PEREIRA, 2005, p. 25).

Essa aproximação com o grafite é corroborada também por Oliveira (2007, p. 70):

> Proveniente do grafite, o sticker (ou lambe-lambe, como também é conhecido no Brasil, em referência a seu tradicional formato na cultura popular) invadiu recentemente as ruas das grandes metrópoles. Articulados às artes gráficas, os stickers são pequenos pedaços de papéis ou plásticos adesivos produzidos artesanalmente e em número suficiente para serem espalhados pela cidade, criando percursos, apropriações territoriais e reconhecimento em bairros distintos. Esses adesivos são considerados vantajosos por sua versatilidade e fácil aplicação; nas caminhadas pela cidade, basta apenas encontrar um local ideal e colá-lo rapidamente.

É uma prática que possibilita ocupar e reinventar espaços, pois, o lambe-lambe revela a potencialidade de ser instalado em locais nos quais o grafite não consegue chegar. As afetividades são projetadas nas superfícies das metrópoles (OLIVEIRA, 2007, p. 70), isto é, cada lambe-lambe colado por um jovem é como um território ocupado pelo imaginário, pelos afetos, e inaugura uma outra cidade dentro da cidade, uma cidade de "territórios apropriados, repletos de afetividades, relações, histórias" (OLIVEIRA, 2007, p. 70).

Trata-se, também, de certa noção de facilitar o acesso da produção a todos, uma vez que a técnica não exige, *a priori*, habilidade com o desenho. Eles usam impressões e fotocópias; recriam imagens da Internet no computador e saem pelas ruas proliferando mensagens as mais diversas. Por outro lado, estando no campo, pude testemunhar relatos que contrariam esse acesso aparentemente democrático do lambe-lambe, uma vez que essa técnica exige determinados recursos mínimos para ser produzido – uso de programas de computador, acesso a xerox em quantidade suficiente para distribuição pela cidade, articulação junto a grupos que dominam os códigos da cultura lambe-lambe.

No caso específico da cidade de Belo Horizonte, o lambe-lambe se apresenta com forte tendência a ocupar áreas do hipercentro, e bairros adjacentes, como a Savassi, a Lagoinha, a Floresta, a Sagrada Família. Essa proliferação em diversos territórios permite afirmar que se trata de uma ação nômade com aspirações de "dominar a cidade" (MACIEIRA; RIBEIRO, 2007, p. 52), também estimulada pelas facilidades da técnica.

> As marcas/signos/objetos do passado e do presente construindo a memória da cidade de Belo Horizonte, em stickers ou colagens intervencionistas, grafites ou pichações. Tudo é design na cidade de múltiplas vozes. [...] Pichações, pós-grafite, estampas coloridas, cartões-postais, cartazes apontam para o pensamento do povo. Arte e vida, arte e pensamento. São os poros da cidade (CASA NOVA, 2007, p. 11).

Os poros da cidade nos tocam através dos nossos olhos, dos nossos corpos e sentidos. Os poros da cidade podem nos dizer algo sobre o "jogo de saber olhar" a poeira, as manchas, as sombras, as texturas. Jogo proposto pelo pintor Tapiés (apud LEENHARDT, 2000, p. 27-28) à propósito de sua obra *Chaise* (cadeira). Não ignorá-lo, saber que "tudo representa a vida e sua importância".

1. essa velha cadeira não parece ser grande coisa. Mas pensem em todo o universo que há nela;
2. as mãos e o suor de quem talhou essa madeira;
3. a árvore robusta de onde foi extraída;
4. a energia vital dessa árvore na floresta;
5. a densidade das árvores na encosta da montanha;
6. o trabalho amoroso do artesão que a construiu;
7. o prazer de quem a comprou;
8. as fadigas que ela poupou;
9. as dores e as alegrias que aí repousam;
10. o grande salão ou a pobre sala de jantar de periferia que a acolhem

Em cada lambe-lambe pela rua, rasgado, sujo, abandonado, que não parece grande coisa, há todo um universo de leituras, de sentidos, de experiências, de usos e saberes. As palavras do pintor catalão lembram-nos que questões de ordem social, cultural, subjetiva e poética podem ser suscitadas por um objeto artístico – no nosso caso, um lambe-lambe. Convocam-nos a tentar captar as múltiplas conexões que o lambe-lambe mantém com a vida, para que possamos reaprendê-los e reconstruí-los para nós mesmos. Além disso, a ideia de que existem múltiplos modos de se ver um desenho fixado em um muro reafirma a existência de uma gama variada de significados que podem ser dados às imagens reproduzidas e coladas pelos jovens. Isso contribui para ampliar o sentido dessas práticas urbanas.

À respeito da ampliação da noção de intervenção artística para contextualizar o lambe-lambe, vale lembrar que, desde os anos 1960, a prática artística tem passado por uma série de transformações. Os meios tradicionais de expressão em arte — a pintura e a escultura — e os meios materiais clássicos, utilizados ao longo de anos pelos artistas ocidentais, sofreram um grande abalo. De acordo com Michael Archer (2001, p. 1), toda a tradição da arte anterior aos anos 1960 poderia, em certa medida, ser resumida nas práticas segundo os domínios da pintura e da escultura e nos usos de seus meios consagrados: telas, pincéis, tintas, como também o bronze, a madeira, o mármore.

Já nos anos 1970, a prática da pintura e da escultura seria repensada nas produções de vários artistas, que passaram a experimentar técnicas e materiais os mais diversos.  Muitos objetos artísticos produzidos a partir dessa década, segundo

Michael Archer (2001, p. 1), mostram que os mais diversos procedimentos, técnicas, materiais e suportes podem ser utilizados na criação de um trabalho artístico: compensado, tijolos refratários, luz fluorescente, alumínio, placas de aço, cobre, chumbo, fibra de vidro, vídeos, etc. Richard Serra, por exemplo, em realizações artísticas, utilizou-se de vários destes materiais e outras tecnologias. A partir dos anos 1960, os suportes tradicionais cederam lugar a novas pesquisas espaciais, como na obra, "Quebra-mar espiral", do norte-americano Richard Smithson, descrita por Krauss (2007): "[...] é uma trilha formada pelo acúmulo de basalto e areia, com 4,5 m de largura e que avança 45 m em espiral pelas águas vermelhas do [...]" Grande Lago Salgado, em Utah, nos Estados Unidos. Escultura concebida para ser percorrida e "fisicamente penetrada" pelos espectadores (KRAUSS, 2007, p. 336). A esse respeito, vale lembrar que:

> Depois das inaugurações radicais que os *environments* americanos e ambientes brasileiros realizaram nos anos 60, a instalação [...] já era uma máquina experimental em estado de cristalização laboratorial, uma espécie de alquimia crítica nova em um contexto onde a questão do lugar de exposição e da percepção da articulação da obra com este lugar adquiriram uma súbita atualidade crítica. (HUCHET, 2006, p. 303).

No Brasil, no final dos anos 1960, Cildo Meirelles ampliava as possibilidades de pesquisa de materiais, técnicas e suportes, e também a relação de seus trabalhos com o espaço. Sua série de objetos intitulada *Inserções em circuitos ideológicos* é capaz de suscitar a discussão acerca da necessidade das práticas artísticas criarem "um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado" (BRITO; MEIRELES; SOUSA, 1981, p. 24). Com as *Inserções em circuitos ideológicos*, Cildo fazia de garrafas de refrigerante (Coca-Cola) e de notas de dinheiro suportes materiais de suas criações, por meio de inscrições de diversas naturezas, devolvendo-as ao espaço da cidade.

Assim, problematizar o espaço passou a ser uma prática recorrente de vários artistas nos anos 1960. De acordo com Sylviane Leprun (1999, p. 14), nessa época, surgem experiências escultóricas expansionistas que se mostravam em escalas desafiadoras, pelo tamanho e pela complexidade. O artista Michael Heizer ultrapassou as paredes das galerias, com seu trabalho "Duplo Negativo", de 1969, e promoveu uma intervenção no deserto de Mohave, no estado de Nevada, nos Estados Unidos. Estrutura escavada e proposta como objeto de arte que, na

perspectiva de Rosalind Krauss, configura uma “terraplanagem escultural” (2007, p. 334). Por um lado, essa obra amplia a intervenção do artista no espaço, por outro, aponta para a possibilidade de tornar mais flexíveis o uso de materiais, técnicas e suportes.

**Figura 14 – Noite de Leilão no Cabaré Nelson Bordello**
**(em destaque “Nicolai”, lambe-lambe de F.)**

**Fonte: foto do autor, 2012**

O lambe-lambe se insere nesses contextos, nos quais as técnicas e os temas se ampliam; os limites entre as disciplinas se pulverizam. Não se trataria de uma modalidade artística, muito menos de uma linguagem tradicional (afinal, qual a tradição do lambe-lambe?). Estaria mais para o vídeo, esse também sem forma definida, “uma forma que pensa as imagens”, qualquer imagem (DUBOIS, 2004, p. 116).

E, aprendendo com o “jogo de saber olhar”, o lambe-lambe espera

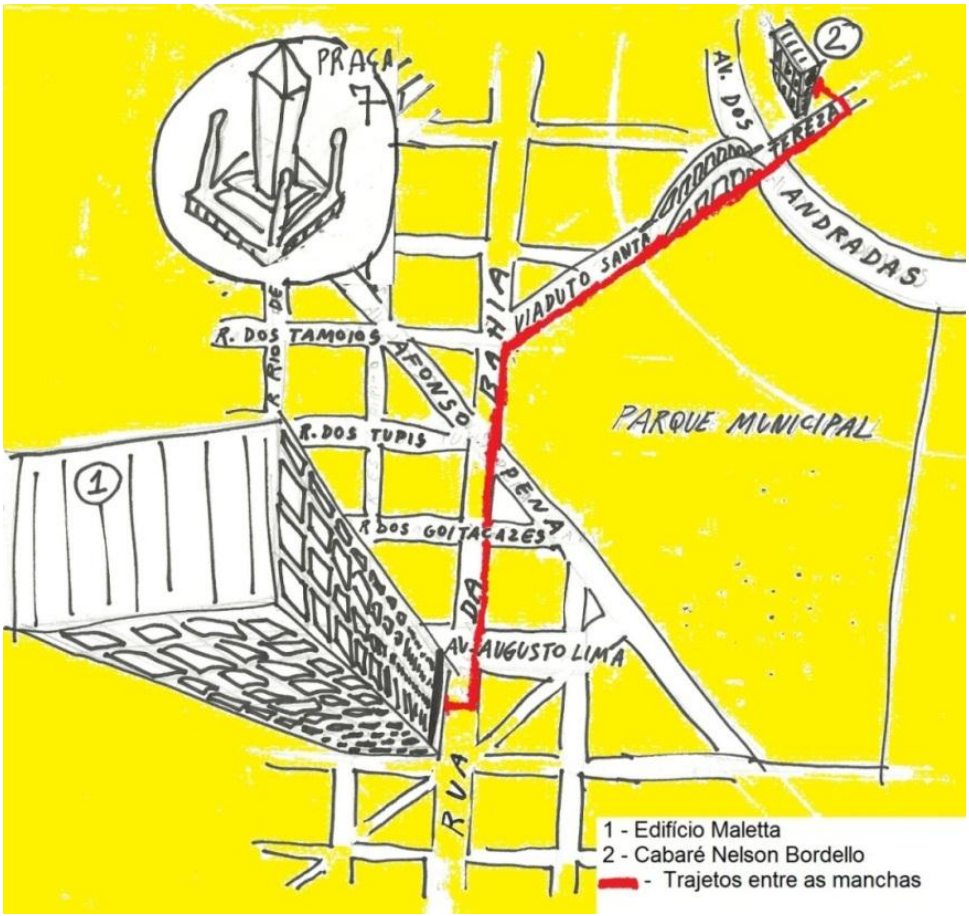
> [...] nossa recepção. Um produto urbano – atravessado por várias linguagens de imagens ou textos acessíveis, poéticos, políticos, às vezes,

> simplórios – que estabelece imediatamente o encontro com o transeunte de qualquer cultura e o leva a participar da multiplicidade e inflação de signos da cidade. Estampas populares que transformam lugares em espaços sociais. Uma inserção que não se dá pela ilustração, mas pela participação ativa, nos campos da estética e da política (MACIEIRA; RIBEIRO, 2007, p.47).

Participação que mobiliza jovens na aventura pelas noites, pelos espaços da cidade de Belo Horizonte, arriscando-se na clandestinidade. Quais motivações afetam esses jovens nos agenciamentos dessas mil astúcias pelas ruas? Com estas indagações os lambe-lambes produzidos pelos jovens serão abordados na perspectiva de se “alcançar a compreensão do que eles significam para as pessoas e como se articulam a outras práticas sociais e culturais” (TOSTA, 1997, p. 17) dos jovens que promovem essas intervenções.

### 3.1.2. ***Colando na capital mineira: os trajetos e as manchas de cultura***

**Figura 15 – Trajetos: do edifício Maletta ao Cabaré Nelson Bordello**




**Fonte: desenho do autor, 2013**

Em Belo Horizonte, a cultura do lambe-lambe está articulada a outras manifestações e ocupações de espaços. Torna-se relevante traçar um mapa dessas ocupações/apropriações no hipercentro da capital mineira para situar espacialmente os lugares praticados por essa manifestação e as formas particulares de usos desses espaços nos sentidos compartilhados. A área compreendida se estende a ruas e prédios, situando-se pelos seguintes exemplos: edifício Maletta, Rua da Bahia[20], Parque Municipal, Viaduto Santa Tereza e bar-restaurante-cabaré cultural Nelson Bordello. Configuram-se como manchas e trajetos pelos quais a pesquisa de campo foi realizada.

E eventos lendários que constituíram a articulação entre jovens para a apropriação do espaço urbano da capital mineira, como as duas edições do Ataque Estica, em 2005, importante por reunir, a partir da divulgação de um *fotolog* na Internet, um grupo de pessoas interessadas em colar desenhos pela cidade; as duas edições do Vacas Magras, em 2005 e 2006; a Bienal do Grafite, em 2008, promovida pela Fundação Municipal de Cultura, em torno da qual aconteceu um evento paralelo no terceiro andar do Mercado Novo[21], denominado Kréu Krio, e em 2010, nesse mesmo espaço, o Vendendo Peixe. (J.).[22]

*Sticker*, pós-grafite, lambe-lambe: entre essas denominações, o que o campo me subsidiou confirma a preferência pelo uso do último.

> Que quando você fala sticker remete a um estrangeirismo, que se torna pejorativo, por ser uma coisa “da modinha”, uma coisa cult... “Ah, um sticker, olha que legal!”. A palavra já carrega um valor que seria agregado mas que pra mim torna-se pejorativo, e que quando você fala lambe-lambe já é uma coisa mais da brasilidade. E apesar... e aí você mistura isso com propaganda porque o lambe-lambe geralmente, é lambe-lambe de propaganda, mas aí é o lambe-lambe anti-propaganda, da contracultura, né... E, é por isso que eu prefiro usar o termo lambe-lambe. (J.).[23]

Em recente pesquisa sobre o “Masturbe seu Urso”, Fantini (2012) reforça o uso da expressão lambe-lambe, em detrimento de *sticker*. Essa autora atribui àquela denominação uma conotação regional, articulando a fabricação da cola com polvilho azedo à tradicional cultura do pão-de-queijo das Minas:

---

[20] Sobre as intervenções de lambe-lambe na Rua da Bahia, consultar Gonzaga (2009).

[21] Conjunto de lojas, bares e comércio variado, localizado no hipercentro da cidade, cujo terceiro andar costuma abrigar eventos culturais itinerantes.

[22] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. de 2011.

[23] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. de 2011.

> O nome lambe-lambe, por sua vez, provém do gesto de lambuzar o verso do cartaz com o grude. A receita caseira, portanto não-industrializada e consequentemente mais barata, usada no *Masturbe Seu Urso* é feita de polvilho azedo, pó derivado da mandioca que é também ingrediente do pão de queijo, iguaria típica de Minas Gerais. (FANTINI, 2012, p.19).

Em sintonia com o trabalho de quem cola cartazes nas ruas, os quais também atribuem, a essa prática, o nome lambe-lambe. Pude constatar isso ao conversar na rua com um desconhecido que, por acaso, encontrei e colava em um muro lambes de propaganda política.

**Figura 16 - Sociabilidades no Leilão R$1,99**
**(Cabaré Nelson Bordello e acervo do Piolho Nababo)**

**Fonte: foto do autor, 2012**

A cultura do lambe-lambe em Belo Horizonte se articula com a produção de fanzines, como *A zica: macumba, morte, classe-média*, # 0, lançado em setembro de 2010, em uma festa que contou com a apresentação de bandas musicais e intensa sociabilidade entre os presentes. A publicação reuniu diversos representantes dessa cultura. O lambe-lambe e a produção de fanzines encontra uma simbiose histórica,

nos movimentos de contracultura dos anos 1970, como o *Punk Rock* e seu lema de "faça você mesmo"; a festa de lançamento de um fazine pode ser promovida através da colagem dos cartazes lambe-lambe, e esses cartazes também podem ser lidos como uma criação autônoma. "Então é muito comum pessoas que fazem o fanzine, fazerem o lambe-lambe e vice-versa". (J.).[24]

**Figura 17 – Lambe-lambe em ação na rua**

**Fonte: Culundria Armada, 2012**

As falas desses sujeitos, passando por uma primeira leitura, me conduziram as teorizações de Magnani (2007) e Michel de Certeau (1994). A cultura do lambe-lambe me fez perceber os usos do espaço urbano que jovens promovem pelas ruas de Belo Horizonte. Esses usos são múltiplos porque reinventam os "lugares" concebidos por uma ordem social, por um poder centralizador – seja da Prefeitura, das grandes corporações industriais ou empresariais, seja de representantes da sociedade civil – e abre uma outra perspectiva, a dos usos dos consumidores/produtores. Tanto os jovens que colam desenhos, como os pedestres que consomem a cidade e suas imagens, são consumidores que não param de

[24] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. de 2011.

produzir e de proliferar astúcias, isto é, nos falam de uma sabedoria de quem anda, de quem escolhe um atalho e não outro, atravessa uma avenida mesmo onde não é permitido, dribla as regras em favor do que se vive na conturbada metrópole. As ruas só existem quando os pedestres por elas caminham e as modificam: as aventuras do homem comum, aventuras muitas vezes invisíveis para as quais é preciso ter olhos e ouvidos para saber. São eles que criam os “espaços” nos “lugares” apenas concebidos. Os espaços são territórios ocupados, nos quais a vida se manifesta como em uma festa; e nessa, as sociabilidades se proliferam. A cultura na perspectiva daquilo que é vivido, daquilo que é compartilhado.

> [...] as maneiras de utilizar o espaço fogem à planificação urbanística: capaz de criar uma composição de lugares, de espaços ocupados e espaços vazios, que permitem ou impedem a circulação, o urbanista é incapaz de articular essa racionalidade em concreto com os sistemas culturais, múltiplos e fluidos, que organizam a ocupação efetiva dos espaços internos... ou externos... Ele pensa em uma cidade vazia e a fabrica; retira-se quando chegam os habitantes, como diante dos selvagens que perturbarão os planos elaborados sem eles. (CERTEAU, 2008, p. 233)

Essas articulações entre Magnani (2007) e Certeau (2008) podem ser estendidas a um terceiro autor, Michel Agier (2001, p. 55), quando esse antropólogo afirma:

> O que as minhas pesquisas ensinam é como as pessoas fazem a cidade [...]. Foi o que me levou a pôr em dúvida o ponto de vista dos sociólogos que afirmam que a cidade já não faz sociedade. O que pode querer dizer que a cidade deve fazer sociedade? São as pessoas que fazem a cidade, os grupos sociais que fazem a cidade, e não a cidade que faz a sociedade. E é este “fazer cidade” que se observa nas relações sociais, em diferentes formas de sociabilidade, que é preciso decifrar melhor; mais do que partir de um modelo de parentesco que não funciona na cidade, como fazem alguns antropólogos, ou partir de um modelo de família que não é suficiente, como fazem alguns sociólogos ou alguns demógrafos. Se as pessoas chegam a viver juntas vinte ou trinta anos em meios de pobreza, é porque têm recursos.

Como refletir, então, sobre as experiências desses jovens que se mobilizam em seus grupos sociais e com isso “fazem a cidade” na melhor expressão de Michel Agier, criam suas manchas de cultura e reinventam os lugares como espaços para se apropriar dos equipamentos urbanos através da cultura do lambe-lambe? Nessa perspectiva, realizei um estudo etnográfico das práticas culturais dos jovens que se articulam em torno das exposições do Piolho Nababo, no Espaço Ystilingue do edifício Maletta, e em outros espaços no hipercentro de Belo Horizonte, usando para

isso as categorias: mancha e trajeto. Esse espaço, denominado por seus idealizados, D. e F.[25], como “galeria em processo”, apresenta-se de modo anárquico: nada de paredes brancas e quadros geometricamente alinhados como faz supor certa convenção à respeito dos museus, das galerias e dos espaços de exposição; configura-se como uma sobreposição – bem na linguagem poluída dos lambe-lambes colados nos muros – de diversas obras de variados artistas, anarquicamente reunidas umas sobre as outras, espalhadas sobre mesas, sobrepostas pelas paredes, teto e piso da galeria. As obras também são variadas no que se refere às técnicas: pinturas, desenhos, gravuras, *performances*, além de distribuição de lambe-lambes e fanzines. A cada semana um artista é convidado para fazer a sua exposição e as edições desse evento são divulgadas nas redes sociais. Investigar quais saberes mobilizam esses jovens foi um dos aspectos que interessaram à presente dissertação.

**Figura 18 – Piolho Nababo no Ystilingue**

**Fonte: Piolho Nababo, 2012**

[25] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.

**Figura 19 – Noite de Piolho Nababo no Ystilingue**

**Fonte: Piolho Nababo, 2012**

### 3.1.3. *“Vacas Magras” e intervenções pelas ruas da cidade*

**Figura 20 – Vacas Magras pelas ruas de Belo Horizonte**

**Fonte: Culundria Armada, 2005**

**Figura 21 - Vacas Magras (e debilitadas) pelas ruas de Belo Horizonte**

**Fonte: Culundria Armada, 2005**

O que pude vivenciar no Piolho Nababo durante minhas observações em campo só foi possível de ser interpretado quando abordado segundo o que antecedeu a idealização dessa “galeria em processo” pelos artistas e professores D.

e F.. Um dos eventos que possibilitaram reunir a “galera” do lambe-lambe em Belo Horizonte foi o Vacas Magras. Em suas duas edições nos anos de 2005 e 2006, essa união irreverente procurou, de modo debochado e bastante crítico, colocar em evidência as precariedades da capital mineira, vividas por muitos que não conseguiam apoio para seus projetos, no que se refere a produção cultural. Era um ato que denunciava essa precariedade de recursos materiais e financeiros, feito de um modo anarquista, ou segundo as armas de uma luta quixotesca, como veremos adiante. Foi uma resposta ao evento que ocorria em São Paulo, em 2005, denominado *Cow Parade*, e que consistiu em intervenções urbanas na capital paulista, com a produção de vacas em diversos materiais e em tamanho natural, instaladas nas calçadas. Essa proposta contou com financiamento para os artistas participantes. Em Belo Horizonte, foi promovida “quixotescamente” a *Cow* Paródia: qualquer um poderia confeccionar uma vaquinha e levá-la para o centro da cidade. Todas as vaquinhas se encontraram na Praça 7 e o *slogan* desse bem-humorado evento foi: “A vaca tá magra”.

> Numa terça-feira qualquer, vacas artesanais surgiram pastando no asfalto belo-horizontino, em um cortejo que parecia bloco de Carnaval, mas fora de época, pois ainda era setembro. Vacas Magras – Cow Paródia faz menção, em seu subtítulo, ao evento internacional autoproclamado de arte de rua Cow Parade [...] (FANTINI, 2012, p. 10).

Esse e outros eventos na cidade de Belo Horizonte refletiram múltiplas maneiras de apropriação do espaço da capital, e a prática do lambe-lambe parece ter, em parte, reunido esses diversos grupos, e, portanto, favoreceu suas ações que, em um primeiro momento, eram fragmentadas. Através dos desenhos colados, aos poucos, todos foram se conhecendo.

