

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

Publicado em Março 2017
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564, Porto, PORTUGAL
www.lettras.up.pt

Design: Tânia Moreira
Capa: Esgar Acelerado
ISBN 978-989-8648-85-3

O conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra.

 Atribuição CC BY

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.
Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/>

CAPÍTULO 1

O graffiti no sertão do Ceará: análise da transformação social em cidades interioranas sob a perspectiva da sociologia da arte

The graffiti in the sertão of Ceará: analysis of social transformation in the interior cities from the perspective of the sociology of art

Nicole Sousa BESSA¹

Kadma Marques RODRIGUES¹

Luana da Silva MONTEIRO¹

Resumo

O propósito da presente pesquisa é, sob a perspectiva da sociologia da arte, analisar os efeitos do projeto RASTRO, realizado desde 2011, nas cidades do interior do Ceará. Nele, o artista Weaver F. propôs a realização de *graffitis* em espaços públicos e nas fachadas de casas que ainda conservam em sua arquitetura características típicas do sertão nordestino. As intervenções artísticas realizadas no sertão têm preconizado a valorização da cultura local como fator de inclusão social. O projeto garantiria assim à população o contato com a arte por meio de uma ação alinhada à atuação política governamental em suas diferentes esferas, propiciando a todos o acesso à diversidade de bens culturais. Por meio de uma metodologia inspirada pela microsociologia, esta pesquisa relaciona os diversos meios utilizados pelo projeto RASTRO (material de divulgação, intervenções, palestras e exposições), ao mesmo tempo em que revela o curso de uma transformação social mais ampla, sofrida pelas cidades no interior do estado. Nesta perspectiva, as intervenções proporcionam experiências estéticas que funcionam como agenciadoras da criação de condições sociais de possibilidade para reconfiguração das relações afetivas com a cidade.

Palavras-chave: intervenção artística, *graffiti*, cidade interiorana.

Abstract

The purpose of this research is, from the perspective of the sociology of art, to analyze the RASTRO project, carried out since 2011, in the cities of the interior of Ceará. In it, the artist Weaver F. proposed the realization of *graffitis* in public spaces and in the façades of houses that still retain in their architecture characteristics typical of the northeastern sertão. The artistic interventions carried out in the sertão have advocated the valorization of local culture as a factor of social inclusion. The project would thus guarantee the population the contact with the art through an action aligned to the governmental political action in its different spheres, giving to all the access to the diversity of cultural goods. Through a methodology inspired by the microsociology, this research relates the various means used by the RASTRO project (dissemination material, interventions, lectures and exhibitions), while revealing the course of a wider social transformation suffered by Interior of the state. In this perspective, the interventions provide aesthetic experiences that act as agents of the creation of social conditions of possibility for reconfiguration of affective relations with the city.

Keywords: artistic intervention, *graffiti*, inner city.

¹ Universidade Estadual do Ceará (UECE), Brasil. E-mail: nicolebessa53(at)gmail(dot)com; kadmarques(at)yahoo(dot)com(dot)br; luacsm(at)yahoo(dot)com(dot)br.

1. Introdução

A chamada Arte Urbana tem sido uma temática amplamente discutida a partir da segunda metade do século XX. Percebe-se que ela se configura como uma expressão artística contemporânea, de cunho reivindicativo e popular, feita *em* e *para* espaços externos (paredes, muros, placas), e que ultrapassa fronteiras nacionais, sendo uma prática presente nos mais diversos países.

A perspectiva gerada pela sociologia da arte tem desempenhado um papel importante na identificação de práticas artísticas que se realizam em meio urbano, práticas estas que têm relação direta com a transformação e/ou a reprodução da vida social de forma mais geral e do domínio artístico de forma específica.

Em contexto urbano, a banalização de práticas como o *Graffiti* remonta a uma trajetória de lutas e resistências que vinculou seu histórico às cidades. Mas o que ocorre quando essa prática é expandida para o sertão da região Nordeste do Brasil? Como reagem os habitantes locais (os *sertanejos*)² ao se confrontarem com um fazer artístico em relação ao qual ignoram a trajetória de reconhecimento?

