

Etnobiografia e material didático para ensino de sociologia: produção compartilhada do filme “Tinta neles!”

*Ethnobiography and didactic material for teaching sociology:
shared production of the film "Tinta neles!"*

Nilson Almino de Freitas

Universidade Estadual Vale do Acaraú
Sobral, CE, Brasil
nilsonalmino@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0324-3131>

Francisco Renan Dias Marques

Universidade Estadual Vale do Acaraú
Sobral, CE, Brasil
renan_marq@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5482-2857>.

Vicente de Paulo Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, RN, Brasil
vicentypsousa@hotmail.com.
<https://orcid.org/0000-0001-7521-6576>.

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O artigo discute o potencial de uso do filme etnobiográfico “Tinta Neles!”, como material didático nas disciplinas com conteúdos sociológicos no ensino médio. Primeiramente mostra a história da produção desta obra, os conceitos básicos que nortearam o trabalho, incluindo discussões sobre transmídia, etnobiografia e método utilizado a partir de experiências compartilhadas entre LABOME e Movimento Social FOME. Posteriormente, o artigo pensa o filme como material didático, fazendo uma reflexão sobre transposição didática para além da simplificação de uma recontextualização de um conhecimento “douto” para o “senso comum”, e até invertendo esta lógica, mostrando que aqueles que não estão dentro da escola podem ensinar algo para ela por serem também portadores de saber reflexivo e crítico. Portanto, ao discutir o filme como mediador da produção de saberes e fazeres pedagógicos na escola, o artigo mostra a potência deste tipo de linguagem para além do entretenimento ou complemento de material didático escrito.

Palavras-chaves: etnobiografia filmica; transmídia; material didático filmico; grafitti; sociologia no ensino médio

Abstract

The article discusses the potential of using the ethnobiographical film "Tinta Neles!" as didactic material in subjects with sociological content in high school. It first shows the history of the production of this work, the basic concepts that guided the work, including discussions on transmedia, ethnobiography and the method used from experiences shared between LABOME and the Social Movement FOME. Subsequently, the article thinks about the film as didactic material, making a reflection about didactic transposition beyond the simplification of a recontextualization of "learned" knowledge to "common sense", and even inverting this logic, showing that those who are not inside the school can teach something to it because they are also bearers of reflective and critical knowledge. Therefore, by discussing the film as a mediator in the production of knowledge and pedagogical practices in school, the article shows the power of this type of language beyond entertainment or as a complement to written didactic material.

Keywords: filmic ethnobiography; transmedia; film teaching materials; graffiti; sociology in high school

Considerações iniciais

O artigo discute experimento audiovisual, com misturas de várias mídias, produzido de forma compartilhada no âmbito do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME¹, em parceria com o Movimento Social FOME², que culminou no filme “Tinta neles”³. Filme este que será usado como material didático em escolas de ensino médio de Sobral. O artigo aborda o processo de produção fílmico que envolve linguagens transmidiáticas e acervo documental em vídeo e áudio, produzido a partir de uma prática compartilhada de trabalho de campo entre os dois grupos citados. Discute também questões sobre o uso deste filme como material didático para o ensino médio, especialmente em disciplinas com conteúdos sociológicos. O referido documentário, portanto, surge de várias atividades e projetos desenvolvidos no LABOME, que é um arquivo público de documentos especiais, particularmente fotografia, áudio e vídeo. O propósito do LABOME é constituir acervo documental nestes suportes imagéticos e sonoros, para serem usados em projetos de comunicação científica, articulando artes visuais e museologia não convencional⁴.

Desde os anos 2000 que o LABOME, através de seu coordenador, o professor Nilson Almino de Freitas, vem discutindo questões relacionadas ao patrimônio cultural de Sobral, cidade brasileira do estado do Ceará, tombada como Patrimônio Histórico Nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2000. Entretanto, as pesquisas vêm mostrando que a narrativa que fundamenta o tombamento é baseada em um “tempo monumental” (Herzfeld 1991), que conta uma história de opulência e pioneirismo na cidade, deixando de lado dimensões que mostram a pobreza e a exploração vinculadas a esta suposta prosperidade⁵. Em Freitas (2010), o autor

¹ O LABOME é um arquivo público de documentos especiais, particularmente fotografia, áudio e vídeo, da Universidade Estadual Vale do Acaraú e atua, especialmente no campo da antropologia visual. Para conhecer melhor o LABOME, acessem o link: <https://linktr.ee/Labomevisualidades>.

² O Movimento social FOME é constituído por jovens moradores dos bairros Terrenos Novos, Nova Caiçara e Vila União, na periferia pobre de Sobral, com orientação anarquista, e atuam promovendo atividades culturais nestes bairros com manifestações do Hip Hop, biblioteca comunitária, Saraus artísticos com múltiplas artes, dentre outras atividades. Para conhecer melhor o FOME, veja o link: <https://cultura.sobral.ce.gov.br/agente/47805/>.

³ O filme pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEXjLvdKq5E>.

⁴ Aqui entendemos como museologia não convencional aquela que não é feita em espaço especial de exposição, em prédio próprio, mas de forma descentralizada e em vários lugares. Sobre isso Cf. Freitas (2020).

⁵ Em Freitas (2021), o autor faz uma discussão mais detalhada sobre as implicações políticas da política de patrimonialização em Sobral.

mostra os limites e possibilidades morais e políticas da compreensão desta política pública de preservação do patrimônio aplicada na cidade.

As pesquisas do coordenador do LABOME, portanto, se voltam para espaços da cidade não lembrados nessa narrativa da “sobralidade triunfante”⁶, especialmente bairros periféricos pobres da cidade. O que os moradores destas espacialidades periféricas têm a contar e mostrar sobre Sobral? Como estratégia, definimos que cada bolsista vinculado aos projetos do LABOME deveria explorar um bairro periférico que abrigue a população mais pobre da cidade, para identificar possíveis narradores que tenham histórias para contar sobre o mesmo. Inicialmente nos anos 2000, os narradores selecionados desses bairros, eram mais idosos. O acervo produzido a partir desta época até 2019, gerou vários documentários que foram incluídos na série “bairros de Sobral”⁷.