## 3.2. **“Lutas quixotescas”: uma possível categoria nativa**

A palavra “quixotesco” é referência ao protagonista do romance do escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), intitulado “Dom Quixote de la Mancha”, cuja primeira parte foi publicada em 1605. Essa obra narra as aventuras e desventuras de um sonhador, leitor de livros de cavalaria. De tanto se envolver com essas leituras “perdia o pobre cavaleiro o juízo, e desvelava-se por entendê-las, e desentranhar lhes o sentido” (CERVANTES DE SAAVEDRA, 1981, p. 30). Ao vestir

uma armadura e erguer a lança dos antigos cavaleiros, Dom Quixote sobe em seu cavalo Rocinante e passa a se aventurar pelas paisagens de La Mancha, junto a seu fiel escudeiro, Sancho Pança. Vendo, por cima da realidade, os sonhos do que lera em seus livros, não o que de fato tinha diante dos olhos, passará, então, a travar batalhas contra moinhos de vento, vendo neles gigantes que mereciam ser exterminados.

Diante do exposto, e tentando aproximar a obra de Cervantes das "lutas quixotescas" travadas nas ruas de Belo Horizonte, eu perguntaria: O que seriam essas lutas quixotescas? "Lutar contra o quê?", perguntou J., do coletivo Culundria Armada, na entrevista que fizemos quando da minha primeira incursão ao campo. Em suas próprias palavras:

> Eu tenho uma tia que, desde pequeno, ela me dava camisas das Diretas Já, ela era petista e tal. Ela era da esquerda. Foi presa no movimento de... contra a Ditadura. Ela lutou contra aquela coisa lá. Hoje, você vai lutar contra o quê? A luta não é contra nada, então a gente fez essas lutas quixotescas aí. E acabam fazendo parte da cidade. Aí, a partir do momento em que as pessoas veem isso como arte, elas em momento nenhum são pensadas como arte, elas são... só vira arte na hora que a polícia chega, aí você fala que é arte. Cê tá fazendo o ato de colar um lambe-lambe na rua, aí o policial chega e cê: "Não, isso é arte!"

Seriam lutas sem uma promessa de revolução? Parece que nessa fala de J., que junto com L. arquitetou o lambe *Masturbe seu urso*, ao contrário do período dos governos militares dos anos 1960 e 1970, hoje não haveria bandeiras pelas quais mobilizar as pessoas de modo como vivenciado pela sua tia, no momento histórico da redemocratização do país. O que restaria a sua geração seriam as lutas quixotescas que só se tornariam arte no momento em que a repressão policial aparecesse e ameaçasse quem pratica o lambe-lambe. Nesse quadro descrito por J., a arte é usada apenas como um discurso que convém no momento de se esquivar de uma abordagem policial. O que de certo modo revela como a arte é também vista de modo quixotesco.

### 3.2.1. ***O que seriam as lutas quixotescas***

Para estes atores, então, aqui interpreto: a arte e a política, em certa medida, esvaziadas de significado. São lutas sem uma promessa de revolução, são lutas no espaço da cidade, lutas rebeldes, mas que parecem se perder em meio a falta de

objetivos previamente definidos, ou melhor, eles não teriam uma agenda e, talvez, não teriam uma meta, exceto a vontade de expressar a alegria ou o descontentamento do fazer na invenção do cotidiano (CERTEAU, 1994). São lutas transgressoras, não há filiação partidária, há apenas a contestação, a rebeldia, o "faço você mesmo", uma grande vontade de deixar uma marca nas superfícies da cidade, sem nenhuma promessa de paraíso para ninguém, apenas a festa até quando dure, no prolongamento de um ser jovem que não se limitaria mais a faixa-etária. Mas será que é só isso?

Quixotesco poderia ser o humor, a sátira, algo da ordem do burlesco. Dom Quixote queria ser o herói dos romances de cavalaria. Lutava contra moinhos de vento que acreditava serem gigantes. Era um sonhador. Vivia algo irreal e buscava os heróis e vilões do passado. Apresenta por isso tudo marcas evidentes de loucura. Perdeu o senso da realidade. Agora pergunto: contra quais gigantes ilusórios lutariam meus pesquisados no Piolho Nababo e no lambe-lambe? O que seria o quixotesco para eles? Em que medida eles também seriam dementes ou loucos? O Piolho Nababo tem esses elementos?

O quixotesco, por outro lado, poderia ser da ordem do humorístico, do risível, mas que não chega a ser irreverente como pensei, pois a graça estaria na loucura de Dom Quixote. Ele não teria consciência de seu ridículo. E nesse caso me pergunto: seria adequado falar em irreverência se o protagonista não se dá conta do papel ridículo que faz? Dom Quixote seria engraçado por esse seu lado burlesco quando não se dá conta da situação que protagoniza. Aqui entendo a irreverência como um ato minimamente consciente daquele que a produz, isto é, a irreverência é uma construção premeditada. Aquele que não tem consciência da sua situação seria mais da ordem do burlesco. É isso o que lhe garante uma conotação humorística, quando Dom Quixote acredita ser possível se tornar os personagens das histórias que lia, se tornar o herói dessas histórias. O Piolho tem algo, assim, de demente, de lutar contra moinhos ilusórios? Seria uma luta quixotesca contra o circuito de arte na cidade de Belo Horizonte? Isso poderia ser quixotesco. Lutar contra a publicidade (anti-propaganda) me parece um exemplo mais convincente, quando se usa o lambe-lambe nessa luta. O *outdoor* como um moinho de vento, gigante delirante de um Dom Quixote com cartaz e grude nas mãos. Essas seriam as armas antiquadas dos artistas que em tempos de tecnologia de ponta insistem em usar mídias impressas populares e precárias (mas eficazes) nas suas lutas. O lambe-lambe é

pré-histórico no campo da comunicação, não é mesmo? Aproxima-se da armadura e da lança de um Dom Quixote com “ideias delirantes”.

Uma luta que parece ilusória, iludida, luta com armas ultrapassadas. Luta que faz da publicidade o gigante das aventuras que não existiriam mais, as lutas do passado recente do Brasil, quando o gigante era a Ditadura Militar dos anos 1960 a 1980. Se hoje não há um inimigo claro, a luta se torna ilusória, irreal, não se luta contra nada real, é a mesma irrealidade dos moinhos de vento metamorfoseados em gigantes. Os gigantes ilusórios e os moinhos da publicidade. Em que medida os pesquisados estariam iludidos em suas lutas? Com a palavra, J. e L., do Culundria Armada:

> L.: - Eu gosto também dessa expressão [lutas quixotescas]. Mas o que você quer dizer quando fala isso?
>
> J.: - Ah! É muito... ao mesmo tempo que a gente tá conversando isso aqui como uma pequena cultura que fez parte de uma época, é um nicho tão pequeno, isso atinge tão pouco, às vezes...
>
> L.: - É idealista.
>
> J.: - É... Que é mais uma coisa, tá no âmbito, não tá no âmbito da realidade quase, tá no âmbito de uma coisa quase irreal. E isso que a gente faz, isso que a gente fez, tudo isso que acontece, até mesmo o Piolho Nababo, se você pensar sobre um ponto de vista mais mainstream, mais Rede Globo, isso é uma coisa que nem existe.
>
> L.: - Da cultura de massa mesmo.
>
> J.: - É uma coisa que, nossa, que tem gente, tem gente que fala, “Nossa que canseira...”
>
> L.: - Não faz sentido!
>
> J.: - “...coisa estúpida”, sabe? Tem gente que acha... eu, e, assim, e eu entendo essa pessoa que fala assim...
>
> Pesquisador: - Mas quem fala? Vocês ouviram algum comentário?
>
> L.: - Não, é o seguinte, na verdade, assim, é uma discussão complexa, na verdade, nós estamos nos atrevendo a entrar, mas... Enfim, é porque a gente vive numa sociedade que é pós-moderna e tal, sociedade de massa, que tem uma cultura que é de massa, que é fortemente influenciada por meios de comunicação de massa, e, assim... E esse tipo de ação e esse tipo de criação, ele atinge um universo muito reduzido, sabe? Muito pontual, muito específico. Então, é quixotesco nesse sentido: como se a gente quisesse tá ino enfrentar uns... os moinhos de vento que são gigantes ou, às vezes, são até ilusórios. É mais ou menos isso. (J. e L.).[26]

[26] Entrevista gravada dia 5 jun. 2012.

Irreal, idealista, “coisa que não existe”. Lutando contra os gigantes, como a Rede Globo: como travar uma luta dessas? Quais armas usar? Ainda assim, eles não desistem e promoveram ações, ainda que atingindo um número restrito de pessoas, promoveram formas contundentes de imprimir uma mensagem arquitetada para desmontar certos discursos publicitários. Quem sabe, atingiram mais pessoas do que acreditam? Como saber?

Lutas idealistas essas lutas quixotescas, mas ainda assim há contra o que lutar e lutas nas quais acreditar, ainda que pareçam irreais. Essas são as suas bandeiras, e a irreverência é uma delas.

### 3.2.2. ***“tá no âmbito de uma coisa quase irreal”: por sobre os ombros dos pesquisados***

**Figura 22 – Lambe de D.**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Uma interpretação, que eu poderia arriscar a fazer, seria da seguinte natureza: as lutas quixotescas desses meus pesquisados revelam formas muito

particulares de usar o espaço urbano da capital mineira e de, nela, inventar o cotidiano. Eles criam seus espaços. Trazem a rua para dentro do Maletta, e levam a galeria para a rua, promovem deslocamentos de significados quando misturam diversos textos e contextos em suas imagens irreverentes. D., só para citar um exemplo, se apropria dos discursos da propaganda política e das imagens de certos políticos – do atual prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda; do ex-governador Aécio Neves; e do atual governador do estado de Minas Gerais, Antônio Anastasia – talvez como forma anarquista de proliferar sentidos subversivos.

**Figura 23 – Monumento à Cildo**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Por outro lado, e já me situando quanto àquela interpretação, luta-se com as armas que se tem. Se hoje o inimigo não é mais tão contornado em seus limites como no período dos governos militares dos anos 1960 e 1980, - afinal, lutava-se contra o governo - ainda haveria contra o que lutar e mobilizar os jovens, como nas ações em torno do Vacas Magras e do Piolho Nababo, como também no Leilão de Arte. A anti-galeria do Piolho Nababo, por si só, é uma luta contra o mercado de arte

e acabou por influenciar a configuração de algumas galerias na capital mineira após sua aceitação por um determinado público que frequentava o espaço do Ystilingue, no edifício Maletta. Arte desmistificada e com preços mais acessíveis, espaço sem curadoria e várias obras expostas simultaneamente, sobrepostas, portanto aberto a qualquer intervenção artística, “uma instalação criada por mais de cem pessoas” como concebido por D. e F.. Crítica ao mercado de arte é também exposta no Leilão de 1,99, que em suas últimas edições, posteriores ao meu trabalho de campo, assumiram a destruição das obras que não alcançassem o lance mínimo.

Pude participar com uma obra (Figura 23) em uma dessas edições e a mesma foi incinerada para deleite do público que a rejeitara. A crítica ácida que um lambe como *Masturbe seu urso* sinaliza já é uma prova do poder que as palavras e as imagens desses jovens artistas têm para subverterem os significados e a ordem do que, em certa medida, já estaria dado como significado no mundo do consumo. Afinal, o urso de pelúcia ou sua estampa enfeitando jogos de cama, por exemplo, é uma imagem que traz consigo um dado contexto, mas quando apropriado na imagem arquitetada pelo Culundria Armada ganha uma polissemia semântica. Um urso de pelúcia é muito mais do que o que podemos imaginar, sua imagem aparentemente inofensiva pode servir a um discurso vigoroso contra o consumo, a favor do corpo, em defesa dos usos mais variados que poderíamos atribuir a esse objeto.

> [...] além de um símbolo de afeto e fortalecimento de laços emocionais, o urso de pelúcia é uma mercadoria que substitui o corpo do namorado, ou seja, um consolo para namoradas na ausência de seu par amoroso, assim como seriam os vibradores e outros objetos de estímulo sexuais, quando chamados pejorativamente de consolo por supostamente suprir a falta de um parceiro. (FANTINI, 2012, p. 34).

Os jovens em torno do lambe-lambe continuam lutando contra o que lhes parece injusto, contra o discurso da publicidade e seus *slogans* que prometem o paraíso fácil. Seus cartazes de anti-propaganda parecem nos dizer que o consumo não traz a felicidade, eles desmontam certas noções veiculadas em mídias impressas e eletrônicas, cujos anúncios prometem os objetos fetichizados em parcelas sem juros, um mundo para consumir e gozar sem limites. Esses jovens artistas desconfiam desse gozo eterno e contra ele se revoltam, usando como arma o próprio suporte da propaganda.

O contexto da anti-propaganda pode ser compreendido na perspectiva de um terrorismo poético preconizado pelo escritor norte-americano Hakim Bey (2004), referência muito presente na fala de J., do Culundria Armada, e nome repetido por outros frequentadores do Piolho Nababo e do Ystilingue. Muitos artistas que atuam nos espaços públicos usam o Hakim Bay como referência. É o caso, por exemplo, do inglês Bansky, autor de diversas intervenções que ficaram famosas, primeiro, nas ruas de Londres.

> Não faça TP [terrorismo poético] para outros artistas, faça-o para aquelas pessoas que não perceberão (pelo menos não imediatamente) que aquilo que você fez é arte. Evite categorias artísticas reconhecíveis, evite politicagem, não argumente, não seja sentimental. Seja brutal, assuma riscos, vandalize apenas o que deve ser destruído, faça algo de que as crianças se lembrarão por toda a vida – mas não seja espontâneo a menos que a musa do TP tenha se apossado de você.
> Vista-se de forma intencional. Deixe um nome falso. Torne-se uma lenda. O melhor TP é contra a lei, mas não seja pego. Arte como crime; crime como arte. (HAKIM BEY, 2004)

Hakim Bey é um autor que parece instigar muitos artistas a produzirem ações não mais em espaços institucionais como museus e galerias. O movimento que ele inspira é na direção de se ocupar as ruas e afetar a todos que vivem na cidade, na promoção de eventos capazes de interagir fora dos círculos de artistas.

**Figura 24 - Bansky**

**Fonte: Culundria Armada, 2012**

**Figura 25 - Bansky**

**Fonte: Culundria Armada, 2012**

3.2.3. ***Lutas quixotescas e o mercado de galerias de Belo Horizonte***

Retorno ao Leilão para tentar exemplificar sua crítica e luta quixotesca às convenções do mercado de arte. Em meu caderno de campo, ao observar esse evento em sua edição do dia 9 de maio de 2012, no Nelson Bordello, fiz as seguintes considerações:

> O Leilão é sempre algo muito engraçado, é tudo com base na irreverência. O leiloeiro, T., usa um martelo gigante de brinquedo e dá marteladas no piso quando um lance é definido. Todos os trabalhos tem lance inicial de R$1,99. T. anima as pessoas, muitos são conhecidos entre si, outros são frequentadores mais casuais, e então o leiloeiro pergunta: “Qual é o seu nome?”. Comprei uma cerveja, me sentei no balcão e tirei muitas fotos dos lambe-lambes colados nas paredes. Eu estava muito cansado, mas até uma dor de cabeça já tinha passado e pude me distrair com as diatribes do leiloeiro: “O J. é a

ring girl", pois fica desfilando com as obras para o público apreciar. Algumas obras eram vendidas por R$10, outras alcançavam de R$50 a R$70. Os lances faziam as pessoas se envolver, e havia gente disposta a investir nessas obras. De certo modo, D. e F. estão prestigiados nesse Leilão, pois suas obras alcançam lances maiores. E o Leilão é mesmo uma festa, no melhor sentido pensado pelo Michel de Certeau, isto é, da cultura como uma festa vivida pelas pessoas, a cultura como algo vivo, algo compartilhado, algo que passa de mão em mão e marca aqueles que por ela são afetados, ao contrário de algo fossilizado, protegido pelo vidro que separaria obra e público. A cultura e a arte no Leilão podem ser aproximadas dessa concepção certeauniana, da ordem do que é experimentado nas interlocuções sociais, nas trocas, nas invenções dos espaços, na alegria, nas sociabilidades, o Leilão é a arte circulando em meio a sua dessacralização (bem ao gosto do que faziam os dadaístas em um outro cabaré, esse lendário na história da arte). A arte não precisaria ser levada tão a sério, talvez sua potência esteja muito mais na sua circulação, nas suas manipulações e negociações quixotescas, como acontece no Leilão. Afinal, o Leilão parece mesmo uma luta quixotesca, brincalhona, mas que dá o seu recado e um recado bem instigante: a arte só seria arte quando de fato vivida pelas pessoas, fruída do modo que lhe for possível, e a rua e suas proliferações para dentro de espaços privados parece sinalizar algo muito prodigioso, algo que pode produzir significados, algo que é da ordem das culturas.

E do que poderia ser acusado o Leilão? De banalizar a arte ao vendê-la a poucos reais? De permitir seu acesso sem o ritual das galerias e museus? Sem entrar no grande circuito e passar por todas as etapas,

tapinhas nas costas, jogo com marchands, puxação de saco de repórteres para alguma matéria em jornal de grande circulação?

Por outro lado: qual seria o jogo social do Leilão no Nelson Bordello? Será que é só festa? O jogo também existe nesses espaços, eles não estão isentos disso. O jogo se dá, em certa maneira, com jovens artistas que divulgam suas marcas (lambe-lambe) pelas ruas da cidade, usam da publicidade de modo simulado e se beneficiam dessa mídia, fazendo, assim, a fama, ainda que em um movimento que não daria para saber até que ponto seria premeditado. Mas que posso sim aqui discorrer em um discurso que tenta ser razoável, fruto da minha observação no campo. No caso de D. e F., consigo perceber um pouco essa trajetória, e hoje eles fazem exposições, seus desenhos passaram a se valorizar, eles estão expondo em espaços como Sesc-Palladium; e o D. tem uma exposição de fotografias agendada em uma coletiva no Palácio das Artes; e, então, surge a pergunta: colar desenhos na rua ainda é interessante? Se os lambes começam a se valorizar financeiramente, o ato de colar na rua pode ser esvaziado, pelo menos para os artistas que, por caminhos particulares, acabam sendo atraídos por um mercado de arte. O Leilão é um pequeno mercado, quase risível, um mercado quixotesco. Mas eles fizeram uma fama que já é visível, basta ver os lances dessas pinturas. Talvez esse seja um pouco o jogo que se dá no interior desse campo, o do lambe-lambe.

Por outro lado, creio que o mais relevante para a minha pesquisa não seja discutir o campo da arte e suas ramificações. O meu foco seria pensar o Leilão e o Piolho como manchas de cultura, configurando um trajeto ou um circuito, conforme categorias elaboradas pelo Magnani. E essas categorias dialogariam com as noções de espaço

> em Michel de Certeau. E quero pensar essas manchas como espaços inventados pelos frequentadores do Piolho-Bordello. Espaços reinventados por meio de sociabilidades em torno da arte, uma arte debochada, uma arte dessacralizada, uma arte como uma festa, como algo que se vive e se compartilha de modo espontâneo, e cujas regras básicas são as mesmas de qualquer Leilão: o maior lance leva a obra.

Essas observações que fiz em meu caderno de campo ilustram o que venho aqui discutindo a propósito do que falou o meu pesquisado, J.. Na entrevista gravada em julho de 2011, ele discorreu sobre as lutas quixotescas; vi, então, nessa proposição uma categoria nativa, a qual me possibilitou compreender alguns dos sentidos que esses jovens compartilham em suas práticas culturais em torno do lambe-lambe. Muitos desses jovens se conheceram colando desenhos nas ruas, e hoje se reúnem para promover outros eventos, ainda inspirados por uma estética da rua, estética dos muros pixados e colados com desenhos. O Piolho Nababo é uma ideia quixotesca, assim como o Leilão; a luta do lambe-lambe é também quixotesca, afinal colar desenhos pornográficos é uma astúcia dos mais fracos, como descrito por Certeau, (1994) e os mais fracos praticam seus espaços, inventam seus atalhos nas caminhadas pelas cidades. E criam uma pequena cidade dentro da metrópole, sem promessa de uma revolução, sem revolucionar as grandes estruturas. É quixotesco por que é risível, é um modo de operar em pequenos gestos. Colar um cartaz na rua cujo título seja *Masturbe seu urso* ou *Zé Buceta* seria um modo particular de inventar seu espaço, inventar seu cotidiano, entrar no circuito da publicidade, atuar pelas brechas, pelas margens. Por outro lado, isso é muito político e subversivo, pois entra no campo da publicidade e produz estranhamentos, produz uma confusão de sentidos, textos que se chocariam e chocam quem os vê. Não há mensagens políticas, não haveria palavras de ordem, a luta é quixotesca porque não encontraria uma redenção além do seu próprio gozo, da sua própria irreverência. Por isso, Michel de Certeau é tão oportuno para pensar os gestos dessas lutas quixotescas como ações dos mais fracos, como forma de resistir ainda que apenas colando um cartaz que logo em seguida irá se apagar em meio ao turbilhão de imagens das grandes cidades. Colar desenhos como uma prática pedestre de quem

usa a cidade e em seus usos deixa marcas evidentes de sua passagem. “Eu estive aqui!”

### 3.2.4. ***Dom Quixote e as lutas do lambe-lambe***

O que essas lutas aparentam de loucura, de falta de uma lógica ou de falta de uma racionalidade? O fidalgo Dom Quixote era tomado pela fantasia, nela se aventurava, nela vivia e ignorava os avisos repetidos por seus familiares e amigos. As lutas seriam quixotescas, pois se luta com armas obsoletas (cartazes contra a propaganda e suas mídias; exposição sem curadoria em espaço de autogestão, anticapitalista) contra o mercado de arte da cidade de Belo Horizonte.

Quixotesco, pois o personagem de Cervantes lutava com arma obsoletas, imaginava enfrentar gigantes quando na verdade eram moinhos de vento. Acentuada falta de relação entre as lutas e a realidade, falta de contato com o real, perda desse contato. Lutas que em certa medida estariam descoladas da realidade, assim como Dom Quixote estava descolado de sua realidade e enxergando castelos onde eles não mais existiam.

Mais uma vez preciso repetir e repensar o que acabei de expor: ainda que essas lutas apareçam, em um primeiro lance de olhos, fragmentadas e sem bandeiras, valeria à pena considerar o quanto há de rebelde colar um lambe-lambe de um personagem denominado *Zé Buceta* ou *Maria Piroca*, como nas criações de D.. Menos sonhadores do que Dom Quixote e mais autores de seus desvarios, esses jovens fazem da rua um espaço para a circulação de ideias e imagens que contrariam as mensagens previsíveis da publicidade. Lutas quixotescas seriam essas formas contemporâneas, ou pós-contemporâneas como brincam alguns dos meus pesquisados, de manifestar o desejo por uma mudança; lutas quixotescas são suas lutas investidas de mensagens extravagantes que gritam por um espaço de liberdade, ainda que a liberdade não seja a de quem um dia lutou contra governos militares e até pegou em armas para isso, mas de quem luta contra a publicidade e contra o mercado de arte. As lutas quixotescas seriam essas lutas que ainda não sabemos ao certo ao que vieram, mas estão aí, transformando as ruas, calçadas e avenidas das metrópoles, investindo contra os gigantes da publicidade com a velha arma do cartaz colado no muro, no caso do lambe-lambe. Lutar com as armas que se tem e com os recursos disponíveis, lema *punk* do “faça você mesmo”, ainda que

faltem quase todos os recursos e ainda que se corra o risco de não ser compreendido.

As Lutas quixotescas em poucas palavras poderiam assim ser interpretadas: lutar com as armas que se tem e nelas acreditar, apostar toda a energia, ainda que isso pareça coisa de quem perdeu o contato com a realidade, tal qual o personagem de Cervantes em seu desvario lutando contra moinhos de vento. Luta cuja bandeira parece ser, como vimos, a do anti-consumo e da anti-propaganda. Ao invés de pensar suas lutas e bandeiras tendo como referência os contextos próprios da contracultura dos anos 1960 e 1970, por que não analisar suas lutas, tentando compreendê-las "por dentro", nos modos como operacionalizam suas expressões, ao modo de busca de uma categoria nativa? Por exemplo, a irreverência de suas formas de anti-propaganda podem ser percebidas como uma luta, tanto quanto aquelas travadas nos anos 60, quando muitos jovens pegaram em armas para lutar contra os governos militares. Essa categoria seria das lutas quixotescas, que poderiam servir para pensar as lutas daqueles que observei no meu trabalho de campo.