O Projeto RASTRO, realizado no estado do Ceará (Brasil) nos últimos três anos, configura-se não só como uma tentativa de expansão da prática de criação do *graffiti*, mas também como um modo de aproximar universos sociais diversos, lançando bases para que as pessoas 'simples' que habitam o sertão nordestino possam conhecer e reconhecer o *graffiti* como atividade que muda o olhar sobre as pequenas cidades.

Ao falar da vida, do cotidiano, do vivido, a arte urbana de modo geral, e o *graffiti* em particular, não somente são condicionados pelo ambiente social, mas provocam interações sociais.

Por meio de uma metodologia microssociológica esta investigação relaciona os diversos meios utilizados pelo projeto RASTRO (material de divulgação, intervenções, palestras e exposições), ao mesmo tempo em que discute a produção do *graffiti* como prática artística de origem urbana. Ao gerar intervenções sociais em meio urbano e rural, o *graffiti* provoca a sociologia da arte como o campo que busca conhecer e estudar a produção dessa expressão artística como forma de interação social.

2. A produção artística e a abordagem sociológica

A sociologia da arte é um campo que busca interpretar as interações sociais a partir de processos criativos, a exemplo daqueles gerados pelas expressões artísticas. Abordar tal sociologia no Brasil, tomando como referência autores estrangeiros consagrados no campo em questão é expor tais formulações teóricas a campos empíricos não abordados

² No Dicionário Aurélio, a palavra sertanejo remete a sertão; "quem habita o sertão; rústico, agreste, rude; caipira; indivíduo sertanejo".

por estes autores. Este é o caso de Nathalie Heinich (2001), quando revela a pesquisa sociológica distante do mundo prático da ação do *graffiti*.

A Sociologia da Arte consiste em um domínio de estudos sociológicos relativamente recentes e abrange questões do campo artístico, vinculando-as à percepção das práticas sociais. Porém, no momento em que os autores clássicos da Sociologia desenvolviam suas teorias, a arte era vista como algo 'menor' em face das problemáticas que eles se propunham a analisar mediante grandes narrativas.

Nesse sentido, o livro *Sociologia da Arte* (2001) da autora francesa Nathalie Heinich, apresenta uma perspectiva panorâmica do desenvolvimento das pesquisas sociológicas sobre arte. A autora trata do surgimento da disciplina, as principais temáticas abordadas nos estudos realizados, as áreas de conhecimento que mais se interessaram pelo campo artístico, contribuindo com o percurso da sociologia da arte até esta se estabelecer como disciplina.

O esquecimento do campo da arte por parte dos clássicos da Sociologia resultou em uma apropriação desse campo pelas perspectivas histórica e filosófica. Posteriormente, quando a Sociologia da produção artística assume o caráter de pesquisa, surge um novo parâmetro para analisar essa produção, tratando seu objeto "(...) não mais como a arte e a sociedade, nem a arte na sociedade, mas a arte como sociedade (...)" (Heinich, 2001: 61). Assim, a perspectiva adotada buscou compreender o funcionamento próprio da arte, as interações que acontecem no seu interior que são resultados de processos sociais.

Porém, para podermos considerar a produção resultante como 'puramente sociológica' sem trazer as marcas da tutela das suas antecessoras, a história da arte e a estética, seria necessário quebrar os parâmetros até então utilizados. Heinich propõe então a seguinte questão: não há mais como falar em "arte e sociedade", ou "arte na sociedade" nem mesmo "arte como sociedade", pois, quando partimos de uma análise sociológica vemos que não existe manifestação artística se não houver um meio em que ela se manifeste ou mesmo pessoas para realizá-la, vivê-la em seu cotidiano. Assim não haveria motivos para considerá-la separadamente. "A arte é uma forma, entre outras, de atividade social, possuindo suas próprias características." (Heinich, 2001: 63).

Dessa forma podemos ratificar o fato da produção artística partir do cotidiano, criando um modo de interação com produtores e apreciadores/participadores. Atualmente, tais interações acham-se difundidas por todos os lugares do tecido urbano, a exemplo de praças, paredes, aparelhos culturais etc., não estando mais restritas aos museus de arte.