Em 2015, os filmes passaram a ter um formato em que a produção compartilhada vai ganhando mais peso. Foi quando de fato, a equipe LABOME começou a se aproximar do Movimento Social FOME. Compartilhou-se experiências com o movimento para produção do filme “Arte e cultura na periferia”⁸, “Rap nas quebradas”⁹ e a partir do momento que começamos a fazer o registro em filme das atividades do FOME ou de coletivos de jovens que se expressam através de sua arte, outros projetos filmicos foram surgindo. Começamos a fazer o registro audiovisual e fotográfico, por exemplo, do “Slam da Quentura”, evento de comunicação de poesia

⁶ Aqui estamos usando expressão usada em alguns artigos de jornais estaduais que circulavam em momento que antecede o tombamento de parte da cidade como Patrimônio Histórico Nacional pelo IPHAN em 2000. Um exemplo foi matéria do Jornal Diário do Nordeste de 9 de agosto de 1997 que tinha como título “Corredor cultural preserva a sobralidade triunfante”. O artigo mostra ruas próximas umas das outras no centro que abrigam o Teatro São João, o Museu Dom José (na época o quinto em arte sacra do Brasil, no que se refere a quantidade de itens do acervo), a Praça São João que, em sua esquina está localizado a Igreja do Menino Deus. Nas proximidades destes equipamentos, está a Escola de Música de Sobral, abrigada em um antigo casarão do século XIX, e a Casa de Cultura, espaço de exposições e que tem um cinema. A Casa de Cultura já abrigou também a Secretaria de Cultura do município.

⁷ A primeira experiência foi com o filme “Sobral no Plural”, dirigido em 2010, por um dos articulistas, em companhia de Paulo Passos de Oliveira (Tecnólogo em cinema pela Faculdade Gama Filho, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO – UFRJ e doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Foi professor da área de Antropologia da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA/Sobral-CE até o ano de 2011). Os demais filmes são os seguintes: “Dom Expedito: cultura, arte e expressão”, dirigido por Thiago Castro; “Vida e Bairro: Vila União”, dirigido por Josiany Oliveira; e “Sumaré: história, versões e gerações”, dirigido por Daniele do Nascimento, todos três produzidos em 2011. No ano de 2013 foram produzidos mais dois que, apesar do direcionamento temático, também fazem parte da série “Bairros de Sobral”: “Drama: uma arte”, de Daniele do Nascimento e “Cultura Quadrilheira”, de Thiago Castro. No ano de 2014, somente um documentário foi produzido para integrar a série: “Lendas Urbanas, Contos e Assombrações”, de Sheila Ramos. Todos os filmes citados podem ser visto na página do Youtube do LABOME: <https://www.youtube.com/c/LabomeVisualidades>.

⁸ O filme pode ser visto no link: <https://vimeo.com/147530176>. A discussão sobre a produção pode ser conferida em Freitas (2019).

⁹ O filme pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=yACvvyKb98o>.

Slam com jovens moradores da periferia de Sobral, “Batalha do T.N.”¹⁰, evento de batalhas de rappers da cidade. Nesse envolvimento com os coletivos que organizam estes e outros eventos semelhantes, começamos a registrá-los. Conhecemos o movimento Hip Hop da cidade e alguns artistas individuais. Um deles foi Tiaguim Tavares¹¹, integrante do Movimento Social FOME. Dentre as atividades, fazíamos o registro audiovisual. Algumas foram protagonizadas por ele, em função de sua trajetória de alguns anos no FOME, especialmente aquelas relacionadas ao graffiti¹². No filme “Arte e cultura na periferia”, já citado aqui, foi ele que deu o título ao documentário, assim como fez sugestões de montagem, além de ter sido um dos personagens.

Em 2018, Francisco Renan Dias Marques, integrante do FOME, entra no Curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual Vale do Acaraú e passa a ser bolsista de iniciação científica pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP no LABOME. Em 2019, Renan entra como aluno formado em Filosofia pela UVA, no Mestrado Profissional de Sociologia em Rede Nacional – PROFSOCIO, e passa a se preocupar em sistematizar a parceria já em andamento entre o FOME e o LABOME. Como o mestrado é voltado para o ensino de sociologia, elaborou como proposta, inverter a hierarquia de algumas correntes educacionais que colocam a escola como instituição exclusiva, possuindo o saber válido para ensinar seus alunos, criando uma relação de ensino e aprendizagem que posiciona o aluno como passivo no processo, além de entender que não existe lugar de “saber” melhor do que a escola. A experiência do FOME mostra, que mesmo moradores da periferia onde alguns de seus integrantes não estão vinculados ao sistema de ensino, podem ensinar algo para a comunidade, inclusive para a escola. O programa de mestrado permite a escolha de três modalidades para o trabalho final: dissertação, produção de material didático e intervenção pedagógica¹³. É neste contexto que entra o filme “Tinta neles!”. A ideia é que seja usado como material didático nas escolas, especialmente em disciplinas que tratam de temas relacionados à discussão sobre a sociedade e a cultura.

¹⁰ Batalha dos Terrenos Novos. O nome está relacionado ao lugar onde acontece o evento, bairro periférico de Sobral.

¹¹ Os artistas chamam suas assinaturas de tags. A grafia do nome do artista que temos aqui como foco, respeita sua tag.

¹² Nas ruas, os jovens envolvidos com esta expressão artística preferem usar o termo graffiti, com dois “t”, em troca de grafite. Usaremos aqui o termo como é descrito pelos movimentos neste campo, em adesão à forma de comunicação de nossos interlocutores.

¹³ Em artigo publicado, Freitas e Marques (2023) discutem a experiência de uso do audiovisual como material didático para atividades de educação não formal.

A produção de material didático para o projeto mencionado vinculado ao PROFSOCIO, não vai se reduzir ao filme. A ideia é que entre no acervo gravações de Podcast, clipes que o FOME chama de “Cypher”¹⁴, dentre outros materiais. Em comum acordo com professores e gestão da escola, o material vai ser usado e o retorno de alunos e professores em avaliação aplicada em formato ainda a ser pensado, vai gerar o trabalho de conclusão de curso.