Quanto à irreverência dos lambes, L., do Culundria Armada, relatou:

> Acho que, assim, a irreverência é um recurso possível que a gente lançou muito mão dele, porque ele era funcional, mas não quer dizer que as outras, as outras maneiras de fazer não funcionassem. Assim, na verdade a gente, eu acho que outros, outras pessoas que faziam lá na época, não tinha muito esse, essa maneira de pensar não, mas a gente, como a gente é da Comunicação, a gente tinha essa, essa ideia de unir do sticker, do lambe como mídia, de passar a mensagem, mesmo, pra gente pensar em quem ia ler aquilo e tal. As outras pessoas acho que não tinha essa percepção não, ou não tinha essa, não usava muito dessa estratégia. Mas, enfim, por exemplo, esse negócio da bicicleta, eu acho que tanto funciona que, hoje em dia, é uma coisa que tá extremamente em voga. Naquela época, nem era tanto, e é, a gente já usava. Por exemplo, a gente fez "Transporte Orgânico", a gente fez na época, até hoje ele é atual, ele não é irreverente. Mas, assim, são só estratégias diferentes. Mas essa, esse elemento da irreverência, a gente usou ele bastante por quer ele era funcional [...] funcional enquanto mídia. Ele comunica, ele passa, é uma forma eficaz de transmitir uma mensagem, de capturar a atenção da pessoa e transmitir uma mensagem. (L.).[27]

Essas mensagens, portanto, eram articuladas com a intenção de incomodar quem passasse pela rua, isto é, eram usados recursos na construção de um discurso eficaz, no intuito de mobilizar a atenção de quem visse essas imagens.

[27] Entrevista gravada em 5 jun. 2012.

Esse relato de L. me pareceu bastante contundente, pois revela como eram construídas as mensagens e qual a finalidade delas. A irreverência era uma estratégia capaz de marcar as pessoas. Essa proposição encontra profunda simbiose com o que defendia Hakim Bey (2004) e seu “Terrorismo Poético”, quando esse autor sugere que façamos ações capazes de afetar não só os artistas, mas todas as pessoas que andam pelas ruas.

> É, na época, [2005] a gente tinha como referência forte era Situacionismo e Hakim Bey. Porque acho que esse conceito do choque é muito Hakim Bey na verdade [...] “Terrorismo Poético”, causar curto-circuitos. (L.).[28]

Mais especificamente quando ao *Masturbe seu Urso* e seguindo a linha daquele raciocínio da provocação:

> O Masturbe seu Urso, na verdade, ele foi bem espontâneo, né, não foi muito pensado. Depois, ao longo do tempo, que a gente foi elaborando as coisas, foi percebendo várias coisas que se encaixava ali naquela ideia, mas ele surgiu de uma maneira muito espontânea... (L.).[29]

> Ele tinha visibilidade. Inclusive, tinha uma onda no início que a gente queria colar ele só perto de escola... O Masturbe [seu Urso] era pra colá meio que pra incomodá mesmo, meio que pro professor vê, sabe? (J.).[30]

Esse lambe-lambe, segundo seus autores, teria essa potência de funcionar para incomodar, e, também foi articulado, para afetar os arredores de escolas, endereçado para os olhos de professores. O que pensariam esses professores? Como reagiriam? Seria possível o diálogo? Por que a rua incomodaria? Tantas outras questões aqui poderiam ser listadas e discutidas.

### 3.2.5. ***Desvarios à Dom Quixote nos desvarios de D.***

D. criou seus personagens de lambe-lambe em meio ao seu desvario, “uma onda” que durou por volta dos anos 2006 e 2009, um desvario do qual o que se pode dizer é que ele “tava na rua quebrano o pau” (D.)[31], isto é, em um contexto efervescente que marcou essa geração que colou cartazes pelas ruas da capital mineira; todo o dia era possível sair e ver novos lambes colados, sobrepostos, em

[28] Entrevista gravada no edifício Maletta, em 7 jun. 2012.
[29] Entrevista gravada dia 5 jun. 2012.
[30] Entrevista gravada dia 5 jun. 2012.
[31] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. de 2012.

um movimento intenso dos praticantes dessa arte. Havia até pessoas que saíam pelas ruas só para apreciar as novidades do lambe que se renovava velozmente (D. e F.)[32] formando um público fiel a essa prática.

O que ficou para a cidade foram as imagens perturbadoras para aqueles que desejam, a todo o custo, a higienização dos espaços e, principalmente, das consciências. Perturbadoras, pois, como afirmou J.[33], do Culundria Armada, eram pensadas e produzidas com a finalidade de incomodar quem as visse, delimitando um contraponto à publicidade.

Em poucas palavras, as lutas quixotescas seriam formas irreverentes de luta que se inspiraram nos grandes movimentos sociais desde os anos 1960. Contudo, as lutas quixotescas são em uma escala menor, uma vez que mobilizam um número menor de pessoas. Não é fácil identificar uma bandeira dessas lutas, melhor seria pensar que se trata de manifestações culturais, abertas a contextos múltiplos entre os quais aqui descrevemos aqueles em torno da anti-propaganda e da crítica ao mercado de arte. Não se trata apenas de manifestações artísticas, sindicais ou políticas. São lutas mediadas por uma diversidade de pessoas, uma grande festa, no sentido da cultura plural proposta por Certeau (2008).

O Ystilingue também era um espaço para as sombras e para o desvario. B.[34], seu idealizador, apostou na autogestão, e, de longe, tomava conhecimento das diatribes ali perpetradas por uma juventude que lutava contra o que não acreditava, território de encontros no Piolho Nababo e, anterior a esse evento, local onde era possível conhecer a “galera” e, portanto, dar início às lutas quixotescas. Lutas que, é claro, não estão livres de contradições, mas que estão no cenário das que aqui interpretei.

[32] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. de 2012.
[33] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. 2011.
[34] Entrevista gravada dia 21 set. 2012.

## CAPÍTULO 4: "O BOTECO DAS ARTES PATROCINADO PELO PALHAÇO DAS ARTES": ELABORANDO UMA ETNOGRAFIA DOS ESPAÇOS

A frase irreverente que escolhi para abrir esse capítulo é o *slogan* do Piolho Nababo que pude ler nos *flyers* das exposições, festas e leilões, divulgados nas redes sociais.

Primeiro irei retomar alguns dos caminhos tortos pelos quais trilhei ao longo desta jornada. Tentarei responder a como cheguei ao Piolho Nababo e sua "galeria em processo". O que descobri nessa galeria e que tanto me despertou para pensar a educação e meu trabalho como professor de arte?

De forma breve, contextualizarei o edifício Maletta e, por extensão, o Ystilingue, para que então eu possa me concentrar na "instalação feita por mais de cem pessoas", que o Piolho Nababo representa para seus idealizadores, como anteriormente exposto no Capítulo 2. O Bar e Cabaré Nelson Bordello é outro espaço que também merece ser situado no cenário das lutas quixotescas travadas nas ruas de Belo Horizonte, também em oposição escancarada aos representantes do governo municipal, fato mais evidente na luta contra a propaganda política, na maneira como se apropriam das imagens e discursos políticos. A adesão, ainda que não necessariamente militante, a certos movimentos sociais anti-Márcio Lacerda é um fato que não pode ser descartado na participação desses jovens, seja em seus lambes ou em passeatas pelas ruas da capital mineira e outras formas de protesto.

O "palhaço das artes" é um artista com atuação nos espaços públicos da cidade colando lambes e promovendo ações efêmeras coletivas. D. teve a ideia de criar o Piolho Nababo, em 2010, quando viu disponível o espaço de autogestão[35] Ystilingue, na sobreloja 35, do edifício Maletta, espaço que reunia outros coletivos com propostas diversas e, de um modo geral, anticapitalistas, isto é, sem fins lucrativos. A D. se juntou F. nessa empreitada de criar uma anti-galeria de arte, à

[35] Pude ouvir o termo "autogestão" repetido por alguns dos frequentadores do Piolho. Essa palavra indicava um espaço aberto para reuniões de coletivos que quisessem ali discutir temas os mais diversos, e que pudessem de forma colaborativa usar o espaço. Entretanto, em conversa com B., proprietário do Ystilingue pude escutar uma análise que colocava em suspensão as certezas quanto ao funcionamento de um espaço segundo essa denominação. Favorecer um espaço democrático para uso coletivo parece uma boa ideia, mas que apresentou seus limites e, provavelmente, determinou novos planos e rumos em processo para o Ystilingue.

exemplo do que bons dadaístas executaram no contexto de uma anti-arte.[36] D. e F. também se revelaram professores de arte trabalhando em projetos socioculturais em ONG's e cursando Licenciatura em Arte, na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

## 4.1. **Como cheguei ao Piolho Nababo? Caminhos tortos e surpreendentes da pesquisa**

Esta pesquisa não pode ser compreendida sem levar em conta a minha dívida quanto ao que vivi observando os jovens do Arte Liberada. Com eles experimentei interações com estudantes, interações mais de perto e de dentro, aprendizagem vital para que eu repensasse minhas categorias que definiam para mim o que era a juventude.

Em meu projeto inicial de pesquisa eu me propusera pesquisar outros grupos de jovens na capital mineira e as interfaces com a educação, grupos que atuassem na rua. O lambe-lambe já me era familiar e com ele trabalhara nos tempos do Arte Liberada. Fui atrás dessa forma de arte e atrás de seus autores. Na entrevista feita com J., do Culundria Armada, entrevista que me abriu o cenário da rua e seus lambe-lambes colados pelas superfícies, pude compreender essa prática artística em um contexto mais amplo. Esse suporte da publicidade reinventado por jovens artistas, jornalistas, grafiteiros, entre outros, constituiu nas ruas de Belo Horizonte espaços para o convívio e a mobilização em torno de eventos como o Vacas Magras, o Vendendo o Peixe, e a publicação de Fanzines como *A Zica*. O Piolho Nababo é uma anti-galeria que, em certa medida, reunia uma "galera" do lambe-lambe, espaço que favoreceu uma etnografia, pois agregou com regularidade semanal um público contracultural, até sua última edição no Ystilingue, em junho de 2012. Longe de um manifesto comum, uma base de articulação coesa, a grande diversidade de modos de pensar e agir ali se expressavam, uma vez que o Piolho Nababo é fruto de múltiplos acasos e desvarios, "doideiramente" perpetrados por seus idealizadores e frequentadores.

---

[36] Dadaísmo: movimento artístico do início do século XX, que reuniu em Zurique, no Cabaret Voltaire, diversos artistas europeus com a proposta de anti-arte, exemplarmente representada pelas criações do francês Marcel Duchamp (1887-1968).

O que pretendo afirmar é que, enquanto os artistas do lambe-lambe atuavam nas ruas e ali se conheciam pelos cartazes colados e pelos "rolés",[37] havia uma maior fragmentação desses grupos. De certo modo, o Piolho Nababo possibilitou a eles uma regularidade para encontros em um espaço físico – o Ystilingue – nas noites de sexta-feira. Essas condições possibilitaram, para a pesquisa, um olhar etnográfico sobre os usos desse espaço e a configuração de uma *mancha* de cultura.

A própria circulação livre de pessoas no Ystilingue possibilitou à intuição de D. que uma anti-galeria ali se instalasse. O próprio nome, Piolho Nababo, é outro desvario: D. frequentava o Maletta e o Ystilingue. Em um dado momento teve em mãos a chave do espaço, chave que circulava entre os que integravam os vários coletivos que ali se reuniam (Casa Somática, Centro de Mídia Independente, Teatro do Oprimido, Vegetarianismo, grupos de poetas, etc). O intuitivo D. se organizou junto a seus amigos de lambe-lambe e uma exposição foi montada. O nome da exposição? Reunido com alguns poetas do Ystilingue, surgiu o nome Piolho Nababo com o qual D. "fechou", ainda que sem saber seu significado: "demorei dois meses para entender". Outro desvario à Dom Quixote.

Quando perguntei a D.[38] como surgiu "doideiramente" o nome da galeria em processo, o mesmo respondeu com essas palavras, sentado em uma mesa de bar, de óculos escuros, *dreads* e uma entonação de voz que alia às gírias da rua, os saberes da arte:

> Ah meu filho, a mesma coisa do Piolho Nababo é o nome também. É a mesma onda... Juntô... Demorei uns dois meses para entender o porquê do nome. Juntou tipo três poeta, dois poetas e eu, sentamo numa mesa de bar assim, "ah precisa criar um nome pra essa exposição aqui, que tem que ter um nome. E eu já selecionei a galera, chamei todo mundo, tinha chamado o Xerel, o Estandelau", que ele deu o bolo o (risos) Ele topou a ideia... mas, você lembra? [pergunta a F.], deu o bolo na alta, aí nem demorô, tinha esse poeta, tinha o Godofu, tinha mais uns cara lá que eu num lembro. Aí fui montano os artista né, liguei pra todo mundo. Aí quando era o nome... Aí o

[37] Ato de se reunir para colar lambes pelas ruas, expressão também usada por grupos de pixadores quando atuam no espaço da cidade.
[38] Entrevista gravada no Maletta dia 5 jun. de 2012.

> cara, chegou o primeiro poeta: “ah, vamo pô ‘vaca’...”, não sei o quê, vaca tal. Eu falei, puta merda... ruim pra caraio. Aí o outro: “ah não, vamo pô Piolho Nababo”, aí não, fechô. Eu não tinha entendido... vai ser Piolho Nababo. Aí, rolou a primeira exposição.

Ao constatar a regularidade desse espaço, a minha pesquisa, que até aquele momento se circunscrevia na análise de trajetórias de jovens artistas que colavam lambe-lambe e as interfaces com a educação, dialogando, dentre outros autores, com categorias da sociologia de Pierre Bourdieu, pôde se aventurar e ousar uma etnografia no espaço e junto a seus frequentadores. Ao conhecer o Piolho Nababo entrei em contato com seus idealizadores, D. e F.. Para minha surpresa, ambos se revelariam, no decorrer do trabalho de campo, professores de arte, cursando suas Licenciaturas na Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais. Redescobri, dentro do Piolho Nababo, a escola da qual eu havia saído quando me propus ir além de seus muros. Eu reencontrava a escola como instituição na vida desses dois professores. Esse caminho torto e surpreendente precisa ser analisado mais cuidadosamente para suspender, mais uma vez o senso-comum assim como fiz com a categoria de juventude e suas imagens previsíveis que refutei na experiência com jovens do Arte Liberada. Suspender não apenas o senso-comum como também certas noções acadêmicas que estabelecem as pesquisas sobre educação circunscritas ao interior físico das instituições de ensino e a sala de aula. Como esta dissertação tenta demonstrar, talvez para além desses muros poderemos reencontrar a escola com cores bem diferentes, em uma riqueza de detalhes prodigiosa. Ruas e escola conversaram naquela varanda do Maletta, em uma sexta-feira, entre cervejas, música alta e arte da mais variada qualidade. Esses saberes em diálogo com a educação e com a escola encontram respaldo em Rocha e Tosta (2009):

> Em outros termos, queremos reafirmar nossa opção por não confinar estudos no espaço escolar – passar do estudo do cotidiano na escola para a educação do cotidiano que cerca a escola [...] Ao contrário, o movimento ora proposto quer buscar ampliar a escola observando-a do exterior, do seu entorno, do contexto macro, nas articulações que mantém com a realidade, seja pela presença, ou, paradoxalmente, pela ausência. (ROCHA; TOSTA, 2009, p. 136-137).

Ao aceitar o desafio da etnografia, deparei-me no campo em situações delicadas. Os primeiros passos foram incertos, eu aprendia a caminhar naqueles espaços, me sentia desamparado em muitos momentos, um sentimento de quem bisbilhota a vida alheia, ainda que com o consentimento de alguns que sabiam da minha pesquisa. Em certos momentos falei o que não devia, expressei mal o que não pensava, mas não podia desistir. Houve, sim, aqueles períodos em que pensei em abandonar o campo devido a situações nas quais não me era possível construir interações com meus pesquisados, de modo a me instalar ali com algumas garantias. Essa instabilidade é algo que me pareceu repetir-se e representou para a minha experiência uma situação do "estar em campo". Conforme a experiência em campo amadurecia com o tempo percorrido, a situação se tornou amena e pude, aos poucos, me aproximar dos meus pesquisados e, vivendo com eles suas culturas, ousar descrever suas piscadelas.

Whyte (2005) ao dar seus primeiros passos em *Corneville* ousou entrar em um prédio para conseguir informações:

> Olhei em volta de novo e percebi um trio: um homem e duas mulheres. Ocorreu-me que ali havia má distribuição de mulheres, e que eu poderia corrigir isso. Aproximei-me do grupo com uma fala mais ou menos assim: "Perdoem-me. Vocês se importam se eu me juntar a vocês?" Houve um momento de silêncio, enquanto o homem me encarava. E então se ofereceu para me jogar escada abaixo. Garanti que isso não seria necessário, e demonstrei o que dizia saindo de lá sem qualquer ajuda. (WHYTE, 2005, p. 292).

Entrar no campo da pesquisa não é tão simples como algum desavisado possa supor. É sempre um desafio, como comprovam também as pesquisas de Tosta (1997) e Zaluar (1984).

### 4.1.1. ***O Condomínio Archângelo Maletta: "esse lugar de sombra"***

O cenário que se descortina quando evoco minhas vivências no trabalho de campo no Maletta, me inspira arroubos literários, não muito distantes dos que se apresentam, por exemplo, na seguinte passagem introdutória sobre o lazer no Bairro do Bexiga, em São Paulo:

> São Paulo é uma cidade de paisagens construídas, onde o horizonte parece insistir em se recolher para longe e para trás de prédios, viadutos e muito concreto (TORRES, 2008, p. 57).

Eu ousaria trocar o nome da capital paulista pelo o da capital mineira e teria assim uma primeira imagem, paisagem com mais montanha do que concreto, como em um curta-metragem, um "plano" do cenário da pesquisa, visto de longe, fotograma de um filme ainda por fazer.

Sobretudo, aquela passagem citada da pesquisa de Lilian de Lucca Torres me inspirou a seguinte sentença provocadora, mas nem tanto: "um romance não começaria de modo diferente".

Geertz (2012) nos fala da ficção do texto etnográfico, mas uma ficção cujas linhas foram puxadas a partir da observação de dados empíricos e costurados com a teoria.

> Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são "algo construído", algo modelado – o sentido original de fictio – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos do pensamento. (GEERTZ, 2012, p. 11).

Também o antropólogo Hermano Vianna, em um artigo muito inspirado na literatura de Fernando Pessoa, em especial no *Livro do Desassossego*, discorre sobre as observações que o poeta português lançava sobre sua Lisboa e seus personagens, observações essas, dignas de um criterioso antropólogo: "[...] em muitas de suas passagens, há toda uma discussão sobre o olhar e a observação que poderia ser reescrita num estranho, quase psicodélico *Discurso sobre o método sociológico*". (VIANNA, 1999, p. 115).

Ainda, a nós se junta Silva (2009) referindo-se à influência do romance sobre o texto etnográfico, à propósito do surgimento das grandes cidades industriais europeias: "Quando surgem as primeiras etnografias, uma tradição já se formava. Os primeiros etnógrafos foram leitores de Dickens, Balzac e Zola" (SILVA, 2009, p. 185).

Cinema. Literatura. Arte. Antropologia. Educação. Tentarei puxar linhas dessas artes e disciplinas para compor agenciamentos[39] que sejam promissores ao desafio que aqui enfrento.

---

[39] Uso essa expressão como concebida por Gilles Deleuze (DELEUZE; PARNET, 2004) ao se referir às multiplicidades que se abrem de forma produtiva no plano de imanência de nossos desejos;

Peço licença, caríssimo leitor, para essas divagações, não sem propósito, para, na sequência, retomar o caminho que trilhei nesta pesquisa. Vejamos:

Situado no hipercentro de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, cidade planejada pelo traço positivista do final do século XIX, o Condomínio Archângelo Maletta representa um trajeto, desde a Praça 7 de Setembro – referência para os habitantes da cidade, com seu obelisco, popularmente chamado de “Pirulito” da Praça 7 - e sua intensa circulação de ônibus, automóveis, motoqueiros, táxis e pedestres tresloucadamente apressados. Subindo a Rua Rio de Janeiro e seu quarteirão fechado, no cruzamento com as ruas dos Tupis, até a Rua dos Tamoios, na qual se entra à esquerda, seguindo e atravessando a Rua Espírito Santo, até a boêmia Rua da Bahia no cruzamento com a Avenida Afonso Pena, em frente ao Parque Municipal; então, sobe-se a Rua da Bahia, atravessando a Rua dos Goitacazes e a Avenida Augusto de Lima. Esse trajeto me levou diversas vezes até a mancha de cultura que representa o Maletta e, em especial, o Piolho Nababo, centro das minhas observações de (aspirante à) etnógrafo. Nessa mancha encontrei bares, lojas, muitos sebos que funcionam durante o dia. À noite, de certo modo, outros frequentadores aparecem e, nas noites de sexta-feira, no período entre outubro de 2010 e junho de 2012, esses frequentadores compuseram um público fiel às diatribes da dupla D. e F. no Piolho Nababo.

Outro trajeto, este sim decisivo para a minha pesquisa, desenha-se no deslocamento do Piolho-Ystilingue-Maletta até o Bar Nelson Bordello. Descendo-se, à noite, a Rua da Bahia, em direção ao viaduto Santa Tereza, mais especificamente ao seu “subterrâneo”, no qual se cruzam pórticos através dos quais não se caminha sozinho, a menos que se saiba como atravessá-los sem chamar a atenção das sombras ou como com elas dialogar; aventurando-se por baixo do viaduto, na direção de onde muitos ônibus param para embarque e desembarque, atendendo aos bairros periféricos, excluídos do traço positivista que nunca os assimilou; ao lado desses pontos de ônibus – local de passagem, de trânsito e de transe – um bar boêmio ali se instalou: Nelson Bordello.

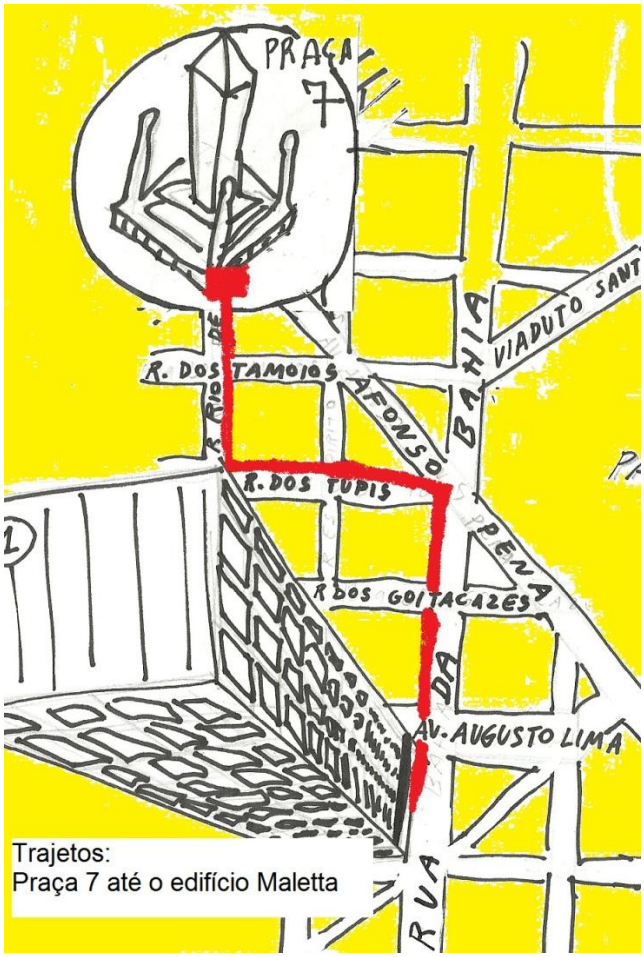
O Condomínio Archângelo Maletta nos faz retornar no tempo, à Belo Horizonte do período de sua inauguração, em 1897. No mesmo endereço onde hoje se encontra o citado edifício, foi construído o Grande Hotel, o qual era frequentado

---

processos nos quais pegamos aquilo que nos comove, aquilo que de algum modo nos alegra, no sentido spinozista, e dá aos nossos corpos as potências de proliferar redes com o que nos afeta.

por políticos mineiros, mas também por jovens artistas e escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava (CAIXETA e outros, 2008; FORTES; BRANT, 2005).

**Figura 26 – Trajetos pelo hipercentro de Belo Horizonte**




**Fonte: desenho do autor, 2013**

Em 1918, o edifício foi comprado por Archângelo Maletta, quem atualmente dá nome ao condomínio. Em 1957, o antigo Grande Hotel foi demolido e em seu lugar foi erguido um novo prédio, que somente em 1963 estaria concluído:

> A primeira escada rolante de Minas Gerais. Inoperante há anos. O cheiro da entrada fica entre a gordura de comida e a nostalgia. São cerca de 20 mil pessoas que por aquelas saídas e entradas circulam diariamente. Suor, pressa e fumaça. A primeira escada rolante – que não rola mais -, o restaurante mais conhecido, a boemia mais famosa, a maior concentração de livrarias, a lan house mais barata, a galeria mais mal cheirosa: o Maletta tem fama. (ROSA, 2007).