3. Apropriação visual do *graffiti*

O *graffiti* é uma produção imagética que expressa uma disposição crítica popularizada em meio urbano. A partir do contato com tais imagens, observadores podem argumentar

sobre a intervenção artística proposta ou apenas admirar a beleza da composição de traços e cores, em meio ao caos da vida nas grandes cidades.

Neste contexto, o *graffiti* assume formas e técnicas múltiplas, o que impõe problemas às diversas tentativas de definição dessa prática. Tais tentativas têm às vezes por fundamento dados topográficos (espaços públicos, ambientes urbanos desenvolvidos, movimento espontâneo globalizado), históricos (segunda metade do século XX), formais ou técnicos (convergências com a pintura mural), que diferenciam o *graffiti* de outros modos de produção de imagens, os quais têm a cidade como suporte, a exemplo da pichação.

Em meio a enorme diversidade cultural e artística urbanas, revelada tanto pela esfera material como por ativos intangíveis que configuram igualmente ruas, avenidas, praças, parques e jardins, o *graffiti* passou a disputar espaço com outras expressões culturais. Assim, presente em galerias comerciais, salas de edifícios, estações ferroviárias, clubes e muitos outros espaços públicos, fechados ou abertos, ele passou a disputar reconhecimento frente à lógica comercial que atravessa a condição urbana.

De fato, não existe quem produza o *graffiti* de forma não democrática, pois o *graffiti* democratiza a arte, acontecendo no diálogo entre enquadramento espacial e disposições ideológicas. Atendendo à necessidade de intervir no ambiente que o cerca, “todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas do *graffiti*, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lidos por todos” (Gitahy, 2012).

Segundo o mesmo autor, “é impossível dissociar essa necessidade humana da liberdade de expressão”. O *graffiti* não tem somente o muro como suporte para sua realização, mas a cidade como um todo. Os postes, calçadas e viadutos são preenchidos por *enigmáticas imagens*. Efêmero, o *graffiti* vai da crítica social até a representação de complexos seres extraterrestres, contrapondo-se à lógica dos *outdoors*, pois não leva o espectador a assumir a posição de mero consumidor e sim a de um sujeito que se sente convidado ao encontro e ao diálogo (Gitahy, 2012).

O autor lembra que toda manifestação artística é a representação de uma situação histórica ocorrida, “não porque necessariamente toda arte deva ser engajada, mas porque é realizada pelo sujeito histórico dentro de um contexto histórico-social econômico” (Gitahy, 2012: 17).

Gitahy defende que a necessidade de uma arte voltada para as grandes massas vem desde a *pop art*. Para ele “o *graffiti* dialoga com a cidade, na busca não da permanência, como significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa” (Gitahy, 2012: 75). Segundo o autor, as cidades se revelam não só como suporte, mas como tons e movimentos do surpreendente imaginário humano. Para Chagas (2015: 63), “o caráter democrático atribuído ao *graffiti* é o seu poder de criar experiências de fruição artística em qualquer ambiente da cidade, de forma livre e gratuita”.

Segundo a autora, “o olhar do transeunte sobre o *graffiti* é de um tempo diferente do fluxo urbano, o *graffiti* permite um olhar de fruição por sobre suas cores e formas, como

se ele desacelerasse a velocidade da vida na cidade”. Sobre o olhar para as repetitivas paisagens do trânsito urbano, a pintura de *graffits* quebra a rotina desse olhar costumeiro (Chagas, 2015:65).

Segundo Pallamin (2000), essas “práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como podem também rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar, quais balizas utilizam em suas atuações nesse processo de construção social”. A arte urbana é abordada como um trabalho social, uma distribuição da produção artística na cidade, apresentando e materializando suas diferentes relações sociais.

Segundo Rodrigues (2016), a partir dessas interações é comprovado algo em que já se acreditava: a arte não pode ser apenas vista como resultado de uma criação individual e espontânea, mas sim como efeito de diferentes práticas e relações sociais. Não é só o conhecimento erudito e o domínio das técnicas que definem o artista, mas também os valores coletivos que sua obra estabelece (Rodrigues, 2016).

Para Pallamin (2000: 23-24), “a arte urbana é uma prática social, suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política”.

Segundo Bourdieu (1996: 75), em “cada espaço social existe a construção de bens simbólicos aos quais aqueles agentes pertencentes ao campo, concorrem ou disputam a obtenção desse bem, adquirindo assim poder”. Para Chagas (2015), o capital simbólico age como uma verdadeira força mágica, uma propriedade que por responder a uma expectativa coletiva, socialmente construída, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico. Passamos de capital simbólico difuso, que é apoiado pelo reconhecimento coletivo, para um “capital simbólico objetivado, codificado, delegado e garantido pelo Estado, burocratizado” (Bourdieu, 1996: 112).

Neste sentido como podemos analisar as intervenções artísticas realizadas pelo Projeto RASTRO em um espaço social portador de capital simbólico específico, a exemplo do sertão do Ceará?

Tais intervenções afirmam o intuito de valorizar a cultura local como um fator de inclusão social a partir de um projeto que garantiria assim à população o contato com a arte por meio de uma ação alinhada à atuação política governamental em suas diferentes esferas, propiciando a todos o acesso à diversificação de bens culturais.

4. O projeto RASTRO

Este projeto teve início a partir de viagens do artista Weaver F. à região do sertão dos Inhamus³ para visitar familiares. Observando a recorrência de casas abandonadas, ele resolveu realizar desenhos em suas paredes. De fato, segundo o artista esse projeto começou de forma espontânea, quase por acaso.

(...) eu tinha um caderno cheio com umas caveiras e a gente estava viajando a BR 020, nessa BR tem umas casas abandonadas, que nossa quando bati os olhos naquilo, eu falei para o Franklin: cara a gente tem que fazer exposições nessas casas, era uma ideia do grupo (era bem mais fácil fazer isso sozinho), na outra viagem que a gente foi eu levei umas tintas e fui desenhando essas caveiras. Outra viagem que a gente fez (vamos constantemente porque os avós da Luciana moram lá e vamos visitar constantemente). A gente passou lá e eu tinha feito uma caveira e escrito o nome MONSTRA (que é o nome do meu grupo de arte), tinham apagado só a caveira e o nome ficou lá. As pichações não incomodavam, mas a caveira sim, em uma casa abandonada e apagaram. Isso da pessoa chegar ao local e fazer aquilo que alguém pode não gostar, me fez pensar porque você vai em um local fazer uma coisa que as pessoas não vão gostar (uma arte de protesto que levassem as pessoas a refletirem), eu fiquei pensando em como fazer uma arte contrária a isso, uma arte que as pessoas gostassem e não sentissem aquele trabalho como intrusivo, agressivo e não com a ideia de que eu sou um sujeito artista que tenho que colocar meu trabalho ali e as pessoas tem que aceitar (Weaver)⁴.

Assim, um projeto de intervenções mais sistemático foi sendo composto por Weaver e Luciana, sua companheira, que integram o Coletivo MONSTRA, grupo de arte urbana que age em Fortaleza, capital do estado do Ceará. O projeto foi contemplado em edital de programação pela Caixa Cultural, que forneceu apoio e possibilidade de realização de exposição dos trabalhos feitos pelo artista no sertão cearense no complexo “Caixa Cultural” na cidade de Fortaleza. Além do grupo, outras pessoas que admiravam o trabalho profissional do Weaver foram chamadas para compor a exposição que foi o resultado dessas intervenções.

Um dos objetivos do artista era expor o projeto como um todo, gerando um tipo de exposição que fugisse ao convencional. Quem observava a mostra tinha acesso às fotografias que eram o resultado da ação realizada nas fachadas de casas tradicionais do sertão cearense. A ação do grupo perdurou por três anos, espalhando arte pelo interior do Ceará. Deste modo, Weaver concretizava a ideia de integrar um projeto para pintar nas ruas, democratizando o acesso à arte e tornando-a mais próxima de todos.

Weaver tinha a proposta de, chegando às cidades do sertão, entender a cultura do seu estado e fazer um trabalho que dialogasse com as pessoas que lá moravam. Para

³ O Sertão de Inhamuns é uma das microrregiões do estado brasileiro do Ceará pertencente à mesorregião Sertões Cearenses. Sua população foi estimada em 2005 pelo IBGE em 144.364 habitantes e está dividida em seis municípios. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

⁴ Trecho coletado da palestra de exposição do projeto Rastro, no Centro Cultural da Caixa em Fortaleza – CE.

tanto, seria necessário que essas pessoas desejassem ter a arte de Weaver nas fachadas das suas casas e que essa arte dialogasse com as referências simbólicas do lugar.

A gente começou a ver essas fachadinhas de casa e começou a ver essas superfícies para trabalhar. Então, foi aí que o projeto Rastro ganhou corpo e eu comecei a trabalhar com a ideia de uma imensa colcha de retalhos, aonde eu vou juntando elementos que vou pegando do piso, das grades, de texturas, dos detalhes da vestimenta, de signos e de histórias que giram ali dentro de toda aquela cidade.⁵

No momento das intervenções no interior do Estado, Weaver conta que não faltam histórias. Quando começava a pintar, as pessoas colocavam a cadeira do lado dele e começavam a contar dezenas de histórias ao mesmo tempo. Para o artista, a interação com os habitantes do sertão era algo que ultrapassava e atravessava o processo de pintar, engrandecendo enormemente todo o trabalho de intervenção. A troca vivenciada com os moradores fez da experiência de criação artística um momento mais rico porque permitiu aproximar o trabalho de arte do grupo daqueles moradores da região. Para Weaver, a recepção das pessoas era um momento de convívio que o influenciou a ponto de continuar realizando tais intervenções.

Quando eu comecei a pegar elementos da paleta de cores que tem nas casas do interior, quando eu comecei a pegar a história deles e apresentar elementos visuais e continuar repetindo, recontar as histórias que eram contadas e aprender outras que foram adquiridas em outras cidades, é que eu acho que realmente o projeto ganhou corpo e eu passei da ideia do artista no centro do projeto até entender que o projeto RASTRO ele vai além da ideia de um só artista com seu projeto.

Os moradores das casas contavam as histórias de suas vidas, de suas casas, da vizinhança. Era gratificante para o artista o orgulho que as pessoas sentiam com a casa pintada. Para Weaver era um momento impagável, e isso passou a ser o sentido do projeto: que as pessoas olhassem para suas casas e sentissem satisfação com o resultado final.

Neste projeto, as cidades foram escolhidas por meio do critério de terem ou não acesso à arte, a fim de se tornarem locais de experiência artística. Desse modo, as pessoas poderiam ter contato com a criação de *graffitis*, vivenciar com o artista a produção de imagens e partilhariam os efeitos do resultado final. Para o artista, isso tudo foi engrandecedor: conseguir recurso e ser patrocinado para fazer arte e possibilitar às pessoas a vivência de momento de criação de imagens artísticas, às quais nunca teriam acesso. Segundo Weaver, o contato com a arte por si só é educativo. Se for um bom trabalho, então será uma obra que vai permanecer na memória porque afetou os sentidos, impressionando as pessoas.

A ideia inicial do projeto era deixar um grande desenho em cada cidade. Porém, com o decorrer da ação e a repercussão entre os moradores, Weaver começou a difundir outros

⁵ Weaver.

desenhos, sem que estes estivessem presos a parâmetros ou quantidades de *graffitis* definidos previamente. A realização do projeto também abandonou a delimitação de uma quantidade limitada de cidades (vilarejos) que receberiam a intervenção. Para a primeira exposição, foram 11 cidades percorridas. Cada intervenção era realizada em um dia. Caso chovesse, eram necessários dois ou três dias. Havia também outros imprevistos como a temperatura local que, via de regra, era muito elevada. Por isso, era preciso também levar em conta o clima seco do sertão, a necessidade de local para descansar ou dormir, a duração da estadia para a realização dos *graffitis*. Segundo Weaver,

(...) as pessoas eram receptivas. Traziam café, lanchinho... No interior, você trabalha com pessoas que são "gente" e sempre estão perguntando se você quer alguma coisa. Já pintei em várias cidades e não tem nada como pintar no interior. As pessoas estão rindo, contando histórias, é uma experiência muito rica para compreender as pessoas.

As intervenções/desenhos foram construídas a partir de histórias vivenciadas pelos próprios moradores e narradas aos artistas. Weaver levava sempre um caderninho à medida que passava pelas cidades, colhendo notas sobre elementos de textura, tornando-se este material um grande guia de referências nos processos de criação. Assim, ele afirma que: "geralmente quando eu chego na cidade onde vai ser feita a pintura é que eu vou construindo a ideia do que vai ser feito ali. Não vou mais com nada pré-definido".

Todas as outras imagens são releituras de coisas que foram feitas no interior do estado ou estavam dentro do caderninho de ideias do artista, o qual nunca teve a oportunidade de mostrar até a exposição. "A grande dificuldade foi decidir quais obras iriam ser expostas, e aí é sempre assim: chegar ao interior e se deixar influenciar".

Portanto, para elucidar os pressupostos, as transformações de propósito, as adequações do método de trabalho e os processos sociais desencadeados pelo projeto RASTRO nas cidades do sertão do Ceará, será preciso analisar objetivamente, mediante o distanciamento propiciado pelo tempo, as intervenções exibidas na exposição do Centro Cultural da Caixa, em Fortaleza, a partir das imagens abaixo.

Nas Figuras 1 e 2, é possível observar algumas caveiras. Imagem recorrente na produção do artista, o traço que delineia um crânio humano foi o desenho que iniciou todo o processo de idealização do projeto RASTRO (Figura 1).

Habitado à produção imagética de caráter coletivo, Weaver F. explica que não utiliza assinatura em nenhuma das intervenções, exceto naquela da mão, a qual assinala que o trabalho foi produzido por uma pessoa desta região (Figura 2).

Figura 1: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.⁶

Figura 2: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.

⁶ Nota: Todas as figuras estão disponíveis noutras cores.

Figura 3: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.

Na (Figura 3), encontra-se exposto o conjunto de fotografias das intervenções feitas nas cidades do sertão do Ceará. Note-se que a expografia deste arranjo inspira-se no modo típico de organização das fotos de familiares no interior das casas dos sertanejos. Por meio desta composição, o artista ainda enfatiza que a ideia de campos visuais deve ser suficientemente forte a ponto de interessar as pessoas e despertar emoções a partir da articulação entre experiência visual e de vida.

Nas Figuras 4 e 5, o artista retrata uma mescla entre histórias vivenciadas, outras de cunho onírico e algumas narrações com origem no imaginário popular, segundo Weaver, partilhadas muitas vezes em tom assustador.

Um bom exemplo dessa imbricação é representado na Figura 4. Segundo Weaver, a imagem retrata a história de uma região de Camocim, onde ocorreu um assassinato. Ao capturarem o assassino, os habitantes que realizaram a sua condenação, colocaram uma moeda em sua boca, enterrando-o de barriga para baixo e, após o enterro, realizaram as rezas tradicionais.

Neste caso, o ato do enterro representa uma espécie de prisão simbólica, pois o assassino ficaria perdido, alienado de sua condição desencarnada e não conseguiria fugir. Por isso, as pessoas o encontram dentro de um casebre, do qual ele não conseguiria sair. Muitos o mandavam ir embora, mas ele voltava, pois sua alma condenada peregrinava no mundo terreno, mesmo depois da morte, pagando pelo ato que o incriminou.

Por fim, para o artista as histórias narradas pelos sertanejos evidenciam que não existe distância que separe o sagrado e o profano nas festas religiosas tradicionalmente realizadas no interior. Nestas as dimensões do sagrado e do profano se atravessam mutuamente, imprimindo uma atmosfera de 'terror' a esses momentos que se traduz nas imagens produzidas pelo artista.

Figura 4: Exposição Rastro.

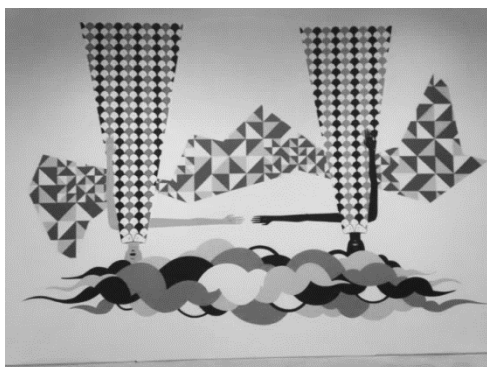
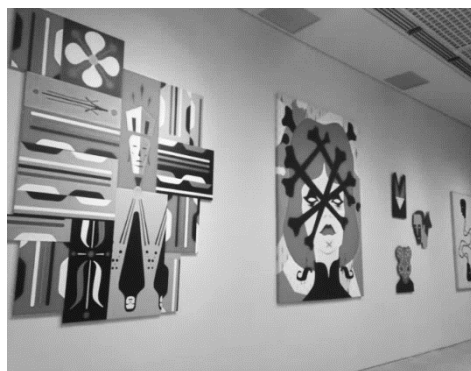


Figura 5: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.

5. Considerações finais

É possível compreender que o Projeto RASTRO elaborou-se na perspectiva de garantir a democratização da arte, dando à população sertaneja o acesso ao processo de criação e fruição das formas do *graffiti*. A partir das intervenções criadas, configura-se uma relação diferenciada dos habitantes do sertão do Ceará com suas memórias, suas casas e sua cidade, mediante a exposição de suas histórias nas fachadas de suas moradias.

Quando a arte que tem características urbanas, por ter emergido nesse contexto, propõe-se à expansão é possível perceber a intensificação de seu poder de intervenção no cotidiano. Neste caso, ao tratar histórias simples, vividas no dia-a-dia, o artista cria uma aproximação entre sua produção e um 'público' afetado pela conversão de suas histórias em imagens.

O *graffiti* revela-se assim como elemento propulsor de hibridizações entre práticas e significados próprios à vida urbana e aqueles que emergem do sertão, despontando como forma artística que assinala a transição para um momento pós-industrial, ao imprimir sua marca no imaginário coletivo de pequenas e grandes cidades do mundo.

Quando uma prática artística que tem características urbanas é deslocada para um contexto tão diverso, percebe-se que o resultado final não se restringe apenas à expressão subjetiva do artista, mas configura-se como uma interação entre diversos fatores produtivos que se refletem na representação das práticas cotidianas.

Ressalta-se, portanto, o poder mobilizador da arte pública (artistas de rua). Esta atrai a atenção das pessoas e provoca transformações nos espaços que ocupa, atingindo os modos de vê-los e senti-los. Os lugares que passaram por intervenções artísticas ganham uma vida diversa, pois a arte acaba conferindo mais visibilidade aos ambientes que se revestiram de novos sentidos para as pessoas em circulação. Este movimento de inversão simbólica provoca por vezes a emergência do real sentido de convergência entre os espaços tanto citadinos quanto interioranos e seus habitantes, dando forma inusitada à condição dessa interação.

Referências bibliográficas

- Bourdieu, P. (1996). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas-SP: Papirus.
- Castro, J. (2016). *Rastro uma expo de Wever F. Entrelinhas*. Fortaleza, Ceará: Mostra.
- Chagas, J. A. (2015). *Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Ceará.
- Gitahy, C. (1999). *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense.
- Heinich, N. (2008). *A sociologia da arte*. Bauru-SP: Edusc.
- Pallamin, V. M. (2000). *Arte Urbana*. São Paulo: Annablume: Fafesp.
- Rodrigues, L. (2016). *RASTRO uma expo de Wever F. "O sertão é do tamanho do mundo"*. Fortaleza: Mostra.