Entretanto, o filme “Tinta neles!”, tem características específicas que valem a pena ser discutidas neste artigo. É um produto transmidiático, uma etnobiografia resultante de um tipo de produção baseada em acervo de imagens do LABOME, não precisando de planejamento de produção de campo, já que esta parte já havia sido feita e integrada ao acervo. Vale a pena, primeiro, detalharmos estes aspectos da concepção e/ou conceito do filme, para depois, no tópico seguinte discutirmos o uso do filme como material didático.

Transmídia e etnobiografia com acervos

A questão que se coloca quando se assiste ao filme “Tinta neles” é se podemos considerar, que a partir de uma reflexão provocada pela mistura de mídias sonoras e visuais, sobre a trajetória de um sujeito individual, tem como se falar sobre tema relacionado ao patrimônio cultural, envolvendo o graffiti. Entendemos que sim, já que esta arte faz parte do domínio técnico e estético de artistas locais e é usada para comunicar formas de viver e entender a cidade, inclusive comunicando e refletindo suas tradições. Entende-se aqui que o patrimônio cultural não é formado por elementos que parecem ser exclusivos, fixos e definitivos de um lugar. Qualquer manifestação cultural tem histórias que vão além do que é produzido em um lugar exclusivo, geralmente sustentada de forma arbitrária por um discurso, seja ele oficial definido em lei, seja ele difuso e presente no cotidiano, com base em um mito de origem que é sempre parcial e procura justificar, com base em certos interesses em disputa, a exclusividade da manifestação cultural como sendo localizada e territorializada. A proposta aqui é ampliar esta noção de patrimônio cultural, entendendo como manifestação de apropriações de bens culturais materiais e imateriais que são fluxos muitos pouco precisos e fixos, que vêm de diversos lugares e são usados de inúmeras formas, a partir

¹⁴ São clipes com vários MCs reunidos. Para uma informação mais detalhada, ver: <https://kondzilla.com/m/explicando-em-detalhes-o-que-e-cypher> .

de sinergias e disputas de segmentos sociais diversos e plurais da cidade no que se refere a definição de suas tradições e suas identificações coletivas. O indivíduo é fundamental neste tipo de reflexão, porque é a subjetividade individual que se apropria e usa, provocando transmutações no bem cultural e afetando e sendo afetado pelas relações coletivas de diferentes formas. O indivíduo inventa a cultura, no sentido definido por Wagner (2010), agenciando com sua potência, a construção de sentido para o que faz.

No caso do filme aqui analisado, entendemos que é transmidiático. A narrativa transmidiática, como nos sugere pensar Jenkins (2015), é pensada no campo da comunicação, atravessada por vários conceitos como “multimodalidade”, “crossmedia”, “multiplataforma”, “narrativas de histórias melhoradas”, dentre outros. Entre a diversidade de termos e discussões sobre esta questão, acabamos aqui adotando a proposta de Scolari (2015) que simplifica a definição entendendo a narrativa transmidiática como histórias contadas em múltiplas mídias. No nosso caso, misturamos podcast, documentário, acervo digital e rede social, especialmente o Youtube.

Outro aspecto importante a ser considerado nesse filme é que existe uma polêmica ainda não totalmente resolvida no campo das ciências sociais, envolvendo especialmente a história oral e a antropologia sobre este dilema da relação entre as memórias da trajetória individual e a memória coletiva, assim como a relação entre subjetividade individual e reflexão sobre a cultura de um grupo. Até que ponto uma experiência individual pode ser suficiente para analisar dinâmicas sociais de coletivos de artistas do graffiti em Sobral?

Gonçalves (2012) reconhece uma história do campo das ciências sociais que opõe ação individual e estrutura social. Mesmo na antropologia, segundo o autor, a tradição é usar a história individual como algo a ser explicado, não como suporte teórico para compreensão de fatos culturais coletivos. O “informante”, não é à toa que se usa este termo para nomear quem consideramos como interlocutor, não produz teoria nesta perspectiva. Só produz “informação”. O autor lembra que é comum perceber-se, desde Durkheim, que o indivíduo ocupa um lugar psicologizante na reflexão sobre o social. Essa perspectiva acaba gerando uma atitude quase que anti-individualizante para a análise social, mesmo quando se entende o indivíduo como “informante”.

O etnobiográfico é um recurso que problematiza esta oposição, não podendo ser considerado nem uma análise biográfica, nem etnográfica. Não é uma etnografia, pelo

menos no sentido mais coletivo da compreensão da cultura. Ao mesmo tempo, a etnobiografia, como sugere Gonçalves (2012), ressalta uma grafia pessoal da cultura que faz parte, acentua as especificidades, as tensões e as diferenças internas. Para isso, pode-se pensar que o corpo individual, em destaque na etnobiografia, está em movimento e sinergia rizomática entre vários outros corpos que são agentes, portanto, envolvendo muitos afetos, tanto entre humanos, como também não humanos, que se encontram e desencontram a todo tempo. Isso em troca de uma lógica que tende a extrair rotinas, estruturas, sistemas culturais estáveis genéricos ou mesmo, determinadas formas de conceber as representações coletivas como exteriores à subjetivação individual da experiência concreta e cotidiana.

A ideia de discutirmos representações sociais dos jovens *witers*¹⁵ a partir da narrativa de Tiaguim, certamente não está em jogo aqui neste artigo, nem no filme, no sentido de definição de uma “média geral” ou “forma de vida” no campo das dinâmicas sociais que envolvem os *witers*. A breve trajetória é pessoal, mas engajada em movimentos, agências, desejos e potências coletivas. Mostra também tendências peculiares ao seu modo de engajamento neste campo, apontando diferenças e movimentos em tensão.

No campo da captação fílmica, Eckert (2024) lembra de diretores como Rouch, Préloran e Arlaud, que, ao optar por fazer alguns filmes biográficos, chamam atenção para personagens que narram desejos, sonhos e projetam autoimagens de si mesmos. A autora chama atenção que os filmes não tratam da ideia de alteridade fixa clássica, que representa um coletivo abstrato, com rotinas rígidas. Pelo contrário, traz complexidade, movimento, contradições, diferenças internas no grupo que o personagem faz parte. Permite a manifestação da expressão subjetiva ou da subjetivação da experiência no campo em que o personagem vivencia sua vida. Como a autora coloca, lembrando, por exemplo, da obra de Préloran, os filmes se tornam mais humanos, permitindo aproximação com singularidades subjetivas.