Nos anos 1960, o restaurante “Cantina do Lucas” ficaria famoso por ser um lugar de resistência contra as investidas de agentes de repressão, disfarçados de estudantes. Nessa resistência, o garçom Olympio Pérez Munhoz, ou simplesmente, Seu Olympio, teve protagonismo indiscutível (FORTES; BRANT, 2005).

Configura-se, desse modo, a partir dos anos 1960 a mudança do perfil dos frequentadores do Maletta. A sofisticação deu lugar a diversidade da vida boêmia que reunia prostitutas, bêbados, artistas, jornalistas, poetas e intelectuais. (FERREIRA, 2000).

Constata-se, portanto, que o Maletta já há algumas décadas se consolidou como espaço de encontro para diversos grupos de frequentadores que para lá se dirigem, também em função da centralidade que ocupa no cenário da capital mineira.

### 4.1.2. *“O Ystilingue é a possibilidade de encontrar estranhos”*

No Maletta, subindo as escalas que não rolam mais, até o segundo piso, de frente para a varanda que se volta para a Avenida Augusto de Lima, na sobreloja 35, encontra-se o Espaço Ystilingue. É uma ideia que começou a funcionar em 2001, e que reunia vários coletivos, isto é, grupos cujos integrantes tinham afinidades em torno de alguma temática (vegetarianismo, mídia independente, arte, poesia, teatro).

Para B.[40], idealizador do Ystilingue, a proposta desse espaço

> É conectar várias matrizes de práticas de compartilhamento de produção de conhecimento, e de uso aberto das coisas. A ideia de conectar espaço urbano, ferramentas lógicas - software, plataforma, internet -, e produção material segundo esse conceito de ferramentas livres e cultura livre. Ou seja, não é pra ser... ideia não pode ser, de ter dono. Produção imaterial não tem dono, os trabalhadores têm que ser remunerados, mas os produtos não devem ter dono. O espaço tem que ser remunerado, não deve ter dono. Eu sou o dono? Não. Para a sociedade burguesa eu sou o proprietário, mas o dono é o público.

A circulação livre de ideias e a abertura do Ystilingue aos coletivos que ali se reuniam tinham como proposta favorecer os encontros entre “estranhos”, em um prédio que, por si só, tem toda uma história de resistência cultural e política. Também a noção de que o espaço da rua, o espaço público, possa cada vez mais

[40] Entrevista gravada dia 21 set. de 2012. O entrevistado solicitou que aos dados de sua entrevista fossem anexados os termos da Licença Pública versão 3, disponíveis em Opensuse (s/d).

se abrir a diversidade de formas de viver e pensar, o que se estende a certa concepção de uso livre da informação, uma vez que "produção imaterial não tem dono".

Em 2001, batizado inicialmente como Espaço Estilingue e já ocupando a sobreloja 35, teve origem esse espaço que, segundo seu idealizador, tinha uma regra básica: "O uso do Ystilingue tinha que ser sempre aberto" (B.)[41]. Dessa forma, não era para uso particularista, mas segundo B., houve uso "pouco generoso, com poucas contrapartidas"[42], o que dificultava e mesmo inviabilizava o andamento dos projetos para o espaço. A ideia era que ninguém poderia usar o espaço de modo a dificultar o acesso de outros que ali se reuniam. Também a noção de autogestão norteou a proposição do Ystilingue, noção que tensionava as relações de B. com alguns dos coletivos, pois esses viam nele uma autoridade e, muitas vezes, contra essa autoridade se manifestavam. Nas próprias palavras de B.: "Porque, na verdade, desde o início, é muito desgastante ser proprietário e ter um projeto político."[43]

Para B., a autogestão no Ystilingue encontrou sérios desafios, pois ocorria de, diante dessa proposição de colaboração coletiva para a gestão do espaço sem a figura de um administrador ou empresário que ocupasse essas funções, duas possibilidades se faziam presentes: 1 – o espaço acabava na ociosidade; e 2 – alguém se aproveitava da situação e se apropriava do espaço.

O engajamento político de B. reflete uma forma *sui generis* de conceber o espaço do Maletta como das "sombras", o qual vem sofrendo um processo de "revitalização". Esse processo é percebido por B. como ameaça à liberdade e à diversidade que ali sempre se instalaram e fizeram a fama do lugar:

> O clima maldito do Maletta é o charme do Maletta. Se você limpa o Maletta, ele deixa de ser maldito e perde a graça. As pessoas vão pra Lagoínha [bairro] procurar esse lugar de sombra, de pouco controle, onde há uma sensação de risco. Na verdade, o risco maior hoje é das sacadas que tão com 90 centímetros que tinha de tá com 105. Mas, enfim, você não pode achar que você vai revitalizar o espaço sem matar ele, antes, e não conseguir que aquilo seja uma plantação de soja transgênica depois. Essa diversidade tá sob risco no momento, e isso é uma coisa que me preocupa. O fato de eu ter passado esse tempão sem cobrar e de ter rolado todo o tipo de delírio lá no Ystilingue, que eu fico sabendo porque me contam, eu não estava lá, eu não estava sabendo, é produto disso, assim. É pelo menos

[41] Entrevista gravada dia 21 set. de 2012.
[42] Entrevista gravada dia 21 set. de 2012.
[43] Entrevista gravada dia 21 set. de 2012.

> isso, tem que ter aquela reserva indígena, entendeu, aquele espaço que não vai ser determinado absolutamente por interesse comercial.[44]

Portanto, para o idealizador do Ystilingue, estar no Maletta não seria uma escolha descontextualizada, pelo contrário, sua fala é militante no sentido de se lutar para o livre trânsito de pessoas e ideias. Sua luta é em defesa, por exemplo, dos vendedores de fanzines que há muito fazem parte do cenário do edifício e hoje são expulsos do local.

Outro aspecto negativo que ele destaca é a subida dos preços nos cafés, fato que denunciaria todo um processo de higienização do condomínio. Esse triste cenário seria desenhado em nome de transformar o boêmio edifício em um lugar "limpo para a elite".[45] Contrário a essa tendência, o idealizador do Ystilingue, em sua fala, expressa a noção de se criar um espaço livre do "interesse comercial" e aberto a todos que queiram pensar e agir em favor de uma cidade mais aberta, na qual seja possível andar pelas ruas e o convívio seja entre estranhos que tenham afinidades para compartilhar.

### 4.1.3. ***A mancha de cultura da "anti-galeria em processo"***

**Figura 27 – Varanda do Maletta em frente ao Ystilingue**

**Fonte: Piolho Nababo, 2012**

[44] Entrevista gravada dia 21 set. de 2012.
[45] Entrevista gravada dia 21 set. de 2012.

A galeria Piolho Nababo foi um espaço de encontros regulares desde 2010, de praticantes do lambe-lambe, mas também de pixadores, professores, jornalistas, estudantes, enfim, um vasto e diverso público, mas com interesses em comum. Há uma grande diversidade de frequentadores, sendo que ficaria difícil classificá-los, por exemplo, quanto ao tipo de roupas e outros acessórios, em uma tentativa de identificar esse público. Muitos deles usam tatuagens visíveis em braços, pernas; entre os frequentados de ambos os sexos, notei o gosto pelo uso de *piercings*. Entre os frequentadores do sexo feminino, constatei certa preferência pelo uso de camisetas, calças jeans, tênis e penteados os mais variados (curtos, longos, rabo-de-cavalo, *dreads*, *black power*). Entre o público masculino, alguns barbudos, outros de bonés, e também a mesma variedade de penteados, com o acréscimo dos que usavam cabelos raspados. Havia o consumo de maconha, e o próprio Piolho é, como já destacado, também conhecido como o "boteco das artes". Havia a predominância de estudantes de arte à época da pesquisa de campo. Mas para além desses frequentadores, o Piolho Nababo se consolidou como um ponto de encontro de uma certa jovialidade boêmia, contestadora, ainda que sem uma única bandeira pela qual lutar, exceto, que seja uma luta quixotesca, uma luta irreverente, mas luta, como forma de resistência, tal como exposto no capítulo 3. Enfim, a diversidade era tão grande que fica difícil classificar como eles se vestiam, apesar de ser possível, no trajeto pela Avenida Augusto de Lima até a entrada do Maletta, supor quem iria para o Piolho nas sextas-feiras à noite, e quem iria para os cafés ou para os botecos do térreo. Públicos diferentes frequentavam essa mancha de cultura, e transitavam por outras manchas no Maletta e seus arredores.

Para compreender como a galeria Piolho Nababo foi se constituindo até chegar ao formato que pude observar no espaço durante os meses de fevereiro a junho de 2012, até quando da saída do Ystilingue, irei recuar no tempo, quando D. teve em suas mãos a chave do espaço – chave que circulava entre os integrantes dos coletivos que ali se reuniam – e então vislumbrou a possibilidade de organizar exposições junto a seus amigos de lambe-lambe.

### 4.1.3.1. **“Teve diálogo com o cara que tava com a chave”**

Quando perguntei à D. como foi sua articulação junto a B., idealizador do Ystilingue, para conseguir o espaço para a sua galeria, ele relatou:

> D.: - Foi um processo intuitivo.
> Pesquisador: - Como foi a conversa com o B.?
> D.: - Não tinha diálogo.
> Pesquisador: - Pra começar o Piolho tinha que ter uma conversa com o B.?
> D.: - Teve diálogo com o cara que tava com a chave do B.. Ele viajou e eu fiquei com a chave. Aí, depois que começou a rolá as reunião, o B. ficou inteirado.[46]

Foi desse modo que surgiu a possibilidade de criar uma galeria, ou anti-galeria, que dialogasse com o espaço da rua, com exposições sem uma curadoria, isto é, qualquer um poderia expor “na semana seguinte”, sem seguir o protocolo de galerias comercias; essas, por exemplo, selecionam seus artistas a partir de portfolios criteriosamente analisados e recusam ou não propostas artísticas para seus espaços. Ao contrário disso, no Piolho Nababo, D. e F. se recusavam a ver qualquer portfolio dos artistas, pediam apenas a quem fosse expor: “Regaça esse lugar aí”. Certos artistas tiveram a oportunidade de lá exibir seus trabalhos pela primeira vez em uma galeria, e alguns nunca mais expuseram em nenhum outro lugar fora o Piolho Nababo. Houve mostras de arte em que vários artistas expuseram simultaneamente, “5 exposições na mesma noite, 2 DJs tocando ao mesmo tempo.” (F.).[47] Acrescente-se a isso: bandas de música, apresentações de vídeos, venda de cerveja, em um clima festivo. Nada parecido com os espaços vazios e silenciosos, assépticos de galerias comerciais. Esse contraponto foi a marca que garantiu ao Piolho Nababo um estranheza e originalidade que atraíram um público ávido por espaços contraculturais.

O uso desse espaço estava condicionado junto a participação do proprietário, B., com quem as reuniões no Ystilingue eram definidas em comum acordo. No caso do Piolho, o acordo previa que a galeria não poderia atrapalhar as reuniões dos outros coletivos. Para isso, D. e F., em cada edição do Piolho Nababo, tinham que desmontar a exposição, nas madrugadas de sábado. Desmontar aquelas exposições com obras pesadas e espalhadas pela varanda do Maletta era algo

---

[46] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[47] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.

bastante trabalhoso. Diversos tapumes de propaganda política sobre os quais grafiteiros fizeram “uns trampo” ficavam do lado de fora. “Na hora de fechar, era uma suadeira dos inferno” (F.)[48], tinha que carregar tudo e colocar no mezanino do Ystilingue, subindo por uma escada estreita.

Ocorreu que, em uma dada noite, todos cansados, decidiram retornar pela manhã para por tudo no lugar e liberar o espaço. “Sábado de manhã a gente vem aqui e guarda. Foi porra nenhuma.” (F.).[49] Como nem D. nem F. cumpriram o planejado, as obras lá ficaram espalhadas. Vídeo, televisão, um monte de tapume, um monte de obras e aparelhos no meio da loja por lá ficaram. Quando retornaram na semana seguinte, constataram que estava tudo no mesmo lugar.

> “A gente chegou na outra semana, abriu: tava do mesmo jeito! Aí o D. falou assim: “Nó! Só a gente que tá usano isso aqui! Ah! Agora eu vou deixa o pau quebrá!” Aí foi. E isso também evidenciou pro espaço, deles tirá a gente de lá também. (F.).[50]

D. com isso chegou à conclusão de que só eles, do Piolho, estavam usando o espaço. A partir daí, passaram a usá-lo sem se preocupar em desmontar as exposições. Segundo F., os outros coletivos não conseguiam levar seus projetos adiante e acabavam abandonando o Ystilingue, fato que, segundo D. e F., justificaria, em certa medida, a apropriação do Ystilingue pelo Piolho Nababo. Exemplo claro disso: certa noite, a placa do Piolho foi pendurada por sobre a do Ystilingue, apagando-se, dessa forma, o nome do espaço em troca do nome do evento que ali era acolhido. D. confessa: “Monopolizamo a parada”. (D).[51]

#### 4.1.3.2. **“Parecia um Topa Tudo”**

Antes de prosseguir, esclareço o leitor que “Topa Tudo” é o nome de lojas que se caracterizam por reunir uma grande quantidade de objetos em um mesmo espaço e que vendem móveis, eletrodomésticos, entre outros, todos usados.

Segundo relato de D. e F., o Piolho Nababo em suas primeiras edições, em outubro de 2010, era uma mistura de exposição de arte com vários artistas expondo simultaneamente, uns sobrepostos aos outros nas paredes, obras amontoadas, uma

[48] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[49] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[50] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[51] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.

grande festa que agregava a “galera” do lambe-lambe e o público heterogêneo do Piolho. Esse formato era caótico, era quase impossível permanecer dentro do Ystilingue para ver as exposições em meio a tanta informação visual, musical, tantos cheiros, corpos, era tudo em excesso. D., para completar a festa, atuava performaticamente, brincando com os frequentadores e repetindo o *slogan*: “a partir de 1,99!”.

Menos parecido com uma galeria e mais próximo de um loja “Topa Tudo”, as obras eram amontoadas, “todas emboladas, som alto até de madrugada” (F.)[52] . Quem quisesse ver os artistas da semana, “esse aí que tá expono” (D.),[53] no meio de uma parede entulhada de fotografias, pixos, gravuras, desenhos, pinturas, não conseguia, pois uma banda tocava em frente às obras. O *DJ* brigava com a banda porque o som era muito alto. Uma *performance* prevista para acontecer, não acontecia enquanto a banda não parasse de tocar. Se a banda parasse, os músicos ficavam irritados. Tudo isso acontecia ao mesmo tempo e nesse clima caótico, as edições do Piolho eram transformadas pelo seu público, pois D. e F. aceitavam as sugestões de seus frequentadores.

Segundo F., D. gosta da sujeira e com ela teria uma relação que, em parte, explicaria a forma como a anti-galeria foi sendo construída, no lugar certo, pois o Maletta também é um lugar sujo. Foi na mesma época que outras galerias de *street art* estavam fechando, e o segundo piso do Maletta ainda não estava passando pelo processo de higienização relatado por B., processo confirmado em diálogos que tive com os frequentadores do Piolho Nababo. D. também relata essa impressão do Maletta naquele momento, quando do meu trabalho de campo: a presença cada vez maior de um “público pseudo-cult, da classe média, que vem no Maletta por causa desse estranhamento.” (D.).[54]

#### 4.1.3.3. O Piolho Nababo “sempre foi cheio porque tava aberto ali e era estranho”

F. desde o começo do Piolho Nababo já frequentava o Ystilingue. Conhecia D. na rua, e na segunda exposição do Piolho pediu para colar seu lambe. Começou

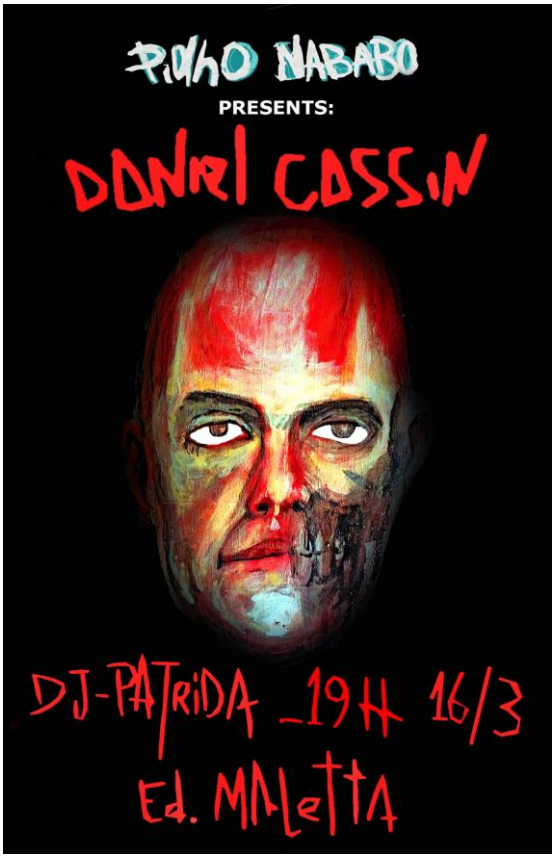
[52] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[53] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[54] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.

a interagir com D. fazendo os *flyers* do Piolho Nababo. Antes da contribuição de F., os *flyers* eram caóticos, feitos com xerox e colagem. Como F. é formado em Designer Gráfico, pode assim assumir a criação dos *flyers* e a aproximação com D. se consolidou. F. se envolveu cada vez mais e, à convite de D., assumiu a parceria de promover o Piolho Nababo.

> Fui na Piolho na primeira exposição lá. Levei um lambe pra colá, fui lá e conversei com D. na época, mas ele também não lembrou de mim, foi a terceira vez que eu conheci ele [...] Aí, perguntei se podia colá um lambe lá. Foi na segunda exposição, na verdade. Ele falou: "Pode! Cola aí!". Aí falei assim "Beleza!". Ele me perguntou o que eu fazia, se eu colava na rua. "Eu colo, sou eu que cola aquele personagem assim, assim..." "Ah, tá! Cê quer expo aqui semana que vem?". Loucura né? "Quero." Aí, acabó que demorô um mês pra acontecer a exposição." (F.).[55]

Esse foi o começo de uma parceria que promoveu a ideia da anti-galeria, parceria que se estende ao trabalho de criação de obras assinadas em conjunto, e que permaneceu mesmo depois da saída do Piolho do Ystilingue.

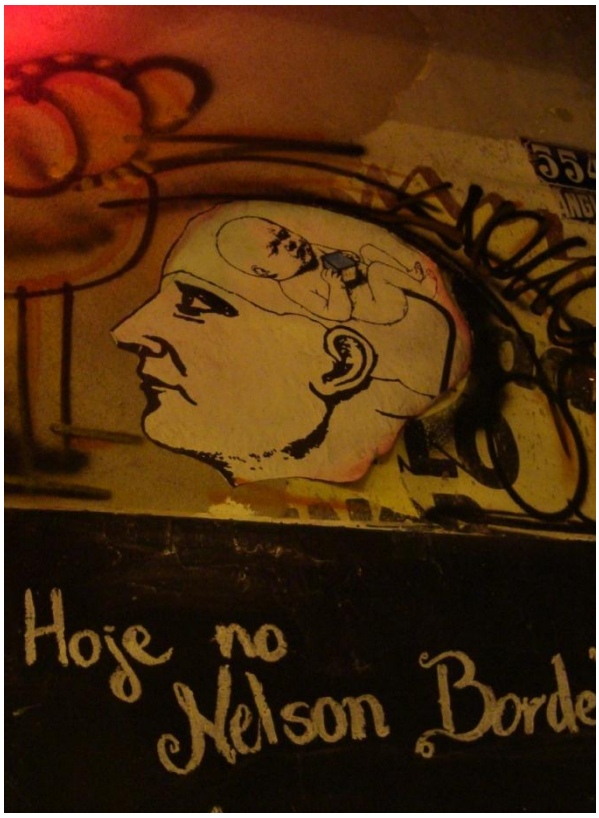
**Figura 28 – *Flyer* do Piolho Nababo**




**Fonte: Piolho Nababo, 2012**

[55] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.

**Figura 29 – “Nicolai”: personagem de F.**




**Fonte: foto do autor, 2012**

Segundo dados da entrevista com F., o Piolho Nababo manteve essa lógica muito rebelde, de anti-galeria, isto é: um espaço festivo, aberto a “gente chegano e expono na hora”, sem hora certa para acabar: “quando a polícia chegava, fechava” (F.).[56] Na minha observação em campo, pude constatar a festa e as formas de sociabilidade que configuraram a anti-galeria, sua estranheza que saltou aos meus olhos, especialmente nas primeiras vezes que lá frequentei. Mas, segundo F., as primeiras exposições, em 2010, eram muito mais chocantes:

> Você chegava lá e já saía porque o impacto visual, o choque era tão grande, tão estarrecedor, que você não tava dano conta mais e então a gente chegou num extremo [...] O Piolho não era uma coisa premeditada, arquitetada. Não! Elas aconteciam conforme as necessidades apareceriam e conforme essas necessidades iam aparecendo, as modificações iam acontecendo lá. (F.).[57]

[56] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[57] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.

De tão “extremo”, foi necessário dividir o ambiente entre as paredes “Nababo” e “Piolho”, fase que pude observar desde o começo do meu trabalho de campo. Em certa medida, essa configuração do Piolho era fruto de mais de um ano de atividades, reuniões com B. e tensões com o síndico do Maletta. Ou seja, o Piolho teve que dialogar, ainda que de maneira sempre rebelde, com outros atores que atuam no condomínio.

**Figura 30 - Pintura apropriada por D.**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Essas vivências no Piolho Nababo marcaram a vida de F.. Tendo passado a infância e parte da juventude em uma grande favela na periferia de Belo Horizonte, F. não vislumbrava alternativas profissionais ou existenciais: “Então, assim, você não tem muita opção de fazer faculdade, não! Você formou o Ensino Médio, passou dos dezoito anos, cê tá bem pra caraio! Então, eu fui estudar e tal”.[58]

Sua mãe sugeriu que ele fizesse “um curso de torneiro mecânico, que assim ele ficaria bem!” No seu contexto, poucas oportunidades pareciam viáveis. Quase que ele teria que trabalhar de servente de pedreiro, na falta de outras chances. (F.).[59]

Mais tarde, em 2010, o contato com o Piolho Nababo estimulou F. a arriscar um novo caminho e abandonar seu emprego de metalúrgico: “Vou largar tudo, vou estudar arte. Larguei tudo, pedi demissão.”[60] Nesse cenário, a escolha por iniciar sua Licenciatura em Arte, em 2012, pode ser compreendida, como uma busca por

[58] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[59] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.
[60] Entrevista gravada no edifício Maletta, dia 7 jun. 2012.

outros caminhos, mais em sintonia com seus desejos, uma ampliação de perspectivas a quem, em certa medida, se viu restrito, em um dado momento de sua vida.

**Figura 31 - Pintura de F.**

**Fonte: foto do autor, 2012**

### *4.1.3.4.* **<u>"Muitas obras e preço barato"</u>**

Após suas primeiras e caóticas edições em 2010, a galeria seria reformulada para que um pouco de organização possibilitasse uma visibilidade mínima dos artistas expostos na semana. Assim, a galeria foi dividida da seguinte maneira: nos fundos da loja, ao lado da escada do mezanino, a parede foi nomeada como "Nababo", na qual os artistas da semana eram expostos; nas outras paredes, mesas, estantes, piso e teto, o acervo ficava exposto no "Piolho". Esses dois ambientes, "Piolho" e "Nababo", passariam, então, a configurar ainda uma deliciosa desordem visual, mas que, pelo menos, podia ser apreciada e melhor compreendida

visualmente por quem ali adentrasse. Afirmo isso com base nos relatos já expostos pelos meus pesquisados.

**Figura 32 – Parede “Nababo”**

**Fonte: Piolho Nababo, 2012**

**Figura 33 – Paredes “Piolho” com o acervo da anti-galeria**

**Fonte: Piolho Nababo, 2012**

Essa configuração abriu caminho para um formato de anti-galeria que ganhou diversas reportagens em revistas e *sites* de eventos. Ao longo de 2011 e até a saída do Ystilingue, em junho de 2012, o Piolho Nababo conseguiu influenciar novas galerias que seguiram a receita de “muitas obras e preço baixo”, reinventando o Piolho, de um modo não tão radical, mas se inspirando nessa radicalidade.

### 4.1.3.5. **“Meu filho, pari meu filho, eu gerei ele, olha como que ele é bonito!”**

De certa maneira, expor no Piolho Nababo era como entregar seu filho querido, recém-nascido, nas mãos que deixavam esse filho cair do colo. (D.).[61] Isto é, para um artista que expõe seu trabalho, sobre o qual teve investimento de tempo, de pesquisa, de planos, esse trabalho, uma vez no Piolho Nababo, passaria a integrar um acervo, ou melhor, um anti-acervo, em transformação, um acervo, em certa medida, condenado à morte, à destruição. Conforme constatam as falas de D. e F., muitos artistas reclamaram que suas obras foram amassadas, quebradas, estavam jogadas no chão, perderam-se, ou, como expressão de F.: “Ah, taí, procura aí, tá nesse bolo!”.

Mas para F. isso se deve ao fato de muitos não entenderem o Piolho. A proposta era essa mesma, a de um “anti-acervo”. O que conta a favor da dupla é que o Ystilingue não era uma galeria onde um acervo de arte pudesse ser guardado em ambiente climatizado e cuidadosamente exposto. O Ystilingue era um espaço aberto, vários coletivos ali se encontravam.

> Não era uma instituição fechada. A gente tem acesso, não só a gente tinha acesso aquela sala. Muitas pessoas usavam, então não tem como ele ter essa segurança, se alguém vai ficar preservando a obra de arte dele, o acervo com temperatura ambiente, essas coisas. Isso não existe. (D.)[62]

Como muitos por ali transitavam, e o Piolho só funciona nas noites de sexta, sendo as outras noites reservadas para os outros coletivos, então, não haveria nenhuma garantia de que uma obra ali exposta no acervo, pudesse ser recuperada pelo seu autor. F. afirmou sobre um artista: “O cara coloca o trabalho lá, seis meses depois” da exposição, retorna e pergunta: “Cadê aquele desenho meu?”, ao que F. respondeu: “Ah, tá aí, procura aí, tá nesse bolo!”

---

[61] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.
[62] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.

> O cara fez que se sentiu ofendido com isso, porque ele ainda não conseguiu sacar, sabe. Mas eu acho que, se o cara vai lá, vê aquele negócio, vê como que tá acontecendo ali e quer expor ali e aceitou, a partir do momento que ele aceitou expor ali, e viu aquelas condições, ele tem que saber que é naquele, naquela situação que o trabalho dele ia ficar. (F.).[63]

Para compreender melhor a proposta do Piolho Nababo, é preciso analisar como se dá, no espaço público da rua, as interações dos artistas com os acasos aos quais estão expostos quando atuam nesse lugar. Ao colar um lambe-lambe, o autor desse gesto está minimamente esclarecido que a rua não é um espaço aberto, e que seu trabalho poderá desaparecer logo em seguida. Isso faz mais sentido quando entendemos a prática desses artistas em sempre fotografar seus lambes colados nas ruas, e, sobretudo, em divulgá-los na Internet, em *blogs* ou no *Facebook*. Como será discutido no próximo capítulo, no lambe-lambe não há "atropelo", não há conflito em se colar um lambe por cima do outro. Então, é quase um consenso que quem cola na rua, está sujeito a ver seu trabalho sobreposto logo em seguida. É justo nessa lógica da rua que opera o Piolho Nababo: uma galeria sem curador, na qual o acervo fica exposto não apenas aos olhos, mas a tudo o que possa ali acontecer, uma exposição radical, como um lambe colado em um muro de uma casa prestes a ser demolida. Nesse cenário, expor nessa galeria e ter seu trabalho ali "arquivado" era, sem dúvida, condená-lo ao provável ostracismo, ou quem sabe, à provável redenção pelo público frequentador.

> Essa coisa acadêmica que fala assim: "Oh! Aqui o trabalho!", sabe? Um negócio que o D. falava assim: "Meu filho né, meu filho, aqui o meu filho, eu pari meu filho!", sabe? "Eu gerei ele, eu gerei o meu filho, olha como que ele é bonito!". Sabe, cê tava expondo lá, você tava abortano, era um aborto mesmo, prematuro. Cê colocava um negócio lá, botava ali, com duas semanas cê jogava pra fora. Paaa! Era isso. (F.).[64]

Entretanto, tal ideia não foi aceita por todos que ali expuseram. Para F. tal situação levou a "Entrar em conflito com muita gente"[65] porque nem todos entenderam a proposta do Piolho Nababo. Alguns, segundo F., se queixavam dizendo: "Fiquei sabeno que meu trabalho tá no chão, tá rasgado".[66] De fato, em minhas observações no campo, pude presenciar obras no chão da galeria, sob uma

---

[63] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.
[64] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.
[65] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.
[66] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.

mesa cheia de desenhos, fotografias e gravuras. Em um primeiro momento, achei estranho, eu mesmo acabei, sem querer, deixando algumas caírem, e não consegui pegá-las, ou mesmo fiquei sem saber como agir. Com o tempo, percebi que essa era a proposta da galeria, o que foi confirmado quando gravei a entrevista com os dois idealizadores do espaço.

Outra ideia bastante radical de D., e significativa para compreender as razões dos idealizadores do Piolho, girava em torno de se fazer a "morte do acervo":

> Ter a integração das obras, unir as obras. Fazer uma exposição que era tipo pegá uma obra de um artista e obra do outro, fazer uma coisa só, que era a morte do acervo. Tipo, não respeitar mesmo essa questão do artista. (D.).[67]

Não há como negar, o quanto essa fala explica e orienta as práticas na galeria, e ajuda a compreender porque o Piolho Nababo era do jeito que era, no Ystilingue. E tudo isso que fazia a "magia" (J.)[68] do "boteco das artes", também seria responsável, em certa medida, por decretar sua saída do Ystilingue.

#### 4.1.3.6. **Confusão de línguas: Piolho Nababo X Ystilingue**

Para conseguir abordar os diferentes pontos de vista em torno da saída do Piolho Nababo do espaço Ystilingue, busco respaldo em Geertz (2012):

"Confusão de línguas" (GEERTZ, 2012, p. 20) é uma expressão que se refere a um episódio de roubo de carneiros ocorrido no Marrocos, em 1912, narrada por um informante de Geertz, episódio em torno do qual um comerciante judeu, autoridades francesas e tribos de pastores berberes se envolvem em uma confusão de idiomas. Resumidamente, esses acontecimentos podem assim ser descritos:

Cohen, comerciante judeu, que falava com fluência o dialeto berbere, agia na ilegalidade, uma vez que o *mezrag*, ou seja, o "pacto comercial" (GEERTZ, 2012, p. 6) estava proibido, mas as autoridades francesas não conseguiam controlá-lo. Em uma noite, em uma região denominada Marmusha, enquanto Cohen negociava com comerciantes judeus em sua casa, dois berberes de uma tribo vizinha invadiram-na e foram recebidos com tiros para o alto, disparados por Cohen. Os franceses

---

[67] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun. 2012.
[68] Entrevista gravada dia 5 jun. 2012.

chegaram e os berberes fugiram. Na noite seguinte, eles voltaram: um deles, disfarçado de mulher conseguiu entrar na casa e em seguida

> todo o bando entrou; mataram os dois judeus visitantes, mas Cohen conseguiu entrincheirar-se no aposento contíguo. Ele ouviu os ladrões planejarem queimá-lo vivo na loja, depois de retirarem suas mercadorias; abriu a porta e, manobrando um cacete, como um louco, conseguiu escapar por uma janela. (GEERTZ, 2012, p. 6).

Cohen, ferido, então, procurou as autoridades francesas, no forte, queixando-se do roubo que sofrera e que precisava procurar a tribo vizinha, não submetida aos franceses. Porém, como as atividades comerciais estavam na ilegalidade, o Capitão Dumari, apenas lhe deu a seguinte resposta, “autorizando” sua partida: “Se você for morto, o problema é seu.” (GEERTZ, 2012, p. 6).

Depois de caminharem aproximadamente quinze quilômetros, Cohen acompanhado de um grupo de Marmusha, armados, conseguiram capturar o pastor da tribo dos ladrões, levando junto o rebanho de carneiros. A perseguição teve início, com a outra tribo indo atrás dos raptores. Mas não atacaram quando viram quem havia roubado seus carneiros e capturado o pastor. Por fim, Cohen conseguiu convencer, em parte, porque um desentendimento daria início a um conflito armado entre os nativos berbere e de Marmusha, a tribo inimiga a lhe pagar pelo roubo que sofrera, na conta de 500 carneiros que ele próprio, “Cohen, com seu traje negro, chapéu-coco e chinelos batendo, percorreu sozinho o rebanho, escolhendo um por um e, inteiramente à vontade, os que ele achava melhor como pagamento.” (GEERTZ, 2012, p. 6).

Retornou a Marmusha com seus carneiros, mas as autoridades francesas não acreditaram no que viram, e Cohen acabou preso, sob acusação de conspirar com as tribos berberes rebeldes. Foi dado como morto pelos familiares que sem notícias dele ficaram, e alguns anos mais tarde, foi solto, sem seus carneiros, e retornou a Marmusha. Lá, queixando-se com o coronel, esse lhe respondeu: “Nada posso fazer a respeito. Não é meu problema”. (GEERTZ, 2012, p. 7).

Todo esse episódio serve para mostrar o quanto a pesquisa etnográfica é rica em detalhes, isto é, trata-se de uma “descrição densa” (GEERTZ, 2012). Ocorre que, cada uma das partes envolvidas – o judeu, os berberes e as autoridades francesas - tinham a sua versão, e cada versão a sua própria lógica. Caberia, então, ao etnógrafo analisar esses textos e interpretá-los. “O que levou Cohen a fracassar, e

com ele todo o antigo padrão de relações sociais e econômicas dentro do qual ele funcionava, foi uma confusão de idiomas.” (GEERTZ, 2012, p. 7).

Como essas narrativas surpreendentes e contextos teóricos me ajudam a compreender a confusão de línguas que resultaram na saída do Piolho Nababo do espaço Ystilingue?

Tentarei, brevemente, analisar o ponto de vista de cada um, Piolho Nababo e Ystilingue, expondo o que me relataram, de um lado, D. e F., e do outro, B..

4.1.3.6.1. O ponto de vista do Piolho Nababo

Para D. e F. o Piolho Nababo não foi compreendido por B., proprietário do Ystilingue, e por alguns dos artistas que lá expuseram e reclamaram de obras que rasgaram ou estavam jogadas no chão, etc.. Segundo os dois artistas e professores, muitos pensavam que o Piolho era uma galeria e não entenderam a proposta de anti-galeria, sem curador, cujo acervo se encontrava em um espaço aberto, o Ystilingue, no qual vários coletivos podiam se reunir e, portanto, o acervo do Piolho estava aberto a transformações, e mesmo a se perder materialmente em função dos acasos (segundo D.: “Todo mundo tinha a chave do espaço”). Como já relatado, para F., expor no Piolho era como abortar, e a ideia de destruição do acervo também foi exposto por D.; relatei aqui uma edição do Leilão, na qual as obras que não alcançassem o lance mínimo eram destruídas diante do público, em um ato performático. O próprio ambiente do Ystilingue, com obras pelo chão, denotava que, quem ali entregasse suas obras, poderia nunca mais vê-las de novo. Esses são os argumentos que D. e F. usam para definir a anti-galeria que criaram. Para eles, a saída do Ystilingue se deu porque o proprietário da sobreloja 35, B., não compreendeu a proposição do Piolho. A principal crítica de D. e F. ao Ystilingue é que só eles usavam o espaço e os outros coletivos não conseguiam levar adiante suas propostas, o que, para eles, justificou, em parte, o uso do Ystilingue de maneira radical.

Essas falas ilustram o quanto a “galeria em processo” pode ser pensada como anti-arte, no sentido de uma criação sujeita ao desaparecimento e à destruição; à exemplo de Marcel Duchamp, artista francês e ícone da anti-arte dadaísta, cujos originais, muitos deles, eram destruídos ou estavam dados como desaparecidos.

4.1.3.6.2. O ponto de vista do Ystilingue

Segundo B., o Ystilingue passa por um processo de reformulação, no qual contatos com coletivos continuam sendo feitos e o espaço aguarda novas proposições, e mantém, por exemplo, as reuniões do Centro de Mídia Independente - CMI. Para o idealizador do Ystilingue, a saída do Piolho Nababo, na verdade, foi uma decisão de D., que, ressentido com B., não aceitou negociar uma reformulação da "galeria em processo", para a qual a saída era "temporária" (B.).[69] B. disse que propôs a D. que o espaço da exposição das obras não seria mais direto sobre a parede; a condição era que as obras fossem instaladas sobre uma lona, segundo "um uso temporário do espaço" (B.).[70] Conforme relato de B., o Piolho dificultava o uso do Ystilingue para outros coletivos, pois as obras estavam todas espalhadas pela loja. A principal crítica de B. ao Piolho se refere ao fato de o Ystilingue, concebido como um espaço aberto para uso de diversos coletivos, ter se tornado inviável para outras reuniões e propostas.

Nesse contexto, pode-se compreender a reformulação do Ystilingue e as novas condições comunicadas aos idealizadores do Piolho, para que este continuasse em atividade naquele espaço.

4.1.4. ***Nelson Bordello: "Ser um lugar aberto para as pessoas"***

N., empresário, cozinheiro e produtor cultural, foi quem idealizou o Nelson Bordello, em funcionamento desde 2010, inspirado em outros cabarés famosos, como o *Cabaret Voltaire*.[71] O Bordello está situado no denominado baixo-centro[72] ou "Nova Amsterdã do baixo centrão"[73] de Belo Horizonte, debaixo do Viaduto Santa Tereza, em uma área de intenso trânsito de pedestres que embarcam e

---

[69] Entrevista gravada dia 21 de set. 2012.

[70] Entrevista gravada dia 21 de set. 2012.

[71] Cabaret Voltaire foi fundado na cidade suíça de Zurique, em 1916, pelo poeta romeno Tristan Tzara, os escritores alemães Hugo Ball e R. Huelsenbeck, e pelo pintor e escultor Hans Arp. (ARGAN, 2006).

[72] "Essa área, segundo a pouca bibliografia disponível, começou a ser caracterizada sob essa nomenclatura, a partir de meados do século 20, quando se acentuou o processo de distinção socioespacial no interior do centro da cidade. Assim, a área localizada mais abaixo do centro, ou seja, às margens do Ribeirão Arrudas e em contraposição à Praça da Liberdade (porção mais alta da área central), recebeu a instalação de grandes equipamentos como estação ferroviária, rodoviária, galpões, fábricas, garagens e um comércio mais popular." (JAYME; TREVISAN, 2012, p. 364).

[73] Expressão criada por J., do Culundria Armada.

desembarcam em diversas linhas de ônibus, durante o dia, mas que à noite se transforma em um mancha de cultura. Essa região também abriga outro evento que mobiliza muitos jovens na cidade: o “Duelo de MC’s”, que, nas noites de sexta-feira, reúne um grande público em apresentações de *freestyle*[74], ao som de *DJ’s* e danças de *B-Boys*[75]. Ao lado do Bordello, está a sede do Grupo Espanca! de teatro; somam-se as esses espaços, as articulações em torno do movimento “Praia da Estação” que se reúne no final da rua Aarão Reis, já na Praça da Estação, bem como toda a agitação em torno de variadas ações de artistas de rua: grafite, pixação, lambe-lambe, *performances*, etc.. Portanto, o Bordello está inserido em uma região de grande efervescência cultural.

> Trata-se de um espaço de experimentações artísticas, gastronômicas e comportamentais, que homenageia os bordeis da antiga zona boêmia na rua Guaicurus, como o famoso Montanhês comandado pela lendária Hilda Furacão. A programação, sempre diversificada, traz novidades de terça-feira a domingo. Tem para todos os gostos.[76]

Em seu exterior, esse bar e cabaré, apresenta muitos lambes dos meus sujeitos de pesquisa colados pela fachada, o que constata a estreita conexão desse espaço cultural com os trajetos dos meus pesquisados pelo hipercentro de Belo Horizonte.

Essa mancha de cultura configura um trajeto até o Maletta-Piolho Nababo. É nesse espaço cultural que muitas das edições do “Leilão de Arte 1,99” aconteceram. Muitos dos frequentadores do Piolho Nababo também frequentam o Bordello. Pude fazer esse trajeto acompanhado de J., logo depois de saírmos do Ystilingue-Piolho Nababo, por volta da meia-noite. Ao chegarmos debaixo do viaduto, o Duelo já tinha se encerrado. Mas em frente ao Bordello, sob os abrigos de pontos de ônibus, a movimentação era intensa. Samba ao som de tambores e cantos, bebidas e drogas diversas eram oferecidas sem nenhum constrangimento aos que estavam na calçada.

---

[74] Estilo de canto, originado no Hip-Hop norte-americano, que consiste em improvisos com rimas.

[75] *B-Boys* e *B-Girls* são os dançarinos e as dançarinas que, ao som de raps, executam diversas coreografias. É um dos 5 elementos da cultura Hip-Hop. Os outros 4 seriam: o *MC*, o *DJ*, o Grafite e o Conhecimento. (NORONHA; PIRES; TOLEDO, 2007)

[76] Disponível em: <www.nelsonbordello.com.br>. Acesso em: 2 jan. 2013.

**Figura 34 - Lambes de D. e F. na decoração do Bordello.**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Em seu interior, o Bordello se apresenta como um bar, com um mezanino, um balcão e, ao fundo, um palco com a frase inscrita: “Jesus te ama, nós também”. Outra inscrição, pude ler em uma placa, encostada no chão, atrás de uma mesa, a qual dizia: “DEU É AMOR”, em letras verdes e fundo branco, na qual a letra “S” da palavras “DEUS” foi pintada de branco.

Toda essa irreverência não está distante do que discuti a respeito da categoria das lutas quixotescas. O Leilão, em especial, parece um evento arquitetado para uma crítica ao mercado de arte:

> O Leilão é uma puta crítica também, né, é uma irreverência e é uma critica que acho que um dos principais elementos do Leilão, que é em relação ao circuito de arte tradicional e que existe mesmo, mercadológico e tal. Aquilo ali é um, é tipo assim, é uma grande caricatura e uma grande zoação mesmo do que é arte, do que é o circuito de arte. (L.).[77]

[77] Entrevista gravada dia 5 de jun. 2012.

L., com esta assertiva, se aproxima do que apresentei sobre a categoria das lutas quixotescas: eventos bem-humorados que atingem um determinado grupo de pessoas e são articulados para incomodar, a exemplo do que representa um lambe como o *Masturbe seu Urso.*

.

**Figura 35 - Nelson Bordello**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Resgatando um pouco da história desse evento:

> O primeiro Leilão que aconteceu rolaram... a gente combinou que uns amigos, um casal de amigos tariam lá dando lances em coisas que não fossem vendidas, só que essas coisas que não fossem vendidas, elas eram compradas por um preço caríssimo. Só que não era vendido na verdade, isso foi só no primeiro Leilão, só que deu confusão aí não rolô mais. Era uma ótima ideia, só que teve artista bêbado que achou que o quadro dele foi vendido por 250 reais. (J.).[78]

[78] Entrevista gravada dia 5 de jun. 2012.

Curioso notar que esse evento, desde sua primeira edição, em 2010, já trazia a ideia da provocação, expressa desde o nome. Afinal, um Leilão de Arte de 1,99 parece arquitetado para incomodar, confundir.

**Figura 36 – Entrada do Bordello (ao lado, Grupo Espanca! de teatro)**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Em entrevista gravada com N. na cozinha do Bordello, entre os estalos dos pimentões que ele fatiava, estalos que ritmavam nosso diálogo, pude ouvir o seguinte:

> A gente sempre esteve aberto às propostas das pessoas [...] considerando que a proposta tem afinidade com o espaço, a gente ia aderino a proposta. No caso deles [Piolho Nababo] foi um caso desses, dos meninos. Agora, eu sou tão apreciador, que todo Leilão eu sempre comprava 2, 3, 4, aliás eu comprava até umas 12 peças, sabe? E tem lá comigo um acervo assim de umas sessenta obras, já, dessa turma. (N.).[79]

Esse relato de N. constata que, além de favorecer os eventos da “galera” do Piolho Nababo, ele também é um grande apreciador da arte que eles produzem. O que atesta vínculos muito mais que comerciais, sobretudo, vínculos estéticos.

E, quando solicitado a definir em poucas frases o Nelson Bordello, N. relatou:

[79] Entrevista gravada, no Nelson Bordello, dia 21 nov. 2012.

> É um espaço que é comercial, mas que alia, também, a questão das vivências culturais voltadas, especialmente, para as experimentações, que é o que a gente curte, sabe? Isso em qualquer área artística, segmento artístico. É isso. (N.).[80]

Curioso notar também que, durante a pesquisa de campo, presenciei a saída do Piolho Nababo, do Ystilingue, e, logo em seguida, o fechamento do Bordello, por falta de documentação junto à Prefeitura de Belo Horizonte. Portanto, nessa conjuntura, “fechei”, literalmente, o campo de pesquisa.

**Figura 37 - Acervo do Piolho Nababo no Bordello**

**Fonte: foto do autor, 2012**

[80] Entrevista gravada no Nelson Bordello, dia 21 nov. 2012.

# CAPÍTULO 5: “QUALQUER UM PODE PEGAR E FAZER” – SABERES DO LAMBE-LAMBE E SABERES ESCOLARES

Neste capítulo, tratarei dos saberes de quem cola e dos saberes da escola, suas possíveis conexões, suas aproximações, distanciamentos e contradições. Partindo, inicialmente, de dados empíricos, escolhi discorrer sobre a palavra contracultura, pois em campo pude ouvi-la, e, em certa medida, é uma palavra que traz consigo um conjunto de saberes, muitos dos quais contestadores dos valores socialmente aceitos e, muitos deles, reproduzidos na escola.

Entre saberes da escola e os saberes do lambe-lambe, algumas possibilidades de diálogo foram pensadas. Quando perguntados sobre como aprenderam a colar lambes na rua, J. e L., do Culundria Armada, deixaram claro que, no lambe, tudo é feito “na tora”, isto é, é um saber e um fazer que só se aprende na rua, ninguém precisa vir e ensinar, o que importa é o lema do “faça você mesmo”: você pega a ideia e sai colando onde lhe convém.

> Qualquer coisa que a cultura, nesse sentido de qualquer um pode pegar e fazer, é bom pra, tipo, pode servir de alguma forma pra escola de exemplo, tipo assim, cê não tem que ganhar dinheiro com qualquer coisa que você faz, você pode fazer coisas autônomas. Eu acho que é isso. (J.).[81]

Para a educação escolar, o enunciado de J. sinaliza que talvez seja possível fazer “coisa autônomas”, no sentido de usar a liberdade para criar algo. A escola, nesse contexto, poderia ser um espaço privilegiado para a criação livre, para uma aprendizagem capaz de mobilizar os alunos. Mas até que ponto é possível garantir essa autonomia do fazer e do criar em sala de aula, em meio a propostas curriculares, avaliações, salas de aula superlotadas, etc.?

Uma resposta parcial a essa questão, poderia ser discutida quando J. encontra dificuldades em associar “Escola” e “Piolho Nababo”. Para ele, não haveria uma relação entre os saberes escolares e os saberes na “anti-galeria”. Em suas próprias palavras:

[81] Entrevista gravada dia 5 jul. de 2012.

> Eu não vejo uma relação tão forte com educação assim. Educação no caso de "educar pessoas a ver trabalhos de artistas, que não são artistas". Você olhar com outros olhos trabalhos de pessoas que ainda não são artistas, só se for nesse sentido: educar o olhar. Só se for nesse sentido que eu vejo alguma relação de educação com o Piolho Nababo. (J.).[82]

Um dos saberes, então, promovidos no Piolho Nababo seria o da "educação do olhar", pois, uma vez lá dentro do Ystilingue, nosso olhar era solicitado em meio a múltiplos estímulos visuais. Mas não só visuais, também auditivos, gustativos, tácteis e olfativos. Tantos outros saberes serão discutidos ao longo do capítulo.

Já discuti, a propósito dos ensinamentos de Cardoso de Oliveira (2006) a importância que o sentido do olhar tem para o trabalho etnográfico. Acrescento a esses pressupostos, as elaborações de Rocha e Tosta (2009) que discorrem sobre a importância do olhar na Antropologia: "[...] pode-se dizer que a antropologia é uma ciência do olhar. Não se trata de um olhar distante e passivo, ao contrário, o olhar designa uma ação voltada à compreensão da diferença e de seus significados." (ROCHA; TOSTA, 2009, p. 60). Outro aspecto já exposto, trata do "jogo do saber olhar" proposto por Tapiés (apud LEENHARDT, 2000), o qual está em sintonia com esses contextos. Para os professores, o olhar com essa compreensão da diferença permite uma prática pedagógica mais aberta às mediações com os alunos.

## 5.1. **Contracultura**

Quais seriam os outros saberes envolvidos na cultura do lambe-lambe? No trabalho de campo ouvi repetidas vezes palavras como "contracultura", "anti-propaganda" e lemas como "faça você mesmo". Essas expressões apareceram com uma freqüência que me fez observar como a pesquisa podia tomar rumos diferentes e indicar novas categorias ou outras abordagens.

Busco em Carles Feixa algumas referências históricas para pensar a palavra contracultura[83]; em seguida, retomo informações de uma entrevista com J., do Culundria Armada.

Para Carles Feixa Pámpols (2004), "contracultura" seria um conjunto de contextos históricos no qual haveria o protagonismo da juventude como uma classe revolucionária. Retomando a *beat generation* da América dos anos 1950, inspirada

---

[82] Entrevista gravada dia 5 jul. de 2012.

[83] A rebeldia contracultural e suas origens são discutidas no documentário: *Contracultura e Psicodelia* (ROSENO, 2012).

nos escritos de Allan Ginsberg e Jack Kerouac, no consumo de haxixe e música *jazz*; passando pelos movimentos de protesto dos anos 1960 – com destaque para as mobilizações civis contrárias a Guerra do Vietnã – já no ambiente do *rock* psicodélico regrado aos experimentos com LSD, os quais culminaram no que ficou mundialmente conhecido como movimento *hippie*; até o final dos anos 1970, uma era de crise, quando da explosão do *punk rock* e sua música eletrizante, contestadora, cujo melhor exemplo talvez seja a banda londrina *Sex Pistols* (FEIXA PÁMPOLS, 2004).

Todas essas contraculturas teriam em comum uma rebeldia radical que colocava em xeque os principais valores morais, culturais das sociedades ditas modernas, industrializadas, do pós-guerra.

> Em 1968 – uma data emblemática – o filósofo estadunidense Theodore Roszak publicou *The making of a counterculture* [...]. Essa obra se converteria logo num autêntico manifesto geracional, que teorizava a missão da juventude como criadora de uma cultura alternativa à dominante, na sociedade, vale dizer, de uma contracultura (FEIXA PÁMPOLS, 2004, p. 312).

Mas o que seria ser contracultural no início do século XXI? Desde o final da década de 1970, segundo Feixa Pámpols (2004) as previsões não eram nada animadoras. Vale lembrar que a cultura *punk*, referência muito citada por J., já estava inserida em um momento de crise, no qual a rebeldia da juventude não encontrava mais aquele ambiente revolucionário dos anos 1960 e começo dos anos 1970. O *punk rock* surgiu na Inglaterra depois da crise do petróleo, e os tempos sinalizariam um refluxo dos movimentos sociais na imagem dos governos conservadores, o que levou os jovens a uma postura “cínica e desencantada” (FEIXA PÁMPOLS, 2004, p. 313).

> A Unesco declarou 1985 o Ano Internacional da Juventude: era um signo que as coisas não andavam bem junto ao mundo dos jovens. [...] “Nem o enfoque nem a linguagem característica da década dos 60 parecem se adaptar às novas realidades que a juventude terá de enfrentar na década que iniciamos [anos 1980]. Em 68 se falava de confronto, protesto, marginalidade, contracultura... que, definitivamente, era uma linguagem que denotava uma confiança possível na mudança para um mundo melhor. Talvez no próximo decênio as palavras-chave que experimentarão os jovens venham a ser: paralisação, angústia, atitude defensiva, pragmatismo, inclusive sobrevivência” (UNESCO apud FEIXA PÁMPOLS, 2004, p. 314).

Apesar desses presságios tão sombrios, o que pude observar entre os meus pesquisados foi o desejo de seguir o lema *punk* do “faça você mesmo”. Ele parece também orientar as práticas do lambe-lambe como uma alternativa de se apropriar da cidade de algum modo, e, no caso desta pesquisa, a luta se dá através das “lutas quixotescas”. O que vale para eles é lutar com as armas que se tem, ser irreverente, reunir a “galera” e deixar sua marca na cidade; sobretudo, manifestar as alegrias da festa e o protesto bem humorado contra a publicidade e o mercado de galerias. São lutas que denunciam: “Olha aonde que a propaganda tá chegando?” ou “aonde que a gente vai pará” (J.)[84] ao confundir as fronteiras entre a publicidade e o gesto irreverente da anti-propaganda das mensagens dos lambes. Afinal, “Hoje, você vai lutar contra o quê?” (J.).[85]

## 5.2. **Saberes da rua**

Um dos saberes da rua para quem nela deixa suas marcas através do pixo se refere aos “atropelos”. Essa é uma categoria nativa que Pereira (2007) pesquisou em seu estudo sobre o circuito da pixação na capital paulista. Na linguagem dos pixadores, atropelo seria quando se pixa por cima da marca de outro pixador. Ser atropelado provoca, inevitavelmente, conflito entre pixadores, pois esse ato é percebido como uma grande ofensa. No entanto, no caso do lambe-lambe, essa categoria do atropelo não se faz presente, isto é, os meus pesquisados afirmaram que no lambe-lambe não existe atropelo. Inclusive, andando pelas ruas de Belo Horizonte é comum ver sobreposições de lambes, o que, de certo modo, configura o próprio estilo dessa mída impressa.

Por outro lado, para quem cola lambe-lambe e conhece os riscos do atropelo entre os pixadores, não seria adequado atropelar um pixo e com isso arrumar “treta” não com um, mas com vários pixadores, isso porque esses costumam pixar sempre em grupo. Ao mesmo tempo, em minhas conversas com os praticantes do lambe, notei certa reverência aos pixadores, o que me faz acreditar que aqueles não teriam razões para atropelar as pixações. Pelo que pude observar, o convívio parece amistoso, pelo menos do lado de quem cola na rua.

---

[84] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. de 2011.
[85] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jul. de 2011.

### 5.2.1. ***A rua dentro do Maletta***

Conforme conversa com H, professor da Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais, amigo em comum com D. e F., e que conheci nas noites frequentando o Piolho Nababo, a “galeria em processo” seria um espaço dentro do Maletta onde a rua estaria presente. De fato, observando o Piolho, ele aparenta ser uma extensão da rua, e suas paredes lembram um muro cheio de lambe-lambe colado e tantos outros elementos gráficos que dialogam com a publicidade, com a pixação, com a sujeira, com os parasitas (Piolho), isto é, certa poluição visual típica das grandes cidades. É como se a rua invadisse o interior do Condomínio Archângelo Maletta, até mesmo porque o Ystilingue oferece essa proximidade visual com a movimentação de pedestres, carros e ônibus, uma vez que, da varanda do edifício, vê-se a Avenida Augusto de Lima, uma das mais movimentadas do centro de Belo Horizonte.

Esse diálogo com a rua se fez presente desde o primeiro momento em que lá entrei. Era muito evidente para quem frequentava aquelas noites de sexta-feira. A forma como a “galeria em processo” estava configurada – com as obras sobrepostas, sujas, pisadas, rasgadas, destruídas e perdidas em meio a baratas, garrafas de cerveja vazias, manchas nas paredes, pixações e um banheiro nada convidativo – me fez pensar, junto com H., nessa proposição da galeria como extensão da rua, ou da rua como extensão da galeria, isto é: nas passagens pelas quais esse dois espaços se assimilavam. Os saberes da rua eram compartilhados pelos frequentadores do Piolho de modos diferentes. Um deles pode ser atribuído ao consumo da maconha, que era, de certo modo, tolerado entre as sombras dessa varanda em frente ao Piolho. E ao longo de sua extensão, até a vizinhança com os bares que dão para a rua transversal, a não menos boêmia Rua da Bahia, cantada por Rômulo Paes nos versos: “Minha vida é essa, subir Bahia e descer Floresta”, publicizado num “totem” nela mesma.

Uma segunda significação dos saberes da rua que configura o espaço interno-externo, dentro-e-fora do Piolho seriam as astúcias de dois artistas que organizam as exposições e com muita “zoação”. Conseguiram unir jovens todas as sextas-feiras em dezenas de edições da “galeria em processo”. Cada semana um artista diferente, uma proposta de arte a preços módicos, um provocador “R$1,99” e

o slogan de “boteco das artes patrocinado pelo palhaço das artes”. Quem diria que dentro do espaço do Piolho Nababo eu acabaria encontrando dois professores?

### 5.2.2. ***“De rolê” com D.***

O percurso de D. é aqui apresentando, em um recorte que inclui as intervenções promovidas junto ao coletivo aberto “Entreaspas”, o encontro com F. na rua, colando lambes, até a sua entrada em sala de aula como professor de arte em projetos sócio-educativos.

> D. começou em 2005 colando lambes como Holla Kitty junto a X., lendário colador de desenhos da cidade, reverenciado como o pioneiro dessa prática na capital mineira, desde o final dos anos 1990. D. colava também lambes como *Maria Piroca* e *Zé Buceta*, personagens de quadrinhos que ele criou, segundo a estética dos fanzines. Desde 2006, D. começou a fazer intervenções artísticas com um coletivo chamado Entreaspas o qual promovia ações noturnas pelas avenidas do centro, usando material encontrado pelas ruas antes da passagem dos lixeiros – caixas de papelão, sacos de lixo, fitas adesivas, caixas de madeira, restos de madeira – sobre os quais eles usavam tinta spray, canetão e algumas outras técnicas. Essas intervenções eram deixadas pelas ruas e fotografadas antes de desaparecerem. O Entreaspas atuou até 2009. Quando esse coletivo se dissolveu, D., em 2010, já vinha frequentando o Ystilingue e viu a oportunidade de, junto a outros artistas, produzir o Piolho Nababo. Foi então que a galeria em processo começou a ter suas primeiras edições. 2010 também foi um ano em que ocorreu a segunda edição do Vendendo o Peixe, evento que seria a paralela da segunda edição da Bienal do Grafite – cuja promoção junto a Fundação de Cultura de Belo Horizonte não se concretizou. O Piolho Nababo não deve ser compreendido como uma ideia dissociada de um contexto maior, isto é, há na cidade pessoas que se mobilizam e fazem ações culturais em torno do lambe-lambe ou que através dele se conheceram e criaram redes, e de certo modo o Piolho pode ser pensado como um ponto de encontro regular dessa “galera”, ao longo dos anos de 2010, 2011 e começo de 2012.

D. conheceu F., pela primeira vez, na rua, ainda na época do Entreaspas. A amizade desses dois artistas foi revelando uma troca muito intensa entre dois jovens artistas. Essa união fez com que ambos batalhassem para que o Piolho se tornasse o que se tornou.

**Figura 38 – Coletivo Entreaspas nas ruas de Belo Horizonte**

**Fonte: Bhentreaspas, 2007**

F. começou fazendo peças gráficas – um caminho não muito diferente do percorrido por D. – que aos poucos foram se tornando pinturas densas, com referências à cultura *pop*. F. acredita que seu trabalho como professor em ONG's vem modificando sua arte. Ele passou a vivenciar com os jovens alunos realidades diferentes, às vezes violentas, às vezes de precariedades materiais, e isso o afetou de tal modo que sua expressão visual se tornou mais marcada pelas manchas, pela tinta espessa, pelas cores violentas, por imagens toscamente esboçadas, bem diferente das primeiras peças gráficas que criou. Sua relação com o centro da cidade é forte. Algumas de suas pinturas têm como suporte restos de madeira que encontra na rua. Ele destaca também a situação de passagem, de trânsito e transe entre o centro e o bairro, onde reside, na região do Barreiro, na fronteira com o município de Contagem, na Grande BH. Ele vê nesse trânsito entre o centro e a periferia certa condição de experimentar a cidade, uma condição de quem está

sempre se deslocando, e, junto a isso, deslocando significados nas imagens ambíguas que produz.

**Figura 39 – Holla Kitty, lambe-lambe de D.**

**Fonte: Culundria Armada, 2012**

5.3. **“Quebrano o pau”: o professor D.**

A experiência educacional relatada a seguir me inspirou a pensar o desafio da educação dialogando de perto e de dentro com a rua e a comunidade na qual a instituição escolar está inserida. O professor, segundo Rocha e Tosta (2009), precisaria aprender a também ser um antropólogo, pois só assim ele conseguiria mediar as culturas da escola e as culturas dos alunos. Ou, avançando nessa proposição, fazer com que as culturas dos alunos e da comunidade sejam as bases para a educação vivida dentro da escola, ação que teria por objetivo diminuir as distâncias entre as culturas nas escolas e as culturas nas ruas e na comunidade. Essas ponderações encontram sintonia com o que Freire (1978) defendia como uma educação construída no diálogo com a comunidade, em oposição à educação bancária, não dialógica. Antes de aprofundar nessa discussão, irei contextualizar a ação pedagógica que me inspirou estas articulações.

D. é um artista que estudou na Escola Guignard, da Universidade Estadual de Minas Gerais, e a ela retornou, em 2012, para concluir seu curso de Licenciatura em

Arte. Como já vimos, ele tem uma sólida vivência como artista que usa os espaços da rua para criar suas intervenções. Com todas essas vivências, D., em 2012, começou a dar aulas em um projeto socioeducativo, na cidade de Contagem. Em suas aulas de teatro, ele recria os Parangolés de Hélio Oiticica[86] com seus alunos. O teatro em questão proposto por D. seria o ato de cada aluno confeccionar um parangolé feito com papel colorido ou outro material e usá-lo, em um ato performático. Com a expressão "performático", atribuo dois contextos: primeiro, do uso do corpo como suporte para intervenções artísticas; e, segundo, a presença de uma plateia que também participa do ato criador. O parangolé pode ser entendido, nesse contexto, como a "roupa" que dá vida ao personagem que cada criança criaria nessas aulas de teatro. É uma arte vivida, uma arte em contato direto com o corpo da criança, e essa criança dá vida a sua arte. Há também a ideia de uma criação coletiva, pois os parangolés são confeccionados e representados no grupo e no espaço da comunidade; no caso da experiência de D., é a encenação de uma manifestação.

Questionar a autoria em favor de uma produção coletiva é uma marca das propostas artísticas de D., desde os tempos do Entreaspas. Ao mesmo tempo, isso demarca o quanto as experiências na rua ajudaram D. a entrar em uma instituição sem perder os saberes de quem colava cartazes e fazia intervenções nos espaços públicos da cidade, pelas ruas e pelas calçadas. A experiência de D. como professor sinaliza um diálogo possível entre a rua e a escola. Isto fica mais evidente quando esse professor usa a sala de aula para dialogar com seus alunos, construir uma proposta que atenda a suas demandas e em seguida sai pelas ruas da comunidade colando lambes. Professor e alunos criam mensagens que representam o inconformismo das crianças contra o que elas consideram ruim na comunidade – por exemplo, a questão do lixo nas ruas e os problemas que se desdobram a partir dele como o mau cheiro, as doenças, a poluição.

O diálogo com a rua se dá na rua, não é um diálogo meramente teórico, é a rua vivida, sala de aula e rua em conexão. Criação na rua, aula na rua, diálogo com as pessoas que estão lá. Uma educação não só para a sala de aula, mas para a cidade. Educação na cidade. Estar no espaço público tem, sim, seus limites e suas

[86] Helio Oiticica, artista brasileiro, criador dos Parangolés que seriam obras de arte para se vestir, dançar, viver. Esses Parangolés eram tecidos sobrepostos em composições coloridas. Esse trabalho só seria arte, segundo seu autor, quando usados pelo espectador, portanto não eram objetos para serem apenas vistos, mas tocados e vividos no corpo.

mediações, e a educação na rua também seria para construir essas mediações com os vizinhos, com as pessoas (D.)[87], inclusive aquelas que nela moram.

### 5.3.1. ***Por uma pedagogia libertadora***

Um dos eixos norteadores dos debates sobre escola e aprendizagem tem sido o reconhecimento da diversidade cultural e os desafios que isto coloca a formação, trabalho docente e projetos pedagógicos.

Levando-se em conta a relevância de, na atualidade, na escola, assumirmos a cultura e a realidade dos alunos como propostas norteadoras, me pergunto, diante da experiência de D., se isso seria possível “de longe” da sala de aula. De fato, para compreender a cultura do aluno, mais que se abrir para as culturas que lhe são exteriores, e ao mesmo tempo interiores, a escola teria que sair do seu lugar, ir para a comunidade e dialogar de fato com ela, dentro dela. Ser levada pelas mãos dos alunos, nossos “nativos”, que nos introduziriam em suas culturas, em seus territórios, em seus espaços culturais. Que desafio para a escola! Aqui, o professor ocuparia o lugar do antropólogo, ou se inspiraria nesse lugar do antropólogo (ROCHA; TOSTA, 2009), na busca por viver “por dentro” a cultura do aluno.

Nessa proposição, a educação como cultura sugerida por Carlos Rodrigues Brandão (2002) pode ser pensada e praticada onde as culturas acontecem, isto é, educação nas comunidades, nas ruas, nos centros e espaços artísticos. Seria isso uma retomada da educação comunitária, da educação popular? Com o objetivo de dialogar com a cultura dos alunos? A experiência da pesquisa para esta dissertação me mostrou que só mesmo “de perto e de dentro” para viver as culturas e para fazer uma educação como cultura no espaço da comunidade. Sair do espaço da sala de aula e caminhar pelas ruas tortas, becos e pinguelas dos grupos populares. Algo para pensar, desafio para nós, professores e para as políticas públicas educacionais.

Paulo Freire (1978) continua sendo nossa referência quando nos fala sobre a cultura dos alunos como um ponto de partida para o diálogo com eles; e, por extensão, com a comunidade na qual estão inseridas as escolas; ponto de partida para uma pedagogia da participação e da conscientização. Ressalto que esta noção

[87] Entrevista gravada no edifício Maletta dia 7 jun.de 2012.

freireana precisa ser usada com cuidado, uma vez que corre-se o risco de atribuir a ela uma leitura que coloca as classes populares como “alienadas”, cabendo ao professor a conscientização desses alienados; nessa perspectiva, repete-se, mais uma vez, a tão repudiada por Paulo Freire educação bancária quando, *a priori*, definem-se as classes populares como incapazes de construir alternativas aos seus problemas. Tal perspectiva iria contra os princípios de uma pedagogia libertadora, pois não leva em conta a capacidade da participação popular nas decisões pedagógicas e políticas, das quais a escola é fórum privilegiado.

O cenário apresentado pode ser problematizado quando se depara com a seguinte hipótese: se na escola nenhum professor é da comunidade que vive no entorno e nela não se insere, como então o diálogo seria possível? Doc, principal informante da pesquisa de Whyte (2005) fez as seguintes considerações ao analisar sua *Corneville* e os problemas de sua gente, no caso, os italoamericanos:

> Você não sabe como se sente alguém que cresce num distrito como este. Você entra no primeiro ano da escola – dona O’Rourke. Segundo ano – dona Casey. Terceiro ano – dona Chalmers. Quarto ano – dona Mooney. E assim por diante. No corpo de bombeiros é a mesma coisa. Nenhum é italiano. O tenente da polícia é um italiano e há uns dois sargentos italianos, mas nunca alguém de Corneville chegou a capitão. Nos Centros Comunitários, ninguém da direção é italiano. (WHYTE, 2005, p. 279).

Esse cenário de ausência de representantes da comunidade é um obstáculo à construção de uma proposta de ensino cujo ponto de referência seja a realidade das comunidades empobrecidas. Doc parece ressaltar o seguinte: ele não se reconhecia nas professoras, o que dificultava o diálogo. Em se tratando de um jovem italoamericano é muito provável que o sotaque representasse uma marca carregada de estigmas sociais, os quais atribuem àquela população envolvimentos com a contravenção, só para citar um exemplo. Se ninguém na escola era de *Corneville*, se nenhuma professora era identificada como pertencente a essa comunidade, como então essa escola poderia dialogar com seus alunos? Como os alunos poderiam se sentir pertencentes a essa escola? Se ninguém em *Corneville* conseguia, por exemplo, chegar a ser capitão no corpo de bombeiros, que futuro eles poderiam esperar?

Nas escolas em que trabalhei na Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte, raras vezes tive colegas professores que viviam ou buscavam conhecer a comunidade, na qual a instituição de ensino estava instalada. Talvez nenhum deles

havia ali nascido ou se sentia pertencente a essas comunidades. Era comum ouvir comentários que revelavam diferenças socioculturais, nas quais os alunos e suas famílias eram percebidos como “desiguais” e “diferentes”, como outra classe social distinta da dos professores. Eu costumava pensar que havia um abismo cultural entre comunidade e professores. Hoje repenso esse contexto no desafio da diversidade cultural, mas, principalmente, na tentativa de refletir sobre as idealizações sobre os jovens e nas possibilidades de situar a categoria de juventude não mais como “uma juventude”, mas como “juventudes”.

Como então lidar com essa situação de ausência de atores da comunidade atuando como professores? Esse cenário pouco promissor poderia ser mais bem trabalhado se os professores assumissem um outro lugar para se aproximarem das comunidades e com elas construírem interações. Para tanto, os saberes e práticas de um antropólogo seriam vitais para superar as barreiras e os muros físicos ou simbólicos entre escola e comunidade. Mais uma vez, reafirmo com Rocha e Tosta (2009) que o conceito de cultura e a aprendizagem proporcionada pela antropologia no exercício da alteridade seriam condições importantes para a superação das diferenças entre os professores, de um lado, e pais, alunos e lideranças comunitárias, de outro. A proposição diz, justamente, da tentativa de reduzir as distâncias entre esses mundos.

Contudo, para tanto, haveria a demanda de uma formação dos professores em serviço, para que tal proposta pudesse funcionar na prática. Com colegas professores trabalhando em duas ou até três escolas em jornadas desumanas, como cobrar deles essa interação com seus alunos?

De fato, infelizmente, não vejo políticas de valorização dos professores que lhes permitam dar continuidade a formação, investindo em cursos de pós-graduação. Eu mesmo tive que conciliar todo o trabalho de leituras, frequentar disciplinas, escrita, trabalho de campo, com as aulas em uma escola. Nesse contexto, fica evidente a desvalorização do professor, fato que provavelmente explica parte daquele abismo cultural entre professores e seus alunos. Afirmo isto, também, porque em minha experiência nos dois anos deste mestrado, pude compreender melhor as diferenças culturais em sala de aula, e com isso me tornei um professor mais sensível ao diálogo com os jovens. Acredito que tantos outros professores poderiam se beneficiar com essas experiências, benefícios que se estenderiam aos alunos, bem como a educação de modo geral.

A questão do abismo cultural é compartilhada com Tosta (no prelo) que, com base em pesquisa de Gatti e Barreto (2009) a qual constata o recrutamento de professores nas camadas mais desfavorecidas da sociedade brasileira, despossuídos de um capital cultural necessário para o exercício da docência, e afastados da fruição de bens culturais. Assim, configura-se um contexto problemático à superação dos desafios da educação. Em vista dessas teorizações, Sandra Tosta pontua que

> Se de um lado, tais indicadores podem revelar uma distancia abissal entre professores e alunos e/ou entre gerações no interior da escola e nas relações familiares, de outro, eles reforçam dramaticamente a urgência de se repensar educação e escola, formação e docência em termos estruturais [...] (TOSTA, no prelo).

Gatti e Barreto (2009) parafraseando Fanfani (2005) argumentam sobre como o trabalho dos professores se torna mais complexo, corroborando e intensificando o quadro acima exposto:

> A nova situação solicita cada vez mais que o professor esteja preparado para exercer uma prática contextualizada, atenta às especificidades do momento, à cultura local, ao alunado diverso em sua trajetória de vida e expectativas escolares. Uma prática que depende não apenas de competências cognitivas no ato de ensinar, mas também de valores e atitudes favoráveis a uma postura profissional aberta, capaz de criar e ensaiar alternativas para os desafios que se apresentam. (GATTI; BARRETO, 2009, p. 231).

Paralelo a esses aspectos, Vaillant (apud GATTI; BARRETO, 2009) e Fanfani (apud GATTI; BARRETO, 2009) apontam a diminuição do prestígio social de professores e professoras. Nesse cenário nada promissor, com profissionais sobrecarregados em funções cada vez mais complexas, e se sentindo desvalorizados socialmente, a questão da formação continuada – urgente e indispensável – se torna um objetivo muito distante da realidade desses profissionais.

> Em que pesem os avanços decorrentes da criação de fundos de educação, o Fundef e agora o Fundeb, não há uma estrutura adequada de incentivos que apoie e fortaleça o desenvolvimento profissional do professor. Algumas iniciativas de incentivo ensaiadas com o propósito de motivar os professores a se envolverem em seu próprio desenvolvimento profissional, não chegam a produzir impacto devido à sua pequena duração por razões políticas e administrativas. (GATTI; BARRETO, 2009, p. 233).

Levando-se em conta esses pressupostos fica evidenciado que aquele abismo cultural tende a aumentar, uma vez que os professores se sentem desvalorizados socialmente, atuando em contextos que exigiriam uma formação continuada, a qual se apresenta distante de suas realidades. Somam-se a esses aspectos, políticas educacionais vistas como políticas de governo, e não como políticas de Estado, portanto, fragmentadas e de “pequena duração”. Em meio a esses desafios, os docentes se encontrariam condenados a, sozinhos, travarem uma luta hercúlea por uma formação continuada capaz de, minimamente, responder à complexidade que a contemporaneidade postula. Esse heroísmo individualista que, por mérito, superaria as adversidades, parece bem de acordo com os tempos neoliberais em que vivemos, os quais tomam o indivíduo sem levar em conta contextos sociológicos e antropológicos, desconsiderando por completo qualquer noção de alteridade. É esse o caminho que queremos?

## 5.4. **Saberes escolares e diálogos com a rua: uma primeira leitura**

Para Tardiff (apud MEDEIROS, 2005), os saberes são classificados em: 1 - saber da formação profissional, 2 - saber disciplinar, 3 - saber curricular e 4 - saber experiencial.

1. Saber da formação profissional: são aqueles saberes transmitidos pelas instituições que desenvolvem a formação de docentes. Esses saberes não são limitados a produção, sendo incorporados à prática dos professores. São voltados para a formação científica ou erudita de professores e, quando apropriados pelos docentes, tornam-se práticas científicas. O saber da formação profissional está associado à formação inicial ou contínua dos docentes, e nessas formações se consolida. (TARDIF, 2002).

2. Saber disciplinar: refere-se aos saberes disponíveis na sociedade, como saberes disciplinares respaldados nas instituições universitárias. Constituem-se como formas de saberes difundidos pela estrutura universitária (departamento de matemática, departamento de literatura, etc), sendo produzidos sem a articulação direta das faculdades de educação ou dos cursos de formação de docentes. (TARDIF, 2002).

3. Saber curricular: vinculados a certa categorização e apresentação dos saberes sociais definidos pelas instituições escolares, esses saberes são

selecionados como modelos da e para a formação de uma cultura erudita. São os programas escolares que, mais especificamente, definem o que os professores devem aprender e aplicar. (TARDIF, 2002).

4. Saber experiencial: são os saberes da experiência cotidiana, nela vivenciada e por ela legitimada. (TARDIF, 2002).

Dialogando e costurando esses saberes enumerados por Tardif, Caldeira (1998) nos esclarece que, os três primeiros envolveriam os docentes em uma rede na qual eles não seriam os produtores, mas, sim, os executores de conhecimentos, em certa medida, para eles alienados. Os docentes passam a ser concebidos como técnicos, aos quais, o que importa é dominar as formas de transmissão dos conhecimentos, não a sua produção. São eles, desse modo, convertidos em "agentes de transmissão" (TARDIF; LESSARD; LAHAYE, 1991, p. 222). Nesse cenário, os docentes se encontram em um lugar de desvalor, na medida em que, quem pensa a prática docente teria mais valor daqueles que a praticam.

> Consideram-se empíricos os professores com poucos estudos e se premia aqueles que manejam com desenvoltura um amplo vocabulário especializado, ainda quando esse critério não necessariamente, corresponde aos resultados alcançados com o grupo. A possível relevância dos conteúdos dos cursos de capacitação se perde ante a impossibilidade de recuperar esse conhecimento integrado ao trabalho docente diário. (ROCKWELL, 1995, p. 37, tradução nossa).[88]

Trata-se de uma separação entre quem produz saberes para a formação docente, e quem nela atua, como se fosse possível uma prática sem empiria e uma empiria sem uma prática. Somam-se a essas questões, problemas de ordem da divisão do trabalho docente, cada vez mais especializado, o qual muitas vezes retira do professor a autoridade para decidir como atuar à frente de seus alunos. (CALDEIRA, 1998).

Por outro lado, com os saberes da experiência e do cotidiano, os professores mantém uma "relação de interioridade", produto das possibilidades de articulação com as outras três formas de saberes, apropriados pelos professores em suas vivências na prática pedagógica. Refere-se a um processo de assimilação dos

---

[88] Se considera empíricos a los maestros com pocos estudios y se premia a quienes manejan com soltura un amplio vocabulário especializado, aun cuando este criterio no necesariamente corresponde a los resultados logrados con el grupo. La posible relevancia de los contenidos de los cursos de capacitación se pierde ante la imposibilidad de recuperar ese conocimiento integrado al trabajo docente diario.

saberes na prática cotidiana desses professores; o pensamento cotidiano os articula em sua própria estrutura (HELLER apud CALDEIRA, 1998, p. 38). Para ser mais claro, recorro a Rockwell e Mercado (apud CALDEIRA, 1998). Elas nos falam de como o trabalho de qualquer natureza, em especial o do professor, está imbricado com a incorporação de conhecimentos diversos e apreendidos nos variados contextos apropriados por aqueles que atuam nessas atividades profissionais em suas vivências diárias. No caso do trabalho em sala de aula, muitos desafios ali são produzidos e confrontados, para os quais as soluções dadas pelos professores não poderiam ser consolidadas em outro lugar. Estão atrelados à prática cotidiana e não existiriam fora dela. Parafraseando Heller (apud CALDEIRA, 1998), os saberes da experiência podem englobar todos os outros saberes.

### 5.4.1. ***Os saberes do cotidiano: consumidores e produtores***

Sandra Pereira Tosta (no prelo) discute o alcance que as tecnologias possibilitam, quando nos apropriamos delas e produzimos conhecimento. Seu texto problematiza o fato de não sermos apenas consumidores, mas também produtores no processo da comunicação, assim como no processo da educação. Não muito distante do que concebe Michel de Certeau (1994) quando discorre sobre as práticas dos consumidores, os quais lançam mão de diversas formas de apropriação e transformação do cotidiano. A esse quadro, acrescenta a autora, o conhecimento não pode mais ser atribuído como produção dentro dos muros da escola. Ele estaria disseminado por toda a vida, por todo espaço – ou melhor, sempre esteve, mas é provável que, na contemporaneidade, dada a realidade de acesso à mídia, tais processos pareçam saltar aos olhos com maior intensidade. Se o conhecimento está disseminado, qual o papel da escola e de seus saberes que, como nos explica Elsie Rockwell (1995), trabalha conteúdos cuja circulação muitas das vezes se limita à cotidianidade da escola e não encontraria aplicabilidade fora dela? Isto é: para a autora mexicana, o ensino escolar é produzido pelos professores e seus alunos segundo condições *sui generis* que não seriam encontradas fora de seus muros.

> Quando em aula se usa a escrita, quando se lê ou se escreve, costuma-se proceder de uma forma especificamente escolar, isto é, de maneira que raras vezes se encontra em outros contextos. Geralmente, os alunos

> "escrevem" o que já estava escrito (cópia ou ditado), usando letra, formato e modelo escolar (ROCKWELL, 1995, p 39, tradução nossa).[89]

Apesar dessa fala de Rockwell datar de 1982, quando da primeira publicação do artigo, e de sabermos que as tecnologias, desde então, transformaram aceleradamente esses processos, como já afirmado, não podemos desconsiderar que a autora nos permite refletir sobre como certos rituais na escola estão descontextualizados da cultura dos espaços a ela exteriores. Isto vai ao encontro das nossas considerações à respeito da pouca permeabilidade entre a instituição escolar e o que está além de seus muros. Se pensarmos essa citação de Rockwell no contexto da sala de aula e das formas como muitos dos rituais ali são engendrados pelos professores e pelas práticas consolidadas ao longo do tempo, poderíamos concordar: se trata mesmo de uma prática muito particular na sala de aula, a qual encontra obstáculos a ser experimentada além de seu espaço. Essas reflexões constatam como os rituais escolares expostos por Rockwell (1995), seja na cópia de um texto do quadro, seja no uso da linguagem ou no modo de se vestir e na postura corporal, são constituídos na sala de aula e precisam ser assimilados por todos os alunos, sem levar em conta a diversidade cultural.

Uma pergunta que lanço diante desses pressupostos seria a seguinte: como tornar a escola mais permeável às culturas fora dos muros escolares, de modo a possibilitar o diálogo com outras formas de saberes não apenas aqueles modelados segundo o *ethos* da instituição escolar, historicamente rígido e pouco aberto à mudança social?

Frente a esta realidade, a decisão de pesquisar os saberes de quem cola, nesta dissertação, é uma tentativa ou pretexto para colocar em evidência os limites entre o conhecimento escolar e os conhecimentos cotidianos. Isto é, os limites e as barreiras entre os saberes produzidos na escola, e sua forma especificamente escolar, e os saberes exteriores aos seus muros, os saberes da rua. Daí a importância da arte de rua, do lambe-lambe, como ponto de partida para se pensar as múltiplas formas de saberes. Esses, por sua vez, poderiam potencializar o diálogo entre instituição escolar e espaços públicos urbanos, uma vez que nesta pesquisa o foco é a área metropolitana, ou seja, a capital Belo Horizonte.

---

[89] Cuando se usa la lengua escrita en el aula, cuando se lee o se escribe, suele hacerse de una forma especificamente escolar, es decir, de manera que rara vez se encuentra en otros contextos. Generalmente, los alumnos "escriben" lo que ya estaba escrito (copia o dictado), usando letra, formato y modelo escolar.

Por conseguinte, tais implicações quanto a permeabilidade da escola no contexto urbano e seus múltiplos signos encaminham para o papel de mediador do docente, no qual

> implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro. Implica a constante transformação de significados, em grande e pequena escala, importante e desimportante, à medida que textos da mídia e textos sobre a mídia circulam em forma escrita, oral e audiovisual, e à medida que nós, individual e coletivamente, direta e indiretamente, colaboramos para sua produção. (THOMPSON apud MELO; TOSTA, 2008, p. 26).

Em meio a tantos textos, Melo e Tosta (2008) problematizam a mediação, evidenciando como tal noção poderia ser apropriada e posta em ação por professores, não apenas nas escolas, mas, também, em outros espaços educativos (MELO; TOSTA, 2008, p. 26). Um repertório mais comum que circulasse entre professores e alunos seria um caminho, apontado por esses autores. A “disseminação de ideias” (MELO; TOSTA, 2008, p. 27) da qual a mídia é ator responsável que não pode mais ser desconsiderado, promove uma multiplicidade de discursos sobre todos os aspectos da vida, o que produz seus impactos sobre os valores de toda ordem que, até então, regulavam a sociedade, a qual, na contemporaneidade

> [...] vivencia um contexto de intensa mobilidade e transitoriedade de migração digital caracterizada pela transferência da direção de fluxos de comunicação unidirecionais (sistema broadcasting) para interações multidirecionais (WEB). Mudanças que dizem respeito às formas de aquisição de conteúdo, de posição do usuário que passa a ser protagonista em um mundo relacional aparentemente mais dialógico e menos assimétrico. (TOSTA; BORGES, 2012, p. 109).

Em meio a essa avalanche de sentidos, textos e contextos, caberia aos docentes o gesto de aproximar, escutar e viver as culturas que transbordam fora dos muros das instituições escolares, mas que também são reproduzidos em seu interior. Esse cenário, então, voltar-se para a rua, para a cultura que ali pulsa e vibra, poderia ser um aprendizado fundamental para professores e alunos. Quem sabe assim, seja possível descobrir uma linguagem mais comum; o movimento parece ser mesmo este, dos professores na busca pelos saberes não estritamente escolares, mas, todos aqueles saberes cotidianos de crianças e jovens em suas comunidades. Seria talvez o desafio de uma educação popular, como já

demonstrado. Mediação em meio aos diversos textos que circulam e que nos mobilizam ou não, nos afetam ou não, nos encantam ou não. Mas, em síntese, nos transformam.

A seguinte citação de Freire (1986) é bastante significativa para fundamentar a relevância de se pensar a educação não apenas segundo o que ocorre no interior do edifício escolar:

> Acho que se fosse possível a muitos dos professores que só trabalham dentro da escola — presos aos programas, aos horários, às bibliografias, às fichas de avaliação — que se expusessem ao dinamismo maior, à maior mobilidade que se encontra dentro dos movimentos sociais, eles poderiam aprender sobre uma outra face da educação que não se encontra nos livros. (FREIRE, 1986, p. 53).

### 5.4.2. ***Saberes da experiência cotidiana: o que o campo me propiciou para pensar***

A mobilidade que presenciei nas noites de sexta, no Maletta, e nas edições do Leilão, no bar-cabaré Nelson Bordello, me ensinou sobre saberes que, de fato, não estavam em livros. A riqueza das vivências compartilhadas com meus pesquisados me possibilitaram interagir com as diferenças culturais em sala de aula. Sem meu investimento na noite belo-horizontina que a mim se apresentou na mancha do Piolho Nababo, os estranhamentos vividos na escola seriam desafios muito mais difíceis e, provavelmente, causariam situações de conflito. Presenciar a vida de jovens e com eles interagir, sentir junto deles o estranhamento de não saber com segurança onde se está pisando, foi para mim, e ainda é, uma aprendizagem vital para ampliar minhas possibilidade de dialogar com o Outro, exercício de alteridade sem o qual, agora, não imagino uma prática docente.

No meu trabalho na escola, dando aulas de arte, o Piolho Nababo e o Leilão de Arte 1,99 foram fonte de inspiração e ação. Levei para dentro da instituição a discussão sobre o fanzine e o lambe-lambe. Criei com meus alunos uma arte que tenta, de dentro da instituição, dialogar com a rua, procurando aproximar-me um pouco mais das expressões destes jovens.

Os alunos se interessaram por essas temáticas e ficaram surpresos com as imagens dos lambe-lambes. A minha experiência nessa galeria me afetou de tal

modo que repensei meus métodos em sala de aula. Acredito com Deleuze (2010) que uma aula é inspiração, e que demanda muito ensaio inspirado para ser criada.

> As aulas foram uma parte da minha vida, eu as dei com paixão. [...] É preciso muito tempo de preparação para obter alguns minutos de inspiração. Fiquei satisfeito em parar quando vi que precisava preparar mais e mais para ter uma inspiração mais dolorosa. (DELEUZE, 2010a, p. 177).

O ensaio no contexto da minha pesquisa de campo situou-se na observação dos meus pesquisados e nas interações que eles promoviam em torno dos objetos artísticos da anti-galeria Piolho Nababo, o que propiciou ideias novas para o meu curso de arte, em uma escola de Ensino Fundamental. Nessa perspectiva, as noites no Ystilingue, ao lado de D. e F., foram momentos muito ricos para, na semana seguinte, ter inspiração para as aulas e para me aproximar dos meus alunos. Não que a cultura desses alunos seja a que se manifesta no Piolho; acredito, por outro caminho, que a rebeldia expressa pela dupla, pelos frequentadores e pelas imagens ali consumidas pode dizer algo aos meus alunos, algo que enriqueça o cotidiano escolar por injetar nele novas proposições, um lado irreverente, próprio de quem não "pode ser sério aos dezessete anos". Sobretudo, as conversações com esses dois jovens artistas e a frequência ao ambiente instigante da "galeria em processo" e sua diversidade cultural foi um excelente exercício para que eu pudesse compreender mais e melhor as diferenças e a diversidade cultural dos jovens com os quais trabalhava como professor de arte. Nessas direções as conversações em sala de aula puderam ser enriquecidas. E, em certa medida, a rua e a escola conversaram!

No campo, os diálogos com D. e F. giravam em torno da arte, história da pintura, cinema, a vida dos pintores e dos artistas. Discussões sobre uma pintura ou sobre o ensino de arte nos mobilizaram e possibilitaram muitas interações, consolidando um diálogo entre pesquisador e pesquisado. Eram diálogos entre artistas/professores. E, desse modo, pude participar de suas vivências no Maletta. Também pude presenciar, no Piolho Nababo, a exibição de um documentário (100 COMÉDIA BRASIL, s/d) sobre a cultura da pixação em São Paulo, seguido de debate com K., pixador que, com suas imagens em vídeo, contribuiu com a produção do documentário.

H. é outro professor que encontrei no Piolho e com quem pude estreitar relações logo no primeiro momento. É professor de Língua Portuguesa, e tem um

grande interesse pelas artes, o que favoreceu muito o nosso diálogo. Com ele a discussão em torno da arte, da educação e do Piolho Nababo, se deu partir de conceitos esquizoanalíticos[90], que, creio, acabaram nos aproximando. Foram longas as nossas conversas sobre essas teorias, articuladas com as vivências no Piolho Nababo. Merece destacar como a educação e a escola são temas que surgem nessas manchas de cultura, em diálogos com meus pesquisados. Volto, então, ao meu diário de campo (Leilão de Arte, 9 de maio, 2012):

### 5.4.3. ***Conversações na calçada, em frente ao Nelson Bordello***

> Conversações: A. é estilista e vem conversando com o H., interessada em conhecer e vivenciar a escola por dentro e de perto, é o que parece. Não consegui entender ao certo o que ela pretende, mas na conversa com o H., há o desejo de criar uma rede de trocas, discussões, proposições. H., de certo modo, tentou estender esse convite a mim. A conversação esteve animada, e tentamos expressar algo que pudesse ser comum, algo para compartilhar. Não consigo lembrar de tudo, mas de alguma maneira, A. manifestou que gosta de conhecer pessoas diferentes, como que enriquecendo suas vivências próprias. E talvez aí ela esteja se deixando levar por certo olhar sobre o exotismo. Não sei se é isso. Não dá para saber. Ela me pareceu muito curiosa sobre a educação e sobre escola, ela quer essa aproximação. Curioso que isso seja recorrente nesses espaços como o do Leilão. Como supor que ali, na rua, na calçada em frente o Bordello, o tema da educação seria tão

[90] Filosofia dos autores Gilles Deleuze e Felix Guattari, proposta no livro “O Anti-Édipo” (2010). Eles estabelecem um novo conceito de inconsciente, criticando o conceito defendido, até aquele momento, pela psicanálise. Para esses autores, o inconsciente não seria um palco ou teatro no qual Édito e outros mitos seriam reencenados repetidas vezes. Ao invés dessa repetição, fabricação: um conceito de inconsciente como fábrica que nunca para de produzir desejos. Nessa filosofia, o desejo não se repete em padrões, o desejo é produzido a cada momento e não se deseja uma coisa, deseja-se todo um contexto, delira-se não com o pai ou a mãe, delira-se com a história, com os desertos, com a literatura, com o cosmos.

> mobilizador? E Deleuze foi uma referência constante nessas conversações, pois sua filosofia de criação de conceitos potencializou nossas ideias. Deleuze nos dá outras formas para pensar a escola e a educação, e os exemplos do professor Deleuze em seu curso em Vincennes permite a todos nós pensar as linhas, os devires, as instituições, sobretudo, pensar o conhecimento rizomático, não-hierárquico, o pensamento como criação, o trabalho em sala de aula como criação e inspiração. Professor-artista, artista-professor. Somos todos criadores. Produzir, produzir, produzir.
>
> O som alto da banda já era ouvido do lado de fora. Ficamos ainda um tempo lá, conversando mesmo em meio ao barulho, pois algo se passava entre nós.

Essa passagem do meu diário de campo ilustra a minha surpresa de, por caminhos tortos, reencontrar a discussão sobre escola em espaços culturais que, visto “de fora e de longe”, em nada pareceriam importantes para abordar contextos escolares. Essas e outras conversações me marcaram na minha prática docente. Vendo a escola do lado de fora, e tendo ela sempre comigo (ROCHA; TOSTA, 2009, p. 136-137), pude me inspirar na arte dos meus pesquisados para renovar minhas próprias categorias, suspendendo-as, muitas vezes, para que fosse possível, em sala de aula, escutar as múltiplas vozes dos meus alunos e com eles repensar os desafios da diversidade cultural.

# CAPÍTULO 6: “FECHÔ” - CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Figura 40 – O observador observado:**
**Meu retrato produzido por F. durante entrevista**

**Fonte: acervo do autor, 2012**

Por tudo o que venho expondo nesta dissertação, posso finalizar afirmando que os temas da juventude, dos saberes escolares, dos saberes da rua, das lutas quixotescas, contextualizam e evidenciam as articulações entre eles. São vários os pontos de contato entre essas temáticas, ainda que possam parecer, em um primeiro olhar, divergentes – como a rua e a escola. Tentei demonstrar como esses universos citados poderiam se aproximar e promover um pensar sobre os processos educacionais e escolares. Retomarei, agora, em termos de conclusão, alguns dos

aspectos mais relevantes anteriormente expostos e outros que não puderam ser abordados.

## 6.1. **Quem são os jovens na rua? Quem são os jovens na escola?**

Para enriquecer este debate, não poderia aqui me esquecer do parágrafo que abre o livro *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*, organizado por Hermano Vianna (1997), o qual propicia uma saborosa indagação sobre as juventudes:

> Os jovens cariocas, da Zona Sul ou da Zona Norte, do morro ou do asfalto, já devem saber que a pronúncia espertamente correta de sangue-bom é quase feita sob medida para rimar, em ritmo de funk, com alemão. [...] Sangue-bão é quem é da nossa turma, quem é nosso "colega". Alemão não precisa nem ser o inimigo: é o outro, o que está fora (mas que nem sempre está "por fora"). Do ponto de vista de quem é alemão para mim, ele é o sangue-bão e eu sou o alemão. E para complicar tudo, nada é definitivo. O alemão pode virar sangue-bão do dia para noite. E vice-versa. O *punk* se transforma em crente, o crente em surfista, o surfista em empresário e o empresário em traficante de armas ex-soviéticas. Os morros mudam de chefes, as marcas da moda saem de moda e fumar charutos passa a ser hábito adolescente. Não é fácil ser jovem no Rio de Janeiro dos anos 90. (VIANNA, 1997, p. 7-8).

Não é fácil ser jovem na Belo Horizonte do século 21.

A tentativa de compreender esses jovens pela prática etnográfica pode ser alcançada na medida em que consegui interpretar porque o Piolho Nababo era do jeito que era, as razões de sua caótica configuração, na denominação sugerida por B., de anti-galeria. Também o quanto essa experiência era significativa para a vida desses jovens, em especial F. que, de certo modo, teve suas alternativas ampliadas com a vivência no Piolho Nababo.

Juventude é uma categoria que, em certa medida, não respondeu ao que foi observado em campo. O uso de uma faixa-etária para classificar os jovens observados em campo não é uma variável suficiente.

Já as categorias de José Guilherme Cantor Magnani (2007; 2008) puderam se ajustar melhor às realidades e culturas que testemunhei e vivi ao lado dos meus pesquisados. Segundo o antropólogo paulista, mais que tentar pensar a juventude como um intervalo limitado a uma faixa etária, o que o campo da sua pesquisa desenhou foi como os grupos culturais se reuniam e usavam os equipamentos

urbanos, bem como as suas trocas simbólicas, seja no gosto musical, na forma de se vestir, nas regras compartilhadas e nos mitos que configuram formas de agir e pensar. A observação etnográfica de Magnani me propiciou uma condição *sui generis* para refletir sobre os jovens, pensando essa categoria em condições mais alargadas e sempre em aberto.

O objetivo geral da pesquisa indagava sobre o que mobilizava os jovens do lambe-lambe. O que pude ouvir dos meus pesquisados é que, muito além de uma preocupação com a arte, sua produção e fruição, o que os motivava eram as sociabilidades engendradas na anti-galeria do Piolho Nababo, bem como no trajeto até o Cabaré Nelson Bordello, nas edições do Leilão 1,99. A categoria das lutas quixotescas foi relevante para responder, também, as razões dessas mobilizações nas vivências desse grupo. As lutas contra os discursos publicitários e contra o mercado de arte representam para eles críticas irreverentes; isto é, no sentido de arquitetar um discurso eficaz, funcional, no sentido de ganhar visibilidade no cenário da cidade de Belo Horizonte. Pude constatar que havia, sim, a preocupação com quem receberia as mensagens produzidas e como fazer para que elas fossem funcionais. Isso é muito visível na criação do *Masturbe seu Urso* como um instrumento para, também, incomodar quem o visse, inclusive, quando instalado nos arredores de escolas, sob os olhares, inclusive, dos professores que ali transitam.

Quanto as suas vivências escolares e articulações com os saberes do lambe-lambe, as análises apontam o desencontro entre esses dois mundos. Na entrevista com o Culundria Armada, a palavra escola não se encaixava, J. e L. não percebiam uma conexão possível. Essas falam atestam o quanto ainda existe de descompasso entre o que a escola em seu interior nos propicia enquanto representação e vivência, e a vida fora dela.

Para pensar os obstáculos físicos e simbólicos entre o mundo da escola e seu exterior, ou seja, a vida, as comunidades, as ruas e tudo o que ali pulsa, recorro a Pereira (2012) quando observa e descreve rituais escolares. A cena é de uma jovem aluna que foi impedida de entrar no edifício escolar devido a atraso. A mãe da aluna liga para a diretora da escola pedindo que fosse autorizada a entrada da filha:

> A mãe argumentou contando que a filha estava com ela e que, por tal motivo, havia atrasado. A diretora retrucou afirmando que estava lá para formar o cidadão e que, se autorizasse a entrada da estudante, iria contra essa função formativa da escola. O argumentou mostrou-se poderoso, pois

> a conversa encerrou-se nesse ponto. A mãe aceitara a justificativa para que sua filha fosse barrada. (PEREIRA, 2012, p. 170).

Pereira discorre, então, sobre as dificuldades que existem para se entrar no edifício escolar. A escola se fecha ao seu exterior e busca instrumentos de vigilância e controle para manter esses obstáculos ao que vem de fora, como se temesse uma invasão. Esses dados constatam as barreiras entre os mundos da escola e os mundos a ela exteriores. Em sintonia com essas análises, os dados desta dissertação atestam essas divergências. Tais apreciações colocam em lados opostos os saberes escolares e os saberes da experiência, no caso desta pesquisa, os saberes do lambe-lambe. E quais seriam esses saberes?

Muitos deles são saberes contraculturais, produzidos nas interações entre esses jovens, e também usando conceitos da filosofia de Hakim Bey, autor muito citado nas conversas e entrevistas no trabalho de campo. As lutas quixotescas também poderiam ser pensadas como saberes de quem luta com as armas que possui, mesmo que a luta seja em grupos menores e, muitas vezes, sejam consideradas ilusórias. A própria anti-galeria do Piolho Nababo era um espaço para a educação do olhar no sentido proposto por J., quando nos fala de se aprender a ver obras de aspirantes a artistas. Outros tantos saberes falam sobre como as mensagens dos lambes, em especial o *Masturbe seu Urso*, eram funcionais, sendo pensadas para incomodar quem pela rua o visse.

O melhor exemplo de passagens e convergências da sala de aula para a rua, foi relatado por D. em seu trabalho de teatro com os “Parangolés”, inspirados em Hélio Oiticica. Nessa experiência pedagógica, o professor D. me inspirou aproximações com Paulo Freire (1978) e Brandão (2002), e propiciou indagações que julgo “boas para pensar” (LÉVI-STRAUSS, 1980, p. 165) a escola e a educação.

## 6.2. **Respostas em aberto e descobertas**

Quanto ao que ainda não foi respondido, posso destacar que a proposição da escola se abrir para outros espaços ainda é uma questão desafiadora, que aqui só foi abordada em parte. Isso se deve ao fato de que esta não é uma questão simples pelas inúmeras tensões que apresenta e que ainda são pouco abordadas em pesquisas acadêmicas. Ao mesmo tempo, constatei o que diverge ou converge entre

os dois espaços, a escola e a rua. Simultaneamente, procurei aproximá-los, mas, sem pretender esgotar o assunto. A questão dos saberes escolares e dos saberes do cotidiano são tão ricas que nesta pesquisa apenas esbocei algumas articulações que poderão estimular outras investigações.

Pude descobrir junto aos meus pesquisados como podem ser múltiplas as formas de atuar pela cidade, sobretudo, descobri espaços que agora frequento, não só como pesquisador, mas como alguém que caminha pela cidade. Todos esses espaços foram enriquecedores para o meu trabalho docente, uma vez que ampliaram meu repertório cultural. Afinal, como, mais uma vez, nos ensina Geertz (2012, p. 10): “Quanto mais eu tento seguir o que fazem os marroquinos, mais lógicos e singulares eles me parecem.”

Voltei a percorrer as ruas do centro e por elas me aventurar e observar mais de perto como esses “lugares” são transformados em “espaços” pelos pedestres (CERTEAU, 1994). E essas transformações são saberes que me fizeram repensar a escola e as minhas práticas como professor.

Outra descoberta surpreendente foi encontrar, à frente do Piolho Nababo, dois professores de arte e com isso constatar que a escola não se restringe aos seus muros. Ela ressurge nos lugares mais inusitados, o que reafirma a relevância de se pensar a escola, também, a partir do seu exterior.

## 6.3. **O que faria diferente e contribuições para a minha formação**

Tantas coisas poderiam ser feitas de um jeito diferente! Em especial no trabalho de campo. Tantas vezes me expressei mal com os pesquisados, não os compreendi, em outros momentos arrisquei ser mal interpretado, ou ser inconveniente. Essas interações são relevantes para a pesquisa por que, relembrando Whyte (2005), o que marca o pesquisador são as relações que ele cultiva e que permanecem para além da pesquisa.

Para a minha formação, a experiência foi fundamental, pois no meu trabalho como pesquisador pude me tornar um professor mais sensível para ouvir os meus alunos e a lidar com a diversidade cultural. Tenho a convicção que me tornei um professor melhor depois desta pesquisa, mais capacitado a enfrentar os desafios da prática docente.

**Figura 41- Lambe produzido nas aulas de arte e exposto no Piolho Nababo**

**Fonte: foto do autor, 2012**

**Figura 42 – Lambe produzido pelos alunos e colado na escola**

**Fonte: foto do autor, 2012**

Também fui profundamente marcado por ela, uma vez que levei para a sala de aula saberes que o campo me possibilitou: por exemplo, com o apoio de outros docentes, foi possível promover um leilão de arte. Os alunos fabricavam o dinheiro e o usavam nos lances para adquirir fotografias, desenhos, *popcards*,[91] gravuras e objetos tridimensionais. Foi uma grande festa, na perspectiva proposta por Michel de

[91] Popcards são postais publicitários distribuídos gratuitamente em *shoppings centers*, aeroportos, cinemas, teatros etc.

Certeau (2008), que mobilizou os estudantes na fabricação do dinheiro e favoreceu as sociabilidades em sala de aula. Ainda no meu trabalho com professor de arte, produzimos fanzines, colamos lambes com desenhos produzidos pelos alunos, sendo que uma série de objetos tridimensionais foram arquitetados e expostos no Piolho Nababo. Um desses objetos passou a fazer parte do acervo da galeria. Outros foram expostos na rua para que os acasos sobre eles agissem, à exemplo das práticas que observei nos meus pesquisados. Em nossa escola, criamos um grupo de estudo que se debruçou sobre a temática da juventude, em encontros que ocorriam duas vezes por mês, durante o ano letivo de 2012. Todos esses procedimentos atestam como fui fortemente afetado pela pesquisa e, pude, com isto, também, afetar alunos e colegas professores em torno das culturas dos jovens.

**Figura 43 - Leilão em sala de aula**

**Fonte: foto do autor, 2012**

## 6.4. **Um ponto de interrogação no Mediterrâneo**

A transgressão às regras e a irreverência dos jovens artistas pesquisados em seus espaços reinventados nas ruas da capital mineira encontram, nas cenas de filmes como “Pierrot le Fou” (MUSICALSBLOG, 2012) ou “À Bout de Souffle” (MSARKADINA, 2012), de Jean-Luc Godard, possíveis fios de conexão que se expandem, se multiplicam, pois são múltiplas as formas de se viver a juventude. O cineasta francês retrata em seus filmes personagens jovens e contestadores. Em sua cinematografia, esse autor demonstra as marcas de uma rebelião contra tudo o que possa fazer do cinema um monumento irrefletido ao que quer que seja. Ou melhor, os filmes de Godard guardam sempre um espírito de transgressão contra a linguagem cinematográfica clássica. É um diretor exemplar como espírito contestador das conveniências. Em certa medida, esse espírito transgressor pode ser aproximado de muitas das práticas dos jovens que pesquisei. Digo isso porque as imagens que eles criam, como o *Masturbe seu Urso*, as edições da *Zica*, os personagens de D. e F., são arquitetados para incomodar, para tensionar as regras, os limites. Essas formas de rebelião contra as normas, seja usando um espaço aberto, como era o Ystilingue, da maneira como foi usado nas exposições do Piolho Nababo, a crítica representada pelo Leilão 1,99, seja colando um lambe próximo de uma escola com a intenção de incomodar as pessoas que ali transitam, em especial os professores, sobretudo atuando no espaço da cidade em ações coletivas como o Vacas Magras e suas lutas quixotescas, isto é, todas essas posturas, arrisco resumi-las na palavra transgressão.

E a pergunta que retorna, para nós todos que estamos no trabalho da docência junto à jovens, é: como dialogar com esse espírito transgressor em sala de aula? Sem a pretensão de aqui esgotar essa questão, o que posso argumentar, diante do que foi exposto ao longo desta dissertação, é que para dialogar com a transgressão não há outro caminho senão dela se aproximar, no ato de revisão das próprias certezas, alargando nossas possibilidades de olhar e ouvir (OLIVEIRA, 2006). Ou seja, reafirmo com Rocha e Tosta (2009) o quão valiosa é, para os professores e professoras, a experiência de assumir um lugar de antropólogo na interface com a educação. Postura sem a qual não concebo mais nenhuma prática docente capaz de mediar as interações com os jovens alunos.

**Figura 44 - Pierrot le Fou**

**Fonte: Killian, 2011**

Finalizando, retomo a pergunta sobre o que de fato seria a juventude e ao não encontrar uma resposta totalizadora, devido a multiplicidade de sentidos, me liberto para viver com eles as experiências cotidianas. Afinal: não se pode ser sério aos 37 anos!

## REFERÊNCIAS

100 COMÉDIA BRASIL. Direção de Cripta Djan. São Paulo: Fundão Z/O Produções. s/d.

ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo, Ed. Scritta. 1994.

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome. 2011.

ALMEIDA, Érika Nogueira de. **A construção do ofício de aluno:** observando, ouvindo e interpretando visões e versões de jovens alunos: uma pesquisa em duas séries da Educação Básica de uma escola particular de Belo Horizonte MG. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2010.

ANDERSON, Ken. **Hair, 1979**. 9 out. 2012. Disponível em: <http://lecinemadreams.blogspot.com.br/2012/10/hair-1979.html>. Acesso em: 5 jan. 2013.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica** – manifestos e teses. São Paulo: Globo. 2001. 3 ed.

ANJOS, Claudia Regina dos. **Imagens visíveis, imagens invisíveis:** estudo de caso sobre o ensino da arte numa escola da rede municipal de BH- MG. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2008.

ANTUNES, Guilherme. **Cinetoscópio**, 11 dez. 2012. Disponível em: <http://cinetoscopio.com.br/os-sonhadores-bernardo-bertolucci-2003>. Acesso em: 30 dez. 2012.

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

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BATALLÁN, Graciela e NEUFELD, María Rosa (coordinadoras). **Discusiones sobre infancia y adolescencia-** niños y jovenes, dentro y fuera de la escuela. Buenos Ayres: Ed. Biblos, 2011.

ALVES, Maria José de Castro, coordenação da Linha Editorial Tela e Texto; **Belo Horizonte em verso e prosa.** Maria Antonieta Pereira, Rubens Rangel Silva, coordenação geral – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. Linha Ed. Tela e Texto, 2008. 64 p.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BHENTREASPAS, 17 jan. 2007. Disponível em : <http://bhentreaspas.blogspot.com.br/2007_01_01_archive.html>. Acesso em: 21 jan. 2013.

BORGES, Raquel de Magalhães. **Passagens***:* da escola na zona rural para a escola na zona urbana- um estudo de caso sobre rituais vividos por um grupo de pré-adolescentes em uma escola da rede municipal de Betim- MG. Dissertação (Mestrado em Mestrado em educação) - Pontifícia Universidade Católica de MG. 2009.

BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é só uma palavra. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século-Edições. 2003. p. 151-162.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a. p. 693-732.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus. 2011b.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

BRITO, Ronaldo; MEIRELES, Cildo; SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CAIXETA, Eduardo et al. **Olhar descontínuo**: documentário sobre o Edifício Maletta. (Projeto experimental). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Faculdade de Comunicação e Artes. 2008.

CALDEIRA, Ana Maria Salgueiro. **Saber docente y práctica cotidiana**. Barcelona: Octaedro, 1998.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ. 2010.

CARVALHO, Eduardo. **Eclipse de uma paixão**. Direção de Agnieszka Holland. You Tube, 4 maio 2012. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=x-fdB8m8flM>. Acesso em: 8 jan. 2013.

CASA NOVA, Vera. Assinaturas a serem lidas. In: MACIEIRA, Cássia; RIBEIRO, Juliana Pontes. **Na rua**: pós-grafite, moda e vestígios. Belo Horizonte, ed. Universidade Fumec. 2007. p. 10-11.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, SP, Papirus. 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ; Vozes, 1994.

CULUNDRIA Armada. **Masturbe seu urso** - color. Acervo do Piolho Nababo. 2012. 1 fotografia.

DANIEL, Gilbert. **O desaparecimento da estudante de jornalismo**. Belo Horizonte: Obras Renegadas. 2013a.

DANIEL, Gilbert. **O satélite K**. Belo Horizonte: Obras Renegadas. 2013b.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena:** o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DAYRELL, Juarez. A escola como espaço sócio-cultural. In: DAYRELL, Juarez. (org). **Múltiplos olhares sobre educação e cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**, vol. 4. São Paulo, Editora 34. 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-édipo**. São Paulo: Ed. 34. 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo, Cosac & Naify. 2004.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Os nuer** – uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FANFANI, E. T. **La condición docente**: análisis comparado de la Argentina, Brasil, Perú y Uruguai. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

FANTINI, Débora. **Para dar língua a afetos que pedem passagem**: conversas com o lambe-lambe Masturbe Seu Urso. 2012. 58 p. Monografia (Especialização Latu Senso) - Universidade do Estado de Minas Gerais – Escola Guignard. Belo Horizonte.

FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas y tribus**. Barcelona: Ariel, 2006. 3 ed.

FEIXA PÁMPOLS, Carles. A construção histórica da juventude. In: CACCIA-BAVA, Augusto; FEIXA PÁMPOLS, Carles; e CANGAS, Yanko Gonzáles. **Jovens na América Latina.** São Paulo: Escrituras Editora. 2004. p. 257-327.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **A história brinda**: os bares do Edifício Archângelo Maletta como espaço de discussão política e de sociabilidade na cidade de Belo

Horizonte (1964-1998). 2000. 125 f. Projeto de pesquisa - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FORTES, Liana; BRANT, Fernando. **Coleção Gente – Fernando Brant**. Belo Horizonte: Editora Rio, 2005.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.

FREIRE, Paulo e Ira Shor. **Medo e Ousadia** – O Cotidiano do Professor. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Letícia de Freitas Cardoso. **Cá entre nós! Deixa que eu seja eu**. Um estudo de caso sobre usos que alunos do Colégio Imaculada Conceição de Montes Claros-MG fazem do uniforme escolar. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

GATTI, Bernadete Angelina. BARRETO, Elba Siqueira de Sá (coords.). **Professores do Brasil**: impasses e desafios. Brasília: UNESCO, 2009, 294p.

GONZAGA, Milene Migliano. **Diálogos públicos no centro de Belo Horizonte**: mapas de sentido em comunicação urbana. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2009.

HAKIM BEY. **Caos**: terrorismo poético & outros crimes exemplares. 2004. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/12/296700.shtml>. Acesso em: 30 dez. 2012.

HUCHET, Stéphane. A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares. In: RIBEIRO, Marília Andrés. GONÇALVES, Denise da Silva. (Org.) **Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Tiradentes, C/ Arte. p. 302-310. 2006.

ILETRADO. **Revista Macondo.** 25 jul. 2012. Disponível em: <http://revistamacondo.wordpress.com/2012/07/25/literatura-cinema-escritores-biografados/>. Acesso em: 5 jan. 2013.

KRAUSS, Rosalind. O duplo negativo. In: KRAUSS, Rosalind **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JAYME, Juliana Gonzaga. TREVISAN, Eveline. Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. **Civitas**, Porto Alegre, v. 12, nº 2, p. 359-377, mai-ago. 2012.

KILLIAN, Randi. **Pierrot le fou**. 25 abr. 2011. Disponível em: <http://hoardofculture.blogspot.com.br/2011/04/pierrot-le-fou.html>. Acesso em: 5 jan. 2013.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria (Org). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora Senac, Itaú Cultural, 2000, p.19-28.

LEPRUN, Sylviane. Maneiras de instalações. **Porto Arte,** Porto Alegre, v.10, n.18, p.20-42. 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Totemismo hoje**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MACIEIRA, Cássia; RIBEIRO, Juliana Pontes. Pós-grafite e vestígios. In: MACIEIRA, Cássia; RIBEIRO, Juliana Pontes. **Na rua**: pós-grafite, moda e vestígios. Belo Horizonte, ed. Universidade Fumec. 2007. p. 44-97.

MAIA, Carla Linhares. **Cartografias juvenis**: mudanças e permanências nos territórios e modos de ser jovem. Tese (Doutorado). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais: Faculdade de Educação, 2010.

MAIA, Carla Valéria Vieira Linhares. **Entre ginga e berimbaus**: um estudo de caso sobre culturas juvenis, grupos e escola. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. 2004.

MAIA, Carla Linhares. **Entre gingas e berimbaus**: culturas juvenis e escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2008.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo. V. 17, N° 49, junho/2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense. 1984.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Introdução – circuito de jovens. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese. (Org.). **Jovens na metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2007. p.15-22.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lílian de Lucca (Orgs.). **Na metrópole:** textos de antropologia urbana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.

MARGULIS, Mario; URRESTI, Marcelo. "La juventud es más que una palabra". In: Margulis, M. (org.). **La juventud es más que una palabra**. Buenos Aires, Biblos, 1996.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações** – comunicação, cultura e hegemonia. Rio deJaneiro: UFRJ. 2009.

MEAD, Margareth. **Adolescencia y cultura en Samoa**. 2. Ed. Buenos Aires: Editorial Paidos, 1961.

MEDEIROS, Régis. Quais os saberes necessários para a prática docente, Freire, Tardiff e Gauthier respondem? **Revista Eletrônica "Fórum Paulo Freire"**, ano 1, nº 1, jul. 2005.

MSARKADINA. **À bout de souffle**. Direção de Jean-Luc Godard. Vimeo, 25 ago. 2012a. Disponível em: < http://vimeo.com/48219774>. Acesso em: 8 jan. 2013.

MUSICALSBLOG. **Pierrot le fou**. Direção de Jean-Luc Godard.You Tube, 14 jul. 2012. Disponível em : < http://www.youtube.com/watch?v=fv35a0TEemI>. Acesso em: 8 jan. 2013.

NOGUEIRA, Maria Alice. **Bourdieu & a educação**. Belo Horizonte: Autentica. 2009.

NORONHA, Fernanda; PIRES, Paula; e TOLEDO, Renata. Japas e manos (ou streeteiros e B.Boys na estação Conceição do metrô). In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese. (Org.). **Jovens na metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2007. P. 117-134.

NOVAES, Dan. **Hair**. Direção de Milos Forman. You Tube, 17 dez. 2012. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=TComiCD0hdY>. Acesso em: 8 jan. 2013.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever. In:OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2006.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Estéticas juvenis, intervenções nos corpos e na metrópole. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo vol 4, n 9. p. 63-86. Mar, 2007.

OPENSUSE. Licença pública geral GNU. s/d. Disponível em: <http://pt.opensuse.org/Licen%C3%A7a_P%C3%BAblica_Geral_GNU>. Acesso em 30 jan. 2013.

PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. **Ponto Urbe:** revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, fev. 2008, Ano 2, Versão 2.0. Disponível em: < http://n-a-u.org/pontourbe02/Peirano.html>. Acesso em: 6 jan. 2013.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Muitas palavras: a discussão recente sobre juventude nas ciências sociais. **Ponto Urbe**. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. 2007. Disponível em: <http://n-a-u.org/novo/wp-content/uploads/2012/02/Artigo-Alexandre-Barbosa-Pereira.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2012.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **De rolê pela cidade**: os pichadores em São Paulo. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2005.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Jovens e rituais escolares. In: DAUSTER, Tânia; TOSTA, Sandra Pereira; e ROCHA, Gilmar. (orgs.). **Etnografia e educação**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012. p. 170-189.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Pichando a cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese. (Org.) **Jovens na metrópole:** etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2007. p. 225-246.

PEREIRA, Maria Antonieta (coordenadora geral). **Poesia**: para ler no ônibus, em casa, no trabalho, quando for dormir. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2005.

PEREIRA, Maria Antonieta (coordenadora geral). **Prosa**: para ler no ônibus, em casa, no trabalho, quando for dormir. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

PIOLHO NABABO. **Fotos**. 2012. Disponível em: http://www.facebook.com/pages/PIOLHO-NABABO/210535522351384?sk=photos_stream. Acesso em: 21 jan. 2013.

QUEIRÓZ, Liliana Martino Bertola. **As Representações Sociais de Jovens Classe A sobre a relação Violência e Escola**- um estudo de caso com alunos do enino médio de uma escola da rede particular de Belo Horizonte - MG. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

QUINTANEIRO, Tânia. Émile Durkheim. In: QUINTANEIRO, Tânia. **Um toque de clássicos**. 2. ed. revista e atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 67-104.

RIMBAUD, Arthur. **Iluminuras**. São Paulo: Iluminuras. 2002.

RIMBAUD, Arthur. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. São Paulo, L&PM. 1997. p. 17.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Djinn** - uma mancha vermelha no pavimento estragado. Lisboa: Livros do Brasil. 1990.

ROCHA, Gilmar. TOSTA, Sandra de Fátima Pereira. **Antropologia e educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2009.

ROCKWELL, E. De huellas, bardas y veredas: una historia cotidiana en la escuela. In: ROCKWELL, E. (Coord.). **La escuela cotidiana**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

ROSENO, Célio. **Contracultura e psicodelia**. Direção de: Kevin Alexander. You Tube, 27 de abril de 2012. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=CB_I9sPT4C8>. Acesso em: 29 dez. 2012.

ROSENO, Célio. **O movimento punk**. Direção de: Kevin Alexander. You Tube, 27 de abril de 2012. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=PFjsIf4GVY8&list=UUPiKH550RoL6bhToo-XTjxw >. Acesso em: 1 fev. 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, jul/dez. nº 32, p. 171-188. 2009.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais de sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.

SVNFME. **Os sonhadores**. Direção de: Bernardo Bertolucci,. Vimeo, 12 nov. 2012. Disponível em: < http://vimeo.com/53360411>. Acesso em: 08 jan. 2013.

TARDIF, Maurice. **Saberes Docentes e Formação Profissional**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TARDIF M.; LESSARD, C. e LAHAYE, L. Os professores face ao saber: esboço de uma problemática do saber docente. **Teoria e Educação**, nº 4, Porto Alegre: Pannônica, 1991. P. 215-233.

TORRES, Lílian de Lucca. Programa de paulista: lazer no Bexiga e na Avenida Paulista com a Rua da Consolação. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lílian de Lucca. (orgs.). **Na metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008. 3ª ed. p. 54-87

TOSTA, Sandra de Fátima Pereira. **A missa e o culto vistos do lado de fora do altar:** religião e vivências cotidianas em duas comunidades eclesiais de base do bairro Petrolândia, Contagem - MG. Tese (Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1997.

TOSTA, Sandra Pereira. Sociabilidade contemporâneas: jovens nas escolas. In: CASASSANTA, Ana Maria Peixoto; PASSOS, Mauro. **A escola e seus atores:** educação e profissão docente. Belo Horizonte: Autêntica. 2005. p. 183-197.

TOSTA, Sandra Pereira. Antropologia e educação: culturas e identidades na escola. **Magis**, Revista Internacional de Investigación en Educación, 3 (6), 2011. 413-431.

TOSTA, Sandra de Fátima Pereira. Culturas Juvenis e suas (des) conexões com a formação e o trabalho docente. **Pro-posições**. Campinas, SP. No prelo.

TOSTA, Sandra Pereira; BORGES, Raquel. Sociabilidades contemporâneas: adolescência, juventude, mídia e educação: apontamentos para a pesquisa. In: ROCHA, Gilmar; TOSTA, Sandra Pereira Tosta. (orgs.). **Caminhos da pesquisa**: estudos em linguagem, antropologia e educação. Curitiba, PR: CRV, 2012. P. 107-128.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 2. ed.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2012. 2ª ed., p. 122-134.

VIANNA, Hermano. Introdução. In: VIANNA, Hermano. **Galeras cariocas**: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 7-16.

VIANNA, Hermano. Ternura e atitude blasé na Lisboa de Pessoa e na metrópole de Simmel. In: VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana**: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. P. 109-120.

VIEIRA, Sidney Fagundes. **Nas ondas da mídia e na trilha de jovens:** um estudo de caso etnometodológico em uma escola confessional de Belo Horizonte/ MG. Dissertação (Mestrado em educação) - Pontifícia Universidade Católica de MG. 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana**: Rio de Janeiro, v. 8, nº1, p. 113-148, abr. 2002.

WHYTE, Willian Foote. **Sociedade de esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.

ZALUAR, Alba. **A Máquina e a Revolta**: As organizações vicinais e o significado da pobreza. Tese (Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1984.