

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Giulia Soster Caminha

Counter-Literacies: O graffiti e a pixação como letramentos urbanos nas paisagens linguísticas da cidade

Belo Horizonte
Abril, 2021

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Giulia Soster Caminha

Counter-Literacies: O graffiti e a pixação como letramentos urbanos nas paisagens linguísticas da cidade

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Área de Concentração: Linguística Aplicada.

Linha de pesquisa: 3A - Ensino/Aprendizagem de Línguas Estrangeiras.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Machado de Almeida Mattos

Belo Horizonte
Abril, 2021

Caminha, Giulia Soster.

C183c

Counter-Literacies [manuscrito] : o graffiti e a pixação como letramentos urbanos nas paisagens linguísticas da cidade / Giulia Soster Caminha. – 2021.

113 f., enc. : il., fots., maps., color.

Orientadora: Andréa Machado de Almeida Mattos.

Área de concentração: Linguística Aplicada.

Linha de Pesquisa: Ensino-Aprendizagem de Língua Estrangeira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 106-111.

Apêndices: f. 112-113.

1.Linguística aplicada – Teses. 2. Grafite – Teses. 3. Arte de rua – Teses. 4. Análise do discurso – Teses. 5. Sociolinguística – Teses. 6. Letramento – Teses. I. Mattos, Andréa Machado de Almeida. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Counter-literacies: o graffiti e a pixação como letramentos urbanos nas paisagens linguísticas da cidade

GIULIA SOSTER CAMINHA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA APLICADA, linha de pesquisa Ensino/Aprendizagem de Línguas Estrangeiras.

Aprovada em 30 de abril de 2021, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Andrea Machado de Almeida Mattos - Orientadora
UFMG

Prof(a). Leina Claudia Viana Juca
UFMG

Prof(a). Junot de Oliveira Maia
UFMG

Belo Horizonte, 30 de abril de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Andrea Machado de Almeida Mattos, Professora do Magistério Superior**, em 17/06/2021, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leina Claudia Viana Juca, Coordenador(a)**, em 17/06/2021, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Junot de Oliveira Maia, Servidor(a)**, em 17/06/2021, às 22:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 0789357 e o código CRC 72EC3F58.

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente desperto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, reconhece e imagina tantas coisas entre as fachadas quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para esse coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas de firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo o é para o burguês em seu salão, muros como “Proibido colar cartazes” são sua escrivaninha; bancos são a mobília de seu dormitório e o terraço do café, a sacada onde ele observa seu lar.

Walter Benjamin

Agradecimentos

À língua, linguagem e linguística aplicada (crítica) por possibilitar TANTOS atravessamentos.
A todos os professores comprometidos com uma educação mais justa e equitativa mesmo nos momentos mais sombrios.

Às Professoras Andréa e Leina, pelas inúmeras contribuições, pela disponibilidade e atenção.
À Coordenação, colegiado e funcionários do Poslin, pelo apoio em momentos infortunosos.
À Faculdade de Letras e à UFMG por terem me formado e darem sentido a minha vida.
Ao meu pai, por estar longe e ao meu lado, ao mesmo tempo, em todas as circunstâncias.
Às minhas irmãs Giovanna, Gabriella e Sophia, por me orgulhar mais de vocês a cada dia.
À minha mãe: este é um dos resultados do que eu me tornei.

A Natalia e Marina, pelo acolhimento, companhia e gargalhadas.
À Maia, por me entender pelo olhar.

A todos os meus amigos maravilhosos que eu amo demais: Patricia, Pirata, Raquel, Iago, Bolo, Thaís, João, Din, Igor, Isabel, Mariane, Andréa, aos Pires Gay, Débora, Mateus, Anna e por aí vai nesse mundão à fora.

Aos artistas: Pimenta, Pelão, Dements, Lordz e ao Binho por todas as referências.
Às amigas-colegas Maria Augusta e Marina por estarem ao meu lado nessa caminhada.
À tia Cecília e vovó Gilda por me possibilitarem paz de espírito ao cuidar da minha gatinha linda.
A Belo Horizonte, por ser o lugar onde o meu coração mora.
A Salvador e a todos os Santos, por me permitirem mirar o azul que a vista abarca.
À luz, por iluminar os caminhos quando há escuridão.

E, por fim, à FAPEMIG por conceder uma bolsa de estudos em um contexto tão difícil para a pesquisa.

Counter-Literacies: O graffiti e a pixação como letramentos urbanos nas paisagens linguísticas da cidade

Esta pesquisa de caráter transdisciplinar parte dos estudos da linguística aplicada crítica (RAJAGOPALAN, 2004; PENNYCOOK, 2004, 2006; MOITA LOPES, 2006) e tem como objetivo compreender como língua e prática social se relacionam e como o *graffiti* e a pixação atuam como agentes de transformação social. Além disso, esta pesquisa desenha novos apontamentos na linguística aplicada crítica ao analisar o *graffiti* e a pixação como práticas legítimas de *counter-literacies* (PENNYCOOK, 2010) nas paisagens linguísticas da cidade (SHOHAMY, 2008). Ainda, para possibilitar tantos atravessamentos - pois é uma pesquisa que parte da linguística aplicada crítica e permeia os campos da sociolinguística (JAWORSKI; THURLOW, 2010), análise de discurso (ORLANDI, 2004) e geografia humana (SANTOS, 1984) - o método desta pesquisa qualitativa inspira-se no pensamento cartográfico e rizomático proposto por Deleuze e Guattari (1995). A fim de levantar considerações pertinentes sobre as práticas do *graffiti* e pixação, quatro artistas foram entrevistados acerca das motivações e demais questões que envolvem essas modalidades. Por fim, para analisar esses dados, apoio-me na análise de discurso e na abordagem interpretativa, conforme Denzin e Lincoln (2006).

Palavras-chave: *graffiti*; pixação; linguística aplicada crítica; *counter-literacy*; paisagem linguística; discurso.

Counter Literacies: graffiti and pixação as urban literacies in the linguistic landscapes of the city

This transdisciplinary research stems from the studies of Critical Applied Linguistics (RAJAGOPALAN, 2004; PENNYCOOK, 2004, 2006; MOITA LOPES, 2006) and aims to investigate how language and social practice are related and how graffiti and pixação act as agents of social transformation. In addition, this research brings new notes to critical Applied Linguistics by analyzing graffiti and pixação as legitimate practices of counter literacies (PENNYCOOK, 2010) in the linguistic landscapes of the city (SHOHAMY, 2008). Furthermore, in order to enable so many crossing areas – since this research starts from critical Applied Linguistics and covers the fields of sociolinguistics (JAWORSKI; THURLOW, 2010), discourse analysis (ORLANDI, 2004) and Human Geography (SANTOS, 1984) – the method of this qualitative research is inspired by the cartographic and rhizomatic thought proposed by Deleuze and Guattari (1995). In order to raise pertinent considerations about the practices of graffiti and pixação, four artists were interviewed about their motivations and other issues involved in these modalities. Finally, to analyze the data, I have based the analysis on discourse analysis and interpretative approach, according to Denzin and Lincoln (2006).

Palavras-chave: graffiti; pixação; Critical Applied Linguistics; counter-literacy; linguistic landscape; discourse.

Lista de figuras

Figura 1 – Pichação MalcomX

Figura 2 – Pixo na paisagem de BH

Figura 3 – Vândalo é o governo

Figuras 4 e 5: *Subway art*

Figura 6 – Pixação em vagão de metrô, São Paulo, 2021.

Figura 7 – Vagão de trem pixado em Belo Horizonte

Figura 8: *Fallen Angel*, 1982, Jean-Michel Basquiat.

Figura 9: *Untitled*, 1981, Keith Haring.

Figura 10: Mural de *graffiti*. Belo Horizonte (2020).

Figura 11: Serraria Souza *Pixo*. Belo Horizonte, 2020.

Figura 12 – Empena de Letras

Figura 13: “*O voo*” e “*Empena de Letras*”.

Figura 14: Deus é mãe.

Figura 15: Muro da Cisjordânia.

Figura 16: *Bomb*.

Figura 17: *Throw up*.

Figura 18: Pixo e persona.

Figura 19: Persona.

Figura 20: Runas anglo-saxônicas

Figura 21: Pixação com “X” CRIPTA

Figura 22: Escrita “mineira-paulista”.

Figura 23: escrita “mineira-carioca”.

Figura 24: Pixação mineira.

Figura 25: Agenda de pixação mineira.

Figura 26: *Graffiti x Street art*.

Figura 27: Mapa de Belo Horizonte, Região Metropolitana e cidades vizinhas

Figura 28: Mapa das paisagens linguísticas de Belo Horizonte: *graffiti* e pixação.

Lista de Abreviaturas

ACD (Análise do Discurso Crítica)

LA (Linguística aplicada)

LE (Língua Estrangeira)

LAC (Linguística aplicada crítica)

OCEM (Orientações Curriculares para o Ensino Médio)

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Abertura da travessia	12
2. Justificativa	14
3. Objetivos	15
4. Organização da travessia	18
<i>Capítulo II: Revisão da Literatura</i>	20
2.1 O processo de autonomia da linguística aplicada	20
2.2 Linguística Aplicada Crítica (e ideológica)	23
2.3 A linguística aplicada transgressiva	24
2.4 Novos Letramentos	26
2.5 <i>Street Literacy</i> /Transletramentos/Reexistência e Sobrevivência	27
2.6 A origem do movimento do <i>Hip-hop</i>	31
2.7 O <i>graffiti</i>	35
2.8 A produção do espaço geográfico	49
2.9 <i>Who has the right to write in the public space?</i>	54
<i>Capítulo III – Metodologia</i>	60
3.1 – A pesquisa qualitativa	60
3.2 – A cartografia como método e o pensamento rizomático	61
3.3 – Instrumentos e recursos de pesquisa	66
3.4 – Personagens da travessia	67
<i>Capítulo IV – Análise e Discussão dos resultados</i>	69
4.1 Análise interpretativa	70
4.2 O percurso nas paisagens linguísticas de Belo Horizonte	102
Considerações finais	105
Referências Bibliográficas	106
Fontes das Figuras	110
Websites	111
Apêndice	113

INTRODUÇÃO

1. Abertura da travessia

O interesse pela cultura de rua foi algo que sempre permeou a minha vida, mas se fez mais evidente em meados de 2013 quando eu passei a acompanhar de perto alguns grafiteiros e pixadores. Toda sexta-feira um grupo de pixadores¹ se reuniam debaixo do Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte, para fazer *tags* nos carderninhos de pixação e um churrasco carinhosamente apelidado de “pixurras” – com o tempo o encontro foi realocado para outro lugar. Naquele momento, eu não entendia muito bem esse fenômeno como parte de um movimento urbano. O que eu percebia é que a maioria dos pixadores e grafiteiros era da periferia, gostavam de ouvir *rap* e transitar pela cidade para “*botar uma preza*”.²

Alguns conhecidos foram pegos pela polícia, outros permaneceram presos, e aquele pessoal mais branco de classe média que também se arriscava madrugada à dentro, às vezes pagava apenas uma fiança ou cumpria um regime de medida socioeducativa. Apesar de tudo, eu percebi que, entre eles, ter “rodado” na polícia era status de poder.

Nesse período, eu pude acompanhar mais de perto também alguns *rolês* na madrugada e que precisavam de uma escolta pra acontecer e driblar a polícia. Em uma dada ocasião, eu e um grupo de 15 pessoas nos reunimos para escrever uma frase no Viaduto José Alencar³, em meados de junho, logo após as manifestações de 2013 e também após a morte do jovem Douglas Henrique de Oliveira⁴ nesse mesmo viaduto devido ao confronto entre manifestantes e a polícia. Mesmo após alguns meses, ainda era possível ver a mancha de sangue no chão. Reunimo-nos então na casa de um amigo que morava na região, e, a partir daí, traçamos um plano: num raio de 5

¹ Utilizarei os termos “pixação”, “pixadores” e “pixo” com x por ser a grafia utilizada nas ruas e entre os atores sociais do objeto de estudo deste trabalho.

² Gíria entre pixadores que significa colocar uma *tag* ou *bomb* em um muro.

³ Viaduto localizado em Belo Horizonte na região da Pampulha.

⁴ <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/06/morre-jovem-que-caiu-de-viaduto-durante-manifestacao-em-bh.html>

quilômetros do viaduto, ficamos à espreita da polícia até que o objetivo fosse cumprido e assim, foi inscrita em letras garrafais a frase célebre de MalcomX⁵:

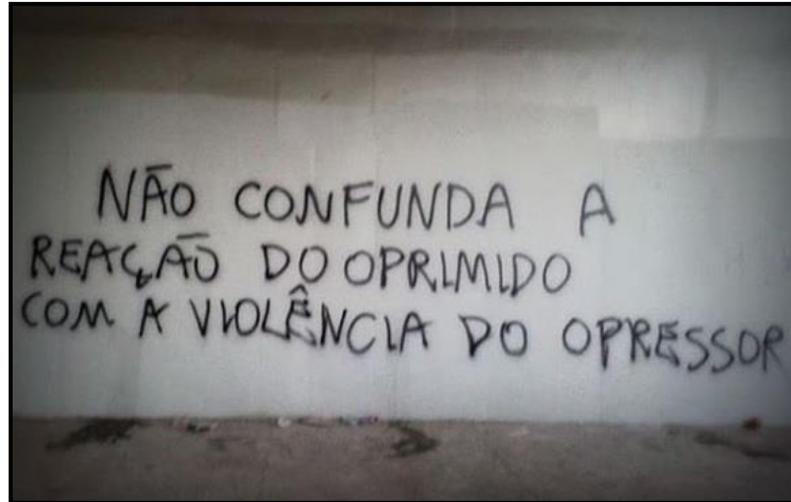


Figura 1 – Pichação MalcomX

Mesmo se tratando de um ato ilícito, o caráter político de pichar⁶ um viaduto, que foi um dos principais lugares nas chamadas Jornadas de Junho⁷ em Belo Horizonte, e palco da repressão policial, foi algo muito significativo. Por se tratar de uma manifestação em escala nacional, as pautas eram tantas, que isso acabou gerando uma polarização política no país.

Com o passar dos anos e com a minha prática na sala de aula, sempre tentei cuidadosamente encaixar esse assunto nas aulas de inglês. Dentre as atividades que propunha e a partir de uma perspectiva crítica no ensino comunicativo de língua inglesa, eu organizava a turma em dois grupos a fim de discutirem se o *graffiti* era considerado arte ou vandalismo. Vale destacar que como as aulas eram em inglês, eu utilizava o termo *graffiti* englobando também a escrita por ser um elemento que se aproxima da modalidade da pichação.

Para os fins desta pesquisa, estou considerando o *graffiti* na perspectiva da língua inglesa. Assim, apesar de a pichação e o *graffiti* possuírem elementos similares, sendo a *tag* o que mais

⁵ Ativista dos direitos humanos na luta negra norte-americana (meados de 1960).

⁶ É importante ressaltar que existe também o fenômeno da pichação, desta vez com CH, que tem a ver com frases escritas que podem conter desde declarações de amor a frases de protesto (LARRUSCAHIM, 2014).

⁷ Manifestações em escala nacional contra o aumento nas tarifas de transporte público.

aproxima essas modalidades, só existe essa distinção entre *graffiti* e pixação no Brasil, o que será esclarecido ao longo desta dissertação.

Essas atividades geraram o meu primeiro artigo (CAMINHA, 2018) e, como efeito, com o fim da graduação, o meu projeto de mestrado. Na pós-graduação, a partir de várias leituras e da compreensão da língua como prática social, optei por tratar esse objeto de estudo, que me causa tanta admiração, para além dessa dicotomia arte/vandalismo. Passei a compreender, a pixação na perspectiva de *counter - literacy* (PENNYCOOK, 2006; 2010; CONQUERGOOD, 2004) circunscritas nas paisagens linguísticas da cidade (SHOHAMY, 2008; JAWORSKY; THURLOW, 2010).

Nos caminhos percorridos, é possível ver além das *tags*, expressões artísticas de reexistências (SOUZA, 2009), mesmo que de forma codificada, muitas vezes desafiando a compreensão de quem transita pela cidade e que, por consequência disso, incomodam uma parcela da população. Seja por questão de ego, estética ou manifestação política, em sua essência, o *graffiti*, assim como a pixação, se estabelece pela disputa linguística nas paisagens da cidade.

2. Justificativa

O *graffiti* faz parte da sociedade e é o componente visual da cultura do *hip-hop* que teve origem em meados de 1970 em Nova Iorque (COOPER, 1984; FERREL, 1996; FORMAN, 2004; PRICE, 2006; SOUZA, 2009; PENNYCOOK, 2011). O *graffiti* pode ser feito em diversas modalidades, como *throwups* (*graffiti* feito rapidamente com uma camada de tinta e contorno); *tags* (o codinome do grafiteiro); *buffs* (quando um *graffiti* é “atropelado” ou apagado); *blockbuster* (letras grandes, quadradas e normalmente feitas em apenas duas cores); e *bomb* (cobrir uma área com *tags*, *throwups* etc). Nas palavras de Gitahy (1999), o *graffiti* tem como natureza conceitual o fato de ser

Subversivo, espontâneo, gratuito e efêmero; discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia; apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar, e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole; democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo; produz em espaço aberto sua galeria urbana pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis (GITAHY 1999, p. 18).

O incômodo e a ênfase no *graffiti* como uma prática de vandalismo nada mais são do que a perpetuação dos discursos que segregam e marginalizam as pessoas em termos de raça, gênero e classe social. Pennycook (2010) discorre de forma mais ampla sobre o porquê do *graffiti* ser estigmatizado como vandalismo:

Essa ênfase no vandalismo, no *graffiti* como destruição, deve ser vista a partir de um longo processo de discriminação sobre as questões de raça, gênero e etnia que constrói a mácula do outro. [...] seja em oposição à burguesia, demarcar território, desenvolver um estilo reconhecido - *graffiti* é sobre estabelecer tipos específicos de identidade e reinterpretar o espaço público (PENNYCOOK, 2010, p. 141-142).⁸

Diante disso, o *graffiti* está posto como o produto de uma disputa linguística nas paisagens da cidade. Nesse sentido, leitores e escritores dialogam, interagem e produzem sentido ao se movimentarem nos caminhos percorridos. Os suportes urbanos servem não só como meros intertextos, mas produções discursivas nas paisagens (PENNYCOOK, 2010; ORLANDI, 2004). Além disso, o *graffiti* somado à prática social surge como um apontamento nos estudos sobre novos letramentos (STREET, 2014; MATTOS, 2011) como uma forma de letramento multimodal (SOUZA, 2009) por englobar as habilidades de leitura e escrita do espaço que é narrado e sua existência depende da disputa de preferências semióticas da cidade (PENNYCOOK, 2010).

3. Objetivos

À luz dessas considerações, o objetivo principal desta pesquisa é investigar o uso do *graffiti* como prática social, com o propósito de melhor compreender como língua, espaço e prática estão relacionados. Além disso, pretendo investigar como a língua e prática atuam como agentes de ação (PENNYCOOK, 2010) nesse contexto.

São objetivos específicos deste trabalho de pesquisa:

- compreender como língua, espaço e prática podem estar relacionados na paisagem linguística de Belo Horizonte;

⁸ Tradução minha, assim como em todos os demais trechos traduzidos a partir de textos em inglês.

- fazer um mapeamento das práticas de pixação e *graffiti* em alguns bairros da cidade;
- investigar como a língua e a prática funcionam como agentes de ação nesse contexto;
- investigar quais são as motivações de grafiteiros e pixadores ao realizarem tais práticas;
- proporcionar novos apontamentos na formação docente que possibilitem o desenvolvimento do pensamento crítico do professor de LE em relação a questões de linguagem e poder, raça, gênero e multiculturalismo.

A partir de estudos sobre paisagens linguísticas, que, a grosso modo, são “o discurso de alguns aspectos da realidade sociolinguística do lugar” (JAWORSKI; THURLOW, 2010, p. 9), discuto, nesta pesquisa de mestrado, como as paisagens linguísticas são construídas e como nossas práticas, subjetividades e identidades são projetadas nessas narrativas urbanas por meio do *graffiti* e da pixação.

Além disso, ao traçar um paralelo entre o objeto de estudo desta pesquisa pelo viés sociolinguístico e a linguística aplicada (LA), Pennycook (2004) aponta que “o trabalho da linguística aplicada crítica (LAC) na sala de aula deve ter como interesse principal uma tentativa de relacionar aspectos linguísticos para uma análise crítica mais abrangente das relações sociais” (p. 789).

Na linguística aplicada é possível encontrar trabalhos como o de Souza (2009) que utiliza o *hip-hop* somado à abordagem de multiletramentos para tratar das questões de reexistências. Além disso, há outros trabalhos que também relacionam o *hip-hop* e o *graffiti* ao contexto escolar. Ramalho e Schilichta (2009), por exemplo, abordam o tema descrevendo uma intervenção feita em uma escola de educação pública com o objetivo de levar arte à escola, e Almeida (2012) relaciona o *hip-hop* e o ensino de língua inglesa na perspectiva de construção de identidades. A autora faz uma comparação entre o *Black English* e o inglês padrão por meio de músicas e aborda também manifestações do *hip-hop* em relação à cultura negra.

Nesta pesquisa, o tema foi selecionado por ser um elemento visual na vida dos moradores e transeuntes das cidades urbanas. É possível encontrar *graffiti* no caminho do trabalho para casa, no caminho da escola, ou seja, não há como não notar as vozes inscritas nos murais da cidade. Além disso, o *graffiti* tem-se tornado um assunto expoente na linguística aplicada, e traz à tona

renomados artistas brasileiros, como *Os Gêmeos* que fazem críticas sociais e políticas; *Criola* que traz em seus trabalhos questões relacionadas à representatividade negra, entre tantos outros artistas também renomados e esquecidos, que inscrevem suas letras codificadas diariamente na redoma linguística que nos circunda, como mostra a imagem abaixo.



Figura 2 – Pixo na paisagem de BH

“Manda às pressa, as preza com calma e rala
Grafiteiros colorem a cidade
E reivindicamos a cidade que respeite os artistas de verdade
Do MC ao hippie acrobata na avenida
Cuspindo fogo, né fácil, temos que ganhar a vida
Essa é a essência do pixo ter resistido
A real street arte que dá voz ao oprimido
E se tu quiser saber que arte é essa que domina a cidade
É só parar um pouco e olhar pra cima”

(Fabricio FBC – Meus amigo pichador)⁹

⁹ Ver letra da música em: <https://genius.com/Fbc-meus-amigo-pixador-lyrics>

4. Organização da travessia

Optei por introduzir esta pesquisa por meio de uma narrativa, a fim de me apropriar do *ethos* cartográfico em consonância com a metodologia escolhida para tratar deste fenômeno, a cartografia. Visto que a cartografia é um método que propõe tecer novos caminhos epistemológicos, começar esta pesquisa contando sobre os meus atravessamentos com meu objeto de estudo foi uma escolha. Assim, esta introdução trata primeiramente sobre como me interessei sobre o objeto de estudo deste trabalho. Faço um relato sobre meu contato inicial com grafiteiros e pixadores, estabeleço os objetivos desta pesquisa e busco justificar a relevância de se estudar a paisagem linguística das grandes cidades, no caso, Belo Horizonte, metrópole onde a pesquisa foi desenvolvida.

O capítulo 2 traz o referencial teórico que embasou este trabalho. Discorro sobre o processo de autonomia da linguística aplicada apoiada nos estudos de Rajagopalan (2004) e novos apontamentos por uma LA crítica, ideológica, indisciplinar e transgressiva (STREET, 1984; 2014; PENNYCOOK, 2004; 2006; MOITA LOPES, 2006; MATTOS, 2011; 2014). Além disso, discorro sobre o *graffiti* e a pixação como uma possibilidade de *counter - literacy* e *street literacies* apoiados em Conquergood (2004) e Pennycook (2010). Em consequência, menciono trabalhos já publicados que utilizam o movimento do hip-hop como uma possibilidade de agenciamento de alunos jovens na perspectiva de letramentos multimodais (ALIM, 2008; SOUZA, 2009; PENNYCOOK, 2007; 2008). Para uma compreensão mais acurada acerca das práticas que envolvem o objeto de estudo, recorro a autores que falam sobre o surgimento do movimento do *hip-hop* e do *graffiti* no contexto dos Estados Unidos e no Brasil e também, sobre o surgimento da pixação em São Paulo (COOPER, 1984; FERRELL, 1996; FORMAN, 2004; PRICE, 2006; SOUZA, 2009; PENNACHIN, 2011). Ainda no capítulo 2 discorro também sobre os conceitos envolvidos nos estudos sobre paisagens linguísticas, como as noções de espaço, local e paisagem, além de eventuais questões que permeiam a disputa de poder por inscrições linguísticas na cidade (SHOHAMY, 2008; JAWORSKI; THURLOW, 2010).

No capítulo 3, apresento a metodologia utilizada para a geração e análise dos dados da pesquisa. Primeiramente, apresento algumas considerações acerca da pesquisa qualitativa (DENZIN; LINCOLN, 2006) assim como esclarecimentos acerca a pesquisa qualitativa de

inspiração cartográfica (PASSOS, et al., 2009; SOUZA; FRANCISCO, 2016). Ainda que a pesquisa qualitativa de inspiração cartográfica ainda não seja muito expoente na linguística aplicada, discorro sobre o apontamento inicial desse método que se inspira no conceito de rizoma proposto por Deleuze e Guattari (1995) como um novo apontamento nas formas de se produzir conhecimento científico.

No quarto capítulo eu faço uma análise de discurso inspirada nos estudos de Orlandi (2011) – que também discorre sobre as práticas da pixação e *graffiti* – em entrevistas com grafiteiras (os) e pixadores acerca de suas considerações sobre as práticas do *graffiti* e pixação. Além disso, também faço uma análise interpretativa (DENZIN; LINCOLN, 2006) como um dos instrumentos de análise a partir de um mapeamento dos trajetos que foram traçados e fotografados de *graffiti* e pixações nas paisagens linguísticas de Belo Horizonte. Ademais, essas fotografias servirão como um instrumento de documentação dessas paisagens linguísticas, que por essência são efêmeras, e esclareço as diferentes modalidades envolvidas nessas práticas.

Na conclusão deste texto, busco refletir sobre como as práticas do *graffiti* e da pixação atuam como um agente de ação na vida dos praticantes e como essas práticas podem ser defendidas como uma prática de letramento de forma legitimada. Ademais, traço possíveis apontamentos para a formação docente no que tange ao ensino de línguas como prática social por meio de fenômenos que façam parte do cotidiano dos alunos, como é o caso do *graffiti* e que elucidam questões de acerca de raça, classe social, gênero, identidade, pertencimento, comunidade, união e mais inúmeros desdobramentos possíveis a partir de um ensino crítico, ideológico, indisciplinar e transgressivo.

Neste capítulo, apresento as bases teóricas que dão suporte a esta pesquisa. Primeiramente, discuto sobre o processo de autonomia da linguística aplicada (RAJAGOPALAN, 2004) e como se deu o surgimento de uma abordagem crítica na LA (PENNYCOOK, 2004; 2006; MOITA LOPES, 2006). Depois, discorro sobre o conceito de *counter - literacy* e *street literacy* (CONQUERGOOD, 2004; PENNYCOOK, 2011) apoiada em autores que falam dessas práticas de letramentos multimodais e de reexistências (ALIM, 2008; SOUZA, 2009; PENNYCOOK, 2007; 2008) no contexto do movimento do *hip-hop* e do quarto elemento, o *graffiti* (FORMAN, 2004; PRICE, 2006; SOUZA, 2009).

Em seguida discorro sobre o surgimento do movimento do *hip-hop* no contexto dos Estados Unidos (COOPER, 1984; FERRELL, 1996; FORMAN, 2004; PRICE, 2006; SOUZA, 2009) e no Brasil (SOUZA, 2009; PENNACHIN, 2011) assim como a pixação como um desdobramento dessas práticas em São Paulo (PENNACHIN, 2011).

Ademais, recorro a Orlandi (2004; 2011) que faz uma análise de discurso na constituição subjetiva de pixadores, além de outros autores que discutem sobre alguns conceitos recorrentes no campo das paisagens linguísticas, que é o campo dessa pesquisa (SHOHAMY, 2008; JAWORSKI; THURLOW, 2010).

2.1 O processo de autonomia da linguística aplicada

Em seu surgimento, em meados de 1960 a linguística aplicada passou por um longo processo de descrédito ainda enquanto ciência visto que era um campo na linguística muito recente que tinha como foco exclusivo questões relacionadas ao ensino e aprendizagem (RAJAGOPALAN, 2004). Além disso, gerou-se uma intensa discussão entre acadêmicos da área a fim de tentar compreender se esse campo tratava conceitualmente de aplicação de linguística ou de linguística aplicada (RAJAGOPALAN, 2004; MOITA LOPES, 2006).

Contudo, após as contribuições trazidas por Chomsky com o surgimento da gramática gerativa, a linguística que antes era orientada por pressupostos mais positivistas passou então a não ser mais tão bem aceita (RAJAGOPALAN, 2004).

Antes de Chomsky, os linguistas descritivos viam o falante nativo como a única fonte confiável de geração de dados. Após a revolução trazida por Chomsky, os linguistas passaram a ver o falante não apenas como a única fonte de dados, mas como alguém que tem o privilégio de analisar os dados introspectivamente (RAJAGOPALAN, 2004). Diante disso, a concepção de língua começou a ser reformulada por alguns estudiosos, pois Chomsky propôs que os falantes nativos possuíam um conhecimento intuitivo na aquisição da sua língua materna (RAJAGOPALAN, 2004).

Foi a partir desse primeiro impacto que a linguística aplicada surge e então como um desdobramento dessa virada Chomskyana. No entanto, ainda que Chomsky estivesse propondo uma teoria tão revolucionária para a linguística descritiva, o falante nativo ainda era visto como um instrumento que intuitivamente conhecia o sistema linguístico do qual fazia parte e esse conhecimento era definido como “competência linguística” (RAJAGOPALAN, 2004, p. 404). Em outras palavras, na perspectiva Chomskyana, a língua ainda era sistematizada e não apontava outras questões que também são permeadas pela linguagem e pela prática social, como, por exemplo, os atos performativos com os quais os falantes lidam em determinadas situações (RAJAGOPALAN, 2004).

Nesse sentido, Brumfit e Johnson (1979, p. 3, apud RAJAGOPALAN, 2004, p. 404) apontam que:

A linguística – em Chomsky assim como em Bloomfield – em sua amplitude é o estudo da língua como uma estrutura. Talvez isso seja o motivo pelo qual a gramática transformativa, tão revolucionária na linguística, tenha tido tão pouco efeito no ensino de línguas. Afinal, o máximo que isso pode oferecer são estratégias alternativas do ensino de gramática – novas formas de se ensinar a mesma coisa (BRUMFIT; JOHNSON; 1979, p. 3, apud RAJAGOPALAN; 2004, p. 404).

No final dos anos 1960, as noções de língua passam por uma transformação a partir de teorias cunhadas por estudiosos da área, como Hymes e Halliday (RAJAGOPALAN, 2004). A língua passa a ser vista como parte de um processo permeado por práticas sociais por parte dos falantes. Como aponta Rajagopalan (2004, p. 405) “para aprender um idioma (ou segunda língua)

com sucesso, é necessário ser capaz de performar atividades da vida real com, e pela linguagem, e não simplesmente internalizar regras gramaticais”. Dessa forma, não se trata de “competência” linguística, mas, sim de “performance” linguística (RAJAGOPALAN, 2004, p. 405).

Assim, os rumos na linguística aplicada começaram a mudar e passou enfim a ser reconhecida enquanto disciplina de caráter *interdisciplinar* (RAJAGOPALAN, 2004; MOITA LOPES, 2006) com o objetivo de abarcar as possibilidades que a linguagem, vista como prática social é atravessada por outros campos do conhecimento.

É em meados de 1990 que ocorre então uma importante virada na linguística aplicada: o termo *interdisciplinar* é alterado para *transdisciplinar* para, dessa forma, estabelecer a autonomia da linguística aplicada enquanto disciplina e retirar o caráter subalterno que carregava nos seus primeiros anos (RAJAGOPALAN, 2004).

O termo interdisciplinar surge na linguística geral a partir da teoria modular de aquisição da língua, proposta mais uma vez por Chomsky, e do atravessamento da filosofia da linguagem como campos interdependentes um do outro (RAJAGOPALAN, 2004). Dessa forma, pesquisadores da linguística aplicada reiteram a necessidade de mudança desses termos, como aponta Rajagopalan (2004, p. 410):

A mudança de interdisciplinaridade para transdisciplinaridade destaca uma consciência crescente por parte dos praticantes da linguística aplicada de que não era suficiente buscar inspiração em disciplinas vizinhas (RAJAGOPALAN; 2004, p. 410).

Em outros termos, era necessário que esses atravessamentos de outros campos do conhecimento estivessem imbricados na própria linguística aplicada enquanto disciplina que enxerga a linguagem em sua concepção como um fenômeno social que faz parte de um todo a fim não só de atravessar e transgredir disciplinas vizinhas, mas também de redesenhar um novo modo de se pensar a língua e uma nova agenda permeada por outras áreas do conhecimento, sem se sujeitar a nenhuma delas (RAJAGOPALAN, 2004).

Portanto, existe uma diferenciação entre uma linguística aplicada autônoma que surge em meados dos anos 1980 e uma linguística aplicada ideológica (RAJAGOPALAN, 2004; PENNYCOOK, 2006; MOITA LOPES, 2006).

Street (2014) explica de maneira mais clara a distinção entre essas duas vertentes,

No meu trabalho anterior (Street, 1984) eu faço uma distinção entre um modelo de letramento autônomo, cujos expoentes estudaram o letramento em seus aspectos técnicos, dependente de um contexto social, e um modelo ideológico

empregado por acadêmicos em trabalhos recentes que se preocupam em as práticas de letramento inextricavelmente ligadas à cultura e estruturas de poder na sociedade. [...] Eu vejo o modelo ideológico provendo uma síntese entre “tecnicismo” e as abordagens “sociais” de forma que evite uma polarização introduzida com o objetivo de retirar as características “técnicas” do letramento como se as “partes culturais” pudessem ser adicionadas posteriormente. [...] Eu uso o termo “ideológico” para descrever essa abordagem ao invés de outros termos controversos e carregados como “cultural” ou “sociológico”, etc., porque sinaliza uma forma bastante explícita de que as práticas de letramento não são aspectos apenas “culturais”, mas também de estruturas de poder (p. 161).

Nessa lógica, discorro sobre a abordagem crítica e ideológica, elucidadas a partir desse momento na LA, na próxima seção.

2.2 Linguística Aplicada Crítica (e ideológica)

A partir do momento em que a linguística aplicada foi estabelecida como uma disciplina, surge então a linguística aplicada crítica (LAC) (PENNYCOOK; 2004) entre outros apontamentos críticos que também se relacionam com a disciplina.

Conforme aponta Pennycook (2004, p. 794),

Algumas dessas perspectivas surgiram sob - bandeiras abertas de criticidade: Análise do Discurso Crítica (ADC), letramento crítico, ou pedagogia crítica; outras são informadas por formações gerais de teoria e trabalhos críticos: estudos sobre gênero, teoria *queer*, estudos pós-coloniais, ou pedagogias antirracistas (PENNYCOOK, 2004, p. 794).

À luz dessas considerações, a linguística aplicada crítica trata de poder, raça, resistência, identidade, performance, prática, discurso, política, entre outras questões que estão imbricadas na linguagem e que têm a ver com as relações sociais (PENNYCOOK, 2004). Nesse sentido, a LAC utiliza outras áreas do conhecimento, como mencionado anteriormente, como o objetivo de abordá-las de forma crítica (PENNYCOOK, 2004).

Moita Lopes (2006) também discorre sobre essa virada na linguística aplicada e afirma que a L.A no Brasil permeia outros campos do conhecimento que estão além da sala de aula (MOITA LOPES, 2006) e que, a partir desse momento, a linguística aplicada passa a estabelecer um caráter indisciplinar, a fim de se desvencilhar de uma LA não apenas como um conhecimento disciplinar, mas *anti*-disciplinar ou transgressivo (MOITA LOPES, 2006; PENNYCOOK, 2006).

Diante disso, quando trazemos a LAC para o ensino de línguas, que é o ponto em que pretendo dar ênfase nessa pesquisa a fim de contribuir com novos apontamentos no ensino de línguas, é importante esclarecer o conceito de letramento crítico como uma possibilidade da linguística aplicada crítica no ensino de língua estrangeira.

Partindo da proposta de novos letramentos, e a partir da publicação de documentos oficiais como as Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM) (BRASIL, 2006), o letramento crítico surge como uma possibilidade no agenciamento de alunos como participantes ativos nos processos de aprendizagem a fim de formar constituintes dinâmicos na sociedade que possam questionar seu lugar no mundo, suas identidades e suas relações sociais (MATTOS, 2011). O letramento crítico permite que alunos marginalizados tenham acesso a uma educação que busca transformação social, diversidade cultural, e conscientização política (PENNYCOOK, 2004).

Ainda que seja um documento oficial publicado apenas como uma proposta de ensino crítico de língua inglesa no Brasil, o trabalho da linguística aplicada somado a essa abordagem de estabelecer princípios indisciplinares (MOITA LOPES, 2006), permite um deslocamento para outras disciplinas e contribuições para uma linguística aplicada *transgressiva* (PENNYCOOK, 2006).

2.3 A linguística aplicada transgressiva

A fim de tecer novos caminhos a favor de uma linguística aplicada indisciplinar e transgressiva (MOITA LOPES, 2006; PENNYCOOK, 2006) e de compreender o paralelo entre a sociolinguística e a linguística aplicada, é importante destacar os atravessamentos da linguística aplicada enquanto disciplina.

Pennycook (2006) recorre a exemplos em sua própria pesquisa que muito têm a ver com o nosso objeto de estudo. O autor afirma que em seu trabalho sobre a difusão global da cultura do *hip-hop* em relação à língua inglesa, a pesquisa foi atravessada por outros campos de conhecimento como a geografia, as ciências sociais e outras áreas dinâmicas que têm relação com os estudos culturais.

Essas leituras (MOITA LOPES, 2006; PENNYCOOK, 2006) assemelham-se ao caráter transdisciplinar desta pesquisa, que também é atravessada pela geografia para além de uma perspectiva territorial, que trata das relações de poder permeadas nos discursos hegemônicos

(MOITA LOPES, 2006) e da linguagem dos grafiteiros e pixadores como prática constitutiva das subjetividades desses atores sociais.

Todavia, é necessário que o professor/pesquisador também seja letrado criticamente e enquanto cartógrafo, como veremos no próximo capítulo, esteja atento às multiplicidades dos movimentos na pesquisa, nos corpos desses atores sociais que realizam as práticas do *graffiti* e pixação na perspectiva dos estudos sobre performance (MOITA LOPES, 2006; PENNYCOOK, 2006) e da análise de discurso (ORLANDI, 2004).

Pennycook (2006) ao defender seu posicionamento por uma linguística aplicada transgressiva argumenta que o seu interesse está em,

Relacionar os conceitos de translocalização, como modo de pensar a interrelação do local dentro do global; transculturação, como modo de pensar a cultura e os processos de interação cultural que permitem a fluidez de relações; transmodalidade, como modo de pensar o uso da linguagem como localizado dentro de modos múltiplos de difusão semiótica; transtextualização, como modo de pensar signos atravessando contextos; tradução, como modo de pensar o significado como ato de interpretação que atravessa fronteiras de modos de compreender; transformação como uma maneira de pensar a mudança constante na direção de todos os modos de significado e interpretação (PENNYCOOK, 2006, p. 76 – 77).

É a partir dessas premissas que surgem dentro da teoria da LA transgressiva as viradas linguística, somática e performativa (PENNYCOOK, 2006) que nos permite tratar da linguagem como um “ato de identidade” (p. 83) sendo a virada somática algo que nos permite “refocalizar a corporeidade da diferença, ao passo que a virada performativa sugere que as identidades são formadas na *performance* linguística e corporificada, ao invés de pré-datada” (PENNYCOOK, 2006, p. 83).

Nesse sentido, como o foco desta pesquisa é investigar o *graffiti*, a pixação e os atores envolvidos nessas práticas – apropriando-me do caráter transgressivo que a LA me permite, ao atravessar outras disciplinas – um dos pontos-chave é a relação dessas práticas com a cidade, que será abordada com maior profundidade na próxima seção.

Orlandi (2004) também discorre sobre a corporificação dos sujeitos permeada pela linguagem, a cidade e o processo de formação das identidades e afirma,

No território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino

de um não se separa do destino do outro. Em suas inúmeras e variadas dimensões: material, cultural, econômica, histórica etc. O corpo social e o corpo urbano formam um só. Para a nossa época, a cidade é uma realidade que se impõe com toda a sua força. Nada pode ser pensado sem a cidade como pano de fundo. Todas as determinações que definem um espaço, um sujeito, uma vida cruza-se no espaço da cidade (ORLANDI, 2004, p. 11).

Nesse sentido e, parafraseando Conquergood (2002, p. 148) vivemos em um mundo em que existem muitas demandas e por conta disso devemos nos atentar às mensagens codificadas e que são mensagens indiretas, formas extralinguísticas de comunicação com significados subversivos a fim de tentar proteger e defender esses anseios, como é o exemplo do *graffiti* e da *pixação*.

2.4 Novos Letramentos

As teorias sobre novos letramentos começaram a ser desenvolvidas como uma possibilidade de se repensar o ensino de línguas no Brasil, a partir da publicação de documentos oficiais como as Orientações Curriculares para o Ensino Médio – Conhecimentos de Línguas Estrangeiras (OCEM-LE) (BRASIL, 2006; MATTOS, 2014). Além disso, há que se levar em conta o processo de globalização, do imperativo tecnológico entre outras demandas que surgiram nos últimos anos (MATTOS, 2014, p.103).

Mattos (2014) argumenta que

Os novos letramentos abarcam uma noção de linguagem como prática social e a compreensão de que é necessário proporcionar o desenvolvimento do senso crítico dos cidadãos/alunos, permitindo questionar, analisar e contestar as relações de poder existentes com vistas a provocar mudança social (p. 103).

Além disso, Street (2014) afirma que as teorias sobre novos letramentos desencadearam a noção de multiletramentos e que, nesse sentido, os multiletramentos são “variedades de práticas de letramento” (STREET, 2014, p. 136). Street (2014) também sugere que a noção de multiletramento tem sido usada de forma equivocada no sentido de que, quanto mais se pensa em práticas sociais que se distanciem das habilidades de escrita e leitura, mais fica evidente que estão adotando uma noção de letramento de forma funcional, em que o que é levado em conta é a competência linguística (p. 136).

O autor argumenta, então, sobre como devem se dar as noções de letramento e multiletramento:

Uma grande quantidade de pesquisas etnográficas sobre práticas de letramento está começando a explorar as associações entre convenções culturais e práticas de letramentos, noções de *self*, pessoa e identidade e questões de poder. Nós precisamos, então, não apenas de modelos “culturais” de letramentos, mas de modelos “ideológicos”, no sentido de que em todos esses casos os usos e significados de letramentos englobem questões sobre identidades próprias contra as identidades hegemônicas geralmente impostas (STREET, 2014, p. 137).

Partindo de uma noção de multiletramentos, ou letramentos modais, Conquergood (2004) incorpora à perspectiva de letramentos ideológicos, o conceito de *Street Literacies*, que surgem por meio dos estudos etnográficos sobre letramentos (Street, 2014) que desenvolvo na próxima seção.

2.5 Street Literacy/Transletramentos/Reexistência e sobrevivência

Conquergood (2004) discorre sobre o entendimento de *Street Literacy* após realizar uma pesquisa etnográfica com gangues de rua em Chicago. O autor parte da perspectiva do *graffiti* como uma forma de *counter - literacy* apoiado em pressupostos que concebem a noção de letramento por um viés ideológico e local (CONQUERGOOD, 2004; STREET, 2014).

O *graffiti*, assim como a pixação no contexto do Brasil¹⁰, é concebido no imaginário social como algo sujo, feio e decadente e que, em contrapartida, trata-se de escrita, ainda que de forma marginalizada (GITAHY, 1999; PENNYCOOK, 2010; CONQUERGOOD, 2004; ORLANDI, 2011). Nas palavras de Conquergood (2004), “de acordo com definições oficiais de letramento, a ‘escrita do *graffiti*’¹¹ é o oxímoro e o vandalista que ‘comete *graffiti*’ é a anátema da pessoa letrada” (p. 354).

Diante disso, Conquergood (2004) defende o *graffiti* como uma prática de letramento legítima e pautada em pressupostos ideológicos de luta contra um sistema que oprime e marginaliza seus praticantes. Nesse sentido, parafraseando o autor, o *graffiti* atua como um *counter - literacy (contra-letramento)*, (ver PENNYCOOK, 2006, 2011; SOUZA, 2009; JAWORSKY;

¹⁰ As diferenças entre essas modalidades serão esclarecidas nas próximas sessões.

¹¹ Nessa perspectiva, “escrita do *graffiti*” refere-se à *tag* e ao *pixo* (No contexto do Brasil).

THURLOW, 2010) no sentido de que provoca, desafia as noções de propriedade privada e controle do espaço público (CONQUERGOOD, 2004, p. 354-355).

Conforme afirma Conquergood (2004),

O que distingue a escrita do *graffiti* de letramentos subalternizados é a sua criminalização: mais do que um letramento ilegítimo, é ilegal. Para melhor compreender os significados complexos desse *counter-literacy*, é preciso situar-se no discurso e nas práticas visuais de poder e controle contra as quais o *graffiti* luta (CONQUERGOOD, 2004, p. 355).

Nesse sentido, podemos dizer que o *graffiti* - considerando também a pixação - é uma forma de letramento multimodal ou de *contra-letramento* (*counter-literacy*) (CONQUERGOOD, 2004) na perspectiva da linguística aplicada ideológica, transgressiva e indisciplinar (STREET, 1984, 2014; PENNYCOOK, 2006; MOITA LOPES, 2006).

O *graffiti*, nesse contexto, surge como uma potência de como a linguagem é resignificada e contestada. Os atores sociais que produzem a escrita do *graffiti* criam, então, seu próprio modo de produzir sentido por meio da escrita e da leitura sustentadas, essencialmente, pela prática social. Além disso, trata-se de uma nova forma de significar a linguagem por meio de reivindicações e de reexistências (SOUZA, 2009) e em oposição aos fatores que contribuem para a construção de uma narrativa que marginaliza esses sujeitos.

Pennycook (2010) argumenta que:

Há um ótimo negócio que pode ser dito sobre o *graffiti* como texto, não apenas em termos de política e mensagens sociais que eles podem transmitir, mas também em termos de diversão e uso transgressivo da linguagem (PENNYCOOK, 2007). [...] e como parte de um movimento em direção à transmodalidade, em vez dos limites mais estreitos do que é normalmente considerado "linguagem" (Pennycook, 2007) [...] Ao fazer *graffiti*, a prática da escrita do *graffiti*, então, pode ser entendida como parte de uma atividade subcultural que trata da participação em uma *crew* de *hip-hop* / *graffiti*: o que importa pode ser o processo de escrever / desenhar ilicitamente, tanto quanto os traços subsequentes dessa escrita (PENNYCOOK, 2010, p. 90).

Diante disso, e ao defender o *graffiti* como *street literacy*, Conquergood (2004) argumenta que essa modalidade de letramento “acolhe três modos de significação: a alfabética, iconográfica e corpórea” (p. 358) e afirma que:

Enquanto letramentos oficiais estão associados a uma indiferença, distanciamento, revelação e uma cena de produção e recepção solo – leitura e escrita são tipicamente consideradas atividades privadas e contemplativas – a escrita do *graffiti* é caracterizada por contato, codificação, colaboração e conluio (CONQUERGOOD, 2004, p. 358).

Orlandi (2011) afirma que durante muitos anos acompanhou de perto os processos de subjetivação dos pixadores. Sendo assim, eu traço um paralelo entre as perspectivas de *graffiti* (e pichação) como letramento (CONQUERGOOD, 2004) e a análise de discurso (ORLANDI, 2011) conforme os apontamentos da autora:

Pensando a pichação na atualidade, eu diria que não é algum *conteúdo* transmitido por uma *mensagem* que contém a reivindicação. É a sua própria forma de estabelecer-se, como letra diferente, outra (metáfora da letra). O pichador se esmera em *inventar* (são as palavras que eles usam) sua letra, sua escrita. O pichador significa e se significa na criação de sua *letra*, em seu grafismo. Não reconhece/não se reconhece no regime da alfabetização, das letras distribuídas pela escola, na ortografia do certo/errado[...]. Ele elabora seu sistema gráfico e não se submete ao certo/errado de quem foi segregado. Ele resiste com sua letra dita indecifrável (para alguns), fazendo deslizar a escritura, produzindo um efeito metafórico da letra, um sistema de escrita urbano, onde se diz: *eu sou, eu existo, eu estou aqui*, onde ele se socializa apesar de tudo, apesar do Estado (p. 701).

A imagem a seguir pode servir como ilustração sobre o estigma da pichação como vandalismo e a negligência do Estado perante uma parcela da população que segue sendo marginalizada e tendo o acesso aos direitos básicos negado.



Figura 3 – Vândalo é o governo

Ainda que Conquergood (2004) parta de pressupostos distintos de Orlandi (2011) e que, contudo, coadunam-se, o autor argumenta,

Graffiti como *conter-literacy* perturba “o texto burguês sem corpo” (MARVIN, 1994, p. 141), reconecta letras com corpos, e reencarna a escrita. Embora textos grafitados comuniquem mensagens complexas e codificadas a outros membros de gangues [...] a maioria dos não pertencentes não é versada da mesma forma que leem textos convencionais. Seu impacto perturbador sobre os cidadãos de classe média deriva de sua força indexical, não de seu significado referencial. Os proprietários reagem à escrita do *graffiti* com repulsa porque a experimentam visceralmente como um sinal descaradamente sensível da presença de uma gangue, como o toque contaminante de corpos grotescos fora do lugar (p. 357).

Nessa lógica, Lopes (2017) propõe a noção de transletramentos como uma possibilidade de aplicação dos letramentos de sobrevivência, termo que coaduna com a perspectiva de Souza (2009) sobre letramentos de reexistências. Para Lopes (2017), a perspectiva de transletramentos atua como uma metáfora para os letramentos de sobrevivência e nos permite investigar as práticas de uso social da língua na escrita, esta que também tem o papel de agenciar pessoas não somente nos processos de letramento não somente, mas principalmente fora da escola, seja em suas comunidades, família, igreja etc. Conforme a definição da autora:

Os letramentos de sobrevivência são rastros que resistem – rastros indiciadores de que aqueles que foram subalternizados pela modernidade não se entregam pacificamente à escrita, mas dela se apropriam, transformando seus significados e reinventando formas de sobreviver culturalmente (LOPES, 2017, p. 755).

Souza (2009) desenvolve em sua pesquisa a perspectiva de letramentos multimodais pautados nas relações sociais de jovens negros pelo viés de letramentos de reexistências. Ao fazer um levantamento sobre a população de jovens negros letrados no Brasil, a autora estabelece um paralelo desde o período escravocrata até os dias de hoje e como ocorre essa desproporção de pessoas que tiveram o acesso à educação negado (SOUZA, 2009).

A autora também discorre sobre quais seriam as outras possibilidades de letramento nesse contexto e defende pedagogias que apontam novos caminhos na educação de jovens negros. A autora argumenta que o *hip-hop* atua diretamente nesse processo como uma possibilidade de buscar apontamentos pedagógicos de letramento e agenciamento dessas pessoas:

[...] Por isso afirmo que o *hip-hop* mostra-se como um *reinventor de tradições*, por recriar, de maneira singular, as práticas culturais e educacionais que marcam o movimento social negro nas diferentes épocas, desde a chegada dos negros africanos ao Brasil. Abordando os letramentos como práticas sociais que, para além das habilidades individuais de uso da linguagem, se realizam em determinados contextos: social, político e cultural; os jovens envolvidos nessa pesquisa, ao mesmo tempo em que dizem de si e da cultura *hip-hop*, dizem também da cultura negra e da identidade negras (SOUZA, 2009, p. 41).

O paralelo que eu quero criar a partir dessas leituras para esta pesquisa, não está necessariamente baseado em estabelecer novos horizontes nas possibilidades pedagógicas que o movimento do *hip-hop* possibilita. Contudo, como o objeto deste estudo é o *graffiti*, que por vezes atua como o quarto elemento desse movimento e que pode não o ser também, como é o caso da pixação, como veremos no capítulo 4, é importante esclarecer a trajetória desse objeto enquanto prática social, sobre o qual discorro na próxima seção acerca da origem do *hip-hop*, os elementos do movimento e seus atravessamentos pedagógicos (ALIM, 2007; SOUZA, 2009; PENNYCOOK, 2007; 2008).

2.6 A origem do movimento do *Hip-hop*

Foi no Bronx (Estados Unidos) em meados dos anos 70 e em meio a um cenário caótico, que o *hip-hop* começou a surgir como um movimento (PRICE; IBER, 2006; FORMAN, 2004; SOUZA, 2009) pautado em tradições de pessoas afro-norte-americanas (na primeira geração do movimento) seguido de uma origem caribenha (Jamaica, Porto Rico, Cuba e Bahamas) em um segundo momento (PRICE; IBER 2006). Conforme discorre Price e Iber (2006),

O *hip-hop* é o produto de uma diáspora Africana que mistura a música, dança, artes gráficas, discurso e moda com uma estética crescente apoiada em objetos materiais e meios artísticos. É um meio e método de expressão que prospera em comentários sociais, crítica política, análise econômica, exegese religiosa e consciência de rua enquanto combate preconceitos de longa data relacionados ao racismo, perseguição cultural, e disparidades sociais, econômicas e políticas (PRICE; IBER, 2006, p. 1).

Os autores estabelecem um panorama das décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e discorrem sobre como esses anos foram importantes para uma transição da paisagem cultural do país. Segundo eles, devido à falta de acesso a serviços básicos de saúde e, educação, entre outros direitos básicos negados, grupos ativistas de direitos humanos foram às ruas reivindicar seus direitos e barrar a discriminação racial. É dessa forma que o cenário cultural começa a ser transformado (PRICE; IBER, 2006). Os autores acrescentam,

O movimento Black Power também surgiu durante os “turbulentos anos 60” quando os negros procuravam uma alternativa à metodologia não violenta de Dr. King¹². Liderado pelo partido das Panteras Negras (formalmente conhecido como Partido das Panteras Negras para autodefesa¹³) e indiretamente influenciado por Malcolm X, o movimento visava desafiar os negros a serem autodeterminados, autossuficientes e orgulhosos de sua busca pela autonomia cultural (PRICE; IBER, 2006, p. 2).

Ainda que o movimento artístico negro nos Estados Unidos da América na década de 1960 seja raramente associado à cultura do *Hip-hop*, segundo Price e Iber (2006), foi a partir desse momento que diversos escritores, poetas e músicos se uniram ao movimento Black Power e passaram a criar e ensinar artes pela perspectiva do ativismo negro.

A partir disso, o Bronx, que até então era um lugar visto como “a epítome do fracasso urbano” (PRICE; IBER, 2006, p. 4), surge como um campo fértil para a manifestação artística do *hip-hop* devido à diversidade cultural e à centralização de pessoas marginalizadas no final dos anos 1960 e 1970. É dessa forma que surge um movimento de gangues nessa região que contribuiu para a criação de uma estética periférica. Conforme discorrem Price e Iber (2006) a afiliação às gangues ofereceu credibilidade, reconhecimento, e prestígio na comunidade. E, após uma iniciação, os membros das gangues podiam então se apropriar de algumas insígnias como roupas, tatuagens, cores associadas às gangues etc., (p. 8). Segundo os autores,

Como associações territoriais, as gangues identificavam seu território "marcando", ou seja, deixando identificadores escritos ¹⁴(geralmente em propriedades públicas) demarcando o perímetro do seu espaço geográfico. Muitos *gangbangers*¹⁵ abandonaram o ensino médio e depois tinham mais tempo para criar estratégias, recrutar, comprometer crimes, entrar em guerra com gangues

¹² Martin Luther King ativista norte americano no combate à discriminação racial nos anos 1960.

¹³ Black Panther Party for Self Defense

¹⁴ As identificações gráficas eram feitas por meio de *tags*.

¹⁵ Membros de gangues urbanas.

rivais e, o mais importante, obterem problemas com a lei (PRICE; IBER, 2006, p. 9).

É nesse contexto e a partir dos anos 1970 que o movimento do *hip-hop* surge como uma possibilidade de transformação na realidade desses jovens, por meio de quatro elementos: como o *Dee jay*, o *break dance*, o mestre de cerimônias (MC) e o *graffiti* (PRICE; IBER, 2006; PENNYCOOK, 2008, 2009, 2010, 2011; FERREL, 1996; FORMAN, 2004).

Segundo Price e Iber (2006), Kool Herc (Clive Campbell) foi o precursor do movimento ao trazer seu legado de música advindo da Jamaica quando se mudou para o Bronx. Campbell era filiado a uma das gangues de rua na época, era conhecido por suas *tags* e por participar de grupos de *break dance* (PRICE; IBER, 2006). A partir desse momento, como também era conhecido por ser DJ, o artista inovou a forma de tocar suas *playlists* e criou o gênero *break beat* que deu origem ao *rap* (PRICE; IBER, 2006). Diante disso, era possível encontrar nas festas grupos de jovens que performavam as músicas através da dança, assim como os MC's que faziam a apresentação de seus shows. Como consequência desse movimento, foi criada a primeira *crew*: Kool Herc & The Herculords. Kool Herc surge então para trazer um novo sentido à vida desses jovens filiados a gangues, motivando-os a dançar, se divertir e deixar de lado o crime, assim como atos de violência (PRICE; IBER, 2006).

Afrika Bambaataa também foi uma figura importante para disseminar a cultura do *hip-hop*. Enquanto Herc é considerado o pai do movimento, Bambaataa é considerado o embaixador do *hip-hop* ao criar a *Universal Zulu Nation* que era o local em que essas festas aconteciam e contavam com a presença de outros DJ's, como é o caso do *Grandmaster Flash*, figura muito conhecida, além das *b.girls* e *b.boys* (*breakdancers*), grafiteiros, MC's e entusiastas de *rap* (PRICE, 2006). Mais do que um local, a *Zulu Nation* funcionava com uma comunidade do *hip-hop* no sentido de transformar a vida dos jovens do Bronx a partir das premissas “Paz, amor, união e diversão” (PRICE; IBER, 2006, p. 13) e incentivar a busca por uma educação por meio dos estudos, autoconhecimento e afirmações pessoais (*ibid.*, 2006).

O movimento do *hip-hop* foi pensando, então, a partir de quatro elementos substanciais, como mencionado anteriormente, e que, contudo, se estendem a partir de outros pilares conforme as práticas sociais dos atores em questão vão sendo repensadas e ampliadas. A partir desses elementos: o *Dj*, o *MC*, o *breakdance* e o *graffiti*, - o movimento também conta com elementos adicionais como o “quinto elemento” que, conforme a síntese de Afrika Bambaataa significa

“conhecimento, cultura e compreensão” (PRICE; IBER, 2006, p. 37). Estão também atrelados ao movimento: moda, linguagem, estudos urbanos, empreendedorismo e a estética do *hip-hop* (PRICE; IBER, 2006).

No Brasil, os primórdios do *hip-hop* também passaram por um processo similar ao dos Estados Unidos. Ele desencadeou-se espontaneamente por meio de grupos de ativistas formados nas décadas de 70 e 80 durante a ditadura militar contra a repressão popular e que lutavam por condições básicas mais dignas (SOUZA, 2009).

Souza (2009) afirma que em 1980 começam a surgir alguns grupos de dança, no centro de São Paulo e que posteriormente estariam atrelados ao movimento do *hip-hop* no contexto do Brasil:

O *hip-hop*, ao imprimir seu estilo e estética ao Centro da Cidade de São Paulo, coloca-se em um lugar de memória que remete às formas de estabelecer laços provisórios de solidariedade que, sustentados coletivamente, foram fundamentais para garantir a sobrevivência de negros cativos ou libertos ainda na época do Brasil colônia (SOUZA, 2009, p. 73).

Por se tratar de um movimento majoritariamente negro de pessoas que já eram marginalizadas que ocupavam as ruas do centro de São Paulo, e em meio a um processo de urbanização e higienização da capital paulista, houve um cerceamento dessas práticas pois “destoavam do projeto de sociedade moderna e dos anseios de progresso que se pretendia para o Brasil” (SOUZA, 2009, p. 74). Diante disso, o movimento que em seus primórdios já era marginal, passou então a ser periférico devido a um processo de descentralização dessas atividades (SOUZA, 2009). Conforme Souza,

Nesse sentido, de diferentes maneiras, pessoas negras, e também algumas pessoas brancas em semelhante situação de precariedade, buscavam, nos arredores do centro, alternativas diante dos processos de expulsão que não apenas as alocavam em lugares distantes do centro urbano, como também cerceavam as possibilidades de acesso aos bens e serviços que começavam a aparecer na cidade. A rua, que antes era um espaço de sociabilidade, também começa a ser negada (SOUZA, 2009, p. 74).

Ainda que a ocupação das ruas fosse negada à comunidade do *hip-hop*, o movimento no contexto de São Paulo atua como uma possibilidade de contestação, ocupação, reexistências e pertencimento (SOUZA, 2009):

[...] o movimento impõe um modo de viver e de se expressar, usando os lugares públicos como espaços de práticas sociais e culturais. Na rua, a ordem era ocupar os espaços para dançar, divertir-se, criar e competir. [...] Nas ruas, além dos grupos de *break* que se ampliam, ganham expressão e visibilidade, estão os MCs dos grupos de *rap*, os DJs e os grafiteiros. Consolida-se aí a junção das quatro linguagens artísticas que sustentam, ainda hoje, o que se denomina como cultura *hip-hop* ou movimento cultural *hip-hop* (SOUZA, 2009, p. 79).

Para os fins desse trabalho, pretendo dar ênfase ao quarto elemento da cultura *hip-hop*, que é o *graffiti*. Essa ênfase contextualiza o *graffiti* como parte do movimento do *hip-hop*. Contudo, o mesmo pode ser interpretado de diversas formas e nem sempre está relacionado ao movimento. Desta forma, na próxima seção, farei algumas considerações acerca do surgimento do *graffiti* nos Estados Unidos e como se sucedeu a incorporação desse elemento no Brasil no que tange a outras modalidades como a pixação.

Adianto que, por se tratar de um movimento fluido e de múltiplas nuances em relação às definições de *graffiti* e pixação, discorrerei com cautela sobre essas nuances neste capítulo, as mesmas serão esclarecidas de forma mais acurada pelos próprios artistas participantes dessa pesquisa no capítulo 4, onde analiso parte das conversas que tivemos e que foram transcritas para esta pesquisa.

2.7 O *graffiti*

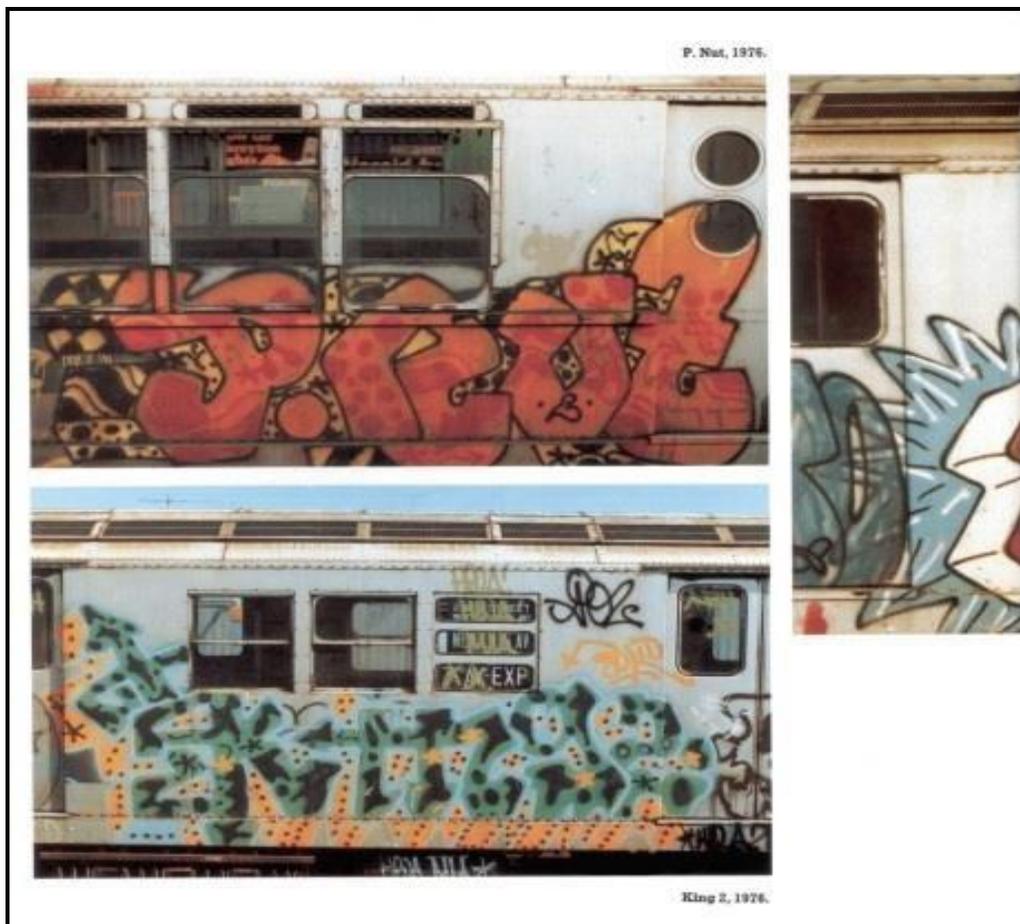
O *graffiti* emergiu como o elemento visual de subculturas que posteriormente foram atreladas ao movimento do *hip-hop*. Em meados de 1960 era possível encontrar assinaturas de grafiteiros em estações de trem, vagões, entre outras áreas públicas e visíveis (PRICE, 2006).

O movimento começou na costa leste dos Estados Unidos, na Filadélfia, a partir de assinaturas como “COOL EARL” e “CORNBREAD” e logo se estendeu para Nova Iorque e bairros do subúrbio, como é o caso do Bronx sendo um de seus precursores o grafiteiro TAKI 183 (PRICE, 2006; FERREL, 1996). Inspirados em TAKI 183, os jovens do subúrbio de Nova Iorque começaram um processo de “*Getting up*”, em outras palavras, um processo de “levantarem-se” com o objetivo de cobrir a cidade com as suas inscrições (PRICE; IBER, 2006; FERREL, 1996; FORMAN, 2004, COOPER, 1984).

Diante disso, as técnicas de *graffiti* começaram a se desenvolver a partir da escolha de pinceis de feltro – que deslizavam melhor na superfície dos vagões – até chegar a técnicas mais avançadas como o uso da tinta spray que, além de cobrir a superfície dos suportes de forma mais rápida, contribuíam também para a realização de trabalhos maiores e mais elaborados (PRICE, 2006; FERREL, 1996; FORMAN, 2004, COOPER, 1984). Conforme Price e Iber (2006),

Os trens se tornaram o alvo principal, uma vez que eles viajam de um bairro a outro, com a letra do grafiteiro, seja ela *tag* ou *throw-up* (uma rápida execução do *graffiti* de qualquer tamanho que contém mais de uma cor), ou um *burner* (um *graffiti* grande produzido a partir de um espírito competitivo que usa cores brilhantes e técnicas elaboradas) a fim de serem vistos por toda a cidade. (PRICE; IBER, 2006, p. 30)

Com a elaboração das técnicas de *graffiti* e, conseqüentemente, a criação de novos estilos de letras, o *spray* se tornou para o movimento do *hip-hop* tão importante quando o *rap* para o MC. Nas palavras de Ferrel (1996, p. 8), “o *graffiti* do *hip-hop* se tornou uma lata de *rap* em *spray*, uma série de marcadores subculturais pintados na superfície da cidade”. As Figuras 4 e 5 mostram exemplos de *graffitis* feitos em trens:



Figuras 4 e 5: Subway art.

De acordo com a Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM), em janeiro de 2021, um grupo de grafiteiros pintou de forma ilegal cinco vagões do trem na capital paulista¹⁶, como é possível ver na imagem (Figura 6) abaixo. Ainda que esse tipo de atividade seja parte do surgimento do *graffiti* no contexto estadunidense, reverbera até os dias de hoje em diferentes contextos.



Figura 6 – Pixação em vagão de metrô, São Paulo, 2021.

Na Figura 7, vemos esse fenômeno se repetir também em Belo Horizonte, assim como em diversas cidades do Brasil.

¹⁶ <https://www.metrocptm.com.br/metro-de-sao-paulo-volta-a-ter-um-trem-da-linha-2-verde-vandalizado/>



Figura 7 – Vagão de trem pixado. Belo Horizonte, 2020.

No começo dos anos 70, Jean - Michel Basquiat e Keith Haring atuaram como figuras importantes do movimento ao levarem o *graffiti* para as galerias de artes na tentativa de validar o fenômeno como uma expressão de arte legítima (PRICE, 2006). No começo de sua carreira, Basquiat assinava a *tag* SAMO (*Same Old Story*) nas ruas sem autorização. Após ser legitimado como artista e levar o *graffiti* para as galerias de arte, Basquiat parou de assinar como SAMO por não ver mais sentido na assinatura (PRICE; IBER, 2006). As Figuras 8 e 9 trazem exemplos dos trabalhos desses grafiteiros.



Figura 8: Fallen Angel, 1982, Jean-Michel Basquiat.



Figura 9: *Untitled*, 1981, Keith Haring.

Embora o *graffiti*, na perspectiva do *hip-hop*, seja sobre pertencimento e as outras questões que estão imbricadas na constituição das identidades dos grafiteiros e pixadores - já mencionadas neste capítulo - o que caracteriza essa prática como transgressiva é o “processo de escrita/desenho como práticas ilegais” (PENNYCOOK, 2010, p. 139). Ainda que alguns artistas façam trabalhos comissionados, que seus trabalhos sejam expostos em galerias ou que o movimento tenha um caráter educativo e de transformação social, o *graffiti* depende do confronto entre as autoridades e o espaço público (PENNYCOOK, 2010).

Em São Paulo, o surgimento do *graffiti* ocorreu de forma distinta da experiência novaiorquina devido à falta de informação no surgimento desse processo enquanto movimento nos Estados Unidos, por ser um país mais isolado¹⁷ (PENNACHIN, 2011). Dessa forma, os artistas brasileiros criaram de maneira improvisada formas de expressão que foram atreladas ao movimento do *hip-hop* – conforme discorre Souza (2009) na seção anterior – e que buscaram artífices que moldaram o *graffiti* a partir de uma assimilação antropofágica no contexto do Brasil (PENNACHIN, 2011). Assim, devido às restrições culturais e econômicas - quanto ao uso de tintas de *spray*, por exemplo – os artistas brasileiros criaram novas técnicas e estilos (PENNACHIN, 2011). Entre as técnicas inovadas no contexto do Brasil, está a pixação.

Conforme explica Pennachin (2011), é importante ressaltar que a pixação é um produto produzido a partir desse processo de assimilação no contexto do Brasil:

É essencial ressaltarmos que a distinção entre *graffiti* e pixação nunca existiu fora do Brasil. Nos primeiros anos do *graffiti* novaiorquino, a cultura das *tags*, assinaturas rudimentares que apresentavam uma indiscutível semelhança com aquilo que no Brasil se convencionou denominar pixação, era o que predominava na cidade. Com o passar dos anos e a intensificação da disputa por visibilidade entre os escritores do *graffiti*, essas assinaturas foram evoluindo em termos de sofisticação estética. [...] Assim, a partir do momento em que os escritores do *graffiti* começaram a utilizar mais cores e criar *pieces* cada vez mais elaborados, abria-se o caminho para a aceitação de sua linguagem pelo circuito oficial da arte e também pela mídia e pelo mercado. As *tags*, no entanto, não são consideradas como algo distinto do tipo de inscrição que se desenvolveu a partir delas sendo igualmente compreendidas como *graffiti* (PENNACHIN, 2011, p. 200).

A autora discorre sobre a definição do termo pixação – que também será esclarecido pelos participantes da pesquisa no capítulo 4 – e argumenta que:

¹⁷ Há de se levar em conta que o Brasil passou por um regime militar durante desde o ano de 1964 até o início da década de 80, e por isso, tornou-se um país mais isolado.

No Brasil, o termo *pixação* é utilizado para denominar um tipo de *graffiti* marcado pela monocromia e fundamentado principalmente no desenho de letras e na assinatura de seus autores, chamados então de *pixadores* e dos grupos aos quais pertencem conhecidos como *galeras*, *grifes*, *uniões* ou *famílias* (PENNACHIN, 2011, p. 200).

Na imagem a seguir (Figura 10) é possível encontrar as duas modalidades – o *graffiti* compreendido como um *piece*, ou seja, um desenho – e a *pixação* na cidade de Belo Horizonte. Já a Figura 11 traz apenas a *pixação* na fachada principal da Serraria Souza Pinto, em Belo Horizonte.



Figura 10: Mural de *graffiti*. Belo Horizonte, 2020.



Figura 11: Serraria Souza Pixo. Belo Horizonte, 2020.

A pixação originou-se em São Paulo e hoje representa um elemento muito importante na cena cultural urbana do Brasil, ainda que seja uma prática que incomode e carregue um estigma vandalista (PENNACHIN, 2011). Contudo, a pixação é uma prática que existe para além de uma visão maniqueísta de arte ou vandalismo e desafia questões acerca de quem tem acesso aos letramentos públicos, quem controla esses espaços e quem decide como essas paisagens linguísticas serão moldadas. Tanto o *graffiti* quanto a pixação dependem da disputa linguística no espaço público (PENNYCOOK, 2011).

Assim, o surgimento do *graffiti* e da pixação, embora sejam práticas distintas, possuem uma similaridade em sua origem devido a essas disputas e a apropriação ilegal dos espaços na cidade. O que marcou essa diferenciação no Brasil foi o fato de o *graffiti* ser interpretado como uma linguagem de carácter artístico, enquanto a pixação foi rotulada como um ato de vandalismo (PENNACHIN, 2011, p. 204). As considerações acerca dessas duas práticas serão abordadas de maneira mais aprofundada no capítulo 4, a partir de entrevistas com os artistas.

Conforme discorre Pennachin (2011):

As práticas do *graffiti* e da pixação são, atualmente, bem diferentes entre si já que a linguagem do *graffiti* passou por um processo de assimilação pelo *mainstream*

que não incluiu a pixação, com raras e pontuais exceções. Assim, pintar nas ruas se tornou uma experiência distinta dependendo do tipo de inscrição a ser realizada. Pode-se dizer que a pixação é o lado negro¹⁸ do *graffiti*, acontece durante a noite, é sempre ilegal e perigosa e odiada pela maioria das pessoas, incluindo os agentes da polícia. Já o *graffiti* é geralmente executado durante o dia, diante dos olhos da população que geralmente tece elogios ao trabalho em execução demonstrando um tipo de aprovação inviável para a pixação. Mesmo quando executado de forma ilegal, o tratamento dispensado pela polícia aos grafiteiros é muito mais cortês do que aquele aplicado aos pixadores que são pegos em flagrante apesar da lei ter distinguido as duas práticas somente em 2011 (PENNACHIN, 2011, p. 207).

Um exemplo recente e que, de forma infeliz, salienta o posicionamento da autora, é o que aconteceu no festival CURA – Circuito de Arte Urbana de Belo Horizonte em 2020. O CURA, que teve seu primeiro festival de pintura em empenas em 2017, já contou com a participação de diversos artistas visuais de várias cidades do país.

No ano de 2018, o festival convidou os artistas Bess, Carimbo, Diva, Dninja, Error, Fhero, Figo, Goma, Hisne, Kid, Mts, Musa, Naice, Nica, Okay, Pimenta, Sake, Sink, Surto, Tina e Tita para assinarem a obra “Empena de Letras”. Segundo as informações do site do festival Cura, a curadoria do festival sintetizou a obra da seguinte maneira,

A caligrafia, arte fundadora do *graffiti* e antes estigmatizada, é hoje apreciada em todo mundo, inclusive em galerias, feiras e leilões de arte contemporânea. A arte da tipografia do *graffiti* se ramificou e evoluiu para uma gama diversa e complexa de estilos que vão dos tradicionais *Wild Style* e *Throw Up*, até estilos propriamente brasileiros, como o Pixo e o Grapixo. O festival fez uma homenagem às letras do *graffiti* ao propor uma empena de letras concebida pelos artistas Surto e Nica. Os dois tiveram a difícil missão de reunir artistas que ilustrassem os diferentes estilos, técnicas e linguagens da caligrafia do *graffiti* em Belo Horizonte. Os 21 artistas convidados (13 homens e oito mulheres) ergueram um mural no Edifício Satélite, com mais de 62 metros de altura, coberto totalmente por letras – uma ação inédita no CURA, que recebeu o nome de *Empena de Letras* (CURA, 2021¹⁹).

¹⁸ Embora eu não seja a autora dessa citação, a minha interpretação ao ler a expressão “ladro negro” remete o que há de melhor no *graffiti*: a pixação.

¹⁹ CURA, Circuito Urbano de Arte, 2021. Disponível em: <www.cura.art>. Acesso em: 12 de Mar. 2021.



Figura 12 – Empena de Letras. Belo Horizonte, 2018.

Na Figura 12, podemos ver duas obras que foram escolhidas pela curadoria do festival. Ambas foram feitas no mesmo edifício, no mesmo ano, mas em blocos distintos. A primeira (em laranja) é a obra “O voo” do artista plástico Comum, residente de Belo Horizonte, seguido da segunda obra que é a intitulada “Empena de Letras”, como mencionado no parágrafo anterior.

Logo após a realização dessas obras, o pixador Ralado, da grife²⁰ que se denomina como *Os piores de Belô* fez uma intervenção na obra “O voo”, sem o consentimento do artista que assinou o trabalho, como podemos ver na Figura 13 a seguir.

²⁰ Grupo de pixadores



Figura 13: “O voo” e “Empena de Letras”. Belo Horizonte, 2020.

Após esse episódio, na edição do festival de 2020, a curadoria resolveu então unir o trabalho do artista visual Robinho Santana (Diadema, São Paulo) em uma colaboração com os pixadores de BH Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto.

A obra intitulada “Deus é mãe”, representada na Figura 14, retrata uma mulher negra com duas crianças ao lado e conta com pixações que emolduram o desenho.



Figura 14: Deus é mãe. Belo Horizonte, 2021.

Entre as letras pixadas na moldura do desenho que conta com a assinatura dos pixadores foi inscrito também um trecho da letra da música “A música da mãe” do rapper mineiro Djonga “ô mãe, olha como me olham”.

Ainda que esse trabalho colaborativo tenha sido feito de forma autorizada, a Polícia Civil de Minas Gerais abriu um inquérito²¹ para apurar o envolvimento desses pixadores, que segundo o delegado responsável pelo caso, Eduardo Vieira foi movido por ações anteriores ao caso. A polícia esclareceu que a obra em si não é investigada, mas as pixações no entorno dela. O caso

²¹ <https://bhaz.com.br/2021/02/05/policia-descarta-mural-deus-e-mae-como-alvo-de-investigacao-mas-diz-que-pichacoes-sao-apuradas/#gref>

ganhou repercussão nacional ao ser transmitido na televisão em um dos principais canais de comunicação do Brasil.

Conforme uma entrevista publicada num grande jornal²², o artista Robinho Santana afirma, ao defender a liberdade de expressão “Minha ideia, desde o primeiro dia, era fazer um trabalho de inclusão e harmonia com o que já estava lá. Eu, como artista, acho errado silenciar uma outra voz, uma outra arte. Colocar todo mundo no patamar de artista é de uma importância gigantesca”)

A curadoria do festival também lançou uma nota sobre o acontecimento e ressaltam que além de ser uma ação ilegal da polícia, trata-se de uma investigação de caráter racista.

ACÇÃO ILEGAL E DE CUNHO RACISTA DA POLÍCIA CIVIL BUSCA PRENDER ARTISTAS E ORGANIZADORAS DO CURA

Nós, organizadoras do CURA - Circuito Urbano de Arte, e mais 5 artistas convidados da edição 2020, fomos incluídas criminalmente em inquérito da Polícia Civil que investiga a ocorrência de crime contra o meio ambiente. O motivo: a presença da estética do pixo em uma das empenas da coleção do festival CURA. Se condenadas, podemos todos pegar até 4 anos de prisão. A obra “criminososa”, segundo a Polícia Civil, é o maior mural em empena do Brasil, criado pelo artista Robinho Santana (Diadema/SP) durante a 5ª edição do festival em 2020. A obra de arte contou com a colaboração dos artistas de BH Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto, a convite do CURA e do artista Robinho. Os convidados fizeram uma intervenção artística na obra utilizando caligrafia na estética do pixo. O mural "Deus é mãe", de quase 2.000m², já se tornou patrimônio da cidade. A imagem da mãe negra carregando um filho no colo e levando o outro pelas mãos emociona quem passa pelo hipercentro da cidade e é novo cartão postal da cidade, local clássico de fotografia de diversas famílias. O painel saiu ovacionado nas principais mídias nacionais. O vídeo que mostra a intervenção dos artistas convidados, exibindo detalhes da caligrafia como o trecho de música do rapper mineiro Djonga, tem quase 2 milhões de visualizações. É notório o reconhecimento artístico da obra e seu sucesso. Entendemos que esse processo é uma investigação ILEGAL e RACISTA que CRIMINALIZA ARTISTAS PERIFÉRICOS e a própria ARTE URBANA e que quer determinar ARBITRARIAMENTE O QUE É OU NÃO É ARTE. O inquérito acontece num contexto de perseguição desproporcional aos pixadores na cidade de Belo Horizonte e dentro de um cenário de cerceamento de liberdades constitucionais no âmbito nacional. Não aceitaremos a tentativa de criminalizar os artistas. Não aceitaremos a tentativa de criminalizar o festival. Não aceitaremos os ataques racistas à obra “Deus é mãe”. Entramos hoje com pedido no Judiciário para obter o trancamento da investigação²³.

²² Entrevista disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/02/07/com-pichacao-como-moldura-mural-urbano-em-belo-horizonte-e-alvo-de-investigacao-pela-policia.ghtml>. Acesso em: 10 de Janeiro de 2021.

²³ <<https://www.instagram.com/p/CKoqAefnh6k/>>. Acesso em 12 de março de 2021.

Após muitas manifestações, o inquérito desse caso foi arquivado²⁴ em março de 2021.

Em vista desse episódio e ao traçar um paralelo com a perspectiva da análise de discurso proposta por Orlandi (2011), que discorre sobre a materialidade do espaço e a maneira como esses discursos atravessam os sujeitos, a autora argumenta que:

A cidade se materializa em um espaço que é um espaço significativo: nela, sujeitos, práticas sociais, relações entre o indivíduo e a sociedade têm uma forma material, resultante de simbolização da relação do espaço, cidadão, com os sujeitos que nela existem, transitam, habitam, politicamente significados. [...] A cidade é tomada ou como espaço empírico, já preenchido, ou como um espaço abstrato, calculável, administrado por especialistas da gestão pública: com seus planos, projetos e políticas públicas etc. Nesse sentido, enquanto declinada pelo urbano, a cidade é já significada a priori, em nosso caso, pelos padrões capitalistas (ORLANDI, 2011, p. 695).

A partir disso, considerando que a cidade e, conseqüentemente, os nossos corpos são a priori atravessados por padrões capitalistas, surgem alguns questionamentos: Quem são os maiores beneficiados dos padrões capitalistas? A quem os gestores públicos beneficiam? Quem define quais práticas são legítimas e quais devem ser marginalizadas? E, sobretudo, quem tem o direito de escrever nos espaços públicos? A próxima seção discute essas questões.

2.8 A produção do espaço geográfico

Para adentrar no campo de estudos sobre paisagens linguísticas, percebi a necessidade de esclarecer, previamente, alguns conceitos como, a noção de espaço geográfico, espacialização e paisagem para a geografia (SANTOS, 1988; LEFEBVRE, 1991).

Antes de tudo, é importante ressaltar que existem três noções em que o conceito de espaço pode ser interpretado: primeiramente, a noção de que o espaço pode ser visto como algo absoluto “é o espaço do agrimensor e do cartógrafo, identificado mediante um quadro de referências convencional, especialmente as latitudes e longitudes” (A.L. MABOGUNJE, 1980, p. 52. apud SANTOS, 1988, p. 10). A segunda interpretação é a do espaço relativo “que põe em relevo as relações entre objetos e que existe somente pelo fato de esses objetos existirem e estarem em

²⁴ Conforme: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/27/interna_gerais.1241678/vitoria-da-arte-cura-comemora-arquivamento-de-inquerito-policial-em-bh.shtml

relação uns com os outros” (ibid.). Por fim, a interpretação do espaço relacional “onde o espaço é percebido como conteúdo e representando no interior de si mesmo outros tipos de relação que existem entre os objetos (...)” (A.L. MABOGUNJE, 1980, p. 52. apud SANTOS, 1988, p. 10). Nesse sentido, o espaço sobre o qual vou discorrer neste trabalho é a partir da perspectiva de *espaço relacional*.

A partir de uma revisão do conceito de espaço por parte dos matemáticos, a tradição da filosofia do espaço tomou rumos epistemológicos opostos aos pressupostos cartesianos, e passou a ser interpretada, a princípio, como “coisa mental” ou “espaço mental” (LEFEBVRE, 1991).

Contudo, não houve critérios ao definir o conceito de espaço por vias de uma epistemologia moderna e, com isso, houve uma generalização do conceito de *espaço mental*. Como discorre Lefebvre (2000),

[...] nenhum limite foi estabelecido para a generalização do conceito de espaço mental: nenhuma explicação clara disso é jamais dada e, dependendo do autor que alguém esteja lendo, pode conotar coerência lógica, consistência prática, autorregulação e as relações das partes com o todo, o engendramento de semelhante por semelhante em um conjunto de lugares, a lógica do *container* versus conteúdos e assim por diante. Estamos sempre ouvindo sobre o espaço disso e / ou daquilo: sobre o espaço literário, os espaços ideológicos, o espaço dos sonhos, as topologias psicanalíticas e assim por diante (LEFEBVRE, 1991, p. 3).

Santos (1988) também discorre sobre essa noção generalizada do espaço geográfico e afirma que,

Certo, dizemos nós, existem percepções diversas das mesmas coisas, pois há indivíduos diferentes. Mas deve-se por isso renunciar à aproximação de uma definição objetiva das realidades? Do contrário, não se saberia sequer por onde começar o trabalho científico. E estaríamos sempre à mercê de uma ambiguidade. Com efeito, para a questão que nos interessa, é preciso transformar num só o que parece um duplo problema. Trata-se de definir o espaço da geografia, seja ela uma geografia renovada ou redefinida, e estabelecer assim seu objeto e limites (SANTOS, 1988, p. 9).

Isso posto, qual é, afinal, a definição de espaço na geografia humana moderna?

Segundo Santos (1988), o espaço geográfico é a relação entre sociedade e natureza e tudo o que está imbricado nessa ligação interdependente:

O espaço deve ser considerado com um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, seja a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente, da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento. As formas, pois, têm um papel na realização social (SANTOS, 1988, p. 10).

A partir dessa “virada espacial”, a noção de espaço passa a ser compreendida não apenas na esfera física e absoluta, mas também pela prática social a partir de questões relacionadas à comunicação, linguagem e discurso (LEFEBVRE, 1991; JAWORSKI; THURLOW, 2010). Dessa forma, a discussão sobre a noção de espaço passa a ser menos sobre a sua conceitualização e mais sobre os processos que estão imbricados na relação da sociedade e da produção do espaço.

Conforme discorre Santos (1988),

Todos os espaços são geográficos porque são determinados pelo movimento da sociedade, da produção. Mas tanto a paisagem quanto o espaço resultam de movimentos superficiais e de fundo da sociedade, uma realidade de funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos (SANTOS, 1988, p. 21).

Nesse sentido, paisagem é tudo o que está posto empiricamente no espaço, como produto das relações sociais, – sejam produções de caráter técnico, discursivo ou semióticos. Na definição do autor, paisagem é “aquilo que a vista abarca” (SANTOS, 1988, p. 21). Conforme ressalta o autor:

A paisagem não é dada para todo o sempre, é objeto de mudança. É um resultado de adições e subtrações sucessivas. É uma espécie de marca da história do trabalho, das técnicas. Por isso, ela própria é parcialmente trabalho morto, já que é formada por elementos naturais e artificiais. A natureza natural não é trabalho. Já o seu oposto, a natureza artificial, resulta de trabalho vivo sobre trabalho morto. Quando a quantidade de técnica é grande sobre a natureza, o trabalho se dá sobre o trabalho. É o caso das cidades, sobretudo as grandes. As casas, a rua, os rios canalizados, o metrô etc., são resultados do trabalho corporificado em objetos culturais. Não faz mal repetir: suscetível a mudanças irregulares ao longo do tempo, a paisagem é um conjunto de formas heterogêneas, de idades diferentes, pedaços de tempos históricos representativos das diversas maneiras de produzir as coisas, de construir o espaço (SANTOS, 1988, p. 24).

Contudo, é importante destacar que a paisagem não é espaço e sim a sua materialidade: um cenário mutável. É o resultado das relações sociais em um determinado espaço (SANTOS, 1988). O espaço é “o casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso a paisagem e o espaço são um par dialético. Complementam-se e se opõem” (SANTOS, 1988, p. 25). Assim:

O espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade. A paisagem tem permanência e a espacialidade é um momento. A paisagem é coisa, a espacialização é funcional e o espaço é estrutural. [...] a paisagem precede a história que será escrita sobre ela ou se modifica para acolher uma nova atualidade, uma inovação. A espacialização é sempre o presente, um presente fugindo, enquanto a paisagem é sempre o passado, ainda que recente. O espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente; é a sociedade encaixada na paisagem, a vida que palpita conjuntamente com a materialidade. A espacialidade seria um momento das relações sociais geografizadas, o momento da incidência da sociedade sobre um determinado arranjo espacial (SANTOS, 1988, p. 26).

A partir dessa re teorização da noção de espaço e de conceitos que emergem dessa revisão teórica, como é o caso de paisagem e espacialização, é necessário partir da premissa de que ‘espaço’ é uma construção social de ‘lugar’ e do ‘senso de lugar’ das pessoas (JAWORSKI; THURLOW, 2010, p. 7).

Nas palavras de Harvey (2006):

O espaço não é absoluto, relativo ou relacional em si, mas pode se tornar um ou todos simultaneamente, dependendo das circunstâncias. O problema da conceituação adequada do espaço é resolvido por meio da prática humana com relação a ele. Em outras palavras, existem respostas não filosóficas para questões filosóficas que surgem sobre a natureza do espaço - as respostas estão na prática humana. A pergunta "o que é espaço?" É, portanto, substituída pela questão “como é que diferentes práticas humanas criam e fazem uso de diferentes conceituações de espaço?” (HARVEY, 2006, p. 125-126).

Além disso, Jaworski e Thurlow (2010) ao tratarem da criação de sentidos nas paisagens, afirmam que paisagens semióticas são “qualquer espaço (público) com inscrição visível feita através de intervenção humana deliberada e criação de significado” (JAWORSKI; THURLOW, 2010, p. 2). Dessa forma, a discussão se desenvolve não sobre o conceito de espaço em si, e sim sobre a ideia de *casa* e tudo que está imbuído nessa construção: nossas histórias, identidades,

desejos, ideologias e tudo o que a linguagem pode expressar. Conforme Jaworski e Thurlow (2010, p. 7) argumentam:

Criamos nossas identidades em parte através do processo de imaginário geográfico, a localização do eu no espaço, reivindicando a propriedade de lugares, ou sendo excluídos deles, compartilhando espaço e interagindo com outros, no entanto, de forma mais sutil e fugaz, por exemplo, como estranhos em uma cidade grande.

A criação de uma identidade regional ou nacional tem a ver com esse processo do imaginário geográfico e de como as paisagens são moldadas fisicamente seja pelo viés pictórico, cartográfico ou de representações textuais (JAWORSKI; THURLOW, 2010). A partir da construção dessas identidades – nacionais e regionais – cria-se também uma moral simbólica, igualmente projetada nessas paisagens (JAWORSKI; THURLOW, 2010). Tais manifestações simbólicas podem ser percebidas a partir de imagens como “prédios, estátuas, torres, jardins que foram incorporados nas paisagens por meio de imaginários oficiais da identidade nacional” (JAWORSKI; THURLOW, 2010, p. 7).

Essas emergências simbólicas fazem parte do processo de semiotização das paisagens e articulação territorial (JAWORSKI; THURLOW, 2010; LEFEBVRE, 1991), as quais Lefebvre (1991) chama de espaço concebido, espaço percebido e espaço vivido.

De forma breve, o espaço concebido “corresponde a imagens do espaço representadas ou mentalizadas”, enquanto o espaço percebido pode ser interpretado como “o espaço físico responsável pela produção econômica e reprodução social”. Já o espaço vivido “é produzido por meio da intersecção experiencial e/ou interação do espaço percebido e concebido” (JAWORSKI; THURLOW, 2010, p. 7 - 8).

De acordo com os autores:

Em todos os três modos de espaço, ou processos de espacialização, encontramos marcas linguísticas e outras marcas semióticas (textos) que definem ou organizam o significado dessas práticas espaciais também como práticas sociais realizadas nos espaços. Por exemplo, sinais que marcam o limite territorial (espaços experienciais), sinais indicativos que identificam lugares específicos (espaços representacionais, perceptivos) e sinais "sobrepostos", como o *graffiti* (espaços de reimaginação), todos interagem uns com os outros, com os espaços de suas posições, e com os atores sociais que habitam esses espaços na criação de redes complexas de significado (JAWORSKI; THURLOW, 2010, p. 8).

Nessa lógica, as paisagens linguísticas surgem como um apontamento para o estudo da escrita no espaço público (SHOHAMY, 2008). De acordo com Shohamy (2008), a motivação dos estudos de paisagens linguísticas surge a partir das percepções elencadas a seguir,

[...] notamos que o espaço público ofereceu ideias novas e estimulantes, e nos mostrou que examinar a linguagem no espaço público fornece diferentes informações sobre o multilinguismo, nos mostrou que muitas vezes desafia políticas formais e explícitas, que novas palavras estão continuamente sendo inventadas nos espaços públicos, hibridismos e fusões de variedades locais e globais criam novas formas de comunicação para os transeuntes. Aprendemos que embora a "oficialidade" possa afetar as práticas da linguagem, o espaço público tem suas próprias regras e regulamentos, que muitas vezes são únicos, pois tendem a desafiar as políticas declaradas. Percebemos que a escolha das línguas é motivada por estereótipos de leitores, do que os formuladores de políticas pensam deles enquanto constroem as pessoas como *língua persona* (SHOHAMY, 2008, p.13).

As paisagens linguísticas são permeadas por uma disputa em relação a quem tem o controle sobre a escrita no espaço público e quem legitima ou autoriza a reorganização dessas paisagens (SHOHAMY, 2008; JAWORSKI; THURLOW, 2010; PENNYCOOK, 2010; 2010b).

2.9 Who has the right to write in the public spaces?

Pennycook (2010a) discorre sobre as práticas locais linguísticas e como elas corroboram a produção da noção de tempo e espaço. O autor argumenta que o ponto principal da sua discussão não é promover disparidades entre *local* e *global*, *aqui* e *agora*, e sim sobre como o local é construído a partir do que “nós fazemos e dizemos” (p. 89). Conforme o autor,

Uma prática local da linguagem - escrever *graffiti*, falar sobre isso, escrever uma política para removê-lo - não ocorre simplesmente no tempo e no espaço; tempo e espaço são parte do fazer e, de fato, são produzidos na prática (PENNYCOOK, 2010a, p. 89).

Assim, o *graffiti* atua como um elemento de como a cidade é vivida e o espaço é narrado (PENNYCOOK, 2010a). Nas palavras do autor,

O *graffiti*, tanto quanto um produto de artistas que se movem por uma paisagem urbana quanto de arte vista em movimento, faz parte da articulação da paisagem urbana. Além disso, o *graffiti* quando visto como uma ameaça à propriedade, ao decoro e às paredes imaculadas devem ser vistos em termos de lutas pela preferência de uma semiótica da cidade. Insistentemente e coloridamente lembrados, o *graffiti* se despede e recebe pessoas de cidade em cidade, e o possível desconforto para os viajantes globais deve ser entendido em termos de imagens achatadas da classe que o turismo global produz (PENNYCOOK, 2010b, p. 89).

Ainda hoje, o *graffiti* reverbera discussões acerca do que é considerado arte ou vandalismo e quais são os limites do espaço público e privado. Contudo, essa discussão vai além da transgressão que a prática do *graffiti* carrega, pois, apesar de ser considerada uma expressão artística marginal, foi apropriada pelo capitalismo em uma escala global, sendo utilizada como um meio para atrair turistas (PENNYCOOK, 2010).

Segundo o autor, cidades como Melbourne na Austrália, atraem milhares de turistas todos os anos, promovendo festivais de *graffiti*, em uma tentativa velada de ressignificar a paisagem linguística da cidade, apropriando-se então de um movimento que tem em sua essência as margens. A partir de medidas como essas, como é o caso de Melbourne, algumas modalidades de *graffiti* são legitimadas enquanto outras continuam sendo criminalizadas (PENNYCOOK, 2010). Nessa perspectiva, *graffiti* depende da disputa sobre o controle da escrita no espaço público como um movimento contra-cultural de uma política higienista das cidades, como é o caso de Melbourne.

Banksy²⁵, no livro de sua autoria intitulado “*Wall and Piece*” faz algumas considerações sobre o *graffiti* e a disputa no espaço público:

Um muro sempre foi o melhor lugar para publicar seu trabalho. As pessoas que dirigem nossas cidades não entendem o *graffiti* porque acham que nada tem o direito de existir menos que dê lucro. Mas se você apenas valoriza o dinheiro, então sua opinião não vale nada. Eles dizem que o *graffiti* assusta as pessoas e simboliza o declínio da sociedade, mas o *graffiti* só é perigoso na mente de três tipos de pessoas: políticos, executivos de publicidade e escritores de *graffiti*. As pessoas que realmente desfiguram nossos bairros são as empresas que rabiscam seus slogans gigantes em prédios e ônibus tentando nos fazer sentir inadequados, a menos que compremos suas coisas. Eles esperam poder gritar sua mensagem na sua cara de todas as superfícies disponíveis, mas você nunca tem permissão para responder. Bem, eles começaram essa luta e a parede é a arma escolhida para atacá-los. Algumas pessoas se tornam policiais porque querem fazer do mundo

²⁵ Artista que prefere não se identificar. Para mais informações consultar: <https://www.banksy.co.uk/menu.asp> ou <https://pestcontroloffice.com/>

um lugar melhor. Algumas pessoas se tornam vândalos porque desejam tornar o mundo um lugar mais bonito (BANKSY, 2005, p. 9).

O muro é o “melhor lugar para publicar o seu trabalho” (BANKSY, 2005, p.9) pelo que o muro representa. Dito isso, o que o muro representa? De acordo com Orlandi (2004), “fazer um muro significa indistinguir relações sociais muito importantes” (p. 83). Significa colocar o outro à margem da sua propriedade privada.

Sobre essa questão do muro, Orlandi (2004) argumenta que:

Quando se faz um muro para separar um grupo de casas das outras, numa cidade, onde normalmente os muros são feitos de uma maneira, se está rompendo sentidos na conjuntura anterior de significação, rompendo com uma certa memória, estabelecendo-se uma outra forma de urbanização, instaurando uma outra forma de relação entre os sujeitos sociais urbanos (ORLANDI, 2004, p. 83).

Dessa maneira, a ênfase que eu quero atribuir à essa discussão é sobre como o *graffiti*, a pixação, a arte de rua e qualquer outra manifestação artística atuam como expressões subversivas legítimas contra uma política institucional de cerceamento das liberdades, que higieniza as cidades e marginaliza os sujeitos. São formas legítimas de arte que provocam o texto urbano burguês, institucionalizado e até mesmo vendido, como é o caso das propagandas de grandes corporações inscritas em letras garrafais por toda a cidade.

Orlandi (2004) também discorre sobre a divisão do espaço urbano na esfera pública e privada, afirmando que

O fechamento de espaços recortando a cidade, retrazando seus percursos, redesenhando divisões, refazendo limites entre o público e o privado, separando de forma acintosa pobres e ricos, produzindo, de um lado, nichos, e, de outro, corredores, se faz de modo irrefletido oscilando entre modismo, paranoia e especulação imobiliária. Nada com que se espantar: o capitalismo só está aí se significando como “sabe” significar. Desde que se configure a menor possibilidade, as diferenças sociais e econômicas se manifestam violentamente e a divisão social se sobrepõe ostensivamente à materialidade da divisão do espaço urbano, espaço público (ORLANDI, 2004, p. 91).

Para além da discussão sobre a disputa linguística nas paisagens urbanas, é importante lembrar que o muro divide não só uma casa da outra, mas nações, como foi o caso do muro de Berlim e como é o caso da Palestina. Banksy (2005) pintou o Muro da Cisjordânia (Figura 15) e contextualiza a zona de confronto nesse território:

A Palestina está ocupada pelo exército israelense desde 1967. Em 2002, o governo israelense começou a construir um muro separando os territórios ocupados de Israel, grande parte dele ilegal segundo a lei internacional. É controlado por uma série de postos de controle e torres de observação, tem três vezes a altura do muro de Berlim e, eventualmente, se estenderá por mais de 700 km - a distância de Londres a Zurique. A Palestina é agora a maior prisão a céu aberto do mundo e o destino de férias para artistas de *graffiti* (BANKSY, 2005, p. 111).



Figura 15: Muro da Cisjordânia.

Logo após a realização da pintura no muro, Banksy foi questionado por um morador palestino:

Homem: “Você pinta muro, faz ficar bonito”

Banksy: “Obrigado”

Homem: “Nós não queremos que seja bonito, nós odiamos esse muro, vá pra casa!” (BANKSY, 2005, p. 116)

Nesse sentido, mais uma vez Orlandi (2004) faz considerações pertinentes sobre a violência simbólica intrincada na construção do muro e fala sobre o papel da linguagem nessa relação: público e privado, “aliado” e “rival”. Conforme afirma a autora,

Trabalho com linguagem e penso a cidade como um espaço em que os sujeitos e as práticas urbanas se significam. O que significa fazer um bolsão chamado de segurança? Significa uma violência simbólica, “em nome” da segurança: separa um conjunto de casas do resto da cidade simbolizando assim uma separação entre o lado que é “amigo”, capaz de convívio, e todo resto, que fica de fora é suspeito (ORLANDI, 2004, p. 91).

Ainda que o enfoque nessa seção não seja propriamente sobre o muro em si – na perspectiva de muros que segregam nações, como é o caso do exemplo de Banksy (2005) acima - e sim sobre o espaço urbano, é pertinente fazer essa relação entre o muro e as esferas pública e privada, que fazem parte do processo que legitima o *graffiti* enquanto marginaliza outras modalidades, como é o caso da pixação.

Orlandi (2004) argumenta que:

Tendo como tema a questão do espaço urbano, penso a escrita nesse espaço em que a mídia, as novas tecnologias da linguagem e as novas formas de escrever/grafar/inscrever-se no símbolo fazem parte do modo como a cidade se significa, quer dizer, de como o social aí se constitui, na medida em que, no mundo contemporâneo, o social é significado predominantemente pelo imaginário urbano. Nesse espaço situo o sujeito e seus modos de significar (se), identificar-se, individualizar-se. [...] se a cidade é um espaço social que é politicamente dividido, um espaço em que o público está rarefeito, isto estará presente também nas manifestações da linguagem que esse espaço suporta. Sendo a linguagem um fato social, a própria escrita, a organização da linguagem têm a ver com o modo como, materialmente, esse espaço de significação se organiza (ORLANDI, 2004, p. 105-106).

Em consonância às considerações de Orlandi (2004), Pennycook (2010) afirma que:

Leitores e escritores são parte de um espaço urbano semiótico fluido e produzem sentido ao se mover, escrever, ler e viajar. Esses estilos e localizações do *graffiti* são sobre identidade; são afirmações de lugar, pertencimento, associação a um grupo e estilo. [...] *Graffiti*, como os vitrais do século XXI, dão alma às cidades (p. 148).

Diante disso, os *graffscapes* – o *graffiti* nas paisagens – surgem como lembretes sobre a disputa linguística no espaço urbano:

Graffscapes também nos fazem lembrar que nesta batalha sobre quais textos são permitidos no espaço público, há uma luta sobre as formas possíveis de fazer sentido, não a urbanidade do multilinguismo internacional, mas o mundo intertextual dos recursos da semiótica urbana (PENNYCOOK, 2010a, p. 103).

Dessa forma, o *graffiti* e a pixação como o objeto de estudo desta pesquisa, enquanto inscrições legítimas – ainda que partam de práticas criminosas, como é o caso da pixação – são sobre destacar a importância de reconhecer e conquistar a cidade como um espaço interativo, de ver essas práticas a partir de um novo olhar a fim de reinterpretar e reescrever as paisagens linguísticas a partir de demandas sociais e não institucionais.

No capítulo 3, discorro sobre como ocorreu o processo desta pesquisa e como se deu a escolha metodológica.

Neste capítulo, discuto a metodologia usada nesta pesquisa. A partir das definições teóricas e dos objetivos estabelecidos, optei por utilizar o paradigma qualitativo (DENZIN; LINCOLN, 2006), assim como uma abordagem interpretativa na perspectiva da análise de discurso (ORLANDI, 2004) para analisar os dados da pesquisa. Além disso, farei algumas considerações em relação ao método cartográfico e como as paisagens linguísticas são um campo fértil para este objeto de estudo, o *graffiti* e a pixação. Assim, apresento primeiramente o paradigma qualitativo. Logo em seguida, trato da cartografia e de sua concepção rizomática, apresento também os participantes da pesquisa e os elementos utilizados para compreender os resultados dessa investigação.

3.1 A pesquisa qualitativa

Denzin e Lincoln (2006) têm investigado o desenvolvimento de métodos de pesquisa qualitativa ao longo dos anos e discutem como essa abordagem ampliou seus horizontes a partir de perspectivas diferentes atravessadas por momentos históricos²⁶. O sétimo momento, ou como os autores sugerem, o “futuro” da pesquisa qualitativa que é o momento histórico elucidado para esta pesquisa, “pede que as ciências sociais e as humanidades tornem-se campos de discussões críticas em relação a democracia, raça, gênero, classe, Estados-Nação, globalização, liberdade e comunidade” (p. 16). Em vista disso, a partir do método cartográfico, é importante destacar que pretendemos conduzir essa pesquisa pelo viés de uma perspectiva

²⁶ São os momentos históricos: o tradicional (1900-1950); o modernista ou da era dourada (1950-1970); gêneros (estilos) obscuros (1970-1986); a crise da representação (1986-1990); o pós-moderno, um período de etnografias novas e experimentais (1990-1995); a investigação pós-experimental (1995-2000); e o futuro, que é a atualidade (2000 -) (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 16).

crítica para investigar e compreender os fenômenos linguísticos elencados ao longo deste trabalho.

Os autores afirmam que dentro do paradigma qualitativo o pesquisador atua como um *bricoleur*, o que significa que navegamos por diferentes campos do conhecimento a fim de discutir questões relacionadas à nossa própria pesquisa, como Denzin e Lincoln (2006, p. 17) apontam,

Assim como os textos de *performance*, os trabalhos que utilizam a montagem²⁷ conseguem ao mesmo tempo criar e representar o significado moral. Deslocam-se do pessoal para o político, do local para o histórico e para o cultural. São textos dialógicos. Presumem uma audiência ativa. Criam espaços para a troca de ideias entre o leitor e o escritor.

Como afirmado anteriormente, decidi experimentar o uso da cartografia como método ao conduzir essa pesquisa devido à compatibilidade com o campo das paisagens linguísticas. Portanto, para melhor embasar esta pesquisa é importante utilizar não apenas a abordagem interpretativa a partir do paradigma qualitativo (DENZIN; LINCOLN, 2006), como também ressaltar a importância de permear campos de pesquisa distintos a fim de compreender a diversidade cultural que esse tópico engloba.

3.2. A cartografia como método e o pensamento rizomático

A partir das discussões levantadas ao longo desta pesquisa, optei por utilizar uma metodologia ainda pouco difundida nos estudos linguísticos e que vem ganhando expressividade ao longo dos anos. A cartografia ou o método cartográfico foi escolhido por apresentar uma ampla gama de possibilidades, dentro da pesquisa qualitativa, a fim de investigar o *graffiti* como um fenômeno linguístico. Dessa forma, é importante destacar as palavras de Jaworski e Thurlow sobre *graffscapes*

A significância social dos *graffscapes* está em suas transformações performativas de classe-social, espaços públicos em contato com zonas de competição, a estética de identidade de classe e luta, criação de sentido sobre o controle dos espaços,

²⁷ Metáfora da montagem/colcha de retalhos que explica o conceito de bricolagem (Denzin e Lincoln, 2006).

identidades locais e globais e estilos locais e globais de ressoar no mundo (JAWORSKI; THURLOW, 2010, p. 26).

Nesse sentido, a cartografia tem o interesse de investigar movimentos – no que tange o “acompanhamento de processos e produção de subjetividade” (SOUZA; FRANCISCO, 2016, p. 811).

Os precursores do pensamento cartográfico foram Gilles Deleuze e Félix Guattari, em 1980, no livro *Mil Platôs* (v.1, 1995), após desenvolverem o conceito de rizoma. Os autores desenvolvem o conceito de rizoma, ao criticarem a ideia de livro-raíz proposta em *Mil Platôs* (v.1, 1995) no que tange a questão da produção de conhecimento como algo que surge de uma única raiz (Deleuze e Guattari, 1995). Os autores, ao criticarem esse modelo, fazem um paralelo com o modelo sintagmático de Chomsky que propõe a árvore-sintagmática e apontam,

Até uma disciplina "avançada" como a Linguística retém como imagem de base esta árvore-raiz, que a liga à reflexão clássica (assim Chomsky e a árvore sintagmática, começando num ponto S para proceder por dicotomia). Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual. E do lado do objeto, segundo o método natural, pode-se sem dúvida passar diretamente do Uno a três, quatro ou cinco, mas sempre com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias. Isto não melhora nada (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Ao traçar um possível caminho epistemológico, os autores propõem, como dito anteriormente, a metáfora do rizoma a fim de contestar os modelos positivistas mais estruturais. Desta forma, o rizoma, assim como na botânica cumpre a função de se ramificar de forma horizontal e subterrânea, a partir de trocas de nutrientes e elementos necessários para a sua sobrevivência, rompendo então com a ideia de árvore-raíz. Em contrapartida à árvore-sintagmática de Chomsky, os autores apontam para os princípios de conexão e heterogeneidade na metáfora do rizoma ao afirmarem,

1o e 2o - Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em

jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

Os autores defendem que não há uma base fixa no modo de se produzir conhecimento. A partir disso, outras áreas do conhecimento, como a psicanálise e as ciências sociais foram atravessadas por essa metáfora.

Souza e Francisco (2016) ao resgatarem a metáfora do rizoma em consonância com o pensamento cartográfico, afirmam que “o rizoma é o mapa e não o decalque” (p. 813). Em outras palavras, o rizoma como um todo não é um único objeto, mas sim em algo múltiplo, cheio de atravessamentos e complexidades (Deleuze e Guattari, 1995).

Nessa lógica, o pesquisador como investigador de um fenômeno, sendo uma ramificação de um rizoma, é o próprio mapa de sua pesquisa bem como o objeto de estudo também o é. Portanto, ao produzir conhecimento o pesquisador é atravessado pelas suas observâncias ao longo da pesquisa, da mesma maneira em que é afetado por ela. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1995, p. 21) “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”

Ao aprofundarem a ideia de rizoma, que é a metáfora principal de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995, v. 1) desenvolveram também o conceito de esquizoanálise (Souza; Francisco, 2016), que, em contrapartida à psicologia freudiana, propõem outra perspectiva na constituição subjetiva dos sujeitos:

As noções de eu e de subjetividade são reconstituídas e reconstruídas, sendo concebidas como devires, em movimento e em produção, em meio à multiplicidade, compondo paisagens e territórios diversos (SOUZA; FRANCISCO, 2016, p. 811).

O pensamento cartográfico seria um princípio desse conceito filosófico, conforme afirmam Souza e Francisco (2016), “se opõe à política cognitiva cartesiana--positivista propondo outras linhas e outros modos de tecer compreensões acerca dos homens e do mundo, mapeando paisagens, mergulhando na geografia dos afetos, dos movimentos e das intensidades” (p. 813). Trata-se, segundo esses autores, de um método fluido a fim de acompanhar fenômenos e processos com o pensamento aberto. Todavia, não quer dizer que não possua orientações metodológicas, afinal, segundo os autores, trata-se de ciência a partir de premissas filosóficas acerca do

conhecimento que é visto como prática e não como um resultado a ser alcançado e delimitado por um rigor metodológico, como em outras abordagens positivistas.

Uma pesquisa como esta, que investiga o *graffiti* e a pixação como um fenômeno linguístico permeado pela prática cotidiana de sujeitos que transitam pela cidade demarcando sua passagem por meio das inscrições linguísticas nas paisagens urbanas, atravessa os territórios existenciais da performance, subjetividade e transitoriedade desses corpos. Vale esclarecer que os personagens da travessia deste trabalho, são pessoas que performam suas práticas por meio de seus corpos, produzem significado ao se movimentarem e também são atravessadas por outras questões existenciais que compactuam com a criação de múltiplos sentidos. Dessa forma, adianto que os resultados esperados de uma investigação como esta, na perspectiva da pesquisa qualitativa de inspiração cartográfica, serão necessariamente fluidos e mutáveis.

Souza e Francisco (2016) reiteram a posição do pesquisador no mundo e como ele é atravessado pela pesquisa/objeto de estudo ao argumentarem que

Na cartografia não existe o “em si”. Homem e mundo, sujeito e objeto são coemergentes, mutuamente constituídos e implicados. Pesquisador, pesquisado e objeto emergem em um campo de forças que os posiciona tensionalmente em processos de coprodução mútua e simultânea, na tecitura de fios a compor uma teia que os sustenta, em um horizonte de significação possível. (SOUZA; FRANCISCO, 2016, p. 814)

Assim, o pensamento cartográfico aplicado a um método implica em uma pesquisa-intervencionista, pois “conhecer é transformar a realidade e não representá-la” (SOUZA; FRANCISCO, 2016, p. 815). Contudo, não se trata também de assumir um *ethos* messiânico por parte do pesquisador em vislumbrar uma grande mudança na vida dos participantes da pesquisa, e sim, de caminhar aos poucos a fim de transformar perspectivas mais engessadas como, por exemplo, em relação à concepção de pixação como uma prática de vandalismo.

Fabricio (2006, p. 52) discorre sobre a “mudança de rumo” da linguística aplicada a fim de se desvencilhar de uma epistemologia positivista e afirma que é nessa virada epistemológica que a linguística aplicada indisciplinar se fundamenta, “longe de se comprometer com a ‘salvação’ de destituídos ou menos desenvolvidos, vê nesses espaços ‘excedentes’ a possibilidade de surgimento de novas formas de percepção e de organização da experiência não comprometidas com lógicas e sentidos históricos viciados” (p. 52).

Em virtude disso, por se tratar de uma metodologia tão fluida, a cartografia se assemelha ao caráter da pesquisa etnográfica. Nesse sentido, resgato os autores Bloommaert e Jie (2010), pois, para tratar do objeto de estudo desta pesquisa, é importante considerar que, quando estudamos *graffiti* ou *graffscapes* como narrativas urbanas, estamos abordando performance, poder, estética, classe, gênero e luta inscritas em figuras e letras pintadas pela cidade. Como os autores sugerem,

Estudar linguagem significa estudar a sociedade, mais precisamente, significa que todos os tipos de sentidos diferentes, efeitos de significados, performatividades e funções de linguagem podem e precisam ser abordadas além das atuais (e aceitas) na linguística convencional [...] A língua aparece na realidade como performance, como ações realizadas por pessoas em um ambiente social (BLOOMMAERT; JIE, 2010, p. 7).

A fim de retomar um ponto importante em relação ao território ocupado pelo cartógrafo, Souza e Francisco (2016) reiteram que,

Cabe ao cartógrafo estar atento aos processos em curso, sair do plano das racionalizações e mergulhar no plano das intensidades que se expressa pelos afetos e pelas linhas de força que circulam no território, pelas rupturas e contradições dos discursos, pelas estranhezas e descontinuidades vivenciadas, acompanhando os desenhos que tomando forma em conexão-desconexão com o tema da pesquisa (SOUZA; FRANCISCO, 2016, p. 815).

O papel do pesquisador é estar atento também aos discursos que homogeneizam a população (ORLANDI, 2004). Nesse sentido, Souza e Francisco (2016, p. 815) afirmam que “cartografar é, portanto, habitar um território existencial. Mais do que um campo geográfico, institucional, o território diz respeito aos modos de expressão, aos sentidos, aos movimentos e processos que caracterizam um certo estilo e um modo de habitar”.

A partir das considerações teóricas que conduziram o andamento desta pesquisa e com o propósito de esclarecer sua condução, Passos, Kastrup e Escóssia (2009) autores do livro “*Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade*” nos direcionam por meio de oito pistas cartográficas²⁸ a fim de produzir o material de pesquisa em consonância com

²⁸ São as oito pistas divididas em capítulos: A cartografia como método de pesquisa-intervenção; o funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo; cartografar é acompanhar processos; movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia; o coletivo de forças como plano de experiência cartográfica; cartografia como dissolução do ponto de vista do observador; cartografar é habitar um território existencial e por uma política da naratividade. (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009).

os princípios que fundamentam o método. Essas oito pistas, discutidas separadamente em capítulos do livro, tecem algumas compreensões sobre como se dá o método cartográfico.

Nesse sentido, Souza e Francisco (2016) argumentam que,

O pesquisador-cartógrafo não vai ao campo para coletar os dados de pesquisa como algo que já está lá, pronto e à espera de alguém que os colha e os analise. A questão que importa à cartografia é saber o que se analisa e não o que são os dados. Levando-se em conta a transversalização e a implicação, não se trata de ir ao campo para coletar os dados de pesquisa, mas de imergir no campo, interagir com ele, deixando-se envolver reflexivamente, sempre atento aos movimentos e intensidades, à espreita ao que vai sendo produzido como material de pesquisa. Mais do que focalizar e selecionar informações, a atenção deve se concentrar e se voltar para os processos em curso, buscando detectar signos e forças circulantes, mesmo que, aparentemente desconexos e fragmentados (SOUZA; FRANCISCO, 2016, p. 818).

Portanto, na próxima seção, descrevo o material utilizado para geração de dados e uma breve apresentação dos participantes dessa pesquisa.

3.3 Instrumentos e recursos de pesquisa

Conforme as premissas da escolha metodológica e a partir das leituras do capítulo 2, explicarei nesta seção como foi dada a coleta e a geração dos dados da pesquisa para alcançar os objetivos estabelecidos na introdução e que serão analisados no capítulo 4.

Durante o ano de 2020, com a pandemia de COVID-19 e em meio a tentativas de manter a integridade física não só em relação ao vírus, mas também ao andamento de projetos, optei por mudar toda a metodologia proposta no projeto inicial, que previa uma pesquisa-ação em uma escola pública de Belo Horizonte que contaria com a produção de um workshop sobre *graffiti* a partir das aulas de inglês. Além disso, estava previsto também para esse projeto uma oficina de *graffiti*, com grafiteiros convidados, nos murais da escola e, como encerramento do evento, uma roda de conversa entre os alunos e artistas.

Com o redirecionamento do projeto, fotografei alguns dos meus trajetos em Belo Horizonte a fim de capturar as paisagens linguísticas que me circundavam, com um interesse específico em fotografar e me atentar às diferentes modalidades de *graffiti* e *pixação*. Além disso, essas fotografias possibilitam a compreensão de como esse fenômeno ocorre, bem como investigar se

existe um padrão nessas práticas em relação à performance dos sujeitos que as praticam. Essas fotografias servem também como material de documentação dessas paisagens linguísticas, visto que trata de uma prática efêmera, pois vale destacar que essa paisagem capturada nas fotografias já não é a mesma encontrada anteriormente, pois esse objeto de estudo é justamente sobre movimento. Diariamente, novas *tags*, *bombs* e *throwups* são feitas e apagadas.

Ainda que as orientações da metodologia de inspiração cartográfica norteiem-se em orientações fluidas e mutáveis, sendo o mapa algo fixo e descontínuo, optei por fazer um mapeamento dos percursos fotografados a fim de investigar o local em que essas práticas aconteceram. Nesse aspecto, o mapa servirá como instrumento para investigar se existe uma centralização específica nos territórios em que essas paisagens linguísticas foram capturadas.

Por último, quatro artistas foram entrevistados para compreender melhor a linha tênue entre *graffiti*, *pixação*, *street art* e arte urbana, quais são as motivações desses sujeitos, o que eles almejam com suas práticas e se eles consideram o *graffiti*/pixação uma linguagem. Esses participantes serão elencados na próxima seção.

3.4 Personagens da travessia

De um lado, estão postos sujeitos de direitos e deveres (ORLANDI, 2011), como em uma fantasia de que todos são iguais, e do outro lado, sujeitos que se constituem a partir dos discursos que lhes são atribuídos que, nos padrões capitalistas, são permeados por questões de gênero, raça e classe social. Esses discursos que nos são atribuídos a ponto de definirem a nossa existência são institucionalizados, seja pelo Estado, pela mídia, pela igreja, entre outros. São esses discursos que segregam e marginalizam uma parcela da população (ORLANDI, 2011). Contudo, é importante ressaltar que todo marginal encontra a sua maneira de resistir e reexistir (SOUZA, 2009) no mundo.

É dessa maneira que apresento os participantes desta pesquisa. Corpos-sujeitos-artistas marginalizados das grandes cidades que encontraram uma forma de narrar suas existências nas paisagens linguísticas da cidade por meio da pixação e do *graffiti*.

Considerando as pistas cartográficas propostas por Passos, et al. (2009), e em almejar novos apontamentos na linguística aplicada e em coerência com a metáfora do rizoma proposta

por Deleuze e Guattari (1995) entrei em contato com alguns pixadores e grafiteiros que há algum tempo permeavam a minha travessia na pesquisa.

A partir de conversas²⁹ com quatro artistas, pude compreender melhor as nuances da prática do *graffiti*, além de perspectivas e posicionamentos distintos dentro do movimento na mesma cidade. As conversas aconteceram por vídeo, foram gravadas e posteriormente transcritas para os fins dessa pesquisa.

Entre os participantes - que não terão seus nomes reais nem artísticos expostos – entrevistei uma arte educadora, *b.girl (breakdancer)*, palestrante e pesquisadora do movimento do *hip-hop* em Belo Horizonte, a quem chamarei de Brena. O segundo entrevistado é artista, grafiteiro, tatuador e estudante do programa de pós-graduação em Literatura. Em sua pesquisa de mestrado, o participante traça paralelos entre a corrente literária *Escrita Fora de Si* e a pixação, a quem chamarei de Pedro Augusto.

Trago também por meio de conversas pelas redes sociais³⁰, contribuições de um pixador de Belo Horizonte sobre as diferenças entre *graffiti* e pixação, que chamarei de Diego. Além disso, antes de a pesquisa ser desenvolvida, também por meio das redes sociais³¹, conversei com um grafiteiro da cidade de São Paulo – a quem chamarei de João – que fez contribuições relevantes sobre a origem do *graffiti* e da pixação no Brasil e, posteriormente, essas mesmas conversas foram autorizadas como parte do material deste trabalho.

²⁹ Por se tratar de pesquisa em que parte da fonte primária de informação é o ser humano, o projeto de pesquisa foi previamente enviado para aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (COEP), por meio de sua vinculação ao projeto principal intitulado “Letramentos, Cidadania e Justiça Social: novos caminhos para a Educação Crítica no Brasil”, que tem como investigadora principal a Professora Dra. Andréa Machado de Almeida Mattos, e obteve aprovação em 16/01/2020, sob o número CAAE 23101119.1.0000.5149. O modelo de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) assinado pelos participantes da pesquisa encontra-se no Apêndice A.

³⁰ A rede social utilizada para essa conversa foi o *instagram*.

³¹ Idem.

Neste capítulo, trago as considerações elucidadas pelos participantes da pesquisa. A análise desses dados, como já mencionado, se guiará ora por pressupostos interpretativos apoiados em Denzin e Lincoln (2006) e ora pela perspectiva de análise de discurso (ORLANDI, 2004).

Orlandi (2004), ao discorrer sobre a noção de interpretação na análise de discurso, afirma que há “três pressupostos: não há sentido sem interpretação; a interpretação joga em dois níveis: o do analista e o do sujeito da linguagem enquanto tal; a finalidade da análise do discurso não é interpretar mas compreender como um texto funciona, como um texto produz sentido” (p. 19). A autora ainda afirma que a incompletude é um fenômeno que se dá no processo de significação e que por conta disso, “consideramos a interpretação como função dessa incompletude, pois ela funciona na passagem entre linguagem/pensamento/mundo” (ORLANDI, 2004, p. 19). A análise de discurso busca, então, compreender como se dá a opacidade da linguagem em vista da incompletude a que Orlandi (2004) se refere.

O ponto crucial na interpretação dos dados que serão elencados a seguir é compreender como ocorre o processo de significação do discurso urbano por meio do que a materialidade tanto dos próprios sujeitos, quanto da cidade engloba – visto que são considerações sobre as práticas do *graffiti*/pixação e como se constitui a marginalidade dessas práticas. Desse modo, conforme discorre Orlandi (2004), “o objetivo de nossa reflexão é pensar como a cidade faz sentido no sujeito, como ela se diz nele e como isso afeta os sentidos da cidadania” (p. 64).

Por fim, antes de trazer as contribuições dos participantes e sua análise, gostaria mais uma vez de pontuar que essa análise não será feita por vias da análise de discurso e, sim, terá a análise de discurso como um princípio guia para o tratamento desses dados.

Além disso, ao enfatizar uma vez mais que essa é uma pesquisa qualitativa de *inspiração* cartográfica, trago à luz reflexões de Deleuze e Guattari (1995) sobre a metáfora do rizoma e como ela se aplica nesse contexto:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade lingüística homogênea. A língua é, segundo uma fórmula de Weinreich, "uma realidade essencialmente heterogênea". Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. A língua se estabiliza em torno de uma paróquia, de um bispado, de uma capital. Ela faz bulbo. Ela evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo. [...] um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15)

Estabelecidas algumas pistas relativas à análise dos dados, passemos, finalmente para a discussão dos dados desta pesquisa.

4.1 Análise interpretativa

Nesta seção, tratei as considerações dos participantes acerca das práticas do *graffiti* e da pixação, entre outros temas que surgem a partir dessas conversas. Os participantes, personagens desta travessia – esta pesquisa - terão seus nomes modificados para manter o anonimato de suas identidades.

A partir dessas conversas surgiram vários temas: as diferenças entre *graffiti* e pixação; a motivação dos pixadores/grafiteiros ao realizarem suas práticas; o movimento *hip-hop*; as disputas (pelo quê e por quem) dentro do movimento *hip-hop* e da pixação; questões relacionadas às identificações de gênero e raça; racismo; relações de poder na sociedade; performance; transgressão; resistência; reexistência (SOUZA, 2009); linguagem e educação. Esses temas serão abordados nas páginas que se seguem.³²

³² Os dados serão apresentados em forma de excertos. Tais excertos não sofreram nenhum tipo de correção ou intervenção por parte da pesquisadora e serão apresentados exatamente do modo como foram produzidos. Pequenas explicações foram introduzidas entre parênteses () quando se julgou necessário esclarecer algo para o leitor.

Diante da multiplicidade de significados que essas práticas – o *graffiti* e a pixação – englobam, não farei uma divisão dos temas por seção e nem por instrumentos da pesquisa: todos os dados levantados dialogarão conforme a minha interpretação e análise dessas conversas, fotografias e mapa.

Portanto, começarei a análise dos dados pelas considerações dos personagens/participantes/artistas João, Pedro Augusto, Diego e Brena, primeiramente, abordando o tema sobre as principais diferenças entre o *graffiti* e a pixação. A partir desse momento, a análise será conduzida conforme esses dados dialogam entre si.

[Excerto 1, João]

O *graffiti* tem a ver com a aquisição de linguagem própria, de **um povo excluído. Este povo passou a ditar a cultura jovem a partir disso, sem se adequar, sem pedir por validação da cultura branca. Sendo eles mesmos.** A pixação enquanto movimento de resistência não é tão forte. **A pixação é mais aleatória.** Eu sempre pixei, entendo o movimento de dentro. [...] A arte de rua é uma linguagem adequada do *graffiti*. Explico. O *graffiti* em si é vandalismo e baseado em letras. **A arte de rua considera qualquer desenho feito no muro, com *spray*, e é mais bonito aos olhos da sociedade, pois não incomoda ninguém. O *graffiti* real incomoda.** A arte de rua é o que o Kobra³³ faz. Todo mundo aplaude. **O *graffiti* é diferente, é periférico e marginal.**³⁴

[Excerto 2, Diego]

Acho que a diferença entre o *graffiti* e pixação (acredito eu), geral vai falar q são a mesma coisa, mas é uma pergunta que deve ser feita. **Na minha concepção de *graffiti*, meu “rolê”, eu enxergo como sendo a mesma coisa (com a diferença que quando a polícia “brota” e você tá fazendo *graffiti* “passa um pano né”). [...] Grafiteiro que não gosta de pixo nem é grafiteiro, é artista.** O *graffiti* veio do pixo, é a mesma base, tanto que quando polícia pega, a gente assina o mesmo artigo. [...] Conversa com uns pixadores também, tem vários que também não curtem *graffiti*... é minha alma, arrisco falar que 99% dos *graffiti* que eu já fiz foram *vandal*. Fora rolê de *tags*, que é o nome gringo pra pixo. Lembrei dos *berlin kidz*³⁵, eles “aprenderam” a escalar prédios com a galera do pixo daqui que fez a conexão pra lá.

³³ Eduardo Kobra (São Paulo) é um artista de rua que hoje faz grandes painéis na modalidade conhecida como muralismo. Nessa modalidade, geralmente os artistas são pagos e os trabalhos são bem aceitos pela sociedade.

³⁴ Grifo meu, assim como em todos os demais excertos grifados.

³⁵ Grupo de pixadores de Berlim.

[Excerto 3, Brena]

A minha opinião sobre isso é que **as duas coisas são da mesma ação e vem do mesmo lugar, mas pra mim é um pouco complexo**. Tem momentos que eu olho e penso “é, é a mesma coisa!” mas eu entendo que hoje eu estou muito imersa no *hip-hop*: de como surgiu, porque surgiu, quais são os conceitos, etc. Eu entendo o *graffiti* muito além. **Pra eu entender o que é *graffiti*, não é apenas olhar o que é a cultura na parede. Eu preciso saber quem pintou aquilo e como essa pessoa contribui para a minha cultura...** para cultura na qual eu me apropriei, faço parte e vivo dela e vivo com ela, né?! Então esse meu olhar particular vai muito além da estética. Porque se for a estética de um pixo, a estética de um *bomb*, de um *throw up* ou de um *personagem (persona)* sozinho ali na parede, para mim não tem sentido. É só uma técnica e alguém fez. Agora falando na nossa sociedade e como ela entende isso, percebe-se que essa lei contra a pixação é uma lei muito contraditória, né... **porque quando você vai preso fazendo *graffiti*, você é enquadrado como pixação, mesmo que você diga “eu estou fazendo um *graffiti*, não é uma pixação”**. Eles (a polícia) não querem nem saber e te enquadram do mesmo jeito. Aí eu fico brincando “até a polícia já entendeu esse conceito e um monte de gente que faz parte do movimento ainda não entendeu”, mas essa é apenas uma provocação que eu gosto de fazer.

As imagens a seguir exemplificam os tipos de estética mencionados por Brena:



Figura 16: *Bomb*. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.



Figura 17: *Throw up*. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.



Figura 18: *Pixo e personas*. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

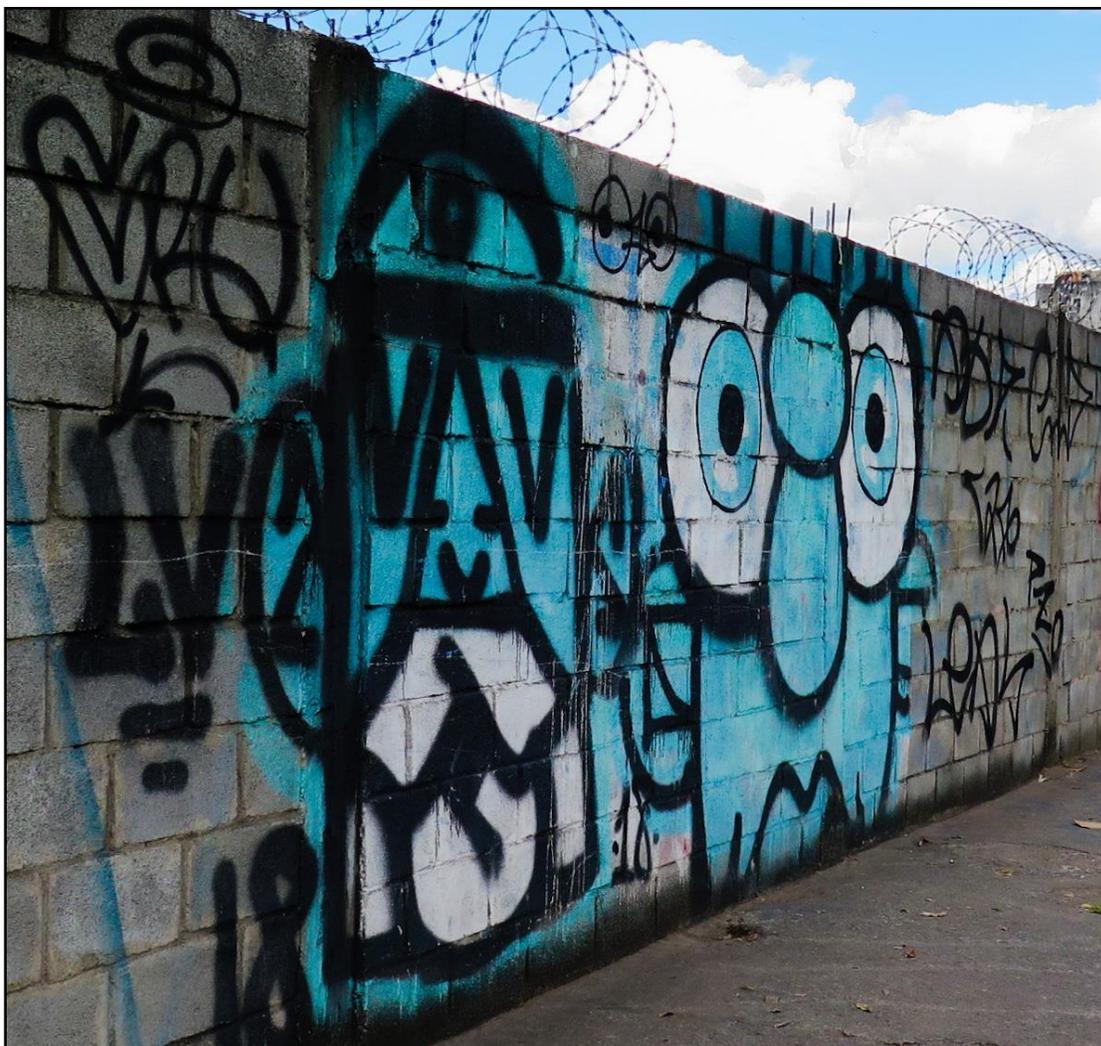


Figura 19: *Persona*. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

No excerto 1, o participante afirma que o *graffiti* tem a sua própria linguagem, a de um povo excluído. Ele ainda afirma que é uma prática marginal e periférica. A partir disso, podemos considerar que o participante se refere a uma prática movida por um movimento de resistência contra cultural, o *hip-hop* – ainda que não mencionado nesses termos. Além disso, o participante pontua algumas diretrizes que norteiam a arte de rua e que também serão elencadas a seguir, a partir de contribuições de outros artistas participantes desta pesquisa.

Como foi discorrido ao longo da discussão teórica deste trabalho, o *hip-hop* atuou como um movimento de resistência nos Estados Unidos para a garantia do acesso a direitos básicos – na época negados – à população negra (PRICE; IBER, 2006). No Brasil, esse processo ocorreu de forma similar, na origem do movimento do *hip-hop* em São Paulo (SOUZA, 2009).

Grupos de jovens negros, de bairros periféricos se reuniam nas praças do centro de São Paulo a fim de articular o movimento do *hip-hop* por meio de passos de *break dance*, batalhas de *rap*, e batalhas de *bomb* (no caso do *graffiti*). Devido a uma política higienista da cidade de São Paulo na época – perceptível até hoje – houve uma descentralização dessas práticas que antes, ocupavam o centro da cidade. Nesse deslocamento, os integrantes do movimento do *hip-hop* voltaram, então, a se reunir em seus próprios bairros, na periferia de São Paulo, reexistindo (SOUZA, 2009), e com isso, nas palavras do participante João, “sendo eles mesmos”.

Nos excertos 2 e 3, há interpretações e vivências distintas sobre como a polícia atua no momento em que eles, os artistas, são abordados. Na opinião de Diego, como ele mesmo diz, “Na minha concepção de *graffiti*, meu “rolê”, eu enxergo como sendo a mesma coisa (com a diferença que quando a polícia “brota” e você tá fazendo *graffiti* “passa um pano né”). A expressão “passar um pano” significa que a polícia por vezes ignora, ou seja, atenua a punição do artista que faz *graffiti*, ainda que seja passível de crime da mesma forma que a pixação ou o *graffiti vandal* (quando é feito sem permissão). Na vivência de Brena, essa experiência ocorreu em alguns momentos, de forma distinta, em que a polícia considerou o *graffiti* e a pixação como a mesma coisa, passíveis de punição de acordo com a lei de crimes ambientais, ainda que Brena faça trabalhos apenas de forma autorizada. Essa disparidade em relação à abordagem policial tem a ver principalmente com dois fatores: por questões de gênero e raça, que abordarei mais à frente.

Além disso, ainda sobre as diferenças do *graffiti* e da pixação, o participante João considera a segunda uma modalidade “aleatória”. O vocábulo “aleatória” ecoa uma certa casualidade à modalidade da pixação, como se estivesse ausente de significação e em contrapartida ao *graffiti*, que tem como força maior o fato de ser um movimento de resistência.

Nessa lógica, trago considerações de outro participante que também discorre sobre a “aleatoriedade” da pixação, em outros termos:

[Excerto 4, Pedro Augusto]

Existe o *graffiti* que é ligado à cultura *hip-hop* e ele é um dos pilares dessa cultura. Existem 4 (elementos) e eu sempre falo que existe o 5º também. Afrika Bambaataa, que foi quem estabeleceu os termos, nunca falou desse elemento (o 5º elemento), mas é o elemento da transformação social e do conhecimento. É o conhecimento que leva à transformação social. E aí eu vejo que na pixação e na arte urbana, você não vê essa diferença, essa matriz. Quanto à pixação ela é um movimento primeiramente brasileiro. Ela não existe em outros lugares do mundo... o que você vê em expressões de rua é a arte urbana e você vê muita *tag*, que se difere da pixação. Na pixação existem uma série de questões por trás e que se voltam sempre nela mesma. Tipo assim: o fundamento da

pixação é a própria pixação, sabe? Não tem nada por trás. Existem várias nuances, várias questões envolvidas no processo, mas quanto mais eu estudo, e quanto mais eu converso com a galera, eu percebo que é um movimento que se volta nele mesmo. A própria essência do “bagulho” é ela mesma.

Ainda que, nesse excerto, Pedro Augusto perceba a pixação como um movimento autônomo em que uma série de questões contidas nessa prática “voltam sempre nela mesma” e “não tem nada por trás”, contudo, o mesmo participante em outro momento da conversa, reconhece o caráter transgressivo da pixação como um movimento de resistência.

Em nossa conversa, perguntei a Pedro Augusto como se dava a construção transgressiva na pixação – visto que no período de ditadura no Brasil surgiram as pichações de cunho político – e que ao longo dos anos essa linguagem não apenas se desenvolveu como tomou proporções distintas dentro do movimento. Dessa forma, originou-se a pixação com uma linguagem e estética próprias, muitas vezes contendo inscrições codificadas e difíceis de serem compreendidas pelos transeuntes. Além disso, perguntei ao participante sobre quais seriam as motivações dos pixadores – se seriam de cunho existencial, de resistência ou ambos – visto que muitos artistas são movidos por questões de demarcação de território, estética, ego, entre outras questões também imbricadas nessa prática.

[Excerto 5, Pedro Augusto]

Bom, essa questão é porque, por exemplo, você me perguntou sobre essa pichação das frases, que eu chamo com CH e tem a pixação com X. Porque assim, **a pichação com CH foi uma das influências na pixação com X, assim como a tag e as capas de discos, a escrita das runas anglo saxônicas**, todos esses elementos são coisas que influenciaram no processo da pixação com X.

As imagens a seguir referem-se aos exemplos citados por Pedro Augusto no excerto 5:

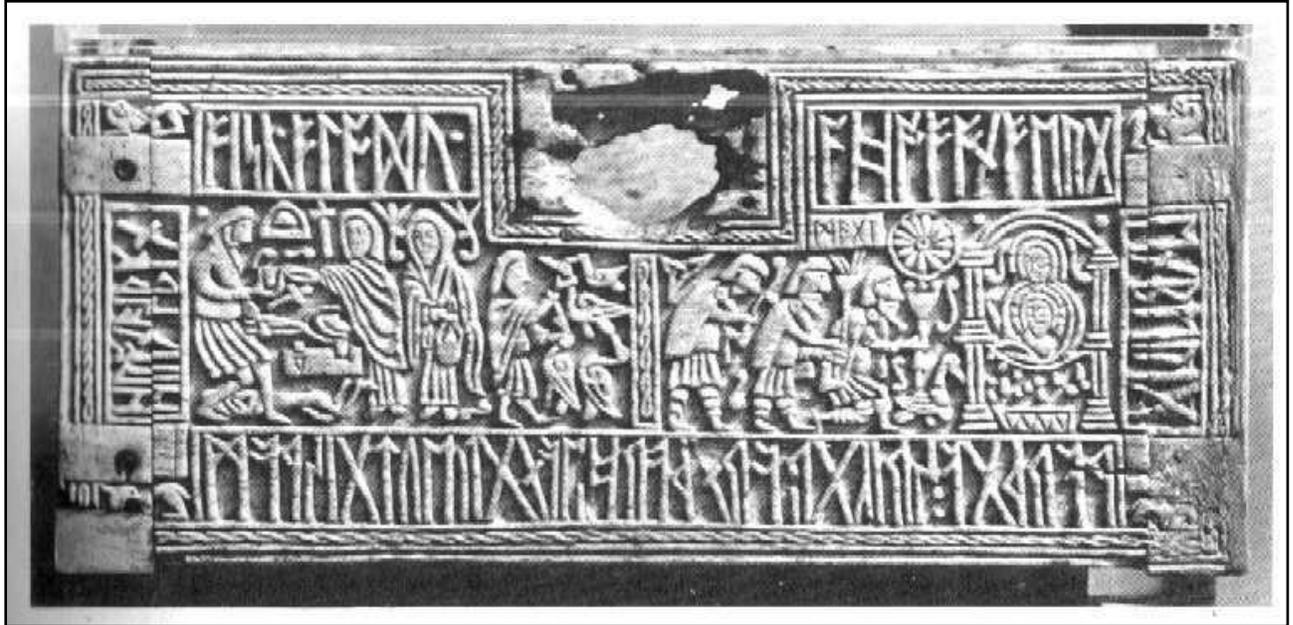


Figura 20: Runa anglo-saxã, escrita Futhorc (séc. V)



Figura 21: Pixação com “X” CRIPTA (2007)

[Excerto 6, Pedro Augusto]

Mas a pixação é um movimento que querendo ou não, é de resistência por si só. Porque o fato da pixação apropriar do espaço urbano e principalmente de ser transgressiva, faz com que seja um movimento de resistência. E aí existem os fatores individuais que vão levar cada um a pixar. A gente tem essa questão do ego, de criar um codinome, mas isso tudo pode ser analisado de diversas maneiras. No meu trabalho, por exemplo – que eu estou fazendo sobre a pixação também – eu estou observando justamente as esferas que me levam a fazer um paralelo com uma corrente da literatura brasileira, principalmente a latino-americana, que é a literatura fora de si. E aí, por exemplo, nessa questão do ego, eu acho que também não só a questão do ego, mas no sentido de o cara ou a mina ao criar um codinome, ela vai viver uma vida dupla, entendeu? Ela vai ter a vida dela de cidadã, trabalhadora, e ela vai ter uma vida normalmente noturna, e ela vai ocupar esse espaço e viver a cidade de uma maneira muito real. **Essa maneira, é uma forma de criar uma ficção, um personagem e a narrativa se dá através da leitura dos muros, do percurso que a pessoa fez.** Porque o gesto, quando um pixador pega o alto de um prédio, um lugar muito complicado, então você fica imaginando. **O próprio gesto que ele fez ali, a marca que ele deixa ali em cima, é um processo que é real e é ficcional ao mesmo tempo. De você ver e ficar imaginando qual foi o percurso que ele (o pixador) fez ali. É como se fosse uma presença fantasmática. É uma presença de corpos que não deixam de estar ali...** de alguma maneira esses corpos estão ali e é isso que eu estou buscando explorar, para além da questão do ego, sabe? Porque eu acho que **outra questão que envolve o individual/subjetivo, é o gesto do traço de cada um.** Então, por exemplo, se eu faço uma letra num *flow*, que é não tirar, não parar de escrever em nenhum momento, que é fazer uma escrita nesse *flow* – que eles chamam de *flow* – é um gesto muito individual, mas que normalmente essas pessoas repetem. Elas podem ter mais de uma *preza*, mais de um pixo e podem ter vários. Com isso, cada letra, cada movimento ali, remete também à essa presença, dessa performance, que é subjetiva e é isso que eu estou buscando.

Essa narrativa sobre a qual Pedro Augusto discorre é o que chamamos de “narratividade urbana” (ORLANDI, 2004) no processo de formulação de sentidos. Quando damos corpo à palavra, é a materialidade da linguagem em sua concretude. Orlandi (2004) discorre sobre a questão do gesto como prática significante “que traz em si tanto a corporalidade dos sentidos quanto a dos sujeitos, enquanto posições simbólicas historicamente construídas” (p. 27).

Conforme discorre Orlandi (2004),

A cidade tem assim seu corpo significativo. E nele tem suas formas. O rap, a poesia urbana, a música, os grafitos, pichações, inscrições, outdoors, painéis, rodas de conversa, vendedores de alguma-coisa, são formas do discurso urbano. É a cidade produzindo sentidos. Como funcionam? Como *flagrantes* de um olhar (um corpo) em movimento. São formas de significar sua poética, por assim dizer, incluídas na própria forma material da cidade. Não se destacam dela senão para funcionar como *lembretes* (chamadas) para o exterior. E isso é que faz com que

aí se inaugurem outras formas de narratividade que não têm um narrador com seu “conteúdo”, nem são textos fechados, destacados das condições de que fazem parte (ORLANDI, 2004, p. 31).

Além disso, esses corpos-sujeitos que produzem as pichações, com sua “vida dupla” e “fantasmática” produzem sentido ao se moverem e o ato performativo de pixar um muro, escalar um prédio, é uma forma de significar suas existências. Nesse sentido, a pichação é transgressora de forma que a performance envolvida nessa prática atua como uma insubordinação à manutenção do *status quo* que dociliza os corpos³⁶ dos sujeitos.

Ao adentrar a esfera da performance da prática dos pixadores elaborei a seguinte pergunta:

[Pergunta feita por mim]:

Como você percebe o fato dos pixadores se colocarem em risco – no sentido de ser uma prática transgressiva, de resistência, de pessoas que são majoritariamente marginalizadas, que já estão à mercê do Estado, já estão em desvantagem social na narrativa capitalista - que ainda assim colocam seus corpos em risco ao escalam um prédio alto ou serem pegos pela polícia, denunciados, etc. Muitos pixadores já morreram em algumas ações por conta desses fatores... Qual é a sua percepção em relação ao que está por trás disso?

[Excerto 7, Pedro Augusto]

Eu vejo isso como a arte pura, natural que poucos dedicam a ela justamente por conta da nossa vida corrida. Eu acho que o cara morrer pela arte, é uma coisa que só se expressa pela pichação. Eu não conheço nenhum artista que deu a vida ou morreu por conta do seu trabalho especificamente. Eu vejo isso como um **grito de existência**, é uma maneira principalmente de resistência. Enquanto as autoridades, a sociedade de uma maneira geral, se voltam para a manutenção do *status quo*, quando alguém escreve no muro, quando alguém sai pelado na rua, muitas vezes a sociedade se volta para controlar aquilo, ou então, quando tem uma pessoa que eles dizem estar com insanidade mental então vão pegar e dar remédio para essa pessoa, vão trancafiar ela... então assim, tem sempre essa busca pela manutenção do *status quo*. Eu acho que a pichação é essa apropriação, principalmente, do espaço público e uma ocupação muito interessante da presença dos corpos, sabe? Como eu disse, a gente pode ver isso de diversas maneiras. Eu acho que o movimento por si só, assim como *graffiti* ligado ao *hip-hop*, são questões muito ricas que não cansam de ter significados.

³⁶ Conforme Foucault (2010), “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que poder ser transformado e aperfeiçoado. [...] Nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo? Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2010. Apud. BRIGHENTE; MESQUIDA, 2011, p. 3).

Quando falamos em narrativa urbana, podemos nos referir à pixação ou ao *graffiti* como a materialização do discurso da cidade, o discurso urbano (ORLANDI, 2004). No entanto, quando analiso esse fenômeno a partir da esfera subjetiva dos pixadores, entendo a pixação como a concretização da existência desses sujeitos. Ainda que um pixador morra por meio da sua arte, é justamente esse um dos pontos em que essa lógica faz ainda mais sentido. Explico. Ao considerar a pixação um “grito de existência”, quando um pixador morre por conta da sua arte, é justamente nesse momento que se constata tanto a falha quanto a manutenção do *status quo*. Primeiro, porque um pixador precisa pixar para que sua existência seja notada – ainda que essa não seja a única motivação dos pixadores. Segundo, porque a causa dessa morte geralmente acontece por uma manutenção do *status quo* – seja por uma ação da polícia violenta, por uma denúncia, por agressão de alguém disposto a fazer justiça com as próprias mãos ou por uma queda de um lugar alto. Quando um pixador morre por meio da sua arte, na minha interpretação, é quando a negação da sua existência, por vias institucionais, é materializada.

É dessa forma que a pixação e o *graffiti* me fascinam. Por se tratar de uma prática insubordinada, incontrolável, e uma presença “fantasmática” que narra e se apropria do espaço urbano por vias que a legitimidade e a ilegitimidade não alcançam.

Além disso, na conversa com Brena, perguntei à participante se essa tentativa de manutenção do *status quo* em relação ao *graffiti* e à pixação não estaria atrelada à questão dos sentidos. Pois, por serem práticas que envolvem uma estética distinta e muitas vezes encriptada das letras, esse acaba sendo um fator que corrobora a dificuldade de apreensão dos sentidos dos transeuntes que estão fora do movimento dos pixadores/grafiteiros. Segue o Excerto 8, contendo a resposta de Brena:

[Excerto 8, Brena]

Pra mim entra num conceito de cultura, então não é feito para dificultar a vida de ninguém. Na verdade, é uma maneira de se expressar que a gente criou. Pra quem tá dentro (do movimento) é igual falar português e não falar inglês, quem criou o inglês não para dificultar a minha vida... eu que não sei falar inglês, entendeu? Então eu vejo nesse sentido. Dentro do *hip-hop* tem a nossa maneira de falar, tem a nossa maneira de vestir... eu consigo identificar quem faz parte da cultura, só com um acessório que ela tá usando ou só com uma palavra que ela fala. Então mesmo que essa pessoa esteja em outro país, se ela falar uma determinada palavra eu vou identificar “ó, essa pessoa é da cultura que eu faço parte” por mais que a gente não consiga comunicar. Então, é uma maneira própria nossa, sem essa intenção de dificultar o lado de

ninguém, mas também a cultura do *hip-hop* foi criada porque era a juventude ali morrendo o tempo todo e o sistema não atendia, não dava o que era de direito e estava negando tudo para eles. Então eles estavam criando maneiras de se comunicar, maneiras de serem notados. Às vezes eu vejo muita gente falando “deram voz para eles através do *graffiti*”, não! Eles sempre tiveram voz, estavam ali o tempo todo e ninguém dava atenção. **A partir do momento em que eles pararam de se matarem e fazer todo aquele e fazer todo aquele trabalho que o sistema queria mesmo, que estavam se quebrando, se prejudicando... e começam a voltar isso para uma cultura, para arte, né?**

E aí, o mais mágico do *hip-hop* que eu percebo é que é uma cultura que conseguiu atingir várias esferas da arte, e agregar várias culturas, e não excluir, sabe? Então, hoje eu percebo algumas ações de pessoas que fazem parte do *graffiti* – da cultura do *hip-hop* em si – que ficam excluindo as outras pessoas e às vezes eu penso “meu, mas aí a gente tá indo contra o rolê lá que começou, sabe?” e eu também já escutei “ah, Brena, mas aí você também vai ficar vivendo do passado?”, “não, mas se eu me apropriei de uma cultura eu preciso entender e respeitar de onde ela veio”. **Então eu percebo isso, essa estética foi criada para poder se comunicar, sabe? Para falar com o sistema que não nos ouvia porque não queria.** Isso lá nos Estados Unidos e aqui no Brasil a mesma coisa. **A cultura do *hip-hop* quando vem para cá, o público alvo que vai se comunicar com ela é a galera da periferia, que por muitas vezes – e por uma questão histórica – eram pessoas que construíam as metrópoles e na hora que elas poderiam desfrutar disso tudo, foram jogadas para o escanteio, né? para a margem da sociedade, virando favelas e por aí vai... e é aí onde o *hip-hop* se instala... porque eram pessoas que também não conseguiam se comunicar.** E aí entra uma característica brasileira que é a criatividade – que é muito grande – porque uma lata de *spray* é muito cara. Naquela época era cara e hoje é cara ainda... e aí eles tinham que criar maneiras de fazer aquilo que tinha vontade, mas com o material que tinha. E o que eles tinham para fazer eram os rolinhos (de pintar) e isso ajudou essa estética a acontecer, né. Essa questão da precariedade do pouco material e do material que estava ali disponível. Foi mais um fato para essa estética surgir, porque se você for ver as letras de pixo, são letras mais retas, você percebe algumas características que são do rolinho. E uma das coisas que a galera gringa quando vem para o Brasil e percebe é que não tem muito essa estética lá fora. Então você percebe que é simplesmente uma maneira de se comunicar. **Não foi feito para bater de frente com alguém. Simplesmente para serem ouvidas, né...** e aí para ser ouvido eu não tenho que desenhar pra você, né... eu vou criar a minha técnica ali, que é uma das coisas que o *hip-hop* mostra muito, que é você ter uma identidade e aí criando essa identidade e entendendo que a Brena precisa ter um alfabeto, que você precisa ter um alfabeto e ir seguindo, foi onde estava surgindo uma oferta diferente, uma característica... se você for ver, o pixo de Belo Horizonte é diferente de São Paulo, do Rio de Janeiro, e por aí vai... Então é só por isso, né... a gente bate contra o sistema, mas o foco ali era simplesmente conversar, se comunicar, ser notado, se divertir, sabe? Só isso.

Nesse sentido, trago considerações de Orlandi (2004) para essa discussão quando a autora afirma que,

Há algo em comum entre grafite e pichação: uma elaboração do “sinal” (do signo, da letra, do traço, do grafismo) na relação desse sujeito com o “seu” mundo, com “sua” comunidade, face ao modo como a sociedade (que não o considera) o significa. Se, aparentemente, é o grafite que o põe em contato com essa sociedade que o hostiliza (enquanto pichador) [...] o sinal gráfico que o põe em contato, antes de tudo, consigo mesmo (a forma da grafia, sua assinatura etc), e com os “seus” (as alianças), às vezes aceitas (outras não) pela “gente do bairro”, é o primeiro gesto que o coloca em cena. A “letra” ininteligível para a maioria. No modo como ele foi individualizado para ser da massa informe do “povo”, ele irrompe, individualizando-se pelo sinal – interpretado como hostilidade social – que ele inscreve no espaço público (ORLANDI, 2004, p. 111).

Ademais, Pedro Augusto comenta também sobre como o olhar é um elemento importante para a construção da narrativa urbana que a pichação corrobora:

[Excerto 9, Pedro Augusto]

Eu acho que os olhares são muito interessantes dentro da prática da pichação. Por exemplo, a primeira coisa é reconhecer o pixo dos pares: saber reconhecer qual é o pixo de quem, quem faz com quem... e aí você vai reconhecendo e aquilo se torna uma narrativa pela cidade. Então, todo mundo que eu conversei, que começou a pixar e reconhecer o pixo dos pares começaram a tornar a cidade mais dinâmica, ou seja, **o trajeto pela cidade foi uma maneira de deixar esses olhares mais entretidos**. Os olhares também determinam as escoltas. A escolta é quando a pessoa vê que outra pessoa fez um pixo e então percebe que ainda dá pra encaixar o dela ali de alguma maneira. Então ela vê o percurso que a outra pessoa fez, se a pessoa fez uma escalada e tal, e aí ela faz um do lado, ou então faz mais alto, quebra o outro. Essas escoltas são pra ver se tem câmeras, se tem segurança, etc. Esses olhares ficam entretidos sempre e isso faz parte da dinâmica da pichação.

É da mesma forma também que a performance envolvida na pichação afeta os transeuntes a partir de um outro olhar. A participante Brena comenta sobre a forma como a pichação a afeta, como podemos ver no próximo excerto:

[Excerto 10, Brena]

Eu entendo como pichação: pinturas em altura, se o cara tem que entrar, se tem que passar por fora do prédio, voar, não sei qual a técnica que ele vai usar. Mas eu admiro muito quando eu passo pela rua, vejo uma pintura e penso “meu, como é que a pessoa conseguiu chegar nesse lugar?”. **Isso me interessa, me instiga e me dá mais vontade de ir atrás, de entender mesmo que eu não faça isso**.

Ainda que ambos os participantes estejam usando verbos distintos ao se referirem à forma como a pichação os afeta, como é o caso de “entreter”, “interessar” e “instigar”, é notável que há

um sentimento em comum. Brena não é pixadora, mas compreende a pixação e o *graffiti* advindos do mesmo “lugar” ainda que os considere como modalidades distintas. Mesmo assim, para Brena, a pixação ecoa um sentimento de admiração quando envolve a técnica da escalada – que não é presente no *graffiti*, por exemplo. Essa admiração, sobre a qual Brena comenta, pode ser analisada também pela perspectiva da corporalidade dos sujeitos envolvidos nessas práticas. A corporalidade ou a *performatividade* envolvidas ao escalar um prédio é como se dá o processo de materialidade da cidade que dá sentido à narrativa urbana da qual todos fazem parte, ainda que apenas alguns olhares estejam atentos.

Mais uma vez recorro à Orlandi (2004) para esclarecer melhor como ocorre esse processo de materialidade da cidade no discurso urbano e da produção de sentidos por meio do olhar:

Pensar o gesto como parte da corporalidade da linguagem, pensar a formulação como in-vestida de linguagem, e feita de história, podemos também usar um outro artifício dizendo: a janela em que você se debruça para olhar o mar é parte do sentido. Ela dá a inclinação do corpo. É assim que podemos dizer que a corporalidade verbal, os reflexos sensíveis são parte dos sentidos e não algo que eles provocam ou que se juntam a eles. Nos gestos está o sentimento da linguagem, o recorte da formulação. [...] À diferença da discursividade que faz o elogio do “fragmentário” da modernidade, pensamos que a cidade põe o “olhar” em movimento. O que se torna como fragmentário são flagrantes (flashes), vitrines, sentidos em trânsito. A sensação do fragmentário é efeito da vontade de totalidade dada pela impressão (imaginária) de arredondamento da “paisagem”: totalidade abrangida e abrangente do olhar.³⁷ De um olhar organizado e organizador (do urbano) que é totalitário. A materialidade da cidade des-organiza esse lugar totalizador e, obrigando o percurso/movimento, nos disponibiliza para outra apreensão dos sentidos (ORLANDI, 2004, p. 28-29).

Partindo para uma outra dimensão da materialidade da cidade, o gesto envolvido na pixação influencia não só como será essa narrativa/discurso urbano, como também na estética das letras, de acordo com o processo de urbanização das cidades, no sentido que, como afirma Orlandi (2004), “o corpo social e o corpo urbano formam um só” (p. 11). Nesse sentido a pixação atua como uma micro-resistência na forma como essas cidades foram planejadas de acordo com a experiência corporal dos sujeitos envolvidos nessas práticas (JACQUES, 2008). Para ilustrar melhor essa proposição, apresento o ponto de vista do participante Pedro Augusto sobre essa questão, no Excerto 11 a seguir:

³⁷ Relembro aqui a definição de paisagem de Milton Santos (1984) já citada no capítulo 2: “paisagem é tudo o que a vista abarca”.

[Excerto 11, Pedro Augusto]

Cada gesto do pixador – que envolve desde o material que ele usa, até o movimento que ele faz – vão exigir dele um certo tipo de letra. Se, por exemplo, ele usa o rolo, ele vai ter duas opções ali: a letra com o formato do movimento do rolinho, com um tipo de grafia mais preenchida ou eles vão fazer, como é o caso de Minas Gerais, a estética do rolo arrastado, que é usado mais ou menos como um pincel. Se você estiver usando um cabo, isso também acaba dificultando certos movimentos, com a lata de spray também é preciso dialogar com essa ferramenta, **então esses processos da escrita, são muito determinados pelo gesto.** Outra questão importante, é o suporte. O suporte que o pixador ou o grafiteiro vai fazer, vai influenciar muito no seu trabalho, principalmente em alguns lugares do Brasil, o pessoal gosta de encaixar e usar aquele suporte ao máximo. Então se eles estão fazendo um pixo entre duas janelas, eles vão fazer um trabalho em que a letra vai ocupar esse espaço de cima a baixo. **Em São Paulo você encontra muito esse tipo de escrita, porque a própria estética, os prédios, os arranha céus é que ocasionaram esse tipo de escrita, essa influência entre os pixadores.** E aí eles criam as vertentes: você tem a mineira, **o xarpi carioca**, que tem as letras mais emboladas. **Na mineira são 4 que eu consegui identificar: a mineira paulista, a mineira carioca, a brasiliense e a mineira mesmo.** E aí a carioca se parece mais com a do Rio de Janeiro, que é praticamente uma letra sobreposta à outra, então ela não ocupa muito espaço porque lá eles valorizam as agendas, que são as formações de vários nomes num local. Em outros lugares como a Bahia, por exemplo, você vê que eles gostam de fechar o muro, eles não valorizam muito essas agendas, porque geralmente eles fazem esses fechamentos. Geralmente são duas letras, com algumas voltas para fechar o muro e eu acho que essa é uma característica de Salvador mesmo. **O próprio suporte, a própria cidade e a própria arquitetura vão influenciar muito na escrita. Por isso que esses gestos, ou o próprio suporte é que influenciam na criação de outras vertentes, dentro da dinâmica da pixação.**

Nas imagens que se seguem, apresento alguns dos exemplos mencionados pelo participante:



Figura 22: Escrita “mineira-paulista”. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.



Figura 23: escrita “mineira-carioca”. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.



Figura 24: Pixação mineira. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.



Figura 25: agenda de pixação mineira. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Nos estudos urbanos existe uma longa discussão a respeito de como se dá o processo de urbanização das cidades e a relação com os corpos dos sujeitos. Jacques (2008) recorre ao conceito de *corpografias* que, em outras palavras, são uma cartografia da memória urbana expressa por meio da experiência dos corpos-sujeitos:

A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de *corpografia* urbana. A *corpografia* é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí *corpografia*), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente – o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias. [...] **Os praticantes da cidade, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem e, assim, lhe dão “corpo” pela simples ação de percorrê-los.** Estes partem do princípio de que uma experiência corporal, sensório-motora, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, uma simples imagem ou um logotipo. Ou seja, para eles a cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade – o corpo urbano – é experimentada, esta também se inscreve como ação perceptiva e, dessa forma, sobrevive e resiste no corpo de quem a pratica (JACQUES, 2008, p. 1).

Nesse sentido, o conceito de *corpografia*, quando relacionado ao fenômeno da pixação ou do *graffiti*, pode ser compreendido não só por quem pratica essas modalidades, mas também pelos transeuntes e seus olhares atentos a essas expressões artísticas expostas nas paisagens das cidades. O olhar que percorre os vestígios “fantasmáticos” dos pixadores também está ali, experienciando a cidade e criando seus próprios sentidos/significados a partir dessa experiência.

Além disso, ao analisar a *corpografia* em outra dimensão, da qual o sistema capitalista também se apropria ao tentar docilizar, padronizar os corpos dos sujeitos ou até mesmo delimitar a forma como esses sujeitos transitam pela cidade, veremos no excerto a seguir, como o *graffiti* – desta vez quando relacionado ao movimento do *hip-hop* – e a pixação surgem como um elemento de resistência que foge da lógica capitalista:

[Excerto 12, Pedro Augusto]

E a arte urbana, ela abarca uma estética da pixação e ela abarca o *graffiti*. Porque o *graffiti* sem o 5º elemento, ele não é *hip-hop*, ele pode ser vendido, ele pode ser comercializado. Então, acho que a arte urbana engloba isso e dentro da pixação ela envolve a estética. Você vê quadros, camisetas e outras coisas que envolvem a arte urbana e a *street art* – eu acho que é a mesma coisa que a arte urbana – que é exatamente essa lógica mercadológica.

Um negócio que procura estar esteticamente mais harmônico, mais colorido, ela é mais fácil de simpatizar com todo mundo, as pessoas vão arrumar menos problemas com isso. [...] Existem esferas como, por exemplo, o *graffiti* e a *pixação*, que são resistência. Eles são justamente um processo que não pode ser abarcado, quando o *graffiti* é *hip-hop* e a *pixação* é por ela mesma, pela parte principalmente transgressora, que não encaixa e a indústria cultural não consegue absorver.

Existe uma linha tênue entre o que é considerado *graffiti* – quando separado do movimento do *hip-hop* – e a arte urbana. Afinal, foram modalidades que surgiram por meio de um processo artístico cultural muito forte nos Estados Unidos, como podemos ver na imagem a seguir:

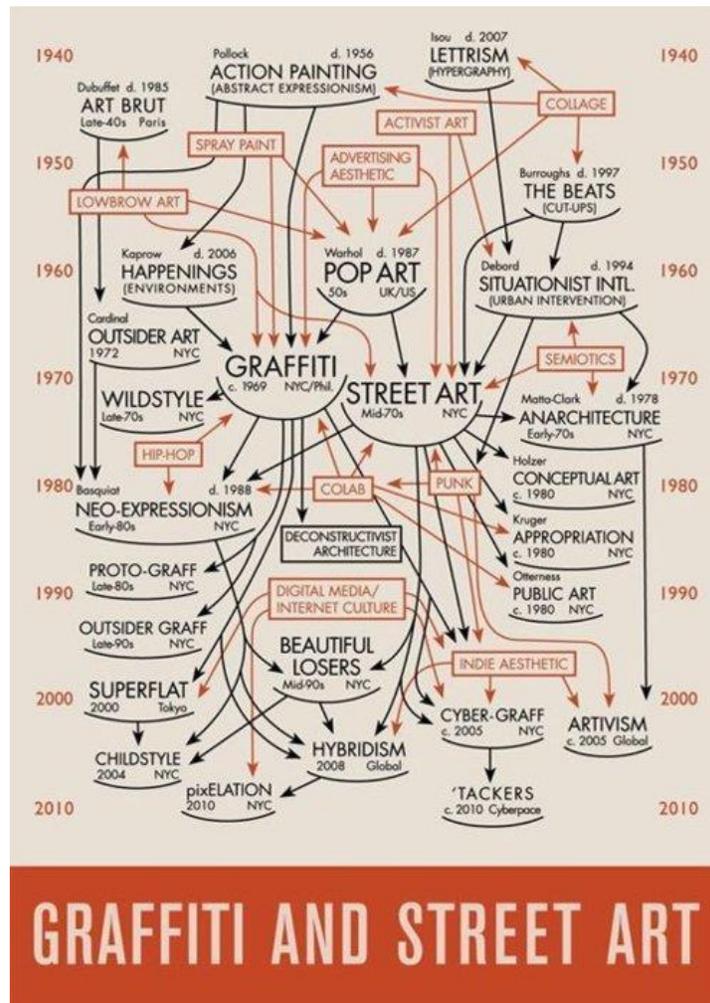


Figura 26: *Graffiti x Street art*.

Ainda que a imagem acima seja complexa, é possível notar que ambas as modalidades compartilham alguns percursos artísticos. Contudo, outros percursos também foram apagados nesse diagrama, como é o caso do *graffiti* de gangues (*gang graffiti*) ou a influência latina no *hip-*

hop e, conseqüentemente, no *graffiti*. Todavia, é possível notar tanto na dimensão urbana, quanto técnica e estética que ambas as modalidades – o *graffiti* e a *street art* – foram atravessados por vários elementos.

Para a participante Brena, ativista e pesquisadora do movimento *hip-hop*, a distinção de *graffiti* e arte urbana se delimita da seguinte maneira:

[Excerto 13, Brena]

[...] Quando nós vemos grandes editais com o *hip-hop* ou com o *graffiti*, no caso, e você vê o evento e pensa “velho, não tem ninguém que faz *graffiti* nesse evento de arte urbana”. Você vê a pessoa que pinta de canetinha – que não é errado e eu não estou aqui desmerecendo, mas é um outro tipo de arte que cabem em outros espaços, mas também cabem na rua, com certeza – mas que está usando o nome de uma cultura e com isso tão tirando o espaço de pessoas que estão todos os dias – como eu saindo de Ribeirão das Neves – no ônibus lotado, andando na rua de madrugada, etc. e aí tira o espaço dessa pessoa que realmente acredita naquela cultura, entende? Porque essa pessoa que está pintando de canetinha poderia estar ocupando outros lugares e eu que estou ali não posso estar fazendo o meu rolê, com o nome da minha cultura. Então isso eu vejo como apropriação e isso eu problematizo muito. Sempre que possível eu não estou nesses lugares, e sempre que a minha paciência permite eu estou nesses lugares e quando eu estou nesses lugares geralmente é para questionar. Eu procuro não ter conflitos, mas em alguns momentos eu acho importante pontuar algumas coisas que eu acho massa, mas é isso... essa apropriação sempre vai acontecer. Eu acho que informação é diferente de ter conhecimento, então eu percebo que muita gente que está entrando na cultura hoje tem muita informação à disposição, mas acaba se perdendo justamente por ter muita (informação).

Essa apropriação do *graffiti*, na perspectiva do *hip-hop* que ocupa galerias e espaços em que a arte urbana se encaixa melhor, é não só uma omissão do que a cultura do hip-hop prega – que é o que veremos a seguir – como é uma forma de mercantilizar o *graffiti* e tratar o elemento de uma cultura como um produto.

Quando relaciono a questão da apropriação de uma cultura e relaciono ainda com o processo de experiência dos corpos-sujeitos envolvidos na cultura do *graffiti*/pixação ou até mesmo dos cidadãos que lidam com essas manifestações, recorro mais uma vez aos estudos urbanos acerca do conceito, desta vez, de corpo-produto. Nas palavras de Jacques (2012),

O corpo-produto está diretamente relacionado ao espetáculo urbano, à arquitetura de *griffe*, da moda, assim como a indústria da imagem está ligada à promoção e especulação imobiliária e à indústria farmacêutica. Corpo-produto e cidade-mercadoria estão diretamente relacionados, ambos produtos da economia

especulativa e espetacular, do *marketing* e do *branding* urbano, que promovem o controle das subjetividades. Ambos podem ser compreendidos como forma sedutora que se oferece como imagem publicitária, ou para ser imagem publicitária. Sem dúvida, trata-se de tentativas espetaculares de anulação do sujeito corporificado ou de subordinação do corpo-sujeito às demandas do corpo-produto (JACQUES, 2012, p. 295).

A subordinação do corpo-sujeito ao corpo-produto, sobre o qual a autora discorre, pode ser analisada por diversas dimensões. Podemos compreender essa subordinação de acordo com a apropriação de uma cultura, conforme o excerto de Brena e também por meio de uma esfera individual dos corpos. Como afirma Ribeiro (2007),

O corpo, ao aglutinar impulsos vitais e normas sociais, constitui-se numa concreta demonstração da conquista ou da ausência de direitos. A sua autonomia, liberdade de movimento e plena realização informam sobre a afirmação do sujeito social, aqui considerado como sujeito corporificado – presente, soberano e ativo. A anulação do sujeito corporificado acontece, no atual período histórico, pela radicalização das desigualdades sociais, que atingem o patamar da exclusão e do extermínio, e mediante a camada de abstração que alavanca o corpo-produto (RIBEIRO, 2007, p. 4).

Isso posto, Brena comenta sobre como o *hip-hop* foi apropriado e moldado a partir de diversas culturas, visto que um dos fatores dessa apropriação ocorreu devido ao processo de globalização. Além disso, a participante discorre sobre como a indústria cultural utiliza o hip-hop como uma forma de impor padrões estéticos e objetificar o corpo feminino, ou seja, como uma forma de alavancar o corpo-produto (RIBEIRO, 2007):

[Excerto 14, Brena]

O *hip-hop* foi criado por uma pluralidade muito grande, né... foi criado sim, nos guetos, mas não ficou só ali. Então majoritariamente eram pessoas negras e latinas, mas existiam outras pessoas ali. Existiam outras culturas. Existem passos de dança que a gente usa, que são da dança russa. Então como a gente faz o passo de dança russa dentro do *break*? Então com certeza quando foi criado o *break*, existia alguém da Rússia ali na comunidade que criou aquele passo ou existiu alguém que assistiu televisão e tinha essa influência, do que aquelas crianças e adolescentes viam na televisão ou liam nos gibis que eles tinham acesso, né... porque televisão pra eles também tinha um acesso precário, então eles liam gibis e outras coisa ali que eles começaram a trazer. Então você vai ver influência de um monte de coisa. Se você trazer isso pro *graffiti*, tem influência de pessoas que faziam ali quadrinhos... então os primeiros desenhos que foram feitos juntos com as letras, eram influências dos quadrinhos, dos desenhos animados. Então a cultura do *hip-hop* foi criada com influências de outras culturas que já existiam, então eu não consigo ver de forma limitada ali, para pessoas ricas e pobres. O que eu consigo ver é que essa apropriação que

aconteceu no começo e acontece até hoje, é do capitalismo. E aí não é de um país que é rico não, é realmente do capitalismo que está em todas as partes... quando a cultura do *hip-hop* começou a ter muita visibilidade – e isso foi bom porque chegou até a gente, porque talvez não chegaria – aconteceram algumas divisões dentro da cultura e quem estava mais imerso na cultura conseguia perceber que eram ações do capitalismo. Se você for ver os *raps* de antes e hoje, você percebe elementos que o capitalismo usa, que são mulheres com uma roupa mais apertada. Não que isso não possa ser usado, mas a gente sabe que o capitalismo usa dessas manobras e aí passa a esquecer um pouco da essência, passa a ficar muito superficial e esquecer de onde vem.

Dessa forma, o *graffiti* atua como um agente de resistência quanto à subordinação desse corpo-produto pelo percurso *corpográfico*. Para embasar melhor esse pensamento, Brena comenta como surgiu a *tag Nunca Fui Barbie*, a fim de ilustrar como esses conceitos convergem para a análise proposta:

[Excerto 15, Brena]

Hoje eu faço parte de duas *crews*, né? *Crew* dentro do *hip-hop* a gente chama de coletivos. A gente entende uma *crew* como amigos que gostam, tem o mesmo objetivo, ideologia próximas ali, e resolve juntar para poder trabalhar junto, ter uma estrutura melhor tanto na questão da arte, mas também no apoio. Porque a nossa arte precisa disso o tempo todo. O *hip-hop* tem muito disso, da união, de estar próximo. Sozinho nem sempre é a melhor opção para o *hip-hop*. E aí a *nunca fui barbie* foi uma *tag*, uma assinatura de rua, que eu criei através de uma fala minha com uma amiga.

Eu tinha acabado um trabalho muito cansativo e que me sujou muito. Quem vai pra rua pintar geralmente volta pra casa bem suja e não se preocupa muito... eu pelo menos não me preocupo muito com a minha estética enquanto eu pinto. Eu prefiro mais pintar e me divertir com o material que eu tenho ali. Um dia antes, eu tinha arrumado a minha unha - e eu sou muito apegada as minhas unhas e tal – e aí eu pinteí, passei o dia todo pintando e quando eu estava voltando pra casa, conversando com essa amiga minha, eu olhei pra minha unha e falei: “nossa, eu pinteí a minha unha ontem... ah, beleza, eu nunca fui *barbie*”. E aí, tipo, eu falei, “é, velho, eu nunca fui *Barbie*.” E aí, começou a ter sentido pra mim essa frase. E eu comecei a assinar ela em alguns lugares e isso criou repercussão positiva porque várias outras mulheres se identificaram com isso.

E aí como aconteceu com a questão da Brena, aconteceu também com essa *tag* que ela começa de um apelido, de um nome que eu estava usando ali, de uma frase, ela começa a criar sentidos, tomar uma forma. Em 2018/2019, por aí, eu convidei a Kakaw pra gente montar um coletivo juntas. Kakaw é uma grafiteira, também de Belo Horizonte. Na verdade, da divisa de Ribeirão das Neves com Belo Horizonte... e que curtia também e entendia essa ideia do *nunca fui barbie* e tal, que tinha a intenção de provocar mesmo a sociedade e dizer que a mulher não precisa estar nesses padrões e tal.

E ela topou vir junto comigo nessa *crew* e a gente começou a assinar juntas. Então, passa nesse momento de ser uma ideia isolada minha, que eu achava muito massa, que outras pessoas se identificavam, mas começa a criar, também, um sentido de coletivo, de acolher mulheres que também se identificam com isso que não precisam seguir padrões e tal. E

aí vem a Kakaw³⁸ e a gente monta esse coletivo em 2018, e em 2019 também vieram para poder contribuir a Dandara e a Brenda, que são *b.girls* de Belo Horizonte também, e elas vem somar nesse rolê.

E aí a gente vive fazendo algumas atividades, mais voltada para a pesquisa na atuação da mulher no *hip-hop*, potencializar mesmo essas mulheres aqui de Belo Horizonte, região metropolitana. Eu não sou de BH, né? Eu hoje moro em BH, mas sou de Ribeirão das Neves. Então, eu sempre que eu tenho oportunidade de falar sobre isso, o coletivo me dá essa base também de apoio pra gente poder continuar os nossos rolês na rua, né?

E aí também tem um outro coletivo chamado *Ladies Letters*, que são mulheres de todo o Brasil que escrevem letras nas ruas, né? Então, é... a letra sempre foi muito associada à questão masculina.

Foi por meio do *hip-hop* que a participante Brena encontrou uma forma de não alavancar o corpo-produto, conceito que Ribeiro (2007) evoca. Digo “não alavancar” no sentido de não encontrar possibilidades que eliminem a sujeição dos corpos-sujeitos à corpos-produtos quando levamos em consideração a lógica capitalista em que vivemos.

Todavia, Brena encontrou por meio do *graffiti* e do *hip-hop* formas de ressignificar a subordinação de seu corpo-sujeito. Além disso, o conceito contido por trás da *tag Nunca Fui Barbie* fez com que outras mulheres também se posicionassem a fim de combater ou diminuir os efeitos de padronização e subordinação dos corpos. Mais ainda, esses corpos sobre os quais Brena comenta dizem muito sobre a sociedade sexista – lê-se, machista – de uma herança histórica de opressão aos corpos femininos. Assim, Brena narra sobre a questão de gênero dentro do movimento conforme o excerto a seguir:

[Excerto 16, Brena]

Sempre quando você via alguma mulher pintando, logo quando eu comecei, se via a mulher pintando flores, mensagens e poucas letras. Tinham mulheres que pintavam letras também, mas a letra sempre foi mais associada a essa questão masculina, mesmo que quando começou o *graffiti*, uma das primeiras representatividades femininas era uma mulher pintando letra... mas também em outro contexto, foi lá no início que “geral” pintava a letra, era o foco da época pintar letra. Eu sempre tive essa paixão por letras e então comecei a desenvolver isso até que fui convidada por essa *crew*³⁹ para fazer parte também. As meninas entenderam um pouco da minha história e tal, acharam bacana e me convidaram. Então, a gente tem aí mulheres do Amazonas, São Paulo, aqui de Minas Gerais e eu não vou lembrar se tem de outros estados, porque é um coletivo nacional, que tem a intenção de falar que mulher pinta letra também, de qualidade. Que o *graffiti* não tem um gênero e sim pessoas que são apaixonadas por isso e produzem aquilo que acham massa.

³⁸ Grafiteira de Belo Horizonte

³⁹ *Ladies Letters*

O conceito de coletividade imbricado no *hip-hop* fez com que essa *crew*, a *Ladies Letters*, entre outras, como a Minas de Minas⁴⁰, formassem um coletivo de mulheres para não só garantir um espaço feminino dentro do movimento do *hip-hop* em Minas Gerais, como também empoderar outras mulheres por meio de seus trabalhos, além de aperfeiçoar técnicas de *graffiti*.

Tendo em vista a origem do movimento do *hip-hop* em busca de “paz, amor, união e diversão”, nas palavras de Afrika Bambaata, a busca pela garantia de um espaço feminino dentro do movimento nunca cessa. De acordo com o excerto acima, é visível que o *graffiti*, assim como o *hip-hop*, funcionam como agentes de ação, de transformação social e de luta constante pela equidade de gênero.

Além disso, a questão levantada no Excerto 16 acima pode ser analisada por outros fatores. Conforme a participante, o fortalecimento de mulheres por conta do *graffiti* não tem a ver apenas com a questão de gênero, como também com a questão da marginalização dessas mulheres – lê-se marginalização no sentido de estarem às margens –, pois foi uma forma de reunir mulheres da periferia da região metropolitana de Belo Horizonte, conforme também mostra o Excerto 14.

Para ilustrar melhor esse pensamento, o excerto que se segue – desta vez um pouco mais longo – apresenta a questão do feminismo dentro do movimento e como o *graffiti* foi um fator importante ao processo de autonomia das mulheres no *hip-hop* advindas de regiões periféricas.

[Pergunta feita por mim]

Você identifica alguma mudança da cena do *graffiti* em Belo Horizonte em relação à questão de gênero? Você percebe que ainda tem muito machismo ou que isso tem mudado de alguma forma? Qual é a sua percepção?

[Excerto 15, Brena]

Então, aí eu passo por algumas fases do *hip-hop*. Tanto de Belo Horizonte, quanto nacional e mundial, que é o que me fez gostar dessa história e querer pesquisar ela. Então, **a gente identifica o machismo desde o início do hip-hop**, mas dentro do pouco que eu estudo e que eu entendo, é trazendo realmente a minha percepção, **o machismo está na sociedade, né? E é a sociedade que faz a cultura**. Então, automaticamente a gente vai ter algumas heranças, alguns respingos sociais de diversas formas quando se cria uma cultura, né? Que é o caso do *hip-hop*, que tem quarenta e sete anos. Então, é uma cultura muito nova para uma sociedade em que já existe o machismo e já aplica isso na sociedade desde que o mundo é mundo. Então, a gente vai ter esses respingos e quando começou a lógica, a gente não tinha esses diálogos. **A mulher que se envolvia com graffiti era uma mulher muito ousada**. Os comentários que eu fiz e os comentários que eu escuto dessas pessoas que começaram era que realmente a sociedade não se dava bem, a sociedade muitas vezes julgava, e por isso muitas delas não continuaram no *graffiti*, fizeram outras

⁴⁰ *Crew* de mulheres de Minas Gerais

coisas na vida por conta dessas repressões. Mas ainda existem várias outras mulheres que acabaram indo por esse caminho. E contam essa história pra gente, né? E **também em questão do apagamento, que é um apagamento histórico. Então é muito difícil encontrar essas mulheres hoje para conversar, tanto onde começou (EUA) quanto no Brasil também.** Quem começou a difundir a cultura do *hip-hop*, as mulheres que começaram, geralmente, não deram muito espaço para essas pessoas. Então, é algo muito complexo.

Se você for ver, eu comecei em 2007, em Ribeirão das Neves e as pessoas que me influenciaram, que eu vi pintando, foi o meu irmão e colegas de escola. **Meu irmão começou a aparecer em casa com revistas de *graffiti* e os meus colegas de escola foram as pessoas que conseguiram ir para fora daquela bolha, porque minha mãe não me deixava sair de casa, eu tive uma criação um pouco mais fechada [...]** Enquanto isso, quem trazia (as revistas) pra mim eram os meninos de escola, homens que tinham acesso a outros lugares, que eram de Belo Horizonte e conseguiam viajar e tal, pra vim pra dentro da minha escola algo novo ali que eu tinha curiosidade e eles tinham atenção de me ensinar, de contribuir ali comigo, compartilhar comigo.

Nessa época era só eu da minha região ali que estava começando e que tinha esse interesse. Mas aí tem dois fatores. Primeiro, como eu estava numa bolha, eu não sabia se existiam outras mulheres na região que já faziam isso. **Na minha experiência ali nos bairros que eu frequentava, que era o meu limite, era só eu que estava próxima desses meninos, né?**

Tem também a questão que, nessa época, ainda era um pouco mais fechada a maneira de se criar as meninas adolescentes, crianças e tal. Em 2007 a 2011, começa a ter um pouco mais de flexibilidade na criação dessas adolescentes. Então elas conseguem romper algumas barreiras, sabe? E aí, nisso, que é o meu caso, eu começo a frequentar Belo Horizonte e aí, eu percebo que também existiam outras mulheres que pintavam. Que no caso, eu não sei quando começaram exatamente, mas foi próximo de quando eu comecei, só que cada uma numa região. **O Minas de Minas é uma referência pra mim porque foi a minha primeira *crew* e teve outras mulheres que já pintavam, mas era difícil da gente ter acesso.** Aí tem a Pereira também, uma menina que vem de antes do Minas de Minas. Mas aí você conseguia ver uma menina em cada região. Mas era um rolê muito complicado, porque vir de Ribeirão das Neves para Belo Horizonte é complicado, é longe ou de Betim, de Contagem... e aí tem uma mina só, em uma cidade gigante, como Ribeirão das Neves. Uma menina só em uma região, uma menina na outra região, sabe? Eu faço parte ali da região de Justinópolis, então ali na minha região era eu que fazia. **Creio que dentro de (Ribeirão das) Neves tinham outras mulheres que poderiam estar se envolvendo com isso, mas eu não tinha acesso, porque nessa época, a internet era para quem tinha dinheiro. Não era o nosso caso. Então teve esse período em que eu consegui identificar mais mulheres.**

O primeiro levantamento que Brena traz ao responder à questão sobre o machismo presente no movimento do *hip-hop*, tem a ver com o apagamento histórico de mulheres na sociedade. Ainda que existam mulheres que atuam e militam pela garantia de espaços femininos na arte e em outras esferas da sociedade, há de se reconhecer que o protagonismo acaba sendo masculino. Além disso, ao fazer uma análise – desta vez generalista neste ponto – quando há um protagonismo feminino, é pelo viés da objetificação do corpo das mulheres e que pode ser constatado também pela fala de Brena no Excerto 13.

Em segundo lugar, a questão da distância e também de gênero estão atreladas à sua trajetória no *graffiti*. A dificuldade de acesso à Belo Horizonte – ainda que existam linhas de ônibus diretas – deve ser levada em conta também por outros fatores, como o perigo de voltar para casa de madrugada, o fato de andar sozinha de madrugada sendo mulher e também por Brena ter tido uma criação mais estrita, sendo considerada, desta forma, como a “cinderela do rolê”, como veremos ao final do Excerto 16, a seguir. Esses são fatores de desigualdade de gênero que contribuem para o apagamento histórico de mulheres no movimento, ainda que esse cenário tenha mudado com o passar dos anos.

Apresento a seguir um mapa de Belo Horizonte, Região Metropolitana e cidades vizinhas, como Ribeirão das Neves, para ilustrar a dificuldade de acesso ao centro da capital mineira para quem vive no entorno periférico:

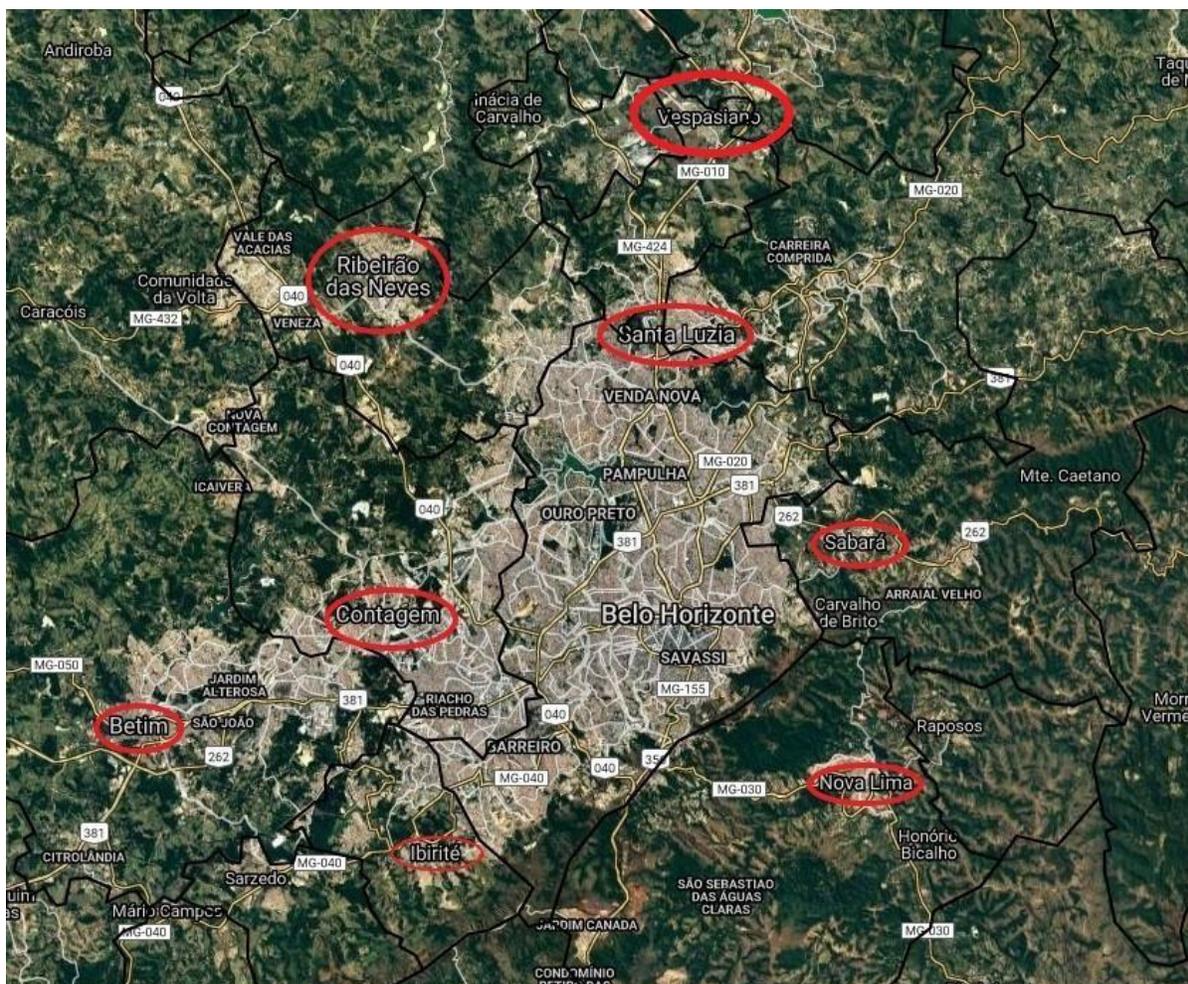


Figura 27: Mapa de Belo Horizonte, Região Metropolitana e cidades vizinhas.

E Brena continua sua narrativa:

[Excerto 16, Brena]

[...] de 2015 para agora eu percebo uma movimentação maior de mulheres. **Mulheres que chegam no graffiti com muita vontade de fazer e mulheres que chegam no graffiti roubando a cena.** Porque antes disso eu via muitas mulheres começando e parando pelo meio do caminho por vários motivos. E aí eu vou te dar exemplos bem clichês como exemplos que eu vi e são exemplos da minha vida em que eu questioneei pessoas e que eu também não fui bem interpretada ali. Eram meninas que começavam a namorar com homens que pintavam, e aí elas iam sempre nesses eventos, nesse rolê e tal. Terminava o namoro, paravam. Como é muito recente essas pesquisas pra mim, identificar o machismo, o feminismo e um monte de outras coisas... De uns 6/7 anos pra cá, eu acho muito recente pro tamanho da história que é, eu pensava assim: “velho, por que que essa menina faz isso? Por que ela não consegue fazer o mesmo que eu? Eu não faço nada de especial e consigo alçar lugares que ela tem vontade. Às vezes as meninas que tinham mais talento, mais técnicas – porque o talento, na verdade eu acho que é um negócio que parece que você nasce com ele, sabe? – Então eu não acredito muito nisso, eu acredito muito em estudar e procurar o que realmente precisa. Mas eu via meninas com muito mais aptidão para aquilo que eu ficava horas estudando e elas pegavam rapidinho, mas morria na praia. Eu não conseguia enxergar o porquê. Nessa época eu já tava muito, tipo assim, meu, eu namorava com o menino e quando chegava no lugar, ah, essa aí é a mina do fulano. E eu fazia questão de dizer: “não, prazer, meu nome é Brena.” Então eu sempre cortava e nunca gostei de ser a mina do cara, sabe? E quando eu tentava falar isso com as minas e pelo fato de terem muitos amigos e estarem juntas com homens, muitas vezes elas não me entendiam. E aí traziam isso de uma maneira negativa, como se eu fosse machista. Sabe? Talvez eu pudesse estar refletindo o machismo ali, talvez não. Com certeza eu estava refletindo. **Porque na minha cabeça eu não entendia o porquê que ela tinha tanto a oferecer e não fazia. O que bloqueava ela? Anos depois que eu fui entender que tem várias violências silenciosas que impedem a pessoa de fazer o que ela quer, né?** Então teve períodos bem diferentes aí que eu acompanhei, né? Teve esse período histórico, que eu venho pesquisando, teve esse período que eu comecei que as minhas primeiras referências eram homens e eu fui bem aceita ali, bem orientada. **Teve esse período que eu comecei a ter acesso e percebi que cada uma morava na região e não eu conseguia ter acesso a esses lugares. E aí, ainda tinha uma outra questão, que era a questão da rivalidade. Que era uma rivalidade não declarada.** Então, às vezes, você chegava num rolê, como já aconteceu, não só no graffiti mas também fazendo um recorte também no movimento. Eu chegava em alguns lugares, e as meninas fechavam a cara pra mim, sabe? Meter banca de mal, “quem que essa menina aí que tá chegando”, sabe? Então, tinha isso. Mas isso também é um uma característica que tinha das pessoas que estavam começando no hip-hop e nessa época eu não tinha tanta informação sobre o que que era o *hip-hop* e qual era o conceito dessa cultura. Então, a gente só reproduzia aquilo que a gente conseguia ver na MTV e em outros lugares por aí, sabe? **Então teve essa fase que eu peguei também e eu não passo despercebida, porque com certeza eu refleti muita coisa, né? Porque se eu sou agredida eu vou agir com agressão, né quando você não tem conhecimento você entra nessa pilha e acaba retribuindo isso.** Então ficou nessa fase, durante um tempo, em dois mil e quinze, foi quando eu voltei pra

Belo Horizonte, que aí eu morei um tempo fora de BH. **Eu percebi essa mudança, que é essa característica do empoderamento feminino mesmo no *graffiti*, que é a mulher, namorando ou não namorando e se ela sair nas ruas, fazer o rolê dela, sabe? Construir a sua história, construir o seu respeito dentro de uma cultura, respeitando quem veio antes, quem tá ali junto na caminhada e quem tá vindo, sabe?** E eu percebo que tem muita gente boa, fazendo muita coisa legal e eu começo a sentir essa necessidade também, de me voltar para uma pesquisa pois as minhas maiores referências, as pessoas que estavam perto de mim, eram homens. Que não chega a ser algo ruim, mas por quê? Aí, eu começo a fazer um outro tipo de reflexão sobre como é você sair de Ribeirão das Neves. Quando eu comecei eu vinha pra BH e estava tranquilo, porque tinha movimento (na rua) e quando eu tinha que voltar, eu era a **“cinderela” do rolê**, deu meia noite se eu não pegasse o ônibus, o próximo era só às 2h da manhã e se eu não pegasse o de 2h, só as 4h... então foram várias e várias vezes que eu virei madrugada no centro de BH porque eu não queria voltar, era mais perigoso voltar do que ficar no centro... então eu ficava na rodoviária, ou em bares que ficavam abertos até mais tarde para poder virar a madrugada de forma segura. Tudo porque eu queria continuar fazendo aquela ação que eu fazia. **Então, assim... teve vários perrengues, entendo muito porque muitas mulheres não continuaram. Hoje eu vejo o tanto de perigo que eu passei, porque talvez naquela época por conta da adrenalina e tal, eu acho que eu faria tudo de novo, mas hoje eu vejo que realmente era perigoso. Porque aí eu voltava para casa. Todos os meus amigos moravam aqui próximo (em Belo Horizonte) e chegavam “de boa” e eu chegava 2h depois em casa e sozinha.**

O perigo constante a que Brena se refere, ainda que em suas palavras “faria tudo de novo”, é um fator relacionado à marginalização dos sujeitos. Explico. Brena se define como uma mulher negra e da periferia. Os perigos que Brena enfrentou não são os mesmos que uma mulher branca de classe média enfrenta. Ainda que ser mulher no Brasil seja difícil em inúmeros aspectos, por se tratar de um país que possui uma cultura do estupro latente, é importante destacar a interseccionalidade das pautas feministas. Contudo, o foco dessa análise não se dará por essas intersecções, é apenas um fator a ser considerado a fim de compreender a fala da participante.

Além disso, a questão da disputa feminina também é levantada na narrativa de Brena, quando ela fala sobre a rivalidade feminina – “uma rivalidade não declarada [...] ‘quem que essa menina aí que tá chegando’” – e como o *hip-hop* atua como um agente de emancipação aos discursos que favorecem o apagamento da luta feminista. Desde a infância, mulheres são ensinadas a competir umas com as outras. Essa competição ocorre a partir de diversos motivos, seja por uma questão de submissão, baixa autoestima, valorização do masculino, entre outros fatores que contribuem para uma rivalidade entre as mulheres. Contudo, a promoção da autonomia das mulheres pelo *hip-hop* é perceptível quando Brena fala:

[Excerto 16, Brena, (reprodução)]

Isso é uma característica que tinha das pessoas que estavam começando no hip-hop e nessa época eu não tinha tanta informação sobre o que que era o *hip-hop* e qual era o conceito dessa cultura. Então, a gente só reproduzia aquilo que a gente conseguia ver na MTV e em outros lugares por aí, sabe?

Todavia, a questão da disputa também é uma força motriz quando se trata de expressão artística que tem como suporte as ruas. Essa disputa pode ser encontrada tanto no *graffiti*, quanto na pixação. O participante Pedro Augusto comenta sobre essa questão no movimento urbano:

[Excerto 17, Pedro Augusto]

A questão da disputa se dá de diferentes maneiras: que existe a disputa com a sociedade no geral, eu falei disso apenas no sentido de como as pessoas reagem e de como as pessoas tem a questão da **propriedade privada** e tal. também tem a disputa com as autoridades, você vê essa **“caça às bruxas”** como eu falei, **essa perseguição da polícia, ou até mesmo da morte. A morte sempre sendo um elemento presente na prática da pixação, porque sair para dar um rolê é sempre arriscado.** Existe também a questão dos próprios pixadores, por exemplo, se eu queimar alguém, ou seja, se eu colocar a minha pixação sobreposta à pixação do outro, isso determina que aquele é o pixo de outra pessoa. Então eu sou passível de ser riscado, ou seja, de ser atropelado. Tem duas maneiras de ser atropelado: ou o cara me risca ou ele coloca a *preza* em cima da minha, coloca o pixo dele sobre o meu. Então existem essas duas disputas e existe também outra, que é mais pacífica, que é a disputa através do quebrar: que é quando você faz um pixo mais alto que o outro, num mesmo suporte. Isso é uma maneira mais pacífica dentro da questão da disputa.

A disputa faz parte do *graffiti*. Parafraseando Pennycook (2010), a existência do *graffiti* depende da disputa entre os pixadores/grafiteiros e gestores urbanos sobre as preferências semióticas das paisagens linguísticas. No entanto, essa disputa também está atrelada entre os pares no *graffiti* e pixação, conforme os relatos dos participantes acima.

Ademais, também é importante, para esta análise, demonstrar por meio das falas dos participantes, a partir dos excertos a seguir, como o *graffiti*, a pixação e o *hip-hop* atuam como estratégias de sobrevivências (LOPES, 2017) e de reexistências (SOUZA, 2009) na sociedade.

[Excerto 18, Brena]

Essa questão de quantos elementos o *hip-hop* tem, é bem polêmica. E aí eu estou te falando isso do ponto de vista de quem está dentro. Eu, pelo menos, tenho a atitude que é a seguinte: eu brigo, discuto, quebro o pau com o meu irmão, mas se alguém falar mal dele, eu vou ficar muito brava e vou brigar com essa pessoa. Então eu levo a cultura do *hip-hop* da mesma forma. Tem algumas questões de dentro que a gente vai tentar discutir, vai ter um diálogo mais intenso, e que é produtivo. Instiga a gente a pesquisar mais. **Eu entendo o seguinte: existem os elementos simbólicos, que aí é o que todo mundo sabe,**

né... o break, o graffiti, o DJ e o MC e que são simbólicos, são ações. Mas a gente considera realmente “o estar junto”, tudo é essa ponte para estar junto e assim compartilhar o hip-hop, que é o conceito. Então eu acredito que existam muito mais elementos, não são 5, não são 9 – como algumas pessoas falam – eu considero 4, considero 5 e considero 9, mas eu não me limito a isso, eu acho que vai muito além. **Porque se você for colocar na prática, tem a pessoa que está limpando o ambiente, se você fizer uma festa de hip-hop tem a pessoa que está cozinhando para vender nessa festa, tem a pessoa que está fotografando, tem a pessoa que vai ficar na bilheteria... isso tudo contribui para que aconteça uma ação. Então se a gente for delimitar um número de elementos, tem muita coisa acontecendo. Tem muita gente que apoia, só por gostar e não vai fazer nenhum dos quatro elementos. Tem muita gente que fala “ah, se não é grafiteiro e não faz nenhum dos quatro elementos então faz parte do hip-hop” pra mim faz! Porque eu conheço muitas pessoas que não fazem nenhum dos 4 elementos e que entendem mais do conceito e da cultura do hip-hop do que quem faz. Pais, familiares ou amigos que estão presentes na correria, que me apoiam com o dinheiro da passagem de ônibus para eu ir pro centro, entendeu? Que param para escutar as minhas histórias, dos rolês, para mim isso é da cultura do hip-hop total. E dentro da escola eu pratico isso, na minha metodologia de ensino, a proposta que eu trago para dentro das escolas... hoje eu curso pedagogia, mas a pedagogia entrou muito tarde na minha vida e a academia veio muito tarde na minha vida por uma questão social. Vim de periferia, ninguém me apresentou a escola, descobri que eu tinha dislexia aos 21 anos de idade, até então eu era uma menina burra, eu não sabia ler em voz alta e por aí vai... aí eu achava que não dava conta, porque na minha cabeça eu pensava “como eu vou ser professora se eu não consigo ler um texto simples da chapeuzinho vermelho, com os meninos em voz alta?!”. Então eram vários bloqueios que eu tinha ali. Quem tirou esses bloqueios foi o hip-hop através da pedagogia que a gente cria no nosso contexto, na valorização do nosso contexto e que eu acho muito próximo da linha de raciocínio do Paulo Freire. Um dos motivos de eu fazer pedagogia, foi entender isso. Eu pensava “eu estou há um tempão na educação e todos os lugares que eu ia – e não falo da minha formação hoje, porque eu não faço questão... valorizo muito a academia que eu faço, mas não faço questão – então são 13/14 anos na área da educação, trabalhando como educadora social, comecei dentro da escola que eu estudei e fui desenvolvendo. Passei de mãe social de duas crianças, asilo, CERSAM, cadeia de todas as denominações: criança, adolescente, adulto, mulher, homem e por aí vai... trabalhando isso... levando o hip-hop como ponte para transformação social. Então, eu não estou ali pensando em formar b.boys/b.girls ou grafiteiros/grafiteiras, eu estou ali como uma ponte, como uma ferramenta que eu consiga fazer alguma diferença na vida das pessoas, poder mostrar outros caminhos, outras oportunidades dentro do conflito que ela está vivendo. E aí a gente vai desenvolvendo esse diálogo, e vai vendo. Eu percebi que isso eu aprendi só com o hip-hop. A academia hoje é muito bacana, mas você vê ... eu vou pegar um texto de um fulano que eu não sei das quanta e não desmerecendo o corre do cara, mas o cara está tão longe de mim, tão longe da minha realidade e falar pra uma criança lá da quebrada, não faz sentido algum. Mas se eu levar ali um artista local que faz poesia e falar sobre aquilo que ele vê, faz toda a diferença. E isso o hip-hop trouxe para mim. Foi o que o hip-hop me ensinou e não foi nem 1, nem 2 vezes de eu chegar nos lugares e às vezes a galera me olhar feio pela minha estética e quando eu começo a falar e trago o meu conteúdo, me perguntarem “ei, você fez um mestrado? Aonde?” e aí eu olhava para a pessoa e falava “então, eu tenho ensino médio” e continuavam “como assim? Eu pensei que você fosse de faculdade...” e aí quando eu percebia, era a mesma pessoa que me olhou feio quando eu dei “boa tarde” quando eu entrei, foi a mesma pessoa que estava no banheiro e me mandou para o banheiro masculino porque não entendia a minha estética, como se eu tivesse que explicar para ela que se eu quisesse usar aquele banheiro e fosse qualquer outra coisa, eu podia mesmo assim. Então eu percebo que esses bloqueios sociais afetam muito a periferia nas academias. Isso acontece desde sempre e tem os seus motivos, os seus porquês, né. É muito mais fácil você abrir cadeias do que**

ensinar as pessoas a abrir a visão para o que está acontecendo. Então nada do que eu fiz até hoje – e a academia veio aí há 2 anos – tem a ver com a faculdade. Tem a ver realmente com a vivência, com aquilo que eu acredito, e um pouco com o coração. Hoje eu trabalho com o coração, apesar de já ter sofrido um bocado nesses projetos aí e ter umas histórias complicadas.

No relato de Brena fica evidente como o *hip-hop* contribui como um agente de transformação em sua própria trajetória de vida e que, conseqüentemente, a fez se questionar sobre o seu papel como educadora e contribuir na transformação da realidade dos seus alunos.

Além disso, é possível perceber em seu relato no Excerto 18, como é notório o distanciamento da academia com a escola pública. Dessa forma, o *hip-hop* opera como protagonista dessa lacuna entre universidade-escola, no sentido de que abarca, de forma lúdica e pedagógica, temas que fazem parte da realidade dos alunos que vivem na periferia das cidades a fim de promover, por meio do conceito que o movimento do hip-hop abarca, a união entre os pares. É desse modo que o *hip-hop* – e seus inúmeros elementos – executam uma estratégia de sobrevivência, de ressignificação das realidades e, sobretudo, de reexistências (SOUZA, 2009).

Similarmente, ao ser questionado se há um viés pedagógico e de transformação social na pixação, Pedro Augusto replica da seguinte maneira:

[Pergunta feita por mim]

Você percebe a pixação atrelada a um viés pedagógico ou de transformação social que possa ser usado como agente de transformação na vida de jovens, tanto na escola quanto fora da escola?

[Excerto 19, Pedro Augusto]

Bom, eu acho que primeiramente, tem que haver uma mudança de postura em relação à pixação. **Muitas vezes ela acontece primeiramente na vida da pessoa, dentro da escola. E aí você sai da escola e às vezes até dentro da escola, há a pixação, há esse tipo de linguagem. E aí eu acho que, tipo assim, o sistema não abarcar isso, não abarcar a realidade, é um sistema que não educa de verdade. Ele vai manter o *status quo*, ele vai tornar as pessoas não transformadoras da realidade para poder serem livres.** Elas vão manter o *status quo*, elas estão se formando para poder trabalhar, para poder entrar no sistema mesmo e não poder ser livre. E eu acho que assim, ao meu ver esse é o primeiro erro da escola, em não abarcar essa linguagem, porque ela é real e ela simplesmente ignora ou reprime a pixação. Eu acho que por exemplo, em questão de essência da pixação, não há essa questão de ter uma preocupação política, politizada de transformar a vida de alguém, realmente não existe isso. **Mas você vê um reflexo em relação à autoestima das pessoas que pixam porque elas têm a curto prazo um reconhecimento social entre os pares, que não necessariamente é o que as pessoas**

buscam ao praticar a pixação, mas elas acabam tendo esse reconhecimento social. Eu acho que isso na vida de um jovem e na vida de qualquer pessoa, isso é um valor, isso deveria ser primordial, ter auto estima, trabalhar a autoestima. E ao meu ver, a educação poderia ser nesse sentido. Primeiro de não negar ou reprimir aquilo e secundamente de valorizar a autoestima das pessoas.

Embora a pixação não possua um conceito, assim como o *graffiti* o é para *hip-hop*, é notável que, por se tratar de uma prática transgressora, de apropriação do espaço urbano e que está dentro e fora dos muros da escola, também transforma a realidade – em uma esfera subjetiva – dos pixadores. É por meio da escolha semiótica e da narrativa urbana que essas pessoas aspiram que a pixação agrega valor ao reconhecimento da existência desses corpos-sujeitos entre os pares e entre o cidadão comum.

Em tempos em que a educação no Brasil está posta como uma das últimas prioridades e ainda corrobora com a manutenção do *status quo* na tentativa de docilizar os corpos-sujeitos e formar mão de obra, trazer ao currículo a promoção de temas como o *hip-hop* e, até mesmo a pixação, vai contra os interesses políticos dos gestores urbanos.

Portanto, defender essas práticas – o *graffiti* e a pixação – como letramentos legítimos de sobrevivências (LOPES, 2017), reexistências (SOUZA, 2009), *conter-literacies* (PENNYCOOK, 2010) é um papel primordial da linguística aplicada crítica, a fim de uma educação que busque a ascensão e a autonomia dos corpos-sujeitos.

4.2 O percurso das paisagens linguísticas de Belo Horizonte

Como parte da geração de dados para esta pesquisa, entre os instrumentos utilizados, optei por cartografar o *graffiti* a partir dos meus percursos pela cidade. Dessa forma, capturei fotografias das paisagens linguísticas dos bairros que eu frequentava antes da pandemia de COVID-19. Por muitos anos eu percorri esses caminhos para ir à universidade, voltar para casa, participar de eventos que mantinham a vivi(cidade) de Belo Horizonte e sempre com o olhar muito atento ao objeto de estudo desta pesquisa. Assim, eu sabia exatamente quais *graffitis* e pixações eu deveria fotografar.

Quando eu decidi gerar os dados dessa forma, pelas fotografias, eu estava há mais de quatro meses totalmente isolada e sem sair de casa, devido à pandemia de COVID-19. O medo também esteve presente ao perceber que esse processo envolvia sair de casa. Cogitei fazer esse

levantamento por capturas de tela pelo *google street view*, mas por um momento eu pensei que isso poderia descreditar a minha pesquisa de alguma forma, pois não seria a mesma coisa. Sair de casa e percorrer a cidade, passando por meus antigos caminhos para fotografar os *graffitis* e pixações, era como se eu revisitasse esses lugares.

Essa cartografia, ainda que efêmera – visto que muitos *graffitis* e pixações já foram apagados – coaduna com a minha experiência enquanto pesquisadora cartógrafa. Fui atravessada por uma insurgência de sentimentos, sentidos e (re)significados a essas narrativas urbanas. Ademais, o contexto pandêmico, ainda presente, me permitiu por meio da criação deste mapa viver a cidade novamente, ainda que de forma remota.

Portanto, além de ter sido fruto de uma estratégia a fim de ressignificar a minha pesquisa, capturar essas paisagens linguísticas é também uma forma de documentar essas narrativas urbanas. Ter realocado a minha pesquisa para o campo da linguística aplicada crítica, da sociolinguística, da cartografia e da geografia, certamente transformou o meu *ethos* enquanto pesquisadora e a minha existência.

Diante disso, algumas ideias surgem como possíveis desdobramentos advindos dos dados dessa pesquisa. Em virtude disso, intenciono a publicação de um livro-catálogo sobre as paisagens linguísticas de Belo Horizonte a fim de narrar o discurso urbano da cidade, desde os primórdios, quando o *hip-hop* “deu as caras” em BH.

A seguir você, leitor, poderá visualizar o mapa – com uma construção ininterrupta – desses trajetos. Além disso, é possível acessar o mapa em tempo real⁴¹ e verificar todas as fotografias e modalidades de *graffiti* e pixação fotografados para esta pesquisa.

⁴¹ Clique para ver o mapa em tempo real: <https://www.google.com/maps/d/u/1/edit?mid=1tuu2IEBqMh-DF98i7ll44LqFw9cZZEn1&usp=sharing>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À vista das discussões tratadas nesta pesquisa, este capítulo busca apontar, resumidamente, como se sucedeu o percurso dessa travessia.

A abertura foi conduzida por meio de uma narrativa sobre como o objeto desta pesquisa permeou a minha trajetória enquanto professora de inglês e pesquisadora. Desde muitos anos, o *graffiti* e a pixação têm estado presentes na minha história, ainda que eu seja apenas uma observadora. Na introdução deste trabalho, explico de maneira sucinta o que é o *graffiti*, o que caracteriza essa vertente por meio de um olhar transgressivo e, como acontece o processo de disputa linguística nas paisagens da cidade. Dentre os objetivos apontados, pude enfim compreender como língua e prática estão relacionadas no espaço urbano. É por meio das narrativas linguísticas e do discurso urbano que compreendemos, então, questões relacionadas às relações de poder na cidade, seja para enaltecer ou marginalizar os corpos-sujeitos, de acordo com os interesses políticos e econômicos dos gestores urbanos.

Além disso, pude investigar como o *graffiti* – como o 4º elemento do *hip-hop* – e a pixação atuam como agentes de transformação social a partir das entrevistas com os participantes acerca das motivações e outros fatores imbricados nessas práticas. Também foi possível por meio das fotografias cartografar diferentes modalidades dessas vertentes em alguns bairros de Belo Horizonte, de acordo com o meu olhar e trajetos percorridos como transeunte na cidade em que vivo. Ademais, entre os objetivos específicos estabelecidos e por meio da linguística aplicada crítica, elucido possíveis apontamentos na formação docente que possibilitem o desenvolvimento do pensamento crítico do professor de LE em relação a questões de linguagem e poder, raça, gênero e multiculturalismo. Esse objetivo foi alcançado por meio de estudos que já discorrem sobre o *graffiti*, a pixação e o *hip-hop* como letramentos de reexistências (SOUZA, 2009), sobrevivências (LOPES, 2017), e do *graffiti*/pixação como práticas de *contraletamentos* (*counter-literacies*) (PENNYCOOK, 2010) e *street literacies* (CONQUERGOOD, 2004) apoiados

na linguística aplicada indisciplinar (MOITA LOPES, 2006) e transgressiva (PENNYCOOK, 2006).

Ao tratar as questões que permeiam o objeto de estudo desta pesquisa, precisei me alicerçar na linguística aplicada crítica a fim de me permitir atravessar inúmeros campos de estudo que coadunam com a perspectiva de língua como prática social. Dessa forma, busquei referências na sociolinguística, análise de discurso, linguística aplicada (crítica), geografia, urbanismo, filosofia, artes e estudos culturais.

A relevância desta pesquisa se pauta na abertura de espaços dentro dos programas de pós-graduação em linguística aplicada, a fim de produzir conhecimento de forma que se reconheça a interdisciplinaridade que a língua como prática social abarca. Além disso, o contexto educacional em que o Brasil se encontra atualmente, exige que nós, professores, nos posicionemos de forma ainda mais crítica a fim de transgredir um sistema de ensino tradicional que ignora a subjetividade dos sujeitos, que corrobora na manutenção do *status quo* e que dociliza os corpos-sujeitos. A língua, quando tratada como prática social, é uma ferramenta de poder e de combate ao silenciamento de professores, alunos, escola, universidade e comunidade. Diante disso, essa pesquisa indica meios pelos quais podemos lutar pela autonomia, liberdade e insubordinação desses corpos.

Por fim, é também sobre demonstrar que as mensagens presentes no *graffiti* e na pixação, ainda que inscritas de forma codificada, ou que sejam uma expressão de afeto, manifestação política, são em sua essência sobre se apropriar de territórios existenciais e perceber a cidade como um espaço interativo por meio da linguagem. É sobre como a nossa memória é narrada nessas paisagens e como queremos que as nossas existências sejam notadas e, sobretudo, ressignificadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIM, Samy H. Critical hip-hop language pedagogies: Combat, consciousness, and the cultural politics of communication. **Journal of language, identity, and education**, v. 6, n. 2, p. 161-176, 2007. D.O.I: <https://doi.org/10.1080/15348450701341378>
- ALMEIDA, Laura de. Hip-hop e a formação da identidade cultural no ensino de língua inglesa. In.: SIMPÓSIO NACIONAL DISCURSO, IDENTIDADE E SOCIEDADE, v. 12, **Anais [...]**São Paulo: Unicamp, 2012.
- BANKSY. **Wall and Piece**. London, UK, 2005.
- BLOOMMAERT, Jan.; JIE, Dong. **Ethnographic fieldwork: A Beginner's guide, multilingual matters**. Bristol, UK, 2010.
- BRASIL. **Orientações curriculares para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias – conhecimentos de línguas estrangeiras**. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, 2006. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf> Acesso: 19 de dezembro de 2020.
- BRIGHENTE, Miriam Furlan; MESQUIDA, Peri. Michel Foucault: corpos dóceis e disciplinados nas instituições escolares. **I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação**. Curitiba, PUC-PR, 2011. Disponível em: < https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2011/4342_2638.pdf> Acesso em: 20 de março de 21.
- BRUMFIT, Christopher; JOHNSON, K. The communicative approach to language teaching. Oxford: **Oxford University Press**, 1979. Apud. RAJAGOPALAN, Kanavillil. 16 The Philosophy of Applied Linguistics. **The handbook of applied linguistics**, p. 397, 2004.
- CAMINHA, Giulia Soster. PERCEPÇÕES SOBRE GRAFFITI: ARTE OU VANDALISMO?. **Iniciação Científica Cesumar**, v. 20, n. 2, p. 235-244, 2018. D.O.I: <https://doi.org/10.17765/1518-1243.2018v20n2p235-244>
- CONQUERGOOD, Dwight. Performance studies: Interventions and radical research. **TDR/The Drama Review**, v. 46, n. 2, p. 145-156, 2002. D.O.I: <https://doi.org/10.1162/105420402320980550>
- CONQUERGOOD, Dwight et al. Street literacy. **Handbook of Research on Teaching Literacy Through the Communicative and Visual Arts: Sponsored by the International Reading Association**, v. 1, p. 354, 2004.
- COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. **Subway art**. Macmillan, 1984.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. **Mil platôs**, v. 1, p. 11-38, 1995.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Artmed, 2006.

FABRÍCIO, Branca Falabella. Linguística aplicada como espaço de desaprendizagem: redescrições em curso. **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, p. 45-65, 2006.

FERRELL, Jeff. **Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality**. 1996

FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony. Thats the joint! The hip-hop studies reader. **New York**, 2004.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HARVEY, David. (2006), **Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development**. London: Verso.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Revista Arquitextos**. v. 93, 2008.
Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAWORSKI, Adam; THURLOW, Crispin (Eds.). **Semiotic landscapes: Language, image, space**. A&C Black, 2010.

KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana; PASSOS, E. Pistas do método da cartografia. **Porto Alegre: Sulina**, p. 32-51, 2009.

LEFEBVRE, Henri; NICHOLSON-SMITH, Donald. **The production of space**. Blackwell: Oxford, 1991.

LARRUSCAHIM, Paula Gil. From graffiti to pixação. **Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit**, v. 4, n. 2, p. 69-84, 2014.

LOPES, Adriana C. et al . DESREGULAMENTANDO DICOTOMIAS: TRANSLETRAMENTOS, SOBREVIVÊNCIAS, NASCIMENTOS. **Trab. linguist. apl.**, Campinas , v. 56, n. 3, p. 753-780, Dec. 2017 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132017000300753&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 Feb. 2021.

MABOGUNJE, Akin. The development process: a spatial perspective Hutchison. **London, UK**, 1980.apud. SANTOS, Milton. **METAMORFOSES DO ESPAÇO HABITADO, fundamentos Teórico e metodológico da geografia**. Hucitec.São Paulo 1988.

MARVIN, Carolyn. The body of the text: Literacy's corporeal constant. **Quarterly Journal of Speech**, v. 80, n. 2, p. 129-149, 1994. Apud. CONQUERGOOD, Dwight et al. Street literacy. **Handbook of Research on Teaching Literacy Through the Communicative and Visual Arts: Sponsored by the International Reading Association**, v. 1, p. 354, 2004.

MAKONI, Sinfree; PENNYCOOK, Alastair (Ed.). **Disinventing and reconstituting languages**. Multilingual Matters, 2007.

MATTOS, Andréa Machado de Almeida. Novos letramentos, ensino de língua estrangeira e o papel da escola pública no século XXI. **Revista X**, v. 1, n. 1, p. 33 – 41. 2011.
D.O.I: <http://dx.doi.org/10.5380/rvx.v1i1.2011.22474>

MATTOS, Andréa Machado de Almeida. Novos Letramentos: perspectivas atuais para o ensino de inglês como língua estrangeira. **Signum: Estudos da Linguagem**, v. 17, n. 1, p. 102-129, 2014.
D.O.I: <http://dx.doi.org/10.5433/2237-4876.2014v17n1p102>

MATTOS, Andréa Machado de Almeida. **Ensino de Inglês como Língua Estrangeira na Escola Pública: Letramentos, Globalização e Cidadania**. Paco Editorial, 2017.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.) **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A Casa e a Rua: uma relação política e social. **Educação & Realidade**, v. 36, n. 3, p. 693-703, 2011. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227058008.pdf>>
Acesso em: 01 de Jan. 2021.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Cidade dos sentidos**. Pontes, 2004.

PENNACHIN, Deborah Lopes. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo [2002 a 2011]**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Faculdade de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2011.

Disponível em: < <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9GHJ87>> Acesso em: 6 de Fevereiro de 2021.

PENNYCOOK, Alastair. Critical applied linguistics. In: Davies, A.; Elder, C. (Eds.). **The handbook of applied linguistics**. Hoboken: Blackwell Publishing, p. 784-807, 2004.

PENNYCOOK, Alastair. Uma Linguística Aplicada transgressiva. In.: MOITA LOPES, Luiz Paulo (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**, São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 85 – 105.

PENNYCOOK, Alastair. Language, localization, and the real: Hip-hop and the global spread of authenticity. **Journal of Language, Identity, and Education**, v. 6, n. 2, p. 101-115, 2007.

D.O.I: <https://doi.org/10.1080/15348450701341246>

PENNYCOOK, Alastair. Spatial narrations: Graffscapes and city souls. In.: JAWORSKI, Adam; THURLOW, Crispin (Eds.). **Semiotic landscapes: Language, image, space**, 2010. p. 137-150.

PENNYCOOK, Alastair. **Language as a local practice**. Routledge, 2010.

PRICE, Emmett George; IBER, Jorge. **Hip-hop culture**. ABC-CLIO, 2006.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. The Philosophy of Applied Linguistics. In: Davies, A.; Elder, C. (Eds.). **The handbook of applied linguistics**. Hoboken: Blackwell Publishing, p. 397, 2004.

RAMALHO, Maria Elena; SCHLICHTA, Consuelo A. B. D. **Graffiti na escola**. Curitiba: Paraná, 2009.

Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1738-8.pdf>

Acesso em: 19 de Dezembro de 2020.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. **Cadernos do PPGAU-UFBA**. Salvador, 2007.

SANTOS, Milton. **METAMORFOSES DO ESPAÇO HABITADO, fundamentos Teórico e metodológico da geografia**. Hucitec. São Paulo 1988.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento do hip-hop**. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009.

Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269280/1/Souza_AnaLuciaSilva_D.pdf
Acesso em: 09 de Dezembro de 2020.

SOUZA, Severino; FRANCISCO, Ana. O método da cartografia em pesquisa qualitativa: estabelecendo princípios... desenhando caminhos.. **CIAIQ2016**, v. 2, p. 811 - 820, 2016.

Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2016/article/view/826>
Acesso em: 19 de Dezembro de 2020.

STREET, Brian V.; STREET, Brian B. **Literacy in theory and practice**. Cambridge University Press, 1984.

STREET, Brian V. **Social literacies: Critical approaches to literacy in development, ethnography and education**. Routledge, 2014.

Fontes das Figuras:

Figura 1 – Pichação MalcomX. Fonte: instagram @pornograffiti
<<https://www.instagram.com/p/CA-lSw6jfch/>>

Figura 2 – Pixo na paisagem de BH
Pimentel, Marcelo @marcelo.pimente Instagram, Oct, 3rd, 2020.
<<https://www.instagram.com/p/CF4Y5qBD6NG/>> Accessed in Oct, 7, 2020.

Figura 3 – Vândalo é o governo. @tinta_no_sistema
<<https://www.instagram.com/p/CIq4sWWHhhG/>>

Figuras 4 e 5: *Subway Art*. Cooper (1984, p. 16 -17)

Figura 6 - Pixação em vagão de metrô, São Paulo, 2021. Fonte: CPTM – São Paulo, 2021. -
<https://www.metrocptm.com.br/metro-de-sao-paulo-volta-a-ter-um-trem-da-linha-2-verde-vandalizado/>

Figura 7 – Vagão de trem pixado em Belo Horizonte. Acervo pessoal, 2020.

Figura 8: *Fallen Angel*, 1982, Jean-Michel Basquiat. - <<http://www.basquiat.com/>>

Figura 9: *Untitled*, 1981, Keith Haring. -< <https://www.haring.com!/art-work/375/>>

Figura 10: Mural de *graffiti*. Acervo pessoal, Belo Horizonte (2020).

Figura 11: Serraria Souza *Pixo*. Acervo pessoal, Belo Horizonte, 2020.

Figura 12 – Empena de Letras - Cura 2018 <www.cura.art>

Figura 13: “O voo” e “Empena de Letras” Fonte: Arquivo pessoal, Belo Horizonte, 2020.

Figura 14: Deus é mãe. Fonte: instagram: @cura.art -< <https://www.instagram.com/p/CGmonaAhosZ/>>

Figura 15: Muro da Cisjordânia. Banksy (2005, p. 116)

Figura 16: *Bomb*. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 17: *Throw up*. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 18: Pixo e persona. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 19: Persona. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 20: Runas anglo-saxônicas - Escrita Futhorc -
<<https://laurenmacsweencdc.wordpress.com/2013/10/17/a-history-of-runic-alphabets-in-britain/>>

Figura 21: Pixação com “X” - <<http://www.criptadjan.com/#new-page-2>>

Figura 22: Escrita “mineira-paulista”. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 23: escrita “mineira-carioca”. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 24: Pixação mineira. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 25: Agenda de pixação mineira. Belo Horizonte, 2020. Acervo pessoal.

Figura 26: *Graffiti x Street art*. <<https://hyperallergic.com/21856/street-art-infographic/>>

Figura 27: Mapa de Belo Horizonte, Região Metropolitana e cidades vizinhas. *Google Earth*, 2021.

Figura 28: Mapa das paisagens linguísticas de Belo Horizonte: *graffiti* e *pixação*. *Google Street View*, 2021.

Websites:

Música FBC - Meus amigo pixador:
<<https://genius.com/Fbc-meus-amigo-pixador-lyrics>>

Morte de manifestante, Belo Horizonte, 2013:
<<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/06/morre-jovem-que-caiu-de-viaduto-durante-manifestacao-em-bh.html>>

Imagens e informações sobre a obra "empena de letras":
<www.cura.art>

Inquérito da Polícia Civil de Minas Gerais sobre pixadores:
<<https://bhaz.com.br/2021/02/05/policia-descarta-mural-deus-e-mae-como-alvo-de-investigacao-mas-diz-que-pichacoes-sao-apuradas/#gref>>

Entrevista do artista Robinho Santana:
<<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/02/07/com-pichacao-como-moldura-mural-urbano-em-belo-horizonte-e-alvo-de-investigacao-pela-policia.ghtml>>

Nota de repúdio CURA:

<<https://www.instagram.com/p/CKoqAefnh6k/>>

Arquivamento de inquérito policial BH:

<https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/27/interna_gerais,1241678/vitoria-da-arte-cura-comemora-arquivamento-de-inquerito-policial-em-bh.shtml>

Site oficial Banksy:

<<https://www.banksy.co.uk/menu.asp>>

<<https://pestcontroloffice.com/>>

Apêndice A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Modelo)

Prezado(a) participante:

Você está sendo convidado (a) a participar da pesquisa intitulada **“Graffiti: narrativas urbanas nas paisagens linguísticas de Belo Horizonte”**. Por se tratar de pesquisa em que parte da fonte primária de informação é o ser humano, um projeto de pesquisa foi previamente enviado para aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (COEP), por meio de sua vinculação ao projeto principal intitulado **“Letramentos, Cidadania e Justiça Social: novos caminhos para a Educação Crítica no Brasil”**, que tem como investigadora principal a Professora Dra. Andréa Machado de Almeida Mattos, e obteve aprovação em 16/01/2020, sob o número CAAE 23101119.1.0000.5149.

A pesquisa objetiva contribuir para a produção de conhecimento sobre as necessidades e possibilidades de implementação de uma abordagem crítica para o ensino de línguas estrangeiras com ênfase nos usos e aplicações do letramento crítico. Assim, o objetivo geral deste projeto de pesquisa é investigar o uso do *graffiti* como prática social, com o propósito de melhor compreender como língua, espaço e prática estão relacionados.

Também são objetivos do projeto fazer um mapeamento de *graffiti* e pichações em alguns bairros da Belo Horizonte; investigar como a língua e a prática funcionam como agentes de ação nesse contexto; investigar quais são as motivações de grafiteiros e pichadores ao realizarem tais práticas; proporcionar espaços de formação profissional que possibilitem o desenvolvimento do pensamento crítico do professor de LE em relação a questões de linguagem e poder, raça, gênero, sexualidade, multiculturalismo, acessibilidade e inclusão; contribuir para a construção de conhecimento sobre abordagens críticas para o ensino de línguas e, inclusive, para a produção de políticas públicas que venham a incentivar o ensino para a justiça social e a educação crítica para a cidadania no contexto brasileiro.

Para alcançarmos esses objetivos, precisaremos que você, estando de acordo, participe de algumas entrevistas com a pesquisadora responsável. Essas entrevistas serão gravadas em áudio.

Consideramos que os benefícios advindos da pesquisa superarão os possíveis desconfortos sofridos com a participação nas entrevistas.

Ressaltamos que, ainda que o material coletado possa ser utilizado por nós em trabalhos acadêmicos, as identidades dos participantes serão preservadas de quaisquer identificações, garantindo, portanto, anonimato dos participantes da pesquisa. Sua participação é voluntária e você poderá desistir a qualquer momento que considerar oportuno, sem nenhum tipo de prejuízo.

Caso surja qualquer dúvida ou problema, você poderá contatar a pesquisadora responsável, Giulia Soster Caminha, no telefone: (31) 97543-4385 ou pelo e-mail: giulia_soster@hotmail.com.

Assim, se você se sentir suficientemente esclarecido (a), solicito a gentileza de assinar sua concordância no espaço abaixo. Uma via deste documento ficará com você e a outra ficará com a pesquisadora.

Eu, (seu nome) _____, confirmo estar esclarecido sobre a pesquisa e concordo em participar dela.

Belo Horizonte, ____ de _____ de 20 ____.

Assinatura do (a) participante (a)

Andréa Machado de Almeida Mattos (Investigadora principal)

Comitê de Ética em Pesquisa (COEP) da UFMG

Endereço: Avenida Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II, 2º. andar, sala 2005, CEP: 31270-901, BH-MG, fone (31) 3409-4592, e-mail: coep@prpq.ufmg.br