Pensar em movimento e sinergia de afetos é o método para pensarmos o filme. Essa obra audiovisual transmidiática, tem que ser entendida a partir da percepção de que o resultado apresentado, por si, já é consequência de vários outros movimentos, sinergias e afetos que foram construídos a partir de intercâmbios de experiências que envolvem vários agentes: pesquisadores de vários tempos, já que as imagens utilizadas

¹⁵ Forma da grafia preferencial dos artistas do graffiti para serem identificados.

são de arquivo; demais interlocutores envolvidos no processo criativo da narrativa; o ambiente; os instrumentos usados para captação do áudio e das imagens; os equipamentos e programas usados para edição e montagem, tanto do podcast, quanto do filme, dentre vários outros. Além disso é uma expressão da forma particular que o artista se engaja no movimento, a sinergia que provoca e os afetos que constrói com outros agentes.

Os afetos, lembra Espinosa (2008), são encontros entre corpos que provocam e promovem transformação mútua. O afeto é estímulo, a partir de agenciados transformadores, tanto de sentimentos, quanto capacidade de entender códigos cognitivos. A sinergia é a tensão de afetações múltiplas entre os diferentes corpos. Corpos humanos, mas também não humanos, como nos estimula a pensar Latour (1994). Então o filme tem uma história que foi construída com certos investimentos de controle dos movimentos de encontros e desencontros entre os diferentes agentes, mas também muitas afecções não controladas.

Não era propósito inicial, ao se produzir o podcast, de criar um filme com base no áudio registrado. Assim como o áudio registrado passou por um processo de transfiguração de seu propósito inicial, para outra linguagem, a audiovisual. Outra sinergia, portanto, outras afecções são geradas com esta mistura. O áudio por si já provoca alguns afetos. Com a junção das imagens, outras provocações são feitas. A narrativa do tempo e das ações produzem outros sentidos.

Mauss (2003) chamava atenção de que, ao narrar sobre si, o indivíduo está também expressando uma construção de um “eu” que não pode ser dissociado de sua cultura. A pessoa ou o “eu” é objeto para compreensão de modelos de convenções culturais. A narrativa de si, portanto, dá acesso a história sociocultural de um grupo, entretanto, como pensado aqui, mostrando também dissensos e diferenças.

Entretanto, vale a pena lembrar aqui mais uma vez, a história que o narrador conta não é linear, fixa e geral. É seletiva e solidária com uma forma de narrativa do tempo, compartilhada com seus interlocutores, constituindo uma etnografia peculiar da duração (Eckert, 2013). O tempo é chave, mas é transfigurado pelo presente, deslocando a experiência para afetar o interlocutor. Tem uma dimensão também pragmática e contextual, portanto, individual. A transfiguração do tempo é uma invenção (Wagner, 2010) do personagem narrador, criando lugares e acontecimentos, sempre mediados pelo contexto de interlocução. Uma invenção que não é nem mentira, nem verdade, no

sentido absoluto do termo. É uma forma de ver e fazer o acontecimento no momento que narra sobre ele. É também resultado de agenciamentos em tensão, afetando a direção da transfiguração, a partir de corpos reagindo uns sobre os outros a partir de seus enunciados.

No filme, Tiaguim promove esta transfiguração e agenciamento, interagindo com outros corpos, sejam eles os mediadores humanos ou não da conversa. No caso deste filme, em pelo menos dois momentos, ocorrem outras transfigurações: o da locução no podcast, e o das filmagens. Filmagens estas que também foram feitas em vários momentos. Todos estes registros não têm relação entre si, a não ser quando foi pensada a montagem do filme, que tentou dar uma coerência lógica às imagens, a partir da fala no podcast.

De uma certa forma, o áudio do podcast conduz a narrativa e a imagem cria uma outra narrativa paralela que se encontra com a fala do protagonista em alguns momentos do filme. Em outros momentos ela segue tentando afetar de forma independente quem assiste. O áudio original das imagens, ocasionalmente invade a narrativa do podcast, tentando promover a mistura. Algumas imagens coincidem com o que o narrador fala, como se ele, mesmo gravando o áudio muito tempo depois, sem pensar nas imagens produzidas sobre o acontecimento, acionando suas lembranças, estivesse sendo estimulado via uma elicitación com a imagem. Peixoto (2011) mostra que a imagem tem uma força de evocação da memória na técnica da elicitación usada no filme. Ao mostrar a imagem, se incita a pessoa filmada a discorrer sobre suas lembranças. Rompe o silêncio da memória onde fragmentos do passado se escondiam.

No caso do filme aqui exposto, aconteceu o contrário. A lembrança verbalizada no podcast fez a equipe recordar que imagens foram feitas sobre o acontecimento. O narrador não foi estimulado pela imagem. Foi a equipe de montagem e edição do filme que lembrou do lugar e das cenas do acontecimento de que fizeram parte quando produziram, acionando a necessidade de reviver, com o filme, o momento.

Em outras partes, a imagem ganha sua força própria, meio paralela ao que é narrado, mostrando a arte de Tiaguim, tanto com fotos com a arte pronta, quanto com imagens em movimento, apresentando a ação do artista em vários muros da cidade. Foi feita a opção de não mostrar espaços privados do artista, como sua casa e lembranças biográficas de sua infância, família, estudo, dentre outros aspectos biográficos. Por dois motivos: o podcast não explorava isso e o propósito era discutir o graffiti, sem descolar

totalmente a história pessoal de Tiaguim desta arte. Ficamos limitados ao que o podcast oferecia, o que não foi avaliado como prejuízo, já que, como discutido aqui, a etnobiografia não necessariamente se confunde com uma biografia. Os aspectos relatados pelo artista mostram uma tendência sobre o tipo de engajamento nesta arte. O que entendemos ser importante para compreender que existem dissensos e diferenças internas entre os artistas deste campo. E este era o foco.

Na cena inicial de apresentação, aparece Tiaguim, pintando um muro com um grupo. Sua fala inicial aparece, neste momento, em *off*. Logo após, vemos seu rosto pintado na parede de sua casa. Essa arte foi uma provocação feita pela equipe de montagem do filme que foi afetada com o desejo manifesto no podcast, de que o artista gosta de pintar rostos. A cena inicial foi a última a ser montada. Pensou-se inicialmente mostrar a filmagem do artista fazendo esta arte. Entretanto, foi filmada com o celular do artista, na posição vertical, o que pediu um tipo de edição que pudesse preservar a qualidade da imagem, menor do que as demais que foram usadas no filme. Após a montagem, avaliamos que não ficou tão bom quanto pensado inicialmente. Por isso foi excluída. A música oficial do Movimento Social FOME em ritmo Rap, cantada por MC Lenadrinho, faz a trilha sonora. É a mesma usada no Podcast na abertura do programa e no final. No filme ela está presente em todo ele, exceto nos momentos em que o áudio original das imagens surge “invadindo” o áudio do podcast.

Ainda durante a abertura do filme, a narrativa de Tiaguim começa pela sua avaliação de como se dá a afecção dos transeuntes causada pela arte no muro. Comenta sobre o seu contentamento vendo as pessoas reagir positivamente em relação à novidade. Durante a fala dele, vai aparecendo a sua arte em alguns muros da cidade, com fotos feitas por Vicente de Paulo Sousa. A assinatura acaba identificando com mais clareza o artista, segundo sua própria fala. A arte promove um diálogo, não só comunica como transforma. A trajetória inicial dele foi de fazer sua arte em casas abandonadas, com tintas vencidas, doadas por pessoas que não precisam mais delas. Não tinha contato com latas de spray profissional. O que ele queria era pintar e passar sua mensagem, mesmo não tendo as mesmas condições de um profissional do ramo.

Até então, neste momento da narrativa, as fotos é que prevalecem, todas de pinturas do artista. Mas a partir daí ele recorda um momento marcante na sua trajetória, quando executou sua arte no muro de uma caixa d'água, na parte alta do bairro Terrenos Novos. Neste momento, imagens de vídeo do arquivo do LABOME vão surgindo.

Coincidentemente, nossos bolsistas estavam presentes em 2012, como já falado aqui. A sensação de envolvimento com a comunidade e de resistência é ressaltada pelo artista, já que a empresa de fornecimento de água da cidade, não permitia o uso do terreno, que também tem um campo de futebol improvisado.

Na sequência, o artista informa que não começou a atuar no contexto da cultura hip hop em Sobral. Ele lembra, como marco inicial da cultura hip hop, a formação organizada pela Prefeitura de Sobral em 2002, envolvendo graffiti, rap, break, além de atividades voltadas para artes circenses. Em outro filme produzido pelo LABOME, “Rap nas quebradas”¹⁶, os rappers que participaram do documentário, mencionaram esta formação como marco inicial para que, alguns jovens da cidade, passassem a assumir uma identificação maior com a cultura hip hop.

No caso de Tiaguim, ele aprendeu a sua arte, nos termos dele, na “faculdade da rua”. A escrita do graffiti aprendeu no fazer. Não passou pela geração que era reprimida pelo “pixo”. A fala de Tiaguim sobre isso, lembra algumas reflexões de Lassala (2010) quando o autor vai afirmar que pichação não é igual a pixação. Pichação seria algo mais amplo, incluindo rabiscos de declaração de amor ou manifestações políticas. Segundo o autor, o pixo é um tipo de pichação que utiliza uma gramática própria, sem deixar de se entender e reforçar enquanto transgressão, de marca para chamar atenção para si ou para alguma causa através de subversão do que é aceitável para uma determinada percepção moral majoritária. É uma forma de invasão e desautorização de uma postura política e moral majoritária sobre os meios de comunicação, com posições contrárias a visões dominantes sobre o fazer e o pensar o mundo que vivemos. Na arte de rua, existem várias formas de se expressar. O pixo é uma delas. É uma espécie de logotipo repetido pelo pixador. É um registro permanente com estilo próprio. Além do pixo, existe também os stickers que, com adesivos, tentam se manifestar para responder a massificação da propaganda com este suporte. Tem o grapixo que é como se fosse uma fase intermediária entre o pixo e o graffiti. Já o bomb são letras que simulam volume a partir de formatos com contornos. O estêncil é uma base rígida sobre a qual se deve desenhar e depois entalhar com estilete, revelando o desenho.

Tiaguim lembra que teve sua participação nesta cultura do pixo. Aprendeu na “faculdade da rua” o significado das diferentes expressões aqui mencionadas. Fala do

¹⁶ O filme “Rap nas quebradas”, de 2018, foi dirigido por Kélia Viana e pode ser visto no link: https://www.youtube.com/watch?v=yACvvyKb98o&list=PLrKSbcOn7CPuBqlaIjhUCb_Ol4pBCUgc&index=3.

caráter rebelde do pixo que não quer ser reconhecido como não marginal. Ao ser reconhecido como não marginal, seria o fim do pixo. A essência do pixo é a rebeldia. Se for legalizado, não faz mais sentido pixar. Já o graffiti, segundo ele, se profissionalizou. É visto como arte. Mas também é de domínio da periferia, o que exposições e galerias ou museus, já não são. Para a periferia, a galeria é a rua.

Neste aspecto, talvez o que esteja em jogo entre os praticantes do pixo não seja o desejo de serem vistos como artistas eruditos, institucionalizando suas obras em galerias e circuitos artísticos. Mas entender sua arte como comunicação estética integrada a valores que promovem engajamento a uma crítica social, entretanto, marcada pela sua assinatura. Para isso existe uma “alfabetização” promovida pela faculdade da rua.

O graffiti, além de preservar um caráter também de crítica social, carrega uma ambiguidade. Também é uma forma de se manter financeiramente, para Tiaguim. Entretanto, sem o “corre” na rua, meio, nos termos dele, “vandal”, não tem o “comercial”. O “vandal” é uma forma de divulgar. Hoje em dia até o policial, de alguma forma, aceita esta arte em poucos momentos. A própria cultura hip hop já está dentro da escola. Neste momento da fala do artista, aparece ele fazendo rostos dos personagens televisivos do “Chaves”. Fala também, que, mesmo com esta maior aceitação do graffiti, quando sai para o “rolé”, que significa pintar sem autorização, ele quer desenhar rostos, paisagens de natureza, um bomb, uma frase ou alguma outra coisa. Tem morador que apaga e xinga. Mas só com o “rolé” que vai ter o “trampo comercial”.

O que é interessante para ele, é que esse movimento ambíguo que passa pelo “rolé” ao “trampo comercial”, é que vai ajudando a tornar o artista uma referência na comunidade. Muitos jovens o procuram, se oferecendo para ajudar. Logo após retoma a narrativa de não ter sido formado por uma oficina, justamente para afirmar que, a primeira atividade neste campo, foi ministrar uma oficina.

Fala das atividades do FOME, exaltando o pioneirismo do coletivo no incentivo das manifestações artísticas, especialmente às relacionadas ao hip hop. A escassez de artistas do graffiti, segundo Tiaguim, se deve ao custo da sua arte no que se refere a compra de tintas e o restante do material necessário. Não vale a pena comprar material caro só para aprender, segundo ele. Mesmo assim, cita, dentre outros, Benício, que fez o bomb dele e foi apagado, mas tirou a foto, tendo o momento dele para guardar na memória. Isso não deve ser apagado, segundo Tiaguim.

Para o artista do graffiti, a postura no momento do conflito é de conciliação. Se o morador diz que tem de apagar, tudo bem. Entretanto, “...a resistência segue e, enquanto houver muro, a gente vai estar tacando tinta neles”. Para ele, a fome é grande e não é só de comida. O artista lembra, na periferia a “molecada” convive com a violência, mesmo antes de ter contato com o primeiro livro. Mesmo assim, segundo Tiaguim, temos de matar a fome também do sentimento, para não fomentar a violência. Porque a fome não é só de um prato de comida, vai além.

Diante deste breve relato sobre a narrativa do artista a respeito de sua arte, diferentes corpos aparecem em agenciamento. No filme, os corpos vão aparecendo e promovendo agenciamentos. A transfiguração promovida por estes movimentos de corpos em sinergia é sentida também em cada agente, não só nos seus interlocutores. O evento no alto de bairro que o artista menciona, mostra isso. Portanto, o corpo não é só um ente instrumental de performance individual. É potência e desejo múltiplo, já que se mistura, negocia com as agências dos humanos e não humanos (equipamentos, clima, ambiente etc.). Sua agência promove a construção de sentidos.

O próprio filme é uma agência de construção de sentidos. O filme é um conceito sobre a experiência. No caso deste em particular, é uma experiência que o material usado foi produzido em alguns anos, em função das várias atividades de campo compartilhadas entre equipe LABOME e FOME, já relatadas aqui. Por isso que, dizer que é um trabalho biográfico é muito pouco. Além disso, as imagens que surgem não foram feitas para este filme em particular. A sensação da equipe, quando realizado o filme foi de incompletude, o que é comum em qualquer equipe de produção e pós-produção. Entretanto, no caso do “Tinta neles!” a ideia é transfigurar novamente o filme, envolvendo discussões sobre a estética de cada obra, não só de Tiaguim, mas de outros artistas. A afecção causada por esta experiência pede e aciona o desejo por ampliação, reformulação ou montagem de novos filmes.

Caminhando para as considerações finais: o filme “Tinta neles!” como material didático

Primeiramente, vale a pena lembrar, o material didático é a base para implementação de um planejamento pedagógico e aplicação didática do mesmo em sala de aula de uma escola. Logicamente que ele pode ser apresentado em vários suportes e atender a correntes pedagógicas e orientações das políticas mais gerais de produção

deste tipo de recurso definido por políticas públicas, produzidos e disponibilizados pelo Programa Nacional do Livro e do Material Didático – PNLD do Ministério da Educação. Isso no caso das escolas que aderem ao programa, especialmente instituições públicas. Não é o caso aqui analisado. O material didático filmico que estamos discutindo aqui foge deste contexto das políticas públicas propostas pelo Estado, direcionadas à educação.

É um filme, obra essa que talvez possa pensar o conceito de transposição didática de conteúdos e temas relacionados ao campo sociológico, com algumas especificidades. Chevallard (1991) vai entender a transposição didática como recontextualização de um saber científico para outro, próprio para uso na escola. Não é só uma mudança de lugar, é também de linguagem, de método e adaptação à capacidade cognitiva dos alunos. Supõe uma distinção entre saber acadêmico e escolar.

Entretanto, entendemos que a transposição didática deve ser pensada de forma mais complexa na situação aqui analisada. Quando aprendemos algo, ao usar, sempre mudamos. Além disso, a discussão proposta por Chevallard (1991), dá a impressão de que existem racionalizações incompreensíveis para o aluno do ensino médio, que devem ser redefinidas de forma menos complexa para que ele aprenda. Isso só teria sentido se a teoria social produzida na universidade fosse totalmente desarticulada de experimentos empíricos. Claro que o professor pode ser responsável por esta dissociação, mas o que se pretende ressaltar aqui é que não é possível pensar a teoria de forma descontextualizada de vivências empíricas. Além disso, entendemos aqui que os interlocutores no trabalho de campo, assim como os alunos em sala de aula, são também produtores de saberes, teorias e conceitos, com os códigos que dominam.

De fato, mesmo na universidade, existe necessidade de encaminhar os alunos a entender as discussões baseadas em textos escolhidos para as disciplinas. O problema pedagógico, portanto, não é peculiar ao ensino médio. O problema que propomos discutir não é tanto esse. É sim o fato da desvalorização do saber do aluno, como capaz de produzir teoria social com os códigos que domina e a distinção entre o acadêmico e o cotidiano, que parece não apresentar intersecções; pelo contrário, aparecem quase como opostos, colocando uma separação entre senso comum e ciência.

Entendemos que a reflexão de Geertz (1997) ajuda a entender melhor a questão e torna uma ideia de transposição didática mais complexa. Ele procura discutir o senso comum como sistema cultural. Não há uma oposição de saberes doutos e “comuns” para

o autor. Todos, sejam cientistas ou não, pensamos a partir do senso comum, mediando sua reflexão relacionalmente com o ambiente que se vive e age, baseado em um bom senso sobre o que se deve fazer e pensar, ou seja, tem relação com o contexto de produção, uso do saber e lugar de fala. Mas, este senso comum, por sua vez, é alimentado de diferentes saberes, inclusive o científico. O senso comum não tem pudor e a ênfase que dá depende do lugar de fala de cada um. O cientista fala a partir do senso comum, com ênfase em uma linguagem entendida como doura, sem deixar de lado a mistura com outros saberes, inclusive o ideológico, religioso e estético. A ênfase da ciência é na metodologia. Mas o cientista quando fala, está expressando uma opinião fundada em determinada perspectiva metodológica e epistemológica. Não há unidade na fala científica em disciplina nenhuma. Por isso, dizer que existe um código linguístico elaborado em oposição ao senso comum, é uma abstração que se torna mais complexa no cotidiano da escola. Também não se verifica de forma estanque na prática do cientista ou do professor. O cientista ou o professor, como pessoa, carrega uma bagagem cultural, valores, posições políticas, estéticas e morais consigo, o que é mediado pelo método escolhido por ele, para comunicar o seu saber. Esta divisão estanque entre o científico e o senso comum é muito radical. Talvez pensar no lugar de fala e no contexto social do aluno, dialogando sobre experiências distintas, possa ajudar neste processo, sem necessariamente precisar fazer oposições de saberes ou uma transposição didática linear. Reconhecer o aluno como portador de saber, parece ser uma proposta pedagógica interessante. Neste caso, a transposição didática seria uma transmutação compartilhada de saberes, diluindo mais a hierarquia existente entre professor e aluno e democratizando, não só o acesso à escola ou à universidade, mas também o processo de produção de saber, gerando aprendizado mútuo.

Nessa mesma linha de raciocínio, entendemos que aqueles que não estão nas instituições de ensino, têm muito a ensinar. Pensamos que o artista do graffiti, lembrado no filme, tem muito a ensinar para a escola. No caso aqui analisado é preciso refletir sobre as especificidades aqui envolvidas. A produção filmica, que supostamente poderia ser enquadrada no gênero documentário, é geralmente entendida como uma expressão da realidade. No caso do “Tinta neles!”, se supõe que o narrador esteja falando do que, de fato, acontece na trajetória dele e o que é apresentado como imagem. Ele não é acadêmico, portanto, sua fala não está sendo comunicada como ocupando um lugar de

fala de um cientista social. Está fundada na formação que teve na “faculdade da rua”, usando os termos do artista.

Por outro lado, os alunos das escolas a serem envolvidas neste experimento, ocupam o mesmo lugar de fala do artista, mesmo ele não estando na escola, pois moram na periferia pobre da cidade. Logicamente, a dinâmica do podcast faz o narrador ter mais atenção e se preparar melhor para falar, mas a linguagem é compreensível para os alunos. As imagens também são bastante familiares, já que fazem parte da paisagem de seus bairros, especialmente as fotos do graffiti. Neste caso, talvez a transposição didática seja invertida, fazendo com que o material, já adequado à linguagem de domínio dos estudantes, possa sustentar, fundamentar e contextualizar, a partir do que já discute o livro didático ou outro material usado pelo professor, algumas discussões também teóricas.

Pensando a questão da contextualização, é preciso desconstruir a ideia de que o filme mostra a realidade da periferia, ou até mesmo do graffiti, ou ainda da biografia do artista, ou até de uma juventude que se expressa pela arte. A juventude, partindo de reflexão sugerida por Carrano (2003), deve ser entendida em seu contexto sociocultural. Não entendemos que, na cidade, haja unidade na juventude, muito menos podemos pensar nos jovens da periferia, que é o caso aqui analisado, sem levar em conta os processos de subjetivação individual que geram também diferenças internas. Há uma busca por autonomia cognitiva e de aprendizado pessoal que envolve dinâmicas individuais e relações coletivas contextuais que podem gerar projetos pessoais de mudança ou transformação diferentes. O propósito aqui é levar isso em consideração ao produzir de forma compartilhada o material que ainda está sendo pensado, para complementar o filme que já existe.

Como nos lembra Flusser (1985), o filme é um meio técnico de comunicar imagens que se baseiam na imaginação de quem produz. Imaginação esta estimulada pela experiência vivida no cotidiano da produção do material usado para o filme. No caso do experimento etnobiográfico que se mistura com o podcast e a fotografia, aqui analisados, tem relação com a experiência compartilhada de várias atividades entre FOME e equipe LABOME que produziram acervos de imagens, sons e afetos. Assim como, a produção do podcast e a narrativa do personagem em relação com as agências do contexto em que foi produzido conduziu a montagem do filme de alguma forma, a

imagem fotográfica e em movimento, ganham outro sentido na montagem, conduzidos também pela forma de afecção do áudio.

Ao mesmo tempo que a imagem técnica foi resultado de um estímulo múltiplo, a obra pronta também é sempre um estímulo para se pensar novas obras. Neste caso, não podemos confundir o filme com uma representação fiel do tema proposto pela obra. O filme é uma concepção e um conceito que envolve múltiplas variáveis. Há recorte e uma composição estética para causar uma afecção. Muitas das variáveis envolvidas na composição do filme, são “escondidas” na obra pronta. Ela não diz tudo. A ideia é causar um efeito naquela que assiste, inclusive o de que seria a expressão de uma possível realidade.

Em comparação ao texto, o filme tem algumas especificidades. A imagem não se lê da direita para esquerda e de cima para baixo, portanto, não é decodificada de forma linear, o que permite interpretações inúmeras. Isso dá para a imagem uma força para estimular, de diversas formas, um público que a assiste, favorecendo o debate. Ela favorece uma desconstrução de saberes, fazeres individuais e conhecimentos rígidos, exatamente porque permite leituras variadas.

A desconstrução promovida pela forma que o filme afeta a quem assiste, passa a promover também crítica social, favorece o envolvimento, em função de uma maior adesão à linguagem imagética, especialmente entre os jovens, o compromisso partilhado. Pode ajudar a fomentar pensamentos que visam a transformação. Claro que isso depende muito dos elementos didáticos agenciados para somar na discussão, junto com o filme. Mesmo assim, o filme tem a sua própria potência de afetar a sensibilidade e pode gerar a compreensão de agências sociais envolvidas na história que se conta. Assim como, pode construir uma posição diante da questão, o que pode ser acompanhada de uma insegurança da eficácia desta posição. Portanto, é uma experimentação na qual o condutor do processo de aprendizagem deve estar aberto para surpresas e para o protagonismo do aluno na produção do conhecimento e decisões sobre o que fazer com ele.

O filme, dependendo da forma que é usado na sala de aula, pode ajudar na transformação do projeto individual de conhecimento do aluno, provocando novos desejos e angústias, no sentido da discussão, a partir da comparação de convergências e divergências entre as diferentes formas que ele afeta os alunos, estimulando a produção de novos projetos de conhecimento. Suscita também meios para os alunos

ressignificarem o próprio conteúdo produzido nos livros didáticos, de forma contextualizada nas vivências cotidianas dos discentes. Como já dito, o filme é uma agência de construção de sentidos.

Por ser etnobiografia, o filme ganha uma vantagem. A Etnobiografia é um exercício de subjetivação da experiência de vida. É conflito entre fixidez do espaço transformado em território com propriedades específicas e invenção de um tempo linear, em tensão, com a fluidez de movimentos que envolvem relações de força, potências, desejos e afetos na narrativa, criando pontos de fuga. É uma tensão entre um plano de imanência e de transcendência do ser. É o investimento pela institucionalização e fortalecimento, através de regras e convenções das fronteiras do território e ao mesmo tempo, conflito com ações experimentais de desterritorialização.

Na etnobiografia, o primeiro plano é o narrador e sua agência. É isso que a gente sente no cotidiano em primeiro plano; a nossa agência individual. Sentimos o nosso corpo no envolvimento com o coletivo como também a nossa intervenção no mundo. A partir daí, criamos uma filosofia de vida ou uma teoria sobre este mundo. É uma filosofia ou teoria fluida, como deveria ser o pensamento, mutante, especialmente quando se constrói uma relação de interlocução entre outros agentes. Isso é uma vantagem no processo educacional, porque o indivíduo passa a ser o ponto central de reflexão sobre a sociedade, e não o contrário. O que ocorre geralmente é uma discussão sobre o graffiti no contexto das relações sociais. Não se parte do artista, mas da arte e a relação com a sociedade. Valorizar o indivíduo inverte uma lógica determinista de entender a sociedade como construtora da pessoa. Na etnobiografia se vê como o indivíduo constrói a sua própria trajetória e colabora com as relações sociais mais amplas. Resta-nos acompanhar esta caminhada e colaborar com uma reflexão mais completa da vida em sociedade, a partir dos recursos transmidiáticos usados como material didático nas escolas, com jovens que desejam conhecer a si mesmos e o mundo onde vivem.

Referências

- CARRANO, Paulo César Rodrigues & SPOSITO, Marília Pontes. Juventude e políticas públicas no Brasil. *Rev. Bras. Educ. [online]*. (24): 16-39, 2003.
- CHEVALLARD, Y. *La Transposition Didactique*. Grenoble: La Pensée sauvage, 1991.
- ECKERT, Cornélia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre, Editora Marcavizual, 2013.
- ECKERT, C. Etnobiografia dos artistas Loss e Renam: Arte Urbana vivida e narrada em vídeo etnobiográfico, produzido pela equipe NAVISUAL (Porto Alegre, Brasil). *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 25, n. 67, 2024.
<https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/140933>. Consulta 17 outubro 2024.
- ESPINOSA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREITAS, Nilson Almino de. Ação, efeito e manobras: o "artefato primoroso" da monumentalização de Sobral e seus usos no campo político. in: FREITAS, Nilson Almino de; HOLANDA, Virgínia Céla Cavalcante & JÚNIOR, Martha Maria. *Múltiplos olhares sobre a cidade e o urbano: Sobral e região em foco*. Fortaleza/Sobral: UECE/UVA, 2010.
- FREITAS, N. A.; VIANA, Ana Kélia Sousa . -Filme de Entrada-: o uso do audiovisual como método de pesquisa. *Revista Iluminuras*, v. 20, p. 286-305, 2019.
- FREITAS, N. A. Museu, acervo permanente, antropologia visual e história oral: a experiência do LABOME, em Sobral (CE). *História Oral*, v. 23, p. 215-234, 2020.
- FREITAS, Nilson Almino de. Centro-monumento e a patrimonialização de Sobral, Ceará, Brasil. *PatryTer*. 4: 120-136, 2021.
- FREITAS, N. A.; MARQUES, Francisco Renan Dias. A educação não escolar na periferia pode ensinar algo para a escola?. *Revista Brasileira de Educação*, v. 28, p. 1-23, 2023.
- GEERTZ, Clifford. O Senso Comum como Sistema Cultural. in.: *O Saber Local*. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1997, p.111-141.
- GONÇALVES, Marco Antônio, MARQUES, Roberto & CARDOSO, Vânia Z. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.
- HERZFELD, Michael. *A place in history: social and monumental time in a Creta town*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. 2a ed. São Paulo: Aleph, 2015.
- LASSALA, Gustavo. *Pichação não é Pixação*. 1 ed. São Paulo: Altamira, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PEIXOTO, Clarice E. Filme (vídeo) de família: das imagens familiares ao registro histórico. In: PEIXOTO, Clarice E (org.). *Antropologia e imagem, Narrativas diversas*. 1 vol. Rio de Janeiro: Ed.Garamond Universitária. 9-24, 2011.
- SCOLARI, Carlos Alberto. Narrativas Transmídias: Consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção da mídia contemporânea. *Parágrafo*. (1-3): 7-19, 2015.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: COSACNAIFY, 2010.