

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais**

Cleber Augusto Barreto Corrêa

**DIALÉTICA DAS RUAS: arte urbana etc**

Belo Horizonte  
2022

Cleber Augusto Barreto Corrêa

**DIALÉTICA DAS RUAS: arte urbana etc**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/UFMG).

Área de concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Canuto.

Belo Horizonte, MG  
2022



#### FICHA CATALOGRÁFICA

|       |   |
|-------|---|
| C824d | <p>Corrêa, Cleber Augusto Barreto.<br/>Dialética das ruas [manuscrito] : arte urbana etc. / Cleber Augusto Barreto Corrêa. - 2022.<br/>257 f. : il.</p> <p>Orientador: Frederico Canuto.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.</p> <p>1. Arte de rua - Teses. 2. Grafite - Teses. 3. Espaço urbano - Teses. 4. Arte e sociedade - Teses. 5. Benjamim, Walter - 1892-1940 - Teses. I. Canuto, Frederico. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.</p> <p>CDD 751.7308151</p> |
|-------|---|



FOLHA DE APROVAÇÃO

Dialética das ruas: arte urbana etc.

CLEBER AUGUSTO BARRETO CORRÊA


Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

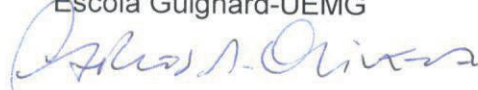
Aprovada em 8 de julho de 2022, pela Comissão constituída pelos membros:

  
Prof. Dr. – Frederico Canuto - Orientador  
EA-UFMG

  
Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso  
EA-UFMG

  
Profa. Dra. Renata Moreira Marquez  
EA-UFMG

  
Prof. Dr. Rodrigo Amaro de Carvalho  
Escola Guignard-UEMG

  
Prof. Dr. Carlos Alberto Oliveira  
USP

Belo Horizonte, 8 de julho de 2022.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenacao de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior – Brasil (CAPES) – Codigo de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenacao de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

## Resumo

O presente trabalho tem como objeto de investigação o conjunto de manifestações composto por pixações, *graffitis* e pinturas murais em grande escala (e suas circunvizinhanças) – ao qual se tem popularmente denominado como “arte urbana”. Os principais objetivos são: mapear e sistematizar conceitualmente essas práticas e investigá-las a partir das subjetividades de seus praticantes e das suas relações com os espaços da cidade, refletir acerca da arte urbana frente a algumas das principais questões socioespaciais da atualidade, expressar academicamente sobre o tema a partir de marcadores conceituais utilizados pelos artistas urbanos (em linguagem acessível a um público amplo, ainda que com a densidade necessária). A metodologia apoia-se principalmente em pesquisa empírica, tendo como referencial teórico o método de constelação de Walter Benjamin – a partir do qual foi construído um mosaico de estratégias diversificadas para informar à pesquisa. Os resultados apontam para estreitas relações entre o acentuado volume de artistas urbanos brasileiros a aspectos como: altos níveis de desigualdade social, escassez de acesso aos circuitos tradicionais de arte para ampla parcela da população (e conseqüente baixa representatividade da diversidade popular nesses meios), deficiência de acesso público e democrático aos meios de comunicação de massa, desconfiança generalizada em relação às institucionalidades públicas e privadas, demanda coletiva por revisão histórica, desenvolvimento da consciência política das populações periféricas e construção de linguagens e modos produtivos próprios.

Palavras-chave: Arte urbana. *Graffiti*. Pixação. Pixo. Juventude. Periferias. Espaços urbanos.

## **Abstract**

The present work has as its object the set of manifestations composed of pixações, graffiti and large-scale mural paintings (and their surroundings) – which has been popularly called “urban art”. The main objectives are: to map and conceptually systematize these practices and investigate them from the subjectivities of their practitioners and their relationships with the spaces of the city, reflect on urban art in the face of some of the main socio-spatial issues of today, express academically about the theme from conceptual markers used by urban artists. The methodology is based mainly on empirical research, having as theoretical reference the constellation method by Walter Benjamin – from which a mosaic of diversified strategies was built to inform the research. The results point to a close relationship between the high volume of Brazilian urban artists and aspects such as: high levels of social inequality, lack of access to traditional art circuits for a large portion of the population (and consequent low representation of popular diversity in these environments), lack of public and democratic access to the mass media, generalized distrust of public and private institutions, collective demand for historical review, development of awareness of peripheral populations as political subjects and construction of their own languages and productive modes.

Keywords: urban art. graffiti. pixação. pixo. youth. peripheries. urban spaces.

## **Sumário**

1. Introdução – 11

### **PARTE 1**

2. Do alto se vê o Alto – 19

3. General – 38

4. A falácia do ser, fazer e sentir – 58

### **PARTE 2**

5. Reles e os trens – 82

6. Sopa de letras – 99

7. O Viaduto Santa Tereza – 107

8. Concretismo – 132

9. Katrina – 149

### **PARTE 3**

10. Um outro muro – 166

11. Rui – 171

12. Reencontros – 179

### **PARTE 4**

13. Metodologia e linguagem – 192

14. Considerações finais – 219

15. Referências – 234

**Nota do autor:**

Este trabalho é fruto de uma extensa pesquisa sobre arte urbana. Por meio dele, busquei expressar sobre diversos aspectos que envolvem o assunto. Procurei apresentar, principalmente, as noções desse tema recorrentes entre pixadores, grafiteiros e muralistas – grupo cujos membros têm sido nomeados como artistas urbanos. Esta publicação é resultado de uma investigação de quatro anos, e os seus personagens são ficcionais – ainda que haja eventuais referências a fatos e lugares reais. As falas apresentadas aqui vieram de escutas e leituras, nem sempre elas refletem a minha visão pessoal.

“Minoria que elimina a maioria, maioridade para o menor lá da periferia. Que preferia realizar o que almeja, até que alguém o coloca numa algema ou alveja. Não quero incentivar ninguém a ir para a jaula: faz o seu corre, na moral, vai para casa depois da aula. Mas enquanto a tinta das veias pintar as ruas, o *spray* de pimenta vai ser motivo para pixo sob a lua.”

Matéria Prima



## 1. Introdução

Antes de iniciar a narrativa que se segue, preciso fazer uma ressalva – que soará como um alerta. Apesar de eu ter me dedicado metodicamente, há cerca de quatro anos, à pesquisa das artes urbanas na Região Metropolitana de Belo Horizonte; e de estar em atividade na cena como artista urbano pelo menos desde 1995, confesso que o que apresento nestas páginas passa ainda muito longe de ser um tratado sobre o tema. Todo o esforço aqui documentado não deixou, assim que foi depositado nestas linhas, de ser apenas letra morta. A importância, a complexidade e a profundidade do assunto precisam ser observadas diretamente nas ruas – nas expressões cotidianas de milhares de pessoas que mantêm essa cultura.

Parto da visão de que a cidade é constituída por movimentos e de que pesquisar é também estar em movimento. E o movimentar do pesquisador, sobretudo quando escreve, chega um tanto atrasado nas cenas, está aquém das fricções e disputas que alimentam esses conjuntos de movimentos a que, de forma ainda simplista, damos os nomes de vida, humanidade, sociedade, comunidade, sujeito. Não me cabe, como pesquisador, circunscrever um objeto e procurar uma resposta que pese como uma pedra ou delimite como um ponto final. Sirvo-me apenas dos instrumentos que possuo: olhos, pernas, braços, ouvidos, nariz, boca, tato, paladar, olfato, e uma mente que se inquieta por meio de encontros múltiplos. Espero estimular a reflexão acerca dos fenômenos da chamada arte urbana, a partir dos praticantes dos muralismos, do *graffiti* e da pixação. Não pretendo sugerir alguma definição restritiva, mas refletir e criar um mapeamento afetivo dessas práticas.

Depois de ter publicado, em 2016, o livro *Perímetro urbano*, que trata de narrativas provenientes dos meus, então, 21 anos de prática com o *graffiti*, ingressei no doutoramento em Arquitetura e Urbanismo com o objetivo de refletir sobre a cena da pixação, do *graffiti* e do muralismo na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Em 2016, eu tinha como desejo, mais ou menos consciente, de pensar sobre a minha própria atuação nas ruas. Eu queria, mais especificamente, entender os motivos que me levaram a ter me dedicado ao *graffiti* durante duas décadas. A publicação é iniciada com pequenas histórias narradas em primeira pessoa, que mais se assemelham a memórias. De fato, eu buscava nas minhas lembranças os sentidos das grafitagens. Relatando experiências vividas nas ruas, fui compreendendo que o que me importava, no fundo, era o contato com as pessoas e com os espaços da cidade. Obviamente, havia a questão do desenho também, da expressão e da possibilidade de me comunicar com as mais diversas parcelas da população – e, principalmente, sem precisar passar por editorias ou processos curatoriais. Desde muito cedo, a possibilidade de poder publicar, no sentido de tornar público, as minhas imagens, sem a dependência de instituições e grandes aportes financeiros, favoreceu a escolha pelo *graffiti*. Sempre tive uma paixão pelo desenho e me interessei por pensamentos com viés libertário ou que, ao menos, passassem pelas ideias de democracia, cidadania e justiça social. Os circuitos mais tradicionais das artes visuais não me

exerciam grande fascínio; eu sempre gostei de acompanhar as produções independentes e as cenas alternativas – na música, na literatura, nas artes visuais (e aí incluo, propositalmente, os quadrinhos, a tatuagem, a arte urbana e outras vertentes ligadas à imagem que nem sempre são contabilizadas como “Arte” pelos mecanismos oficiais). Não rechaço os circuitos artísticos “tradicionais”, muito pelo contrário, eu os valorizo, mas acredito que a minha personalidade nunca combinou muito com os seus endereçamentos e processos. A liberdade que as ruas e as expressões mais marginais, no sentido de estarem à margem, me ofereciam, definitivamente direcionou o meu percurso como artista.

Sou profundamente inspirado pelos coletivos urbanos e pela utilização dos espaços públicos como lugares de sociabilidade, de expressão e, sobretudo, de política. Ando de skate desde 1988, perambulei com *punks* durante os anos 1990, vivi a cultura *hip hop* por décadas (sendo grafiteiro, mas também atuando junto aos seus demais elementos), publico por editora independente e participo de circuitos de feiras literárias. Também tenho pesquisado formas mais democráticas de se operar nas artes visuais – fui um dos criadores do Junta: Bazar de Arte Independente, e tenho lecionado oficinas que debatem a questão da sustentabilidade financeira de artistas que estão fora das grandes instituições. As ruas e suas diversas formas de organização são inseparáveis das minhas práticas cotidianas. Penso que, em um contexto urbano, não se pode pensar politicamente<sup>1</sup> sem ser por meio da cidade – *pólis*, política.

Eu trouxe essa contextualização para apresentar o lugar de onde partiu a minha pesquisa. Atraem-me, sobretudo, as pessoas e suas relações com os espaços urbanos. E é dessa perspectiva que abordo o tema que aqui está sendo apresentado. De forma resumida, posso adiantar que me interessam os praticantes da pixação, do *graffiti* e do muralismo contemporâneo e suas relações com os espaços da cidade – principalmente em seus cotidianos. Opto por apresentar o meu recorte nestes três termos: muralismo, *graffiti* e pixação. Acabo por tratar também de suas derivações, e tenho atenção especial aos seus hibridismos. Para o conjunto dos fenômenos, utilizo aqui o termo “arte urbana”, e é uma escolha bastante consciente (ainda que possivelmente polêmica). Definitivamente, essa é a terminologia de maior recorrência entre os seus praticantes, para não dizer de uma quase unanimidade. Uma das principais premissas da pesquisa é escutar e dar voz àqueles que estão em atividade nas ruas, sendo o mais coerente possível com suas nomenclaturas, modos e escolhas. Grafiteiros, muralistas e também pixadores se autodenominam como pertencentes à comunidade das “artes urbanas” – foi o que apurei por meio de dezenas de interlocuções e análise de vasto material em áudio, vídeo e texto (conforme consta na bibliografia). Soma-se a isso a utilização dessa expressão por festivais como o Cura (Circuito Urbano de Arte) e o TAU (Território Arte Urbana), ambos em Belo Horizonte; o NaLata Festival Internacional de Arte Urbana, em São Paulo; o Concreto Festival de Arte

1 “É quando a cidade dá-se como acontecimento, pondo em curso uma descrição fenomênica da vida urbana, que pressupõe encontros, confronto das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos.” (VELLOSO, 2022).

Urbana, em Fortaleza, dentre outros. Os eventos citados reconhecem o *graffiti*, o muralismo e o pixo como expressões artísticas (em dois deles pixadores foram convidados a participar de murais). Há, ainda, a consolidada utilização dessa denominação em editais públicos e privados – recentemente, o pixo foi oficialmente citado como modalidade ligada às artes urbanas no Edital da Lei Aldir Blanc do Estado de Minas Gerais<sup>2</sup>. Ainda que o termo possa ser conceitualmente um tanto escorregadio, ele acaba sendo útil por dar conta de abarcar um conjunto extremamente vasto de fenômenos. O que considero mais positivo nessa expressão é o fato de grupos externos aos circuitos tradicionais de arte reivindicarem e tensionarem o termo “arte”. Considero esse tensionamento fundamental para profaná-lo, torná-lo mais terreno, democrático e plural, para ajudar a remover um pouco da crosta elitista e, talvez, corporativista, que infelizmente, em alguma medida, ainda o reveste. O termo “arte urbana” se aproxima mais dos modos de vida daqueles que vivem a urbanidade intensamente nos seus fazeres artísticos do que meramente do fato de ser feita na cidade.

Há também o termo “arte de rua”, mas a sua recorrência é infinitamente menor do que o uso da expressão “arte urbana”. Direciono a atenção para os termos que interessam ao meu recorte epistemológico: a pixação (palavra propositalmente grafada com “x”, em breve explicarei o porquê), o muralismo e o *graffiti* (que eu preferia grafar como “grafite”, de forma aportuguesada, para evitar o estrangeirismo na língua, mas mantive a grafia original por ser essa a forma preferida usada por sua comunidade de praticantes – nesse caso, considero-me voto vencido). Destaco que sempre opto por dar preferência ao que é comum a pixadores, muralistas e grafiteiros quando preciso fazer escolhas ortográficas, semânticas e de outras naturezas. O contato com as realidades nas ruas é o meu fator decisivo. São possíveis ainda outras nomenclaturas como “intervenções urbanas”, que é a mais recorrente nos circuitos tradicionais das artes, e “grafias urbanas” – que me parece ser bastante assertiva, mas pouco usual por quem está nas ruas. Eventualmente poderei empregar mais de um dos termos para evitar repetições excessivas, mas adotarei “arte urbana” como o principal. E opto, também, por uma escolha inclusiva para essa expressão. Portanto, entendo as artes urbanas como sendo um conjunto de

2 EDITAL 22/2020 “Seleção de Bolsistas: Exposições Virtuais Fotográficas e de Arte Urbana”

“2.3 Serão contempladas propostas considerando-se os segmentos artísticos e culturais das Artes Visuais conforme previsto no inciso III, art. 6º da Lei Estadual 22.944, de 15 de janeiro de 2018 e mais especificamente aos abaixo mencionados: (...) II. Arte urbana em suas diversas manifestações como grafite, pixo, intervenções urbanas, lambe-lambe, estêncil, cartazes, projeções, instalações, poesia visual, performance arte e, correlatos;”.

Disponível em <https://www.secult.mg.gov.br/documentos/editais-lei-aldir-blanc>. Acesso em: 24 mar. 2022.

vertentes expressivas que compreendem: algumas pichações<sup>3</sup>, o pixo, o grapixo, o *graffiti* (em toda a sua diversidade), a *sticker art*, os lambe-lambes e o muralismo. Optei por tratar do pixo e do *graffiti* como fenômenos distintos, embora eu poderia fundi-los em uma mesma categoria dadas as similaridades entre ambos. Então, temos um trabalho que trata mais especificamente da pichação (abreviada como *pixo*), do *graffiti* e do muralismo – lembrando que eles compartilham de linguagens e afinidades com outras expressões que compõem a chamada *cultura de rua* (*hip hop, punk e skate*, por exemplo). O que a investigação mostrou é que as artes urbanas estão inseridas nesse agrupamento mais amplo, o conjunto arte urbana está contido no da *cultura de rua* (o contrário seria uma redução do segundo). A utilização da palavra “muralismo” é bastante controversa nos meios artísticos. Há quem defenda que o termo deveria se referir tão somente ao movimento artístico que aconteceu no México durante a primeira metade do século XX, como aparece na Enciclopédia do Itaú Cultural<sup>4</sup>. No entanto, opto pela posição contrária, uma vez que entendo que o muralismo mexicano está inserido em uma linha contínua que possui quase simultaneidade com as ações soviéticas de agitação e propaganda e que, na segunda metade do século passado, desembocou na cena dos muralistas latinos que atuaram nas periferias de Los Angeles. Estou junto daqueles que usam o termo ainda na atualidade, podendo diferenciá-lo, se preferirem, com o nome “muralismo contemporâneo” – como faz o artista paulistano Diego Mouro<sup>5</sup>.

Por meio da investigação, cheguei ao entendimento de que a arte urbana, da forma como entendemos hoje, está relacionada a quatro fenômenos culturais da segunda metade do século XX que se influenciaram mutuamente ao longo dos anos – pensando que é possível também estender linhas cronológicas que levem à primeira metade ou, até mesmo, a antes. O que chamamos mais comumente de *graffiti*, no Brasil, apareceu nos Estados Unidos, mais precisamente nas

3 Quando no texto aparece o termo “pichação”, com “ch”, ele se refere a um conjunto de escritas que ocorrem nas superfícies urbanas de maneira mais ampla. A utilização com “x” remete a uma forma expressiva que possui características próprias, ainda que com diferenças regionais, e que teve início, de forma mais coesa, por volta dos anos 1980. Ela se distingue das “pichações” por serem recorrentemente inscrições de pseudônimos, os vulgos, ou siglas de coletividades. Há, também, nas pichações, a estilização dos desenhos das letras como aspecto marcante. As palavras “pixo” e “pichação” são sinônimas. Entendo que as pichações estão inseridas no conjunto mais amplo das pichações, mas possuem agrupamentos, estilos e rotinas distintas. Grapixo é uma forma híbrida entre a estética do *graffiti*, geralmente mais colorida e espessa, e a do pixo. O termo *sticker art* diz de uma vertente expressiva, geralmente interna aos grupos de grafiteiros e pixadores, que se vale de adesivos com vulgos e desenhos que são distribuídos pelos espaços públicos (sobretudo em mobiliários urbanos). Lambe-lambes são cartazes afixados com cola ou grude caseiro. O termo pintura mural, ou muralismo, se refere aos painéis públicos em grande escala, podendo ou não, dependendo do caso, serem considerados *graffitis*. Alguns murais são produzidos por grafiteiros, em estética comum ao *graffiti*, mas existem outras tradições e percursos de muralistas que não se relacionam com ele.

4 Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3190/muralismo>. Acesso em: 22 mar. 2022.

5 “Faço muralismo contemporâneo. Essa é a definição, não tem mais. Pinto nas ruas e a partir daí procuro refletir sobre tudo o que é esquecido e deixado de lado, e forço os outros a ver.” Disponível em: <https://www.stylefeel.free.com/2021/01/diego-mouro-muralista-entrevista.html>. Acesso em: 22 mar. 2022.

periferias de Nova Iorque e da Filadélfia, em quase simultaneidade ao surgimento do *hip hop* – muitos pesquisadores do tema, como o Dj Roger Dee<sup>6</sup>, entendem que o *graffiti* surgiu quase uma década antes. Artistas como Cornbread e Taki 183 eram ativos com grafitagens nos anos 1960 e início dos 1970 – embora as suas práticas fossem simplesmente chamadas de “escrita” – eram o *writers*. O *hip hop*, por sua vez, data da segunda metade dos anos 1970 (com o nome “*hip hop*” surgindo ainda posteriormente). O segundo fenômeno é formado pela cena dos murais latinos, muitas vezes comissionados, que surgiam nas periferias da Califórnia, sobretudo em Los Angeles. Esses murais traziam menções claras às culturas latino-americanas e formavam elos, estéticos e ideológicos, com o movimento muralista mexicano<sup>7</sup>. Há uma terceira vertente que se liga aos levantes políticos de fins de anos 1960 que ocorreram na Europa, e que se baseava também nas estéticas das artes gráficas dos sindicatos europeus das décadas anteriores. A quarta é composta por estudantes de artes visuais e do *design*, e por grupos ligados à literatura marginal norte-americana (que até podemos remeter aos *beatniks*) e ao *rock* alternativo (*glam rock*, *punk*). Esses se aproximavam bastante das linguagens da Pop Art e dos quadrinhos. Essa última categoria, em especial, teve forte participação das comunidades LGBTQIA+ em sua composição e temática. É importante ressaltar que, durante os anos 1970 e 80, essas quatro vertentes foram se contaminando e gerando inúmeros hibridismos. O texto que apresento aqui trata de um fenômeno ao qual escolho chamar de arte urbana, que possui essa matriz quádrupla (a qual cheguei por meio de inúmeros cruzamentos de informações levantadas pela pesquisa<sup>8</sup>) e que foi se misturando e complexificando com o passar das décadas.

Com o tempo, fui entendendo que a escrita deste texto se trata também de um projeto que visa refletir sobre temas da contemporaneidade por meio das perspectivas dos grafiteiros, pixadores, muralistas e integrantes das coletividades correlatas. Interessou-me, inicialmente, refletir sobre como o *graffiti*, o *pixo*, o muralismo e suas derivações impactam o cotidiano urbano e, inversamente, como os cotidianos da cidade afetam esses artistas. Ao longo da investigação, entendi que me interessava uma determinada forma de olhar e de agir, proveniente da cultura de rua, no enfrentamento dos dilemas atuais. A pesquisa se concentrou na Região Metropolitana de Belo Horizonte, com deslocamentos entre o hipercentro e diferentes bairros. A investigação ainda abrangeu os municípios de Santa Luzia e Sabará, no bairro General Carneiro. No decorrer da narrativa, os espaços da cidade passarão a se converter também em personagens – portadores de sentidos, dizeres, desejos e memórias.

Para além da identidade coletiva, de pixador, de muralista ou de grafiteiro, o interesse foi de investigar suas subjetividades e expressões por meio da linguagem. Os lugares foram

6 CLEBCAST, 2020. Entrevistado: Roger Dee. (produção audiovisual).

7 VARDÁ, 1980.

8 COOPER, 2013; GANZ, 2004; COOPER; CHALFANT, 1996; GASTMAN; ROWLAND; SATTLER, 2006.

tomando maior importância e se tornaram centrais para as discussões aqui apresentadas – e não me refiro a espaços estáticos, mas a “lugares-movimentos”. Este é, portanto, um trabalho também sobre fluxos que ocorrem em Belo Horizonte e na sua região metropolitana. A reflexão trata da produção social do espaço e, nessa perspectiva, se interessa mais pelos ritmos do que pelas monumentalidades construídas em pedra, ferro e vidro. As edificações, aqui, são analisadas pelas suas relações com os sentidos e os corpos – e não como materialidades isoladas das relações sociais. É importante explicitar, antes de seguirmos, que ao longo do texto o termo “periferia” poderá ter uma das três seguintes conotações (ou várias, simultaneamente): as geográficas (relativas ao afastamento em relação às regiões consideradas centrais), as econômicas (lembrando que a pobreza pode ocorrer no hipercentro, embaixo de um viaduto, por exemplo) e/ou em relação à normatividade (à margem da convenção social hegemônica – uma pessoa pode ser financeiramente abastada e viver em bairro central, mesmo assim poderá estar sujeita a sofrer discriminações pelo fato de buscar estar à margem da perspectiva estreita da sociedade disciplinar<sup>9</sup>). Comumente as três formas de inscrição do termo periférico andam juntas, mas nem sempre. Obviamente, por se tratar de pesquisa socioespacial, a relação com as espacialidades (acompanhada das questões econômicas) terá primazia no uso do termo “cultura periférica”, sem, com isso, excluir as demais acepções da palavra.

A pergunta inicial me levou a perguntas correlatas: quais são os papéis desempenhados pela linguagem e pelos discursos que essas imagens (do muralismo, do *graffiti* e do *pixo*) entregam para a cidade? Tal questionamento subentende uma reflexão sobre os discursos do poder e da resistência. A investigação aqui é entendida dentro da perspectiva dos processos dialéticos de inspiração benjaminiana<sup>10</sup>, uma vez que não há apaziguamento das oposições e elas, tampouco, se encerram em paradoxos rígidos – as experiências urbanas, não apenas no olhar, mas também no corpo presente, alimentam a reflexão. Espero que o texto não apresente um caráter conclusivo – e que ele seja um estímulo para que possamos refletir juntos, em diálogo. Almejo que essas reflexões sigam nos movimentos do cotidiano – nas ruas, nas ações e circulações que ocorrem nos espaços da cidade. Narrar a partir de experiências interpessoais me parece ser a forma mais condizente com a maneira com a qual me relacionei com os coletivos: fazendo parte deles e pensando a partir das vivências. É importante destacar, ainda, que optei, desde o início, pela forma *livro*. Não digo necessariamente que a pesquisa é materializada como livro usando essa forma como suporte, mas, mais especificamente, que o livro é, aqui, uma maneira de investigar. Escolhi a produção de uma publicação em livro como eixo investigativo do mesmo modo que um documentarista opta pela produção audiovisual. O livro, neste projeto,

9 “Digamos que a disciplina é o nosso processo técnico unitário pelo qual a força do corpo é com o mínimo de ônus reduzida como força “política”, e maximalizada como força útil.” (FOUCAULT, 2014, p. 214).

10 “El concepto de “imagen dialéctica” está sobredeterminado em el pensamiento de Benjamin. (...) En el presente contexto se refiere al uso de imágenes arcaicas para identificar aquello que es históricamente nuevo em la “natureza” de las mercancías.” (BUCK-MORSS, 1989, p. 84).



é entendido como um meio de pensamento e de criação, desenvolvido por meio de uma busca que é da ordem da experiência e que parte, primordialmente, desse lugar. Fiz a escolha de produzir um conhecimento multifacetado, aceitando a fragmentação e a polifonia. Procurei pesquisar e escrever ao modo dos produtores de *rap*, tendo em vista a cultura do *sample*<sup>11</sup>. No capítulo específico sobre metodologia, explicarei esse processo, que também é de montagem<sup>12</sup> – embora um tipo de montagem que se destaca pelas seguintes características: alternância entre variação e repetição, desconstrução ou ressignificação do fragmento original, manipulação digital, *garimpo*, reciclagem de informações tidas como obsoletas ou de menor importância, urbanidade e experimentação. Adianto apenas que esses elementos estarão presentes na linguagem do texto que o leitor tem em mãos. Procurei pensar e escrever ao modo dos *dj*'s, no entanto, buscando o equilíbrio entre diferentes linguagens (a minha, pessoal, a acadêmica, a das ruas, a da escrita de inspiração ficcional).

Este escrito se apresenta com personagens ficcionais, embora ocorram referências a fatos verificáveis ao longo da narrativa. Os personagens são arquétipos multifacetados, desenvolvidos a partir de escutas e observações cotidianas. Mesmo a voz do narrador em primeira pessoa é parcialmente ficcional – à maneira dos romances de autoficção. Fiz a opção por conter a distribuição de citações e a listagem de referências bibliográficas ao longo da escrita. Sendo assim, a estratégia adotada foi a de pontuá-las, citando-as quando extremamente necessário, possibilitando diálogos com outros autores, complementando informações ou, até mesmo, direcionando o olhar para outras produções (como *hiperlinks*). Observo que o texto pode ser lido diretamente, sem a necessidade de se recorrer às notas – elas cumprem a função de ampliar o entendimento deste trabalho e explicitar algumas das companhias que tive durante o processo, assim como auxiliar aqueles que pretendem realizar investigações sobre temas correlatos.

O título, **Dialética das ruas: arte urbana etc.**, traz em si alguns sentidos, homenagens e trocas com outras publicações. O termo **dialética** faz menção à publicação *Dialéctica de la mirada*<sup>13</sup>, na qual a autora, Susan Buck-Morss, reflete sobre o processo do filósofo Walter Benjamin – que se tornou referência metodológica para este trabalho e também ao fato de a pesquisa apresentar paridades, aparentemente contraditórias, que são postas em movimento

11 “Como Paul D. Miller/ Dj Spooky escreve, [a cultura do sample] é algo visceral – que vai desde o banal, o nível superficial o uso de *samples* (amostragens), até os aspectos mais profundos da interferência cultural.” (VEEN, 2004, p.7).

12 “El principio de construcción es el montaje, donde los elementos ideacionales de la imagen permanecem irreconciliados, em lugar de fusionar-se “em uma perspectiva harmonizadora”.” (BUCK-MORSS, 1989, p. 84).

13 BUCK-MORSS, 2001.

no texto<sup>14</sup>. Cabe ainda destacar a relevância da luta de classes para este trabalho, uma das perspectivas pela qual a arte urbana pode (e deve) ser abordada. Substituí a *mirada* (o olhar) pela **rua**, para fazer enfatizar o corpo presente no processo investigativo. O termo **arte urbana** surge logo no título como provocação, evidenciando o reconhecimento expresso pela quase unanimidade dos grafiteiros, muralistas e, também, pixadores, que consideram suas atividades como artísticas<sup>15</sup>. O **etc.**, que em sua expressão original em latim significa “e outras coisas”, apresenta a noção de que o recorte epistemológico se expande e sugere um diálogo com o livro *Manual do artista – etc*<sup>16</sup>, no qual o artista plástico Ricardo Basbaum reflete sobre todas as atividades que alguns artistas exercem para além daquelas notadamente ligadas ao fazer artístico – no caso dos artistas urbanos, o tema adquire outros contornos. O **etc.** aqui engloba os cotidianos, a cidade, o trabalho, as lutas emancipatórias, os demais coletivos urbanos e outros assuntos correlatos.

É necessário, por último, citar a relativa escassez de publicações, no contexto acadêmico, que tratem a respeito do tema – principalmente se levarmos em consideração que falo de diversas vertentes, simultaneamente, e pelo fato de eu ser alguém atuante na cena das artes urbanas. Nesse sentido, o texto tem também algum caráter de experimento: por buscar uma forma de pensar e escrever condizente com as peculiaridades do assunto, por debruçar sobre aspectos pouco visitados e por ousar não apenas falar sobre pixo, *graffiti* e muralismo, mas também usar de suas lentes para observar, refletir e descrever o cotidiano urbano. A partir dessa linha, deixo que a narrativa se apresente por si.

14 “O termo “dialética” e, mais apropriadamente, a expressão ‘arte da dialética’ esteve em estreita relação com a palavra ‘diálogo’. Como no diálogo há (pelo menos) dois *logoi* que se contrapõem entre si, também na dialética há dois *logoi*, duas ‘razões’ ou ‘posições’ entre as quais se estabelece precisamente um confronto no qual se verifica uma espécie de acordo na discordância – sem o que não haveria diálogo – mas também uma espécie de sucessivas mudanças de posições, induzidas pelas posições ‘contraditórias’.” (MORA, 1998, p. 182).

15 E para o termo “arte” é possível estender os sentidos para duas acepções presentes na versão *online* do Dicionário Michaelis: “7 – A utilização da técnica de imitação da natureza, com vistas a um resultado prático que pode ser obtido por meios diferentes, em diversos campos de atividade: a arte de falar, a arte de pescar, a arte de nadar, a arte de dançar etc. (...) 9 – A capacidade criativa do artista na expressão e transmissão da inteligência, sensações ou sentimentos; criatividade, talento.” Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arte>. Acesso em: 24 mar. 2022.

16 “...quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escrevemos ‘artista-etc’. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc);” (BASBAUM, 2013, p. 167).



## PARTE 1

### 2. Do alto se vê o Alto

Ana deixou com que o seu olhar se perdesse em direção ao horizonte, a partir do alto do enorme painel que estava pintando na lateral do edifício Fênix, no centro de Belo Horizonte. Seus braços estavam apoiados em um dos cantos do balancinho, uma robusta plataforma que é instalada na lateral externa dos prédios para se fazer reparos e pinturas em edificações, e ela observava as silhuetas dos prédios ao longe – aquilo que alguns chamam cafonamente de *skyline*. Era possível avistar uma ponta de antena de tevê e minúsculas casas em um topo de montanha. Certamente se tratava do Alto Vera Cruz. Era como se seu pensamento fizesse o trajeto do ônibus até o bairro – Centro, Santa Efigênia, Pompeia, Vera Cruz, Alto Vera Cruz. Ela descia no ponto final e caminhava pela rua Fernão Dias, depois virava na Desembargador Saraiva, destrancava a porta de ferro e forçava as dobradiças emperradas para, por fim, chegar em casa. Seu corpo estava junto à parede por meio da corda ligada ao mosquetão preso na sua cintura. O capacete tensionava a parte superior da sua nuca, o afivelamento a incomodava próximo à virilha, seu corpo doía, mas a mente vagava. Enquanto eu caminhava pela calçada do outro lado da avenida, reconheci Ana minúscula, lá nas alturas – em minha mente vieram as lembranças das conversas, das partilhas, do nosso último e festivo encontro antes da sua temporada de afastamento provisório da pintura de empenas.

O pensamento distante da Ana cessou e ela lembrou onde estava: no topo de um edifício, em pleno hipercentro, quase encostada na parede externa. Seus olhos deixaram de fixar a região leste da cidade e se voltaram para baixo; ela viu seus tênis imundos de tinta pisando nas barras de ferro que serviam de chão para a plataforma. Sentia a avenida se movimentar lá embaixo, minúscula e emoldurada pelas grades. Era uma sensação estranha e assustadora ficar pendurada naquele elevador robusto e de aparência precária, com o corpo a mais de quarenta metros do chão. Ali, do lado de fora do prédio, o vento frio e cortante criava um leve ruído no seu macacão de *nylon* com manchas multicoloridas. A plataforma rangia e, ao fundo, dava para ouvir o murmurar dos motores e das pessoas indo cumprir as suas rotinas. A cidade parecia tão distante, mas, ao mesmo tempo, ali, no alto de um prédio, ainda era cidade – as empenas cegas, as pilastras de viadutos, os muros de arrimo, os fundos esquecidos de galpões e terrenos desocupados são fragmentos urbanos importantes demais para quem pinta nas ruas. Esse lugar estranho e enigmático que se constitui como hipercentro se verticaliza e adensa diariamente, como um organismo vivo. Geralmente a gente esquece que esses topos de edifício também fazem parte da urbanidade. Até as nuvens que se formam acima das antenas fazem parte da cidade. Até uma ideia remota, uma lembrança de vida na cidade, faz parte da cidade. Para quem vive na cidade, a cidade se confunde com as próprias vidas que acontecem nela. O que é essa

tal de cidade, afinal? O que é o urbano? O que é esse alvoroço constituído de pedra e gente? A cidade e o urbano são sinônimos? Quem engole quem?

Ana se lembrou de um monólogo<sup>17</sup> que narra a história de um homem que nasceu em um navio e lá viveu a sua vida toda. Quando perguntavam o que ele faria se descesse no continente, ele respondeu que olharia para o mar para ver como ele é a partir da terra firme. Para ela, estar tão alto, do lado de fora do prédio, tinha também este sentido: de olhar para a vida lá embaixo, para a sua própria rotina vista desde o alto; de olhar para a calçada, para a Avenida Afonso Pena, para a rodoviária, para os viadutos, para o Alto Vera Cruz, e se reconhecer como um minúsculo ponto na paisagem. Imaginou um astronauta que procura em vão a sua rua desde o espaço, que busca por alguma reminiscência de cidade naquela esfera azul que boia em um nada sempre noturno. Ver a cidade assim, do alto, com o vento a atingir todo o corpo, tem algo de fascinate e de desconfortável. Observá-la assim cria um magnetismo que atrai as ideias, que estimula o sonho e o pensar. Ela se sentia microscópica e agigantada; era, naquele momento, a pessoa que trafegava como formiga pela calçada lá embaixo e o próprio edifício – enorme, estático, imponente. E sua mente trabalhava sem parar: o corpo pensa, as ideias movimentam.

O trabalho exaustivo exigido pela pintura da empena cega se contrastava com momentos de devaneio – estratégia corporal contra o esgotamento físico. O seu olhar já tinha se desviado do sentido oriente da paisagem, mas o pensamento foi novamente transportado para lá. Às vezes, quando se está no meio de uma pintura de maiores dimensões, a vontade que vem é de largar tudo, de desistir no meio, de descer a plataforma e ir embora e nunca mais voltar. Mas a ação de pintar também é sedutora, ver a imagem tomando forma é estimulante o suficiente para impedir que se desista; parece até que só é possível por causa desse tipo de empolgação, já que o esforço de colorir tantos metros quadrados é sobre-humano. Geralmente a produção contrata alguns ajudantes, algo que alivia, mas que também não resolve o cansaço completamente. Tem o fator de saber que você irá ocupar a paisagem urbana, é um jeito de poder dizer aquilo que você considera importante, de se comunicar de uma forma muito diferente da comunicação usual nos espaços públicos, ocupada majoritariamente pelos imperativos da publicidade e da vida normativa: comprar, consumir, participar, ser, ter, exhibir, ostentar, destacar, vencer. Tais dizeres, geralmente, servem para contribuir com o lucro e com a acumulação financeira de alguém bem distante, que não lhe diz respeito. Contribuem com o giro global de uma grana que, invariavelmente, vai para os mesmos bolsos – que vira migalha no portfólio de investimentos de uma entidade opaca que atende pelo singelo nome de “acionista”. Na dinâmica econômica, corresponde a uma força centrípeta que faz com que um gigantesco montante de energia humana seja direcionado para alimentar os fluxos de concentração financeira por eras sem fim. E é disso que trata a imensa maioria das imagens que são produzidas na cidade, imagens que direta ou indiretamente servem como setas que apontam para a validação de um mesmo tipo

17 “Novecentos desceria do Virginian no porto de Nova York, num dia de fevereiro. Depois de 32 anos vividos no mar, desceria a terra, para ver o mar.” (BARICCO, 2000, p. 414-415).

de subjetividade: a que institui a ideia de que a instrumentalização em função do capital é a finalidade última da vida humana. Cada anúncio de produto ou serviço se torna um instrumento de propaganda do próprio capital. Como encontrar frestas, espaços de resistência, como expandir fissuras e construir espaços de imaginação, de sonho e de utopia em meio a tantos imperativos?

Nos espaços públicos urbanos existem também os sinais ordenadores da vida coletiva: reduza, vire, pare, não pare, fique, siga, volte, entre, retorne, estacione, não estacione, estacione e pare, estacionamento privativo, área privada, não perturbe. Basta você seguir lendo todos em uma caminhada de uma hora que você acabará se sentindo como um robô. A comunicação urbana por vezes se aproxima das linhas de programação de um computador, de modo semelhante ao que é apresentado no livro do Ailton Krenak, cujo título já é extremamente explicativo a esse respeito: *A vida não é útil*<sup>18</sup>. E é aí que volto ao painel da Ana. É preciso ocupar a cidade com outras imagens, com outros dizeres que não só os imperativos e utilitários. Até mesmo porque o utilitarismo não pode se converter, também, em um imperativo para a vida. Estamos sob um jogo mental capcioso: o imperativo da utilidade nos leva à utilidade do imperativo que, por sua vez, reforça imperativamente o utilitarismo. Esse labirinto nos faz ter a impressão de que é disto que se trata a vida e ponto: não questionar os imperativos e ser utilitariamente útil. E esse é um dos lugares pelos quais eu reflito sobre as artes urbanas: o da importância de se fazer presente, com outros dizeres, nos espaços públicos. A criação de novos sentidos para as próprias vidas (ou a descoberta de sentidos subjacentes) é algo de uma ordem muito maior que os imperativos e utilitarismos cotidianos<sup>19</sup>. É também por meio desses “exercícios experimentais de liberdade”<sup>20</sup> que construímos mentalidades emancipadoras.

Uma vez a Ana me contou que agradece diariamente por sua escolha pela arte – e teria sido uma escolha? Ela falou que não é fácil, que nunca foi, mas que ela sente seus horizontes se ampliando diariamente – pelo menos no que diz respeito à imaginação, aos anseios e aspirações. E era possivelmente sobre algo desse tipo que ela estava refletindo, ali, apoiada na lateral da plataforma. Eram os minutos de respiro que precisava antes de retomar a pintura, e ela descansava ali mesmo, sem ter que descer a estrutura, sem precisar apertar aqueles botões com aspecto futurista-retrô e movimentar a geringonça para baixo. Ana fez uma respiração profunda, energizadora, e olhou novamente para a direção leste. Mais uma vez ela se viu no

18 “O modo de vida ocidental formatou o mundo como uma mercadoria e replica isso de maneira tão naturalizada que uma criança que cresce dentro dessa lógica vive isso como se fosse uma experiência total. As informações que ela recebe de como se constituir como pessoa e atuar na sociedade.” (KRENAK, 2020, p. 101). “(...) mas a vida não tem utilidade nenhuma. A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária.” (KRENAK, 2020, p. 108).

19 “O artista, ao realizar a obra, não faz nenhuma comunicação ao público do que se passa dentro dele, pois ao contrário seria equiparar a forma artística a um sinal de trânsito que numa estrada avisa a proximidade de uma curva.” (PEDROSA, 2015, p. 261).

20 “Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade”. (PEDROSA, 2015, p. 401).

Alto Vera Cruz. Relembrou os seus contatos iniciais com o *graffiti*, primeiro com a pixação – muitos de seus amigos pixavam, e foi a partir disso que aconteceram as suas experiências iniciais com tinta *spray*. Ela sentia que tinha em comum com eles um inconformismo. A busca pela expressão por meio da pintura, para ela, surgiu como uma possibilidade de demonstrar suas inquietações e de sociabilizar. Mesmo que de forma pouco consciente, a arte ocupava esse lugar de abrir uma conexão que lhe parecia saudável, de arejar e criar movimento. Com o tempo, ela passou a ter o desejo também de que a prática artística se transformasse em fonte de remuneração e que, com isso, ela pudesse conciliar a sua subsistência financeira com o seu desenvolvimento na arte – ganhar algum dinheiro e conseguir se dedicar de forma mais intensiva às suas criações. Queria ter mais voz por meio das imagens, queria ser ouvida e reconhecida. Ana não pixou muito, tinha receio de ser presa e de ter a vida complicada por problemas com a justiça – ela temia ser alvo de mais uma camada de preconceito e marginalidade além daquelas que já sofria simplesmente por ser mulher negra e moradora de favela. Costumava repetir que não queria correr esse risco, preferia se dedicar a algo que não a colocasse em encrenca. Sua fala era pautada pela experiência de amigos do bairro que enfrentaram repressões violentas. Ela considerava o pixo importante e admirava muitos pixadores atuantes na cena da Região Metropolitana de Belo Horizonte, citava diversos feitos de destaque na cidade – mas tomou para si uma atitude diversa, sem querer desmerecer os demais. Os *graffitis* e as pinturas de grandes murais eram a oportunidade de dar vazão a sentimentos e de se expressar sobre temas que eram importantes para ela, com um menor risco de sofrer sanções por isso. Considerava a pixação como uma cultura consolidada e respeitava profundamente os pixadores amigos; admirava todos eles, mas aquela não era tanto a pegada dela. O seu pensamento fez ainda mais sentido para mim depois que li o livro *Encarceramento em massa*<sup>21</sup>, da Juliana Borges. Vi como o tema das prisões passa necessariamente por raça, classe e, também, gênero. Ao longo do texto, certamente voltaremos a esse tópico.

Ana se preocupava bastante com a perspectiva econômica, com a possibilidade da construção de uma trajetória artística profissional – assunto que se torna central quando o dinheiro é limitado (ou ausente), quando não há uma retaguarda financeira familiar. A quase unanimidade dos pixadores e grafiteiros que a Ana conhecia trabalhava no comércio ou prestava pequenos serviços: como balconistas, garçons, frentistas, padeiros, muitos eram motoentregadores e investiam boa parte dos seus salários mirrados comprando material para as ações na cidade. Algumas pessoas viviam de atividades ligadas à arte urbana sem que o sustento viesse diretamente das pinturas. Esse era o caso de um amigo seu que pixava, fazia grapixos, grafitava – era um cara de conceito. Ele montou uma loja e vendia materiais para arte

21 “Constantemente afirmamos que, por ser estrutura, o racismo perpassa todas as instituições e relações da sociedade. Mas o sistema criminal ganha contornos mais profundos nesse processo. Mais do que perpassado pelo racismo, o sistema criminal é construído e ressignificado historicamente, reconfigurando e mantendo essa opressão que tem na hierarquia racial um dos pilares de sustentação.” (BORGES, 2020, p. 44).

urbana. Ficou famoso no país todo por causa do pixo e de formas de *graffiti* mais transgressoras, virou herói para muitos jovens e desenvolveu um estilo caligráfico próprio, pintou nos lugares mais inusitados da cidade. Em um determinado momento da sua trajetória, resolveu montar uma loja. Começou a promover oficinas de grafiteagem e a produzir eventos de ação social na comunidade em que morava. Eram as “sopas de letras”, que é uma forma de pintura coletiva em que grafiteiros e pixadores se reúnem para produzir um mural coletivo formado por um mosaico de nomes coloridos, um tipo característico de mural composto por *graffitis* e *grapixos* (que são híbridos de *graffiti* com *pixação*). Ele começou a usar o seu nome para levar atividades sociais e culturais para a comunidade em que morava. Ações beneficentes produzidas por pixadores e grafiteiros são muito comuns – acredito que é mais uma das diversas formas pelas quais a indignação com as injustiças sociais toma corpo nas coletividades. Conheço inúmeras ações promovidas tanto por grafiteiros como por pixadores que oferecem cestas básicas para famílias em situação de vulnerabilidade social e distribuição de brinquedos para crianças. O mesmo movimento a partir do inconformismo, que os leva a *pixar* e a *grafitar*, possibilita a construção de redes de solidariedade e atuação solidária<sup>22</sup>. Por trás desses nomes e desenhos grafados nos muros, há um universo a ser descoberto e refletido. Valendo-me de um clichê, posso afirmar que a tinta que fica na parede é apenas a ponta ínfima do *iceberg* de uma forma de sociabilidade profunda e complexa que acontece nos centros urbanos brasileiros.

Ana teve os seus primeiros contatos com a pintura de forma autodidata, por meio de experimentos com guaches sobre papéis de rascunho. Vez ou outra ela tentava ampliar algum desenho com giz em muros das redondezas e, por fim, desanimava com as distorções não esperadas entre o original e o traçado em maior escala. Alguns anos mais tarde, soube que aconteceria uma oficina de *graffiti* gratuita no bairro – esses cursos rápidos costumavam acontecer com o oferecimento da prefeitura ou de organizações do terceiro setor. O instrutor era um grafiteiro famoso e com muitos anos de prática, que chegou meio marrento, com cara de poucos amigos, e foi muito exigente – mesmo assim a aula conseguiu fazer com que ela se transportasse para outro entendimento sobre a grafiteagem. Geralmente, aprende-se de maneira bem informal, pintando com grafiteiros mais experientes, e as oficinas servem para dar um impulso inicial ou para acelerar o processo de aprendizado. Eu mesmo já estive em quase todos estes lugares: comecei a pintar ajudando um grafiteiro mais antigo, desenvolvi a técnica em uma equipe da qual eu fazia parte (pintando com amigos), já lecionei oficinas de *graffiti*, tive pessoas que fizeram oficina comigo como alunos e que depois se tornaram meus ajudantes ou parceiros de pintura. Acho que a única etapa pela qual eu nunca passei foi a de ser aluno em oficina de *graffiti*, e acredito que isso aconteceu pelo fato de eu ser das primeiras gerações de grafiteiros da cidade e, com isso, ainda não existirem muitos cursos disponíveis na época.

22 No episódio do *podcast* Clebcast, Rodrigo Astro, integrante do coletivo CNP, conta sobre como a coletividade de grafiteiros e *mc's* opera como articulador social. Por meio do *hip hop*, eles fazem distribuições de cestas básicas, promovem eventos, atuam como mediadores de conflitos e fomentam produções culturais locais. CLEBCAST, 2020. Entrevistado: Rodrigo Astro. (produção audiovisual).

Usualmente a etapa mais difícil no desenvolvimento inicial é conseguir controlar a lata de *spray* para fazer os traços e realizar o temido traço fino. A tinta sai por um tubo que está no interior da embalagem de aerossol, empurrada pelo gás que está dentro da lata, e passa finalmente por um bico (também chamado de *cap*). O bico é removível e pode ser trocado de uma lata para outra. Existe uma infinidade de macetes e receitas para fazer o traço ficar mais fino na hora de grafitar. Existem gambiarras para personalizar o bico, geralmente obstruindo a passagem do gás com a tinta. Os modos mais antigos correspondem a colocar pedaços de plástico ou lascas de palito de fósforo no seu encaixe, mas os truques são infinitos e cada um tem os seus mais inventivos. Existe um conhecimento bem básico que consiste em virar a lata de cabeça para baixo, de modo que a tinta deixe de entrar no tubo de acesso, e deixar com que apenas o gás escape. Assim, a proporção de gás na lata diminui e a tinta é expelida com menos força, mais lentamente. O interessante é que o modo de aferir se já saiu gás suficiente passa por outros sentidos além do visual: a lata esfria muito (sente-se pelo tato), e o som do ar saindo muda significativamente, ficando mais lento e mais fraco. É bom também escolher alguma superfície para ir testando, fazendo pequenos traços, até perceber que se chegou na espessura desejada. Mas isso ainda não é o suficiente, o principal é treinar o punho: quanto mais rápido e perto da parede se consegue traçar, mais fino o traço ficará. A vantagem de diminuir a proporção do gás da lata é que deixa de ser necessário traçar tão rápido para obter o traço fino, já que a tinta sairá mais lentamente e, com isso, escorrerá menos. Imagine que a tinta esguichada sempre repousará sobre uma camada ainda fresca, por isso o movimento constante é importante – para diminuir o contato entre as camadas. São coisas desse tipo que a gente aprende ou ensina nas oficinas e que, da mesma forma, vamos aprendendo uns com os outros quando pintamos juntos. Há uma “transferência de tecnologia” a cada vez que se pinta com outra pessoa. É importante destacar que desvendar os mistérios da lata de *spray* é apenas um detalhe. Existem grafiteiros e muralistas que pintam com outras tintas – com técnicas que excluem a necessidade de se utilizar o aerossol.

Desde o dia da oficina, Ana começou a acompanhar o trabalho de diversos grafiteiros da cidade por meio da internet. Ela ia fazendo um bate-volta entre redes sociais e sites de buscas tentando descobrir os grafiteiros da cidade. Depois ficava analisando detalhes dos *graffitis* em fotografias. Por meio dos *chats*, começou a fazer alguns contatos, entre eles com o instrutor da oficina, Xisto, que em um segundo momento pareceu ser um pouco menos carrancudo. A maioria dos grafiteiros era extremamente gentil e receptiva. Quando descobria que alguém pintaria em algum espaço público, Ana ia até lá para observar. Às vezes a gente descobre um grafiteiro, como ela fez, pesquisando pela internet e reconhecendo na rua, ou vice-versa, e às vezes a aproximação se dá por amigos, vizinhança ou afinidades em comum. Eu mesmo já levei muitas broncas nos empregos que tive por me atrasar ao ver algum grafiteiro no caminho e me deixar levar pelo papo e pela observação da pintura em processo. Conheci muitos diretamente, ao vê-los pintando na rua, nas horas mais inusitadas, e me aproximar, assim como já fiz contatos pela internet e só depois encontrei pessoalmente. Acredito até que internet e rua se tornaram complementares na formação das redes de trocas entre os coletivos urbanos.



Conheci Ana em uma situação parecida com as que eu mencionei acima. Eu estava pintando embaixo de um viaduto na Lagoinha, na Avenida Antônio Carlos, e ela apareceu. Chegou comentando:

– Te vi pintando no ônibus e descí. Gosto de *graffiti*, posso ver?

– Tranquilo, pode ficar aí. Só não vou poder parar porque tenho que fazer rápido, estou sem autorização – respondi, com um som meio abafado, vindo de trás da máscara de pintura. Percebi que ela ficou lá, atenta, procurando assimilar o máximo do meu jeito de pintar. Como eu estava na ilegalidade, e para evitar o acúmulo de pessoas vendo (geralmente quando tem alguém parado, outras pessoas chegam para conferir o que está acontecendo), o que poderia chamar a atenção demais, me volvei para o muro e fiquei pintando, concentrado. De vez em quando eu espiava e a notava a poucos metros, encostada em uma mureta, reparando nos detalhes da grafiteagem. Confesso que de imediato senti uma certa simpatia pela cena, já que eu já havia feito muito aquilo. Fiquei mais umas duas horas até terminar o *graffiti*, que é até muito tempo para se pintar sem permissão. Antes de ir embora, pedi a ela que me procurasse pela internet para que eu pudesse dar algumas dicas e para mantê-la informada sobre eventos de arte urbana. Enquanto ela caminhava na direção oposta, gritei o meu nome no perfil de rede social – o jeito mais fácil de memorizar o meu contato. Eu sabia que tinha um encontro de grafiteiros ainda naquele mês, e essas são as melhores oportunidades para quem está aprendendo, já que possibilitam a observação de diversos estilos e técnicas em um único dia. É interessante como existe uma solidariedade e um senso de irmandade que geralmente permeia os coletivos que atuam nas ruas (embora ocorram exceções). Quando eu era mais dedicado ao skate, acontecia a mesma coisa, era só ouvir o barulho das rodinhas descendo uma rua que eu logo ia checar e, se desse tempo, puxava o assunto com o *skatista* anônimo. O mesmo hábito se transferiu para o *graffiti*, o barulho da lata e, mais de perto, o cheiro, são inconfundíveis. Talvez esse sentimento me acompanhe desde uma época em que ambas as atividades, o *graffiti* e o skate, tinham menos praticantes na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Talvez naquela época essa proximidade fosse até mais forte, não sei dizer ao certo. Mesmo assim, sinto, em geral, uma aproximação espontânea – como se existisse uma familiaridade proporcionada pelos interesses em comum. É interessante que a forma de se vestir serve também como um código. Obviamente há uma apropriação mercadológica, conceitualmente esvaziada, dos estilos das pessoas que têm participação em coletivos, mas geralmente a gente se reconhece. Mesmo atualmente, que estou um pouco mais velho e tenho um jeito de me vestir mais discreto, tem algo que transparece nas roupas e que vai além da vestimenta: está presente nas falas, no jeito de se expressar, mas, acredito que, principalmente, está em algo que chamo de “brilhos dos olhos”. Quando a gente está em contato com um universo que nos é importante e familiar, os olhos brilham de uma maneira diferente. Não sei explicar, mas com dez minutos de conversa acontece – a gente percebe um interesse genuíno. Eu sentia isso, e ainda sinto, com os *skatistas*, com os *punks*, com a galera do *hip hop*, do *graffiti*, e com as diversas práticas nas quais geralmente

o principal afeto envolvido não tem relação com uma lógica utilitarista. Enfim, acredito que tenha a ver com algo muito profundo, com um desejo de expansão – que é da ordem de uma produção muito refinada de sentido para a vida, algo difícil de expressar com clareza, mas que a gente sente. Em um texto da psicanalista Maria Rita Kehl<sup>23</sup>, é afirmado que “o desejo é metonímia do nosso ser” – que “a via do compromisso com o desejo é a única via não alienada de produção de sentido para a vida”. É possível que seja no entorno disso que essas sociabilidades encontrem as suas ancoragens. Talvez se tratem de pessoas que buscam vencer os imperativos do cotidiano urbano em busca de formas de viver que lhes pareçam mais livres e verdadeiras; e que, simultaneamente, ao praticá-las, elas se tornem também suas expressões, expressões de formas de vida não hegemônicas.

Ana foi pouco a pouco se aproximando da cena do *graffiti* da cidade. Ela seguiu aprendendo mais e criou coragem para grafitar nas ruas. Inicialmente, montou uma equipe com dois amigos de bairros vizinhos ao que morava. Eram dois homens, e ela era a única mulher. No começo era difícil porque mesmo eles sendo amigos, sempre surgiam piadas machistas e ela recebia um tipo de tratamento diferenciado. O trio durou alguns meses até que ela cansou e resolveu grafitar sozinha. Ela tinha medo fazer *graffiti* desacompanhada, pois havia o risco de alguém denunciar, de a polícia parar, além do constante problema do assédio dos transeuntes. Precisaria trabalhar sua cabeça para pintar nos espaços públicos, pois infelizmente existia uma relação com o corpo da mulher que era complicada. Porém, em algum momento ela desencanou e percebeu que o enfrentamento era também uma forma de resistência contra esse tipo de opressão tão corriqueira. O que era uma dificuldade se tornou um estímulo. Inicialmente seus trabalhos não tinham preocupação com alguma temática, procuravam apenas o desenvolvimento da técnica. Até então, ela só se concentrava em fazer um determinado efeito, em usar as cores de forma coerente e em chegar a algo harmonioso na composição. Depois, ela começou a se preocupar em como transpor para suas imagens as suas questões de mulher, negra e habitante de uma periferia urbana. Mesmo que não estivesse tão explícita no desenho, a sua experiência pessoal passou a ser tema recorrente. Os primeiros trabalhos dessa nova fase apresentavam um tipo de revolta mais pessimista, com uma atenção especial às dificuldades – como se estivesse realizando uma espécie de diagnóstico, invariavelmente partindo da falta. Com o tempo, os seus desenhos foram mudando e assumiram um discurso de força, de resistência e, sobretudo, de

23 “A via do compromisso com o desejo é a única via não alienada de produção de sentidos para a vida. (...) O desejo, em Lacan, é “metonímia do ser”. Na impossibilidade do reencontro com a totalidade do *ser*, para sempre perdido, as moções do desejo representam o ser a partir de pequenos fragmentos, de frações metonímicas, como as ruínas das grandes edificações desaparecidas permitem deduzir que um dia elas estiveram inteiras, ali. Ceder dessa dimensão equivale assim a desistir de ser.” (KEHL, 2015, p. 58).



empoderamento<sup>24</sup>. Ana começou a fazer pinturas maiores, com narrativas mais elaboradas. Em suas palavras, ela tomou consciência da importância das suas experiências e das possibilidades expressivas que a arte urbana poderia oferecer. Passou a se interessar por habilidades que iam muito além do ato de pintar – como, por exemplo, em como se promover melhor como artista, como ganhar e administrar dinheiro, em como fazer seu trabalho circular e ir mais longe levando as suas mensagens. A partir do interesse por temáticas que envolviam o seu universo pessoal, passou a ler mais livros e a assistir a vídeos na internet. Também conversava com muitas pessoas, e se interessou mais e mais por reflexões sobre realidades correlatas às suas. Ana também começou a escrever de forma mais convincente e a argumentar melhor. Ela percebeu a importância de impor a sua presença em diferentes espaços. Foi um alento descobrir mulheres que pensavam sobre temas que eram tão compatíveis com algumas das suas aflições pessoais. A bibliografia de seu interesse foi sendo descoberta por indicação de amigas que circulavam pelos meios universitários ou culturais ligados ao teatro e à literatura marginal. Muitas frequentavam saraus e chegaram a espalhar poemas políticos nos muros com a técnica de *stencil*, entre elas a Katrina, que além de escrever poesias, fazia pixações com o seu pseudônimo. Ana começou a ouvir falar de um círculo de poetas da cidade, muita poesia feita por pessoas que frequentavam aqueles ambientes dos saraus: Renato Negrão, Ricardo Aleixo, Nívea Sabino e tantos outros. Entre desenhos e pinturas, ela passou a devorar livros quase que instintivamente. Até então, não conhecia a Biblioteca Pública Estadual. Foi lá um dia acompanhando a Katrina e viciou. Já devolvia um livro pegando outro para não perder a caminhada. Achou maravilhoso ter um lugar com um acervo tão rico e tão acessível. Precisou só da carteira de identidade e de um comprovante de residência para ter acesso àquele conhecimento acumulado nas prateleiras. As leituras a instigaram para que voltasse ao estudo formal. Ela tinha se formado no segundo grau e, desde então, havia se distanciado das instituições de ensino.

Ana se inscreveu para o Enem, estudou bastante com a ajuda de um cursinho gratuito e conseguiu entrar para a faculdade de artes visuais. Nesse meio tempo, foi consolidando a sua prática com as grafitagens e pinturas murais, já estava mais habituada ao meio e tinha vários amigos na cena. Nos primeiros meses de aula, sentiu o profundo desinteresse dos professores e da comunidade acadêmica das artes pelo *graffiti*, pelo pixo e pelas vertentes expressivas que ocorrem nas ruas – que sempre eram interpretadas como expressões menores: “iniciativas interessantes, mas que não têm muito a ver com arte”, diziam alguns. Os impactos foram recorrentes e, aos poucos, ela foi percebendo que dentro dos circuitos mais tradicionais das artes visuais, ou em meio aos seus mantenedores, havia uma distinção clara entre o que eles consideravam expressões dignas de apreço “artístico” e aquelas tidas como “não artísticas”. O

24 “Empoderamento como teoria está estritamente ligado ao trabalho social de desenvolvimento estratégico e recuperação consciente das potencialidades de indivíduos vitimados pelos sistemas de opressão, e visa principalmente a libertação social de todo um grupo, a partir de um processo amplo e em diversas frentes de atuação, incluindo a emancipação intelectual.” (BERTH, 2019, p. 46).

termo “arte urbana”, então, não se podia nem pensar em usá-lo. Utilizar a palavra “arte” para se referir a coisas tão “pueris” e cotidianas parecia até ser uma afronta para muitos naquele ambiente, uso que, confesso, se faz ainda mais interessante justamente por tensionar os lugares que a palavra “arte” ocupa. Certo dia, em uma conversa rápida no corredor da escola, alguém disse a ela que essas modalidades expressivas das ruas se tratavam de *protoartes*, e usou uma lista de cânones para justificar a falta de argumentos: “Arte é um afresco italiano, até mesmo um Muralismo Mexicano ainda vai. Não venha me dizer que *graffiti* é arte, muito menos essas pixações horrorosas”. Engraçado que nessas horas o belo serve para justificar, para desqualificar: ora por ser “superficial e decorativo”, ora por ser “feio e sem sentido”. “Talvez a importância do que vem da rua resida exatamente aí, mas a pessoa precisa se esforçar mais que isso para apreender” – disse para si mesma e se afastou do interlocutor sem dar muita satisfação. Aliás, qual é a relevância das coisas serem taxadas de arte? No fundo, é a capacidade de promover mudanças e a força que elas têm que importa; se têm esse selo, do artístico, ou não, é uma questão secundária. Também a incomodava certo ar soberbo de alguns artistas. Ana sentiu que o circuito mais tradicional das artes não tinha conseguido se desvencilhar de uma atmosfera aristocrática. Ainda que com um discurso contemporâneo e com vocabulário progressista, havia um espectro elitista rondando “essa senhora sisuda e um tanto cafona, a Arte com “A” maiúsculo”<sup>25</sup>. Claro, isso não era unanimidade, entre alunos e professores existia um grupo com pensamento mais livre dessas amarras um tanto corporativistas. Principalmente por causa dessas pessoas, o ambiente estava sendo muito importante para a Ana. Usar os ateliês, conhecer artistas que viviam da arte profissionalmente (algo distante do seu círculo familiar), ter acesso a uma biblioteca diariamente, trocar com professores e colegas e construir circuitos de afinidade, as aulas, o exercício da escrita, a organização do pensamento crítico, faziam da universidade uma experiência extremamente positiva e enriquecedora.

Havia nela, ainda, um desconforto com relação ao meio ao qual pertenciam as pessoas que estavam no topo das institucionalidades ligadas às artes visuais. De onde e para onde vai o dinheiro? Quais os valores que movem o circuito desde o seu financiamento? Seria a sua arte vendida para filhos e netos de latifundiários? Teria ela estômago para lidar com a pompa dos eruditos *connaisseurs*? Seria pelo fato de serem os banqueiros e os mineradores os financiadores preferenciais das grandes artes? Seria pela linguagem de polidez despreziosa e pelas

25 “Esses jovens gravadores não querem ser artistas. Ao menos não no sentido tradicional, de quem respeita essa sisuda (e um pouco perua) senhora, a Arte. (...) Com isso aprendemos uma outra lição: não são eles que precisam de ajuda. Somos todos nós que necessitamos de uma multiplicidade de experiências que raramente encontramos neste país. Em outras palavras, talvez precisemos de um novo tipo de artista: eles, por exemplo.” (NAVES, 2007, p. 504).

acrobacias retóricas que reivindicam um lugar de poder e de acúmulo de capital cultural?<sup>26</sup> Seria pelo endereçamento quase uniforme para a produção das artes visuais, que serve para alimentar os enfadonhos mecanismos de validação? Seria por uma percepção da arte vista como ação na Bolsa de Valores, sendo, nessa perspectiva, o artista e suas produções meros investimentos especulativos? Seria o distanciamento da população, da Avenida Paraná, da sua quebrada, das pessoas dos pontos de ônibus? Do dia a dia da cidade, do profundo do Brasil profundo? Seria a inibição provocada pelos ambientes cheios de vitrines, pisos encerados e seguranças trajando ternos escuros? Eram muitos os conflitos internos e, justamente por isso, a sua presença ali se fazia tão importante: pelo olhar que chega em choque. E para ela, artistas urbanos e os circuitos alternativos eram fundamentais, porque eles geralmente se articulam a partir de outras lógicas, com outras formas de validação e, principalmente, por meio de estratégias diversas. Entendi que ela não desmerecia os meios institucionais das artes visuais, que tanto já sofrem neste país, mas sentia que com a chegada de novos sujeitos (sujeitos artísticos/sujeitos políticos), esses espaços não poderiam ser mais os mesmos – possivelmente a mudança se daria por meio do fomento a circuitos diversos e pelo incentivo a expressões múltiplas com atenção aos percursos e endereçamentos mais variados, com a imaginação coletiva gerando novos artistas e novas formas de se relacionar com as produções – para além, muito além, dos modos de operação já existentes no campo das artes visuais.

Ana fez amigos na faculdade. Um grupo de professores se aproximou dela e houve uma troca muito rica, mas alguma coisa faltava para ela naquele vocabulário acadêmico. Era muita Sorbonne e pouca Praça do Peixe, excessivo Guggenheim e escasso Taquaril. Sua chegada foi um embate, mas não que ela se sentisse inferior, ou em defasagem, mas diferente. E era justamente a diferença que a estimulava a insistir. Para ela, era muito difícil estudar, o dinheiro era insuficiente e era preciso pegar quatro conduções por dia até a universidade – quase quatrocentos reais por mês gasto só com as passagens, mais as horas diárias balançando dentro do ônibus lotado. As práticas em ateliês a fascinavam, mas as listas de materiais para as aulas eram de matar: os preços dos papéis importados, das tintas e dos pincéis com cerdas especiais tiravam o seu sono. Os equipamentos de grafiteagem também custam uma nota, mas a gente vai achando um tanto de gambiarras para baratear – e escambos com pequenos serviços de pintura mural para consegui-los. Nas listas da escola era mais difícil de contornar. O fato de a maioria das turmas serem diurnas (com disputas acirradas pelas vagas nas noturnas) a atrapalhava, uma vez que assim era mais difícil trabalhar em bicos e pegar pequenos orçamentos de pintura

26 “Nunca se prestou a devida atenção às consequências ligadas ao fato de que o escritor, o artista e até mesmo o erudito, escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que outros e, em particular, os outros escritores e artistas têm deles e do que eles fazem. (...) É justamente isso que ocorre com a qualidade de escritor, de artista ou de erudito, qualidade que parece tão difícil de definir porque só existe na e para relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos. Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão legitimidade cultural.” (BOURDIEU, 2015, p. 108).

mural. No ambiente universitário, falar em dinheiro para a mera sobrevivência parecia um tabu. Todas aquelas teorias que surgiam nas aulas eram interessantíssimas, mas não tinham o mesmo sentido de urgência que ela sentia quando pensava na correria da sua vida atual e na precariedade dos seus dias atravessando a cidade com baldeações e o dinheiro contado para ir à aula. Ana entendia que no macro (na macroeconomia, na macropolítica, no macropensamento) as teorias faziam todo sentido e instigavam o seu pensamento crítico, mas ela estava aflita demais para viver esse macro.

As reflexões da Ana me lembraram da entrevista que fiz com a deputada federal Áurea Carolina<sup>27</sup>. Em nossa conversa, ela disse que o que mais sentia falta, em sua passagem pela universidade, era de “aterrar” – ela sentia que as discussões e práticas universitárias deveriam ter contato mais próximo com a experiência cotidiana da cidade. Disse ainda que em sua época, quando fazia o curso de Comunicação Social na UFMG, o que mais a tinha marcado havia sido as práticas em que exerceu atuações políticas concretas em projetos de extensão, como no Fórum da Juventude. Ela sentia que muitas vezes a academia tendia a se distanciar da realidade das ruas e que essa suposta superioridade de uma via excessivamente cerebral parte, possivelmente, de uma colonização dos saberes. Áurea afirmou que historicamente, na universidade, pouca atenção é dada para os saberes que partem da experiência, e que o conhecimento precisaria servir, também, para nossas urgências mais concretas. Ela arrematou a conversa dizendo que quando a universidade se abre verdadeiramente para estar junto com os coletivos, com os movimentos, a coisa fica muito mais interessante, que essa chegada, para além dos muros, é fundamental, e ressaltou que com as ações afirmativas, as universidades começaram a mudar muito nesse sentido – de se conectar com outros grupos, com as comunidades, e de se transformar. E que essa transformação, por fim, deve estar ligada à pergunta: “Como o conhecimento pode se reverter para que a sociedade seja menos injusta?”. Acredito que a conversa que tive com a Áurea tenha tudo a ver com as dificuldades que a Ana sentiu em sua entrada no curso de artes visuais. No podcast *Balanço e Fúria*<sup>28</sup>, o pesquisador Rodrigo Brandão cita um período da contracultura norte-americana conhecido como *Harlem Renaissance*<sup>29</sup>. O Renascimento do Harlem foi um movimento cultural negro que expressou os grandes dilemas da negritude metropolitana da época, nas décadas de 1910 a 1930, envolvendo música, literatura, pesquisa, teatro, dança e artes visuais. O grande detonador do movimento foi o encontro dos saberes das comunidades negras nova-iorquinas com o que era debatido nas academias, a partir de uma perspectiva de um

27 CLEBCAST, 2020. Entrevistada: Áurea Carolina. (produção audiovisual).

28 BALANÇO E FÚRIA, 2021. Entrevistados: Rodrigo Brandão e Rodrigo Carneiro. Podcast.

29 “Harlem Renaissance, conhecido também como New Black Movement, foi um movimento que surgiu na década de 1920 por professores/as, pesquisadores/as, escritores/as e artistas negros/as nos Estados Unidos, com mais intensidade no bairro do Harlem da cidade de Nova Iorque, bairro este que é muito conhecido pela densa presença da cultura negra.” (NGANGA, 2020). Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/download/31553/26479/76404>. Acesso em: 22 mar. 2022.

socialismo pan-africano. A intelectualidade afro-americana que se formou, inspirada por esse movimento, foi decisiva na luta pelos direitos civis, décadas mais tarde.

Ana se aproximou de alguns dos professores que eram sensíveis e que tinham uma escuta mais generosa. Alguns deles viraram referência para ela: indicavam leituras, incentivavam que ela aprofundasse em suas reflexões, acreditavam no caminho artístico que escolhera – ela conseguiu não ficar afetada pelas críticas que não levavam em consideração os lugares de fala. Esse círculo de professores e colegas com o qual criou afinidade fazia da faculdade um lugar extremamente precioso. Há nas universidades grupos de professores fabulosos, dedicados, dinâmicos e generosos; mas, como em qualquer tipo de institucionalidade, existe também uma carga que pesa sobre os cargos e títulos – a sedutora e capciosa veladura dos lugares de poder. Isso acontece ainda mais quando se trata do encontro do saber acadêmico com os circuitos artísticos mais tradicionais – dois lugares nos quais titulações e validações tendem a ter um peso excessivo. As contradições oriundas dos lugares de poder, que se tornam ainda mais acentuadas em um país tão desigual quanto o Brasil, agem mesmo que de forma inconsciente, uma vez que são estruturas estruturantes<sup>30</sup>. E as instituições, em seus mais diferentes formatos, tendem a ser ambientes extremamente propícios a que essas contradições ocorram, caso não se tenha os cuidados e contrapesos necessários.

Para quem não tem retaguarda financeira familiar, voltar-se para a produção artística é uma batalha diária. Historicamente a arte foi feita da elite para a elite – a entrada de outros grupos no campo artístico “oficial” é recente (se pensarmos em uma perspectiva histórica) e ainda bastante desafiadora. E esse dado tem bastante a ver com a escolha da Ana pelo *graffiti* e pelo fato de existirem tantos pixadores, grafiteiros e muralistas atuando pelas ruas brasileiras. Aí reside boa parte da vivacidade dessas práticas, geralmente as culturas dissidentes surgem com a força de quem aprende a gerar a própria energia e a desenvolver suas próprias estratégias. Há, nos coletivos urbanos, um acentuado ceticismo com qualquer espécie de institucionalidade – incluindo as culturais e educacionais. Acredito que isso acontece muito em função de um distanciamento entre os modelos de funcionamento das instituições e as suas realidades, a começar pelos editais, formulários, biombos e guichês. A institucionalidade, para muitos, significa opacidade, burocracia e seletividade. Para quem atua nas ruas, o aparato policial e jurídico, que sempre os coloca em desvantagem, participa de um modelo normativo que se aproxima do usado em escolas, museus e instituições artísticas. Embora eu esteja mais familiarizado com as linguagens das instituições (para bem e para mal), e tenha compreensão das diferenças, para muitos dos artistas urbanos paira o espectro pouco confiável do Estado – que muitas vezes se confunde com o “sistema”. No entanto, isso não quer dizer que eles caíam no canto manso do neoliberalismo, que coloca o mercado como a panaceia para todos os males – a desconfiança

30 “Os aspectos simbólicos de uma dada organização social não estão acima dos indivíduos, como “estrutura estruturada”, mas a partir da ação dos próprios indivíduos uns em relação aos outros, sujeita a mudanças, como “estrutura estruturante.” (CATANI; NOGUEIRA; HEY; MEDEIROS, 2017, p. 135).

com as corporações financeiras chega a ser até maior que com a do poder público. A noção de que o Estado e o grande capital privado, na maior parte das vezes, andam de mãos dadas, é recorrente nas falas de muralistas, grafiteiros e pixadores.

Ana foi criando e ampliando suas redes na faculdade a partir das afinidades. Esses grupos se amparavam e produziam de forma conjunta, gerando uma pequena cena cultural. Eles contribuía mutuamente para o fortalecimento de uma linguagem. Ao perceber isso, Ana enalteceu bastante o fato de estar ali, na universidade, tendo aquelas trocas com os colegas e com os professores que se interessavam com o que estava crescendo em meio a eles. Tratava-se de um sentimento compartilhado, de querer provocar deslocamentos e trazer algo mais fundamentalmente democrático para o espaço (e a partir dele). E a rede a cada dia ia se ampliando e se tornando mais diversa. O relato dela me fez recordar de uma fala do Leonardo Cesário, do coletivo “Família de Rua”, cujos membros organizam o Duelo de MC’s em Belo Horizonte: ele falava dos círculos que se expandem, como quando a gente joga uma pedra na superfície da água. Cada interferência em um meio cria ondas circulares em expansão que vão se misturando às outras ondas, até que se tenha um uma mudança de curso das águas ou até mesmo um maremoto. Olhando individualmente são apenas marolas, mas elas se multiplicam até onde o olho não alcança. As expressões que acontecem nas ruas não se pautam na lógica hierárquica, daquele que se destaca ou que tem os holofotes voltados para ele; elas se baseiam na produção dessas infinitas ondas excêntricas que se contaminam por gerações, por bairros, por cidades. Os modos de produção das ruas e no espaço universitário se complementam, se somam e se contaminam a partir de um pequeno agrupamento de pessoas em troca com o ambiente acadêmico.

As práticas dos muralistas, grafiteiros e pixadores resultam de sociabilidades vivas, pulsantes e que têm muito a reivindicar. Não é possível querer analisá-las com as mesmas ferramentas usadas para outras vertentes das artes visuais, principalmente porque suas dinâmicas e marcadores conceituais são outros. Em uma palestra sobre arte urbana que presenciei, alguém do público pediu a palavra e definiu de forma bastante assertiva que “o *graffiti* não é arte porque não é político”. Na justificativa para o argumento, elencou uma dezena de cânones da arte europeia e estadunidense (com a única exceção dos murais mexicanos). Confesso que saí de lá bastante contrariado. Antes, porém, tentei contra-argumentar com o fato de que a maioria dos praticantes da arte urbana tem buscado mais as referências que estão para além do eurocentrismo. A perspectiva não eurocêntrica já estava presente nas ruas: pelas falas nos saraus, pelas repercussões dos levantes populares, por ações das militâncias negras e indígenas, pelos escritores brasileiros e africanos que se popularizaram, pelas narrativas contra-hegemônicas que se espalham pelas ruas em lambe-lambes, *stickers*, *graffitis*, murais e pixos.

Não observo o nome ou o desenho grafado na parede, mas os movimentos dos seus praticantes. E são muitos movimentos, tratam-se de multidões – ainda mais se nos atentarmos para a pixação. O pixo e o *graffiti*, assim como os murais, são fenômenos culturais incontornáveis nas cidades brasileiras de porte grande ou médio. Não estamos falando de uma dúzia de pessoas



que saem escrevendo as suas alcunhas, como muitos parecem entender. O fenômeno envolve centenas em cada bairro, milhares em cada cidade. Em uma pixação na lateral de um prédio desativado, no bairro Carlos Prates, lia-se: “Não precisamos de heróis, apenas de novatos que ouçam os nossos gritos”. Essa frase é muito importante para se distinguir o fenômeno dos coletivos urbanos, principalmente o dos pixadores, de outras manifestações artísticas. A tradição das artes visuais, ainda que a arte contemporânea teoricamente tente se desvencilhar disso, costuma operar a partir de distinções e mecanismos de validação bastante seletivos: o artista consagrado, que passou pelo crivo dos seus pares, merece ser exposto em uma instituição de destaque e, com isso, ter a devida atenção de críticos, curadores, etc. Essa atenção, por sua vez, aumenta a sua importância, o valor de venda de suas obras e, por fim, terá a sua consagração no panteão dos grandes artistas. De forma mais ou menos dissimulada, essa é a operação do circuito tradicional – ainda que existam pessoas com espírito democrático aprofundado o suficiente para tentar torná-lo menos verticalizado e mais generoso. Porém, penso que o tempo dessas rupturas no âmbito do circuito oficial das artes não consegue acompanhar o tempo das mudanças sociais. É importante observar também o quanto esse sistema excessivamente endógeno acaba por conformar as linguagens e endereçamentos das produções artísticas. Boa parte das preocupações das artes visuais da atualidade é voltada para responder às expectativas do próprio circuito, para obter validação a partir dos seus parâmetros – ainda que com certas transgressões.

O muralismo, o pixo e o *graffiti* são expressões que não podem ser desvencilhadas do tema da democratização radical<sup>31</sup>. Há uma infinidade de demandas a serem reivindicadas, de pessoas que precisam protestar em uma sociedade que herda um pensamento latifundiário e coronelista, no qual o patrimonialismo se estende nas mais sutis esferas da vida social. A pixação e boa parte da grafiteagem são expressões que afrontam a fragilidade democrática, a suposta inaptidão para o pluralismo e para promover mudanças substanciais – sintomas que apontam para o individualismo e para o corporativismo (uma espécie de “individualismo coletivo”) que estão se instalando nos cantos mais remotos das nossas subjetividades<sup>32</sup>. Aqui nem me ocupo em debater se cabe a essas expressões das ruas a chancela de arte ou não, simplesmente porque tal discussão me parece menor – e, portanto, adoto a escolha inclusiva. Considero importante atrelar o termo “arte” a essas manifestações, em uma perspectiva prefigurativa (no sentido de gerar novas realidades). As artes urbanas são, em sua maioria, expressão de uma infinidade de

31 “A autonomia coletiva pode ser entendida, também, como uma espécie de sinônimo de *democracia radical*. Não é razoável, no entanto, falar apenas das instituições políticas (e econômicas) que possam assegurar a autonomia individual; é imprescindível compreender a necessidade de um *imaginário* que propicie a ambiência, o “caldo de cultura” necessário a uma socialização autônoma do indivíduo.” (SOUZA, 2017, p. 348).

32 “E, aqui, o que é especificamente capitalista é o papel do dinheiro e o uso do capital como corpo pleno para formar a superfície de inscrição ou de registro.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 23).

sujeitos invisibilizados pela sociedade que criam caminhos próprios para suas vozes<sup>33</sup>. Ainda que suas intervenções sejam nomes – os vulgos –, esses nomes são atestados de presença, eles demarcam existências que a sociedade procura invisibilizar, seja negando os espaços e processos instituídos ou elencando hierarquias de importância, das quais seus corpos se veem invariavelmente excluídos. E o que os impulsiona não passa necessariamente pela lógica do utilitarismo ou dos imperativos da ascensão social, a prática dos pixadores e grafiteiros parte majoritariamente da via mais fundamental do desejo, que é se expressar, estar presente e, principalmente, criar modelos de sociabilidade e de agenciamento próprios. São, em sua maioria, inconformados em um modelo de sociedade que se dedica a salvar as aparências, a retocar as superfícies enquanto os pilares já estão visivelmente danificados e esperando pelo desabamento. E como esses sujeitos, os pixadores e grafiteiros, sabem tão profundamente das avarias na base desse “edifício” tão imponente? Eles sabem porque transitam próximos às suas bases, exergam perspectivas nas quais as rachaduras avançam visivelmente. E o que eles fazem é nos alertar do colapso iminente, pois sabem que as pedras estão a se desprender bem acima das suas cabeças, e notam que boa parte da sociedade nunca se ocupou em observar o esgarçamento das fissuras. Em cada escrito na parede, leio um aviso do colapso que se acelera enquanto estamos ocupados em produzir e consumir desesperadamente. Talvez consista na vontade de se esquivar da imagem das ruínas esse ímpeto pelo polimento, pelo liso, por aquilo que distrai o olhar com a promessa de perfeição imaculada. Mas o que mais há nas cidades são máculas, rachaduras, rugosidades, porosidades, incompletudes. O filósofo coreano Byung-Chul Han<sup>34</sup>, no livro *A Salvação do Belo*, diz desse liso como positividade, como aquilo que não apresenta, não suporta ou não quer enxergar negatividades (e leio essas negatividades como alertas, como convites à reflexão e à ação).

Naquele mesmo ano, Ana começou a trabalhar em um emprego em um parque de diversões, pois precisava urgentemente levantar algum dinheiro e ter uma perspectiva mais otimista para seguir com a sua produção artística e continuar nos estudos. De segunda a sexta-feira ela trabalhava pintando os brinquedos do parque com aerógrafo e escrevendo letreiros em placas. Eram nomes de atrações, preços, promoções, sinalizações de entrada, saída e banheiros, tudo em letra cursiva, naquele estilo de caligrafia muito usado em para-choques de caminhão. Ela não ficava nem um segundo sem serviço durante a semana – e tendo que, invariavelmente, sacrificar os seus sábados. Ralava sem parar com o chefe no pé. Parecia que o fato de estar

33 “Os muros seriam dispositivos materiais que, ao mesmo tempo em que produziriam fronteiras e controle no território, também serviriam como espaços em que ocorreriam batalhas públicas por visibilidade na cidade.” (PEREIRA, 2018, p. 63).

34 “Hoje, a comunicação também tem se tornado lisa, polida. Ela se alisa em uma troca de informação suave, sem atritos: polida. A comunicação lisa está livre da negatividade do outro e do estrangeiro. A comunicação atinge sua velocidade máxima ali onde o igual atinge o igual. A resistência que vem do *outro* gera interferência na comunicação lisa e polida do igual. A positividade do liso, do polido, acelera a circulação de informação, comunicação e capital.” (HAN, 2019, p. 21).



estudando e ter que administrar a jornada de trabalho com os horários das aulas a colocava em desvantagem em relação aos outros trabalhadores do parque. A época mais difícil foi quando resolveram refazer toda a pintura do trem fantasma e ela trabalhou com a equipe, diariamente, de doze a quatorze horas por dia – sem receber hora extra, voltando de ônibus e fazendo baldeação até em casa. O lado positivo daquele emprego, além do dinheiro (ainda que pouco), é que ela desenvolvia muitas técnicas que poderia aplicar nos seus trabalhos de rua (diferentes tipos de tinta, usos de fita crepe e estilete, equipamentos novos). Ana ficou mais de um ano no parque, enquanto o estudo ia sendo prejudicado. Os horários da labuta batiam com os das aulas, e ela se sentia envergonhada ao se explicar com os professores sobre suas ausências. Quando conseguia ir à aula, chegava exausta e com as demandas para casa por fazer. Ela estava com a energia totalmente consumida por aquele emprego. O parque acabou ocupando todo o seu tempo, como uma erva daninha que vai avançando. Ela andava sempre exausta e não conseguia juntar dinheiro algum, acabava tendo que gastar tudo no mesmo ritmo em que trabalhava, com os ônibus para o parque e a universidade, com a ajuda em casa, com os lanches na rua que era obrigada a fazer nessas jornadas cada vez mais longas. O cotidiano era um ralo que sugava todo o seu salário. No auge do cansaço, passou a refletir sobre esse impasse em que se encontrava: precisava do dinheiro, mas o trabalho no parque tirava a sua possibilidade de lutar pelo sonho de ser artista e se expressar com maior liberdade. Sabia que se continuasse naquele caminho rapidamente abandonaria os estudos e a carreira artística. Alguns amigos se viravam oferecendo oficinas em projetos culturais e, com isso, pagavam as contas. Uma possibilidade era tentar se dar bem como oficina e prospectar bicos de pintura decorativa para completar a renda. É muito difícil vender quadros pintados no estilo característico do *graffiti* com um preço e em um volume que permita com que a pessoa se sustente apenas com vendas, principalmente para artistas novatos. Todo dia ela acordava pensando nisto, ia para o parque e ficava conjecturando no ônibus, no trajeto: pedir demissão e arriscar-se, ou ficar com o dinheiro garantido, ainda que pouco, no fim do mês. Na publicação *Sociedade do cansaço*<sup>35</sup>, o filósofo coreano Byung-Chul Han descreve como as promessas sempre adiadas nos mantêm atrelados a rotinas de desempenho profissional sobre-humano. A situação da Ana no parque não era tão diferente dos relatos presentes no livro.

Um dia, o chefe a chamou no escritório para reclamar da demora na pintura do Twist – uma gigantesca estrutura circular cheia de parafernália metálicas com assentos de fibra de vidro. Ana tinha antipatia daquelas ridículas sombrinhas lilases presas às cadeiras do brinquedo. O escritório era um pequeno quarto parecido com os gabinetes de postos de gasolina, talvez um pouco maior. Antes de entrar, ela reparou na plaquinha “office” logo acima da porta, que pintou logo que começou a trabalhar lá. Dentro do cubículo havia um cheiro insuportável de mofo, ela

35 “A coação de desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso da gratificação. Vive constantemente num sentido de carência e de culpa. E visto que, em última instância, está concorrendo consigo mesmo, procura superar a si mesmo até sucumbir.” (HAN, 2017, p. 86).

arranhava a garganta tentando se desvencilhar do pigarro que o odor lhe causava. O chefe estava visivelmente irritado, aparentemente por motivos que não tinham a ver com ela – possivelmente por problemas pessoais. Ele a ofendeu bastante na forma de reclamar do atraso na entrega do serviço no Twist e foi extremamente ríspido e injusto, usou adjetivos claramente machistas e depreciativos. Ela ouviu tudo e segurou o choro, ou melhor, chorou para dentro. Saiu da salinha com os olhos ardendo, com um lacrimejar que não pingava, com uma queimação absurda no estômago. O sentimento de revolta fica em ebulição dentro da gente, fervilha, corroe, ebole. Depois fica mais dinamizado, marinando, curtindo a carne, dourando os ossos. Nunca some por completo: ensina, direciona o olhar, ajusta a audição, endireita a envergadura, apura o tato e o paladar. A revolta é um dos sentimentos mais dignos que existe. Lembrei-me de uma fala da Djamila Ribeiro sobre o grupo de *rap* Racionais, em que ela dizia considerar que o grande mérito deles havia sido ter dado conta de “organizar o ódio”<sup>36</sup> – que interpreto também como “organizar a revolta”.

Era ainda o meio da tarde, Ana trabalhou marinando a raiva até o fim do dia. Estava tendo que matar aula e mesmo assim o trabalho não andava, era uma demanda colossal. Ela estava preocupada porque provavelmente teria que trancar os estudos. No final do expediente, saiu quando o chefe já tinha ido embora, queria ganhar tempo e evitar falar com ele naquele mesmo dia. Seguiu pensativa durante o trajeto interminável até a sua casa, martelando um misto de ideias e sentimentos em todo o caminho. Naquela noite não conseguiu pregar o olho, sua pele fritava na cama, o corpo tremia de dentro para fora, sua mente rodopiava. Um galo cantou na vizinhança, o barulho das motocicletas começou a invadir o seu quarto, o céu tingiu-se de alaranjado. Levantou-se com a boca amarga, travando o maxilar, sentindo o corpo pesado, rígido. Ela juntou os materiais da faculdade na mochila e foi até o parque. Chegando lá, recobrou a energia, subiu a escadaria com altivez. Entrou na estrutura do Twist em silêncio, apanhou as tintas que tinha deixado junto ao motor do brinquedo, trabalhou concentradíssima. O rosto estava franzido, tinha sangue nos olhos. Entregou o serviço às onze horas em ponto. Direcionou-se ao *office* e encarou o seu chefe sem titubear: “Quero fazer o meu acerto, estou saindo. Acabei o Twist e estou indo para a aula”. No filme que corria em sua mente, já estava a jogar aquela espelunca para o alto, soltar uma bomba, sair com uma marreta derrubando tudo, rachar ao meio aquelas malditas sombrinhas de fibra de vidro. Conteve-se, anotou mentalmente o ocorrido em algum lugar muito secreto, sabia onde e como responder ao que sentia. Não devolveria ali, naquela sala, para ele. Preferiu virar as costas e guardar para si o agravo, fazer dele combustível. Ele, pessoalmente, não merecia o revide, preferiu deixar a energia seguir para as suas imagens, para os seus dizeres, para a sua forma de ocupar os espaços públicos. Ela sabia dar nome a aquilo: exploração, machismo, ganância, precarização do trabalho, racismo, desumanização. E sabia onde e como devolver.

Como ela não tinha carteira assinada, o chefe orientou que ela passasse na bilheteria

no dia seguinte para buscar o seu pagamento final. Na manhã seguinte, ela subiu as escadas, pegou o envelope com algumas cédulas de cinquenta e de cem reais, e enfiou cuidadosamente na mochila. Saiu descendo a escadaria do parque com um sentimento misto, de liberdade e de preocupação. Tomou o ônibus e fez aquela mesma baldeação pela última vez. A sua luta para seguir produzindo seus murais nunca tinha feito tanto sentido, tinha muita coisa a ser dita para além do parque de diversões.

### 3. General

A Ana conheceu o Ubirajara em uma discoteca em que um amigo em comum tocava como *dj*. Ele estava conversando com alguns conhecidos na porta da danceteria. Da calçada, dava para ouvir o som que alternava entre *rap* e *soul music*: RZO, Sabotage, De La Soul, Criolo, James Brown, Nas, Curtis Mayfield, Chaka Khan, Bahamadia, Baco Exu do Blues, Flora Matos. As batidas musicais se misturavam, às vezes mal dava para notar as mudanças entre as músicas. As transições são o biscoito fino dos *dj's* de festa; fazer com que as pessoas continuem dançando sem sentirem as trocas das músicas é o refinamento dos disc-jóqueis, as famosas “passagens”. Ana achou o cara charmoso, mas não deu muita bola para essa primeira impressão. Suas amigas a chamaram para entrar, ela ficou titubeando, mas também não achava desculpa para não ir. A danceteria tinha uma porta estreita e uma escada íngreme depois da bilheteria – que, na verdade, era apenas um cara sentado, com uma bolsa à tiracolo, em uma cadeira de plástico abaixo de uma cartolina na qual estava escrito “cartões só de débito”. O bilheteiro recolhia o dinheiro e carimbava o braço de quem entrasse com uma logo borrada, ilegível, que dava acesso de volta para que quem quisesse sair para fumar ou tomar um ar. Enquanto ela subia, o Bira, que aparentemente já estava carimbado, se aproximou. Ele apareceu do nada do lado dela no meio da escada. Do alto, vinha o som do refrão inconfundível do *hit* do Jay-Z com a Alicia Keys. Ana o viu e puxou assunto com uma pergunta retórica qualquer – algo sobre a camiseta que ele usava com uma estampa da cantora Lauryn Hill. A partir dessa aproximação, eles subiram juntos, continuaram o papo e acabaram ficando. As horas passaram como se fossem minutos, e uma das amigas a chamou, avisando que estava na hora do último ônibus noturno para o bairro – seria pegar aquele, que saía às três da madrugada, ou esperar até o sol nascer para voltar para casa.

Depois daquele dia, Ana e Bira se encontraram diversas vezes, e as afinidades foram crescendo. Ele morava em um sobrado no bairro General Carneiro. Ela passou a ir sempre para lá, já que morava com os pais, muito caretas, e não dava para receber o namorado em casa. Com o tempo, a casa do Bira foi virando seu segundo lar. Aos poucos, ela foi deixando peças de roupa, livros, cadernos de desenho e outros objetos pessoais na casa dele. Sempre que ia embora, ele insistia para que ela ficasse mais um pouco. Meses depois, ele fez o convite e ela resolveu ir morar com ele – Ana só impôs a condição de que eles dividissem todas as despesas ao meio, embora ela estivesse, naquele momento, se reestabelecendo financeiramente depois de ter saído do parque. Ela cumpria o plano inicial de oferecer oficinas de *graffiti* em projetos culturais e, eventualmente, pegava bicos de pintura mural. Alguns eram interessantes, mas a maioria era para criar letreiros e logos de lojas, o que fazia só pelo dinheiro mesmo. Ainda trabalhava muito, mas tinha maior controle dos seus horários – o que favorecia os estudos e as grafitagens. Alguns amigos começaram a organizar pequenas feiras e bazares de arte e, com isso, pingava mais um dinheiro das vendas no seu bolso. Pouco a pouco ela foi construindo um

mosaico composto por diversas receitas miúdas que geravam o montante que precisava para pagar os boletos mensais. Essa foi a lógica econômica que descobriu e foi desenvolvendo para tentar não ter que voltar para trabalhos como aquele do parque. A estratégia financeira foi sendo construída instintivamente, na necessidade de pagar as contas e lidar com a ansiedade que o caminho artístico gerava. Claro que ela preferiria poder se dedicar a uma pesquisa de linguagem com mais tranquilidade, óbvio que o ideal era fazer só trabalhos autorais, mas essa realidade ainda era distante. Poder colocar toda a sua energia em sua expressão mais genuína era um sonho que aos poucos ia passando de um delírio impalpável para uma meta tangível. Conquistar esse espaço de liberdade demandaria um conjunto imenso de habilidades, dentre elas a de saber gerar e gerir sua vida financeira. Mas, como cantou a MC Clara Lima, Ana já tinha ido longe demais para voltar atrás<sup>37</sup>.

Depois da mudança, ela começou a andar com os grafiteiros e pixadores da região do General Carneiro – tinha uma turma muito ativa lá e em bairros vizinhos. Três deles se tornaram mais próximos dela: o Gato, o Átila e o Roko. Eles formavam um trio praticamente inseparável e tinham uma *crew*, termo que significa “equipe” em inglês, mas que virou gíria no meio do *graffiti* e do *hip hop*. Em todas as cenas dos grafiteiros da cidade, a palavra *crew* foi sendo pronunciada erroneamente, em alguns casos de propósito, até que a pronúncia “criu” se tornou a forma oficial. Qualquer equipe de grafiteiros chama-se *crew* (leia-se “criu”). No meio do *hip hop* também era comum o termo “posse” para se referir às equipes, alguns exemplos são Posse Mente Zulu (de São Paulo) e Posse Santa Luzia – atualmente esse termo está mais em desuso. Entre os pixadores é recorrente o uso de termos como “banca”, “conexão”, “grife” ou “bonde” para se referir às suas coletividades. Nos anos 1990 era muito utilizado o termo “geração” ou “ganguê” para dar nome às coletividades de pixadores. Antes dos anos 1990, bem no início, também era muito comum a pixação associada às torcidas de futebol e à cena do *heavy metal*. Os muros eram repletos de nomes seguidos de iniciais relativas às torcidas organizadas; as grafias das assinaturas tinham traços que se assemelhavam às logos das bandas de *rock* pesado. Essa foi uma confluência interessante, que em Minas Gerais criou, desde aquela época, um tipo de pixação bastante característica, apelidada de “café com leite” – tenho notado que nos últimos anos esse estilo mineiro voltou a ser muito usado novamente.

Gato, Átila e Roko assinavam conjuntamente R.A.U., abreviação para “Realidade, Atitude e União”, e eles eram mais do que uma turma de *graffiti* e de pixação – com o passar dos anos, pareciam uma espécie de confraria, uma segunda família. Assim como a maioria das coletividades de pixadores e grafiteiros, eles formavam uma pequena rede de colaboração e de solidariedade. Cada *crew*, posse, banca e afins acaba por se relacionar com outras coletividades por causa dos amigos em comum. É possível afirmar que esse conjunto de redes autônomas geralmente forma uma constelação que abarca toda a região metropolitana. Não que sejam conscientemente pensadas, articuladas e construídas como conglomerados; elas apenas surgem

37 CLARA LIMA, 2019. (produção musical).

e vão criando pontos de contato – de forma orgânica e capilarizada. Cada pequeno agrupamento de pixadores e grafiteiros, acaba fazendo parte de um todo maior que se une pela linguagem<sup>38</sup>. A esse todo alguns chamam de “movimento”, outros de “cultura”. São movimentos diversos que se articulam dentro de uma cultura mais ampla, que se constitui a partir da construção de territorialidade própria. O pixo como uma cultura, o *graffiti* como uma cultura, o *hip hop* como uma cultura, possuem, em si, movimentos diversos: o movimento dos grafiteiros de um determinado bairro, o movimento dos dançarinos de *breaking* de outro, por exemplo. Os movimentos são como componentes de algo que os agrega como cultura. E são diversos. A cultura do *graffiti*, por exemplo, é composta por diversos movimentos. E ela, como cultura, pode ser interpretada como parte do conjunto de outras culturas mais amplas. O *graffiti* está inserido na cultura *hip hop*, embora nem todo *graffiti* pertença ao *hip hop*, mas também está relacionado com o conjunto das culturas urbanas, das culturas periféricas e da cultura de rua. Essas culturas possuem como motores os seus movimentos internos. Os movimentos são articulações locais, mais ou menos temporárias, mas que alimentam e compõem as culturas. Em determinados pontos é difícil distingui-los, mas penso que os movimentos têm mais dinamismo e organicidade, e que suas práticas geram as culturas. O geógrafo Marcelo Lopes de Souza enfatiza o dinamismo dos movimentos: “Os movimentos são os que podem carregar a promessa de servirem de “laboratórios” para experimentos de contestação radical e desenvolvimento de padrões alternativos de sociabilidade”<sup>39</sup>. Os movimentos e culturas são, quando emancipatórios, modos de produção contra-hegemônicos – eles simultaneamente fortalecem as resistências contra cooptações e proporcionam espaços de luta e de experiências de liberdade. As coletividades dessas culturas, mais especificamente as periféricas, tendem a criar e reafirmar modos de vida que têm como base lutas emancipatórias<sup>40</sup>.

É preciso ressaltar que não é necessariamente preciso fazer parte de uma *crew* para se pertencer às coletividades. Por meio da linguagem e pela afinidade, a adesão, ainda que informal, se constitui. Ana não chegou a fazer parte da R.A.U., mas gostava de estar por perto. Os seus novos amigos não faziam muita distinção entre *graffiti* e pixação, a vertente escolhida só dependia da quantidade de tinta disponível e do que estavam com mais vontade de fazer em cada momento. Às vezes eles estavam com algum material e optavam pelo *grapixo*, um estilo

38 “Assim, a pixação constituía uma rede social *offline*, antes mesmo de os jovens das camadas populares terem acesso mais amplo às redes sociais *online*, pois estabelecia uma rede de contatos que se expandia por toda a cidade.” (PEREIRA, 2018, p. 74).

39 SOUZA, 2017, p. 347.

40 “Os movimentos sociais emancipatórios são aqueles fundados sobre princípios e valores como liberdade, justiça e igualdade; os não emancipatórios, que não deixam de ser também movimentos sociais (uma vez que também desafiam e questionam o *status quo* e, latente ou manifestamente, almejam a sua superação ou transformação), se apresentam embebidos em valores passadistas, nostálgicos, seja sob a forma de um romantismo (ultra[r])reacionário laico, seja sob a forma de fundamentalismo religioso. No caso dos movimentos emancipatórios, tem-se a encarnação de uma verdadeira práxis – e é justamente esse horizonte de pensamento e ação que os diferencia de meros ativismos ‘parquiais’.” (SOUZA, 2017, p. 364).

de letras coloridas que é considerado o meio-termo entre ambos – na hora que chegavam no muro, às vezes iam pixar e viam que o ambiente estava tranquilo e acabavam grafitando ou fazendo grapixos, os “grapes”. As fronteiras, para os caras da R.A.U., não eram tão rígidas. Para a Ana, no entanto, havia diferenças entre as modalidades, mas não uma hierarquia. Ela sempre debatia com os amigos sustentando que não subia em prédio escalando, que não saía escrevendo o seu nome pelas ruas e não conseguia fazer mais do que dois ou três *graffitis* em um dia. Então, em sua visão, existia diferença entre *graffiti* e pixação, mas uma modalidade não deveria ser considerada mais importante que a outra, elas eram apenas diferentes. De fato, tem muita gente faz os dois, *graffiti* e pixo, mas existem pessoas que fazem só um. Para muitos que atuam nas ruas, só se pode falar que é *graffiti* se é feito de forma ilegal, e que, nesse sentido, não se pode diferenciar *graffiti* e pixo. Esse é um debate que, a meu ver, nunca vai dar conta dos fenômenos – são tantas sutilezas e pormenores, são tantas formas de se relacionar com as práticas que qualquer definição acaba por pecar ao ser reducionista. É preciso ainda pensar nas subjetividades. As pessoas são diversas, e essa diversidade está presente também nas práticas e escolhas de cada um: desde as vertentes mais extremadas até as mais tranquilas, há uma infinidade de matizes que se entrecruzam. O pior é que existe, no poder público e em boa parte da mídia, uma artimanha maniqueísta de colocar o pixo e o *graffiti* como antagonistas<sup>41</sup> – algo que é, claramente, um equívoco que se força para descer pela goela da sociedade. É um jeito cômodo, e eu diria até pueril, de se relacionar com a complexidade do tema da arte urbana. São múltiplas as perspectivas e camadas pelas quais o assunto pode ser encarado, mas, infelizmente, respostas simplistas se espalham rápido. Talvez, à maneira do que ocorre com as artes gráficas (xilogravura, gravura em metal, litografia), devêssemos falar em artes urbanas, no plural: pichação, pixo, *graffiti*, *sticker art*, muralismo e tantas outras expressões. Para mim, a pergunta se pixação e *graffiti* são a mesma coisa ou fenômenos diferentes é claramente uma antinomia: encontramos duas argumentações conflitantes e equivalentemente válidas. Por uma perspectiva, elas são a mesma coisa; por outra, não. É importante, ainda, observar que no início, pelo menos em Belo Horizonte (após meados dos anos 1980), as cenas do *graffiti* e da pixação eram bastante distintas. Havia pontos de contato (grafiteiros e pixadores que tinham interlocuções) e respeito mútuo, mas quem fazia *graffiti* se reconhecia como uma coletividade diferente da dos pixadores (e vice-versa). Tenho a impressão de que a partir dos anos 2000 é que ambos se tornaram mais fluidos, a ponto de alguns falarem em uma cena única. A partir de então, também, as duas práticas foram se tornando gradualmente mais politizadas. Há também, então, um recorte geracional – quem começou a pintar antes do novo milênio evidenciou algumas dessas transformações acontecendo.

Na maioria das vezes, a conversa entre a Ana e os amigos sobre esse assunto terminava

41 Refiro-me à narrativa que coloca o *graffiti* como exemplo do procedimento socialmente correto e a pixação como do errôneo. E, não raro, apresenta, equivocadamente, grafiteiros como uma espécie de missionários contra a pixação.



de forma reticente quando alguém dizia, com um ar de indiferença: “Ah! No fundo tanto faz”. E seguia cada um praticando as vertentes que mais combinavam com os seus desejos. Os linguistas, em geral, concordam que o que confere consistência ao vocabulário são os seus usos, e na nossa língua esses usos acabaram atribuindo sentidos diferentes para as palavras *graffiti* e pixação. Acredito que a diferença ocorra mais pela estética das grafias e pelo modo de operação do que pela presença ou não do colorido: há *graffitis* em preto e branco e pixações coloridas (embora em menor quantidade), dependendo da tinta que o pixador tiver disponível no momento. O muralismo se difere das demais práticas por depender de maior estrutura para a execução e por acabar se relacionando, geralmente, com uma outra continuidade histórica – embora se possa entender que existem murais de *graffiti*, mas que nem todo mural é *graffiti*. Lembrando, ainda, que a mesma pessoa pode fazer *graffiti* e pixo – como é o caso do Gato, do Átila e do Roko. Ou mesmo *graffiti* e muralismo, como é o caso da Ana. Nada impede que haja pixadores que são muralistas, mas é mais raro. As pessoas dos coletivos urbanos, em geral, não são muito afeitas a essa prosopopeia especulativa, eles são mais da prática e se relacionam a uma produção de conhecimento muito corporal e baseada na ação.

Gato é baixinho, de pele levemente avermelhada e tem um sorriso amplo. Ele ganhou esse apelido uma vez que foi visto descendo para pixar a parede interna do Rio Arrudas. Ele estava passando a pé próximo à Avenida dos Andradas, na altura do bairro São Geraldo, e viu uns garotos descendo para pegar uma bola de futebol que tinha caído na lateral de concreto lá embaixo, ao lado da correnteza do rio. Quando se segue pela Andradas no sentido BH-Sabará, a paisagem urbana começa a ter feições mais rurais. A quantidade de árvores aumenta, é possível enxergar muitas áreas não construídas e alguma quietude a partir das margens da avenida. O cenário era mais ou menos esse. Em uma parte do descampado, alguns moradores da vizinhança improvisaram um campinho de futebol. Do outro lado da avenida, mais próximo ao bairro Vera Cruz, havia um pequeno comércio local: botecos, uma borracharia, um depósito de materiais de construção, uma loja de escapamentos e meia dúzia de galpões sem placa. O problema é que, como o campinho era improvisado, não tinha cerca de proteção. A bola eventualmente caía dentro do rio, passando sobre a pequena mureta de concreto. Por sorte, ela nunca alcançava a água poluída que corria lá embaixo, sempre ficava parada, esperando por resgate, na margem interna de cimento. E foi isso que aconteceu naquele dia. Havia um grupo de jovens tentando recuperar a pelota. Eles usaram uma corda cheia de nós para realizar a descida, semelhante às terezas que os presos utilizam em suas fugas – pelo menos é como aparece nos filmes. Gato logo foi tomado pela cena. Os artistas urbanos andam pela cidade observando as suas superfícies como suportes para as suas expressões, assim como *skatistas* costumam reparar em escadas, corrimãos e eventuais obstáculos para manobras. E foi logo o que ele pensou quando viu a corda que descia em direção ao rio. Gato pediu a tereza emprestada com a promessa de deixá-la de volta no campinho. Os jogadores não se preocuparam muito com a solicitação e a cederam sem cerimônia. Ele correu até o depósito de materiais de construção, comprou uma lata de tinta látex na cor branca e um rolo de lã para pintura, do maior, de vinte e três centímetros. Voltou

para a beira do Arrudas, amarrou cuidadosamente a corda em um tronco de árvore próximo à proteção de concreto que dividia a avenida e o rio, e desceu a ponta da corda com a lata de tinta e o rolinho amarrados – para adiantar o transporte do material e também para que tivesse as duas mãos livres quando fosse descer. Assim que ele debruçou o corpo no parapeito e atravessou para a parte interna, começando o movimento descendente, o ônibus 4665 passou pela Andradas, e o Gato foi avistado por um vizinho. Era um senhor bonachão e falador, que gritou pela janela do coletivo. O homem berrou algumas vezes até que o veículo sumisse em alta velocidade em direção ao bairro General Carneiro. Gato deixou para lá, sem conseguir reconhecer quem era, e começou a descida, agarrando-se firmemente na corda. Quanto mais descia, mais sentia o fedor de esgoto que era exalado pelo rio. Quando chegou lá embaixo, tirou a camisa e a amarrou tampando a boca e o nariz, parecia o personagem Zorro – solução que lhe deu algum alívio. Ele achou uma garrafa plástica de amaciante vazia e a usou como suporte para espalhar a tinta. Abriu a lata com uma pedra afiada e derramou um pouco da tinta na superfície externa do plástico. É impressionante como é possível encontrar de tudo no Arrudas, de tudo menos rio – aquilo poderia ser chamado de esgoto, chorume, lixão, mas rio já não era fazia tempo. Essa constatação me lembrou de uma pixação do artista Comum, que escreveu nas vigas do Arrudas, na altura do Viaduto da Avenida Francisco Sales: “Lembra, isto é um rio”. De fato, os rios urbanos são exemplos vivos, ou nem tão vivos, do poder de destruição humana.

Naquela época, o Gato, que ainda não tinha esse apelido, assinava apenas as iniciais de sua *crew*. Lá embaixo, na margem do rio, ele subiu na lata de tinta tampada e ficou na ponta dos pés, de maneira que pudesse estender o rolo de pintura na maior altura que conseguisse. Desceu traçando a haste do “erre” e dali em diante conseguiu assinar R.A.U. em letras garrafais, rapidamente ocupando o máximo de espaço possível – para isso, distorceu a grafia horizontalmente e a escrita ficou visivelmente achatada. Assim que terminou a letra “u”, ele tirou o excesso de tinta no chão de cimento, amarrou o rolo e a lata na ponta da corda novamente e começou a escalada de volta – se a descida havia sido tranquila, a subida seria uma tormenta; parecia que o braço não ia aguentar. Por fim, seu corpo já estava do lado de fora e, então, ele começou a içar o restante da corda com o equipamento amarrado na ponta. Nisso, passou uma viatura lentamente, e os policiais começaram a encará-lo, quando ele disse: “A bola, estou pegando a minha bola que caiu lá embaixo!”. Com a resposta antecipada à pergunta, a viatura acelerou, sumindo, e ele sorriu aliviado. Por via das dúvidas, apertou o passo e foi para o outro lado da avenida. Leu: RAU – com letras estilizadas em traçado de pixo reto, no estilo conhecido como “paulista”. Ele conseguiu fazer com que as três letras ocupassem mais de dez metros de extensão, visíveis de diferentes pontos da Andradas. Reparou, em uma manilha seca próxima à margem oposta, um senhor de cabelo branco, de cócoras, fumando *crack* com um cachimbo metálico – o tipo da imagem que a gente vê de relance e nunca mais consegue deixar de lembrar. O Gato, que ainda não se chamava Gato, saiu caminhando orgulhoso pelo pixo, mas sentido pela cena triste que presenciara, e pegou o ônibus de volta para o General. Ele pensava em como aquela droga era como um galho podre em um penhasco. No desespero, as pessoas tentam se

agarrar a ela, mas o que poderia ser uma salvação ou um alívio se torna algo decisivo para uma queda muito pior. A adição a essa química fuleira tem, geralmente, um componente social – ela tende a ser o primeiro ou o último degrau de uma sucessão de abismos.

Os grafiteiros Os Gêmeos, em 1995, lançaram a primeira edição de uma revista especializada em *graffiti*, chamada *Fiz*<sup>42</sup>. A *Fiz* foi fundamental para o meu desenvolvimento como artista urbano. Nela eram publicadas fotografias de grafiteiros de diversos lugares do país, tendo, inclusive, estampado a fotografia de um *graffiti* da minha equipe da época. O período da publicação é considerado transformador para muitos artistas que atuavam nas ruas – não apenas por ela, mas por todo o contexto. Naquela época surgia a preocupação em se buscar uma estética de um *graffiti* brasileiro – que, mesmo mantendo relação com a cultura *hip hop*, tivesse um regionalismo. Eu associava esse processo, de caráter antropofágico, com o que acontecia em Recife com a cena musical do *manguebeat*<sup>43</sup>: Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S.A., DJ Dolores e afins. Lembrei-me da revista *Fiz* pela sensação que o Gato expressou após ter concluído o pixo das margens internas do rio. Considero o nome da revista genial, cada ação de arte urbana se encerra quando o artista diz para si mesmo essa pequena palavrinha de três letras: fiz. Fui lá e fiz. Às vezes a pessoa passa por um muro durante meses, por um prédio, por uma esquina à espreita. Em outras situações, a ação acontece de imediato; surge a possibilidade e a resolução é rápida. Em todos os casos, o prazer da realização é seguido dessas três letrinhas: fiz. O pensador francês Michel de Certeau batizou o primeiro volume do seu livro *A invenção do cotidiano* com o subtítulo “artes de fazer”<sup>44</sup> – e esses fazeres são claramente formas de se inventar outras maneiras de se viver na cidade; conseqüentemente, são reinvenções da própria urbanidade.

Chegando ao bairro, assim que o Gato passou por um boteco perto da sua casa, ele ouviu alguns clientes gritando: “Olha o gato aí! Olha o rapaz que virou gato!” – e gargalhadas seguidas de comentários zombeteiros. Ele achou aquilo estranho, mas não deu muita atenção e caminhou para casa. Na manhã seguinte, o apelido já tinha se espalhado por toda a vizinhança. Ele descobriu que o senhor que havia passado no ônibus tinha divulgado o caso, obviamente aumentando a história. Na sua versão, ele tinha pulado dentro do rio, ágil feito um gato – sem nem mencionar a corda, possivelmente por ter visto toda a ação de relance pela janela do

42 *Fiz Graffiti Attack* é uma revista que foi editada pelos Gêmeos entre 1995 e 1999. Foram publicadas cinco edições, de forma independente e com periodicidade irregular. A distribuição acontecia por meio dos Correios, a partir de um contato inicial com os autores via caixa-postal.

43 “‘Eu diria que a cena Mangue começa como uma cena de DJ, de *selector*; e passa para uma evolução natural que seria compor a música ao vivo’, sintetiza Dj Dolores. (...) Mas quando a cena floresce, é nesse terreno fértil que suas ideias avançam. O espírito coletivo, o desejo de mudar a cidade, a pluralidade musical e até o uso de *samples* foram semeados naquelas primeiras festas e, anos depois, reverberaram no [disco] Da lama ao caos.” (CALÁBRIA, 2020).

44 “Onde o mapa demarca, o relato faz travessia. O relato é a ‘diégese’, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (‘guia’) e passa através (‘transgride’).” (CERTEAU, 2014, p. 197).

veículo em movimento. Desde então, ele passou a ser conhecido localmente como Gato. Como “quem conta um conto aumenta um ponto”, a história ganhou infinitas versões – o mistério do jovem que saltou para dentro do Rio Arrudas fazendo as peripécias de um dublê de filme de aventura, e que voltou sem nenhum arranhão, virou lenda urbana. No fundo, ele gostou do apelido e começou a intercalar a pixação do nome de sua equipe, R.A.U., com o seu apelido recém-adotado. A história virou piada e os amigos passaram a também chamá-lo assim. Em poucos meses, o vulgo já era uma assinatura presente nos muros de vários bairros da região leste da cidade.

Pixadores e grafiteiros tendem a dar preferência para nomes pequenos, de três a cinco letras, assim fica mais fácil assinar – gasta-se menos tinta, encaixa-se mais fácil nos espaços e pode ser grafado em pouco tempo. Há exceções daqueles que assinam nomes compridos e até mesmo compostos, mas a grande maioria opta por palavras curtas. Alguns pixadores se diferenciam justamente pela adoção de nomes maiores. No entanto, geralmente são pseudônimos pequenos e muitas vezes derivados de gírias. É interessante que muitos nomes surgem como aproximações ou derivações de outros. Por exemplo, depois que o Gato começou a assinar surgiram pixos na região como: Gota, Galo, Gala. Os nomes adotados por pixadores e grafiteiros são chamados de vulgos. É comum que as pessoas se apresentem se perguntando, mutuamente, “qual é o seu vulgo?”. Não reconhecer o vulgo de uma pessoa atuante na cena pode ser tomado como gafe, embora um pixador ou grafiteiro possa ser mais conhecido em uma determinada área da região metropolitana do que em outras. É possível narrar uma variedade enorme de histórias relacionadas às assinaturas, mas aqui ainda estamos tratando de escrever sobre o Gato e seus amigos do General.

Em meio ao pixo e ao *graffiti*, e em menor intensidade ao muralismo, há um sentimento forte de pertencimento a uma cultura – que recebe diferentes nomes, mas que é invariavelmente citada por grafiteiros e pixadores como cultura de rua<sup>45</sup> (inserida também na cultura periférica, e vice-versa). A construção desse entendimento como cultura passa pelo reconhecimento de códigos próprios, de linguagens e de mecanismos de articulação em rede com processos diferentes dos que ocorrem em outros meios, como o corporativo ou do poder público. Há uma dinâmica que ocorre de forma horizontal e que passa por um senso de parceria e de solidariedade, expressas por meio do termo “tamo junto” – eventualmente grafada como *tmj*. A economia de palavras para se referir a coisas aparentemente complexas é algo que também me chama a atenção nas coletividades urbanas. Existe um entendimento que passa pelas ações, pela postura, pelo proceder. Nesse sentido, a verbalização adquire um tom de pontuação, da reafirmação de códigos que são expressos e observados de muitas outras formas que não só a oralidade ou a escrita. Não que não haja diálogos longos e aprofundados em meio aos pixadores e grafiteiros,

45 “(...) entre a maioria dos contatos que fiz, a participação [dos pixadores] era em alguma prática cultural juvenil que estava nesse campo de relações do mundo da “cultura de rua.” (PEREIRA, 2018, p. 123). “A noção de “cultura de rua” será definida aqui, portanto, como um conjunto não fechado de práticas de lazer e de manifestações culturais pautadas por formas particulares de apropriação do espaço da rua.” (PEREIRA, 2018, p. 125).

eles existem e são constantes. O que destaco aqui é a força simbólica adquirida nas expressões por meio das gírias. Em poucas palavras são condensados sentidos muito profundos para quem está habituado a esse linguajar dos coletivos urbanos. Como é dito nas gírias pelos participantes da cultura de rua: “é poucas”, que significa “poucas ideias” – ou porque o interlocutor não merece muita atenção ou porque ele é capaz de entender sem ter que ouvir em demorado. Muitas vezes a comunicação se dá em um olhar, em um gesto ou atitude. Acredito, ainda, que as expressões econômicas e assertivas se devem a uma desconfiança que os praticantes do *graffiti* e da pixação têm em relação aos discursos demagógicos e verborrágicos. Nesse sentido, o próprio nome grafado na parede age mais como índice do que como discurso. Cada grafia se refere a um conjunto de formas de vida que diz muito em falas sintéticas. Os dizeres dos artistas urbanos são resultantes do corpo, da ação e da experiência incorporada no cotidiano. Nesse sentido, as sensações comunicam mais do que a descrição. A marca expressa na parede carrega em si a gestualidade, e essa gestualidade é derivada das experiências acumuladas por aquele corpo que risca – assim como ocorre em boa parte das culturas caligráficas orientais que se baseiam no ideograma. O ideograma carrega em si a síntese dos conceitos em suas formas, e a expressão dos sentimentos ocorre no gesto que gera o traço. As assinaturas dos artistas urbanos trazem em si o reconhecimento de uma forma suscinta impregnada dos sujeitos – o dito se resume no tempo da ação. Trata-se de um tipo de inscrição que parte do tempo da cidade, da sua urgência, e insere outra temporalidade no espaço público, a temporalidade do corpo que busca escapar, ainda que em prática, dos regimes disciplinares<sup>46</sup>.

O Gato trabalhava como empacotador no supermercado de um *shopping*; passava o dia inteiro perto do caixa atendendo aos clientes e resolvendo demandas dos outros funcionários (buscar produtos na prateleira, conferir preços, chamar o gerente, trocar dinheiro em outro caixa). Ele já seguia nessa função havia mais de dois anos. Conversando com uma colega de trabalho, contou que estava cansado de ficar empacotando e que sua vontade mesmo era aprender a trabalhar com computadores. Ele tinha um vizinho que trabalhava com informática, mas nunca havia tido acesso por muito tempo a um computador – nas *lan houses* o tempo era sempre escasso para aprender. Uma colega de trabalho contou para ele que uma empresa que vende dados para internet estava contratando promotores para trabalharem naquele mesmo supermercado; o candidato selecionado teria que ficar na seção de eletrônicos. Um cursinho básico de informática, bem lero-lero, como diziam os amigos, fazia parte do treinamento – o salário também era um tanto melhor. Ele correu para se inscrever. No dia da entrevista, apareceu trajando sua melhor roupa, ou, para ser mais preciso, a sua roupa mais careta, falando o seu

46 “É preciso, em primeiro lugar, afastar uma tese muito difundida, segundo a qual o poder nas sociedades burguesas e capitalistas teria negado a realidade do corpo em proveito da alma, da consciência, da idealidade. Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder... (...) Daí esses terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias... E depois, a partir dos anos 1960, percebeu-se que esse poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo.” (FOUCAULT, 2017, p. 237).

português mais sem gírias, e conseguiu convencer o entrevistador. Ficou com a vaga e passou a ter que andar com a barba rala aparada, com sapatos lustrosos, com camisa de botão e gravata. Eram as exigências do cargo; ficava mais tempo vestido com roupas que muito pouco tinham a ver com a sua personalidade do que com as esportivas usuais. Ele permanecia oito horas por dia na frente de um computador instalado em um quiosque de vendas com a logo da empresa. Permanecia ali, sentado em um banquinho alto, atendendo a curiosos e repetindo as palavras que tinha aprendido no curso rápido. Com o tempo, foi pegando intimidade com o *mouse*, e em poucos dias já conseguia controlar com precisão os desafiadores cliques duplos. Aproveitava as horas de menor movimento para bisbilhotar na internet e assistir a tutoriais – o mundo da informática o fascinava. Quando o técnico ia dar manutenção no equipamento, praticamente enfiava a cara dentro do gabinete e tentava decorar os nomes e posições das peças. Aquela infinidade de objetos retangulares acoplados a cabos o fazia pensar na cidade, com seus prédios, quarteirões, avenidas e viadutos – talvez um pouco mais futurista, ao estilo *Blade Runner*<sup>47</sup>. Placas, memórias, ventoinhas, fios e plugues, assim era a urbanidade computacional que o Gato observava naquelas parafernálias: condutores, processadores, armazenadores. E havia também as linguagens: a linguagem de máquina e a linguagem de programação – a forma como os humanos conversam com os computadores e a forma como eles conversam entre eles, uma loucura. Lembrei-me de que no filme, assim como no livro, o que teoricamente diferenciava a humanidade frente aos robôs era um certo brilho no olho – a reação do olhar para as emoções e vice-versa.

Na volta para casa, que durava, na melhor das hipóteses, duas horas, o Gato aproveitava para pixar no trajeto, e ia escrevendo o seu vulgo nas baldeações de ônibus e caminhadas noturnas. O pixo encurtava os caminhos, o distraía. Uma vez ouvi que o início da pixação teve a ver também com uma questão de mobilidade. Para não ter que pagar passagem de ônibus, muitos iam a pé e pixavam para vencer o tédio do caminho (para torná-lo mais prazeroso e menos cansativo). Na primeira década do pixo em Belo Horizonte, nos anos 1980, não existia o hábito de sair para pixar, a pixação acontecia como parte dos percursos caminhados nas atividades cotidianas ou em momentos de lazer (como nas idas e retornos de festas, jogos de futebol e espetáculos musicais). Um antigo pixador me contou o seu estranhamento quando alguns amigos o chamaram para sair para pixar. Ele já estava parado havia muito tempo e nunca tinha encarado essa expressão: “ninguém saía para pixar, a gente saía para ir ao Mineirão, para ir a uma festa, para ir trabalhar, para a escola, e a pixação só acontecia nos caminhos como uma segunda atividade”. Após o fim do expediente, o Gato agia de foma semelhante, ele ia espalhando o seu vulgo entre o trabalho e a sua casa. Quando estava sem paciência para pixar, às vezes excessivamente cansado, lia as pixações pelo percurso e procurava reconhecer assinaturas novas que iam aparecendo. Aos domingos, eventualmente grafitava, quando conseguia maior quantidade de material. Escrever o seu nome, consciente ou inconscientemente, tinha algo a

47 BLADE RUNNER, 1982. (produção audiovisual).



ver com representar todos os que ele via sofrendo com a pressão do cotidiano. Na ida para o trabalho, ele reparava no ônibus abarrotado de pessoas com rostos cansados, notava gente franzida de tanto se preocupar: com os boletos; com as cobranças e dívidas intermináveis; com as doenças familiares e a precarização dos serviços públicos de saúde, sempre com filas e adiamentos de consultas; com a sedução do consumo sempre inalcançável; com as caras coladas na janela ou olhando em pé, por cima dos bancos, as pessoas nas calçadas espalhadas debaixo das marquises. Eram, também, outros rostos cansados observando rostos cansados. O próprio ônibus e o trânsito eram torturantes para quem ainda passaria o dia todo na lida, na labuta por um salário que parecia cobertor curto. Ele percebia, ia absorvendo aquilo todos os dias. Tinha empatia, sentia intimamente aqueles semblantes, aqueles olhares, simplesmente porque ele era um deles: ele, ali, não era um pixador, era um trabalhador sentindo a carga pesar em seu corpo esgotado. Escrever o seu nome por todos os lados tinha algo de vaidade, sim, mas tinha também bastante desse tipo empatia. Gato riscava por ele, mas por uma expressão que era maior do que ele. Pixar era alívio, expurgo, protesto, mas também um tipo de ponte que o ligava às outras pessoas em situações semelhantes – mesmo que elas geralmente não compreendessem o que ele fazia, o que dizia com o gesto, aparentemente inútil, de escrever o próprio nome. E não pixava para ser aceito ou considerado bonito, mas em oposição a tudo o que o oprimia. O pixo carrega em si o descompromisso com o agradar a todos. No ato de pixar e transgredir a norma que tanto o agredia, ele e tantos como ele criavam outro tipo de expressão – em que o provocar, o instigar e o rebelar se tornam mais importantes que a tácita concordância. O pixo teria, além de outras inumeráveis funções, e as que vão muito além das funcionalidades, a de “desafinar o coro dos contentes”<sup>48</sup>, como musicaram Jards Macalé e Torquato Neto.

O Gato era muito amigo do Átila, ambos andavam juntos quando ele não estava trabalhando. Átila era o mais introvertido da turma, apesar de ser muito zoador. Ele foi o primeiro do bairro a aprender a grafitar e ficava lendo livros o tempo todo, geralmente de ficção científica (tema comum a ambos) e de aventura, mas gostava muito de história também. Estava estudando para prestar o Enem, apesar de já ter terminado o Ensino Médio há alguns anos. Quando descia do ônibus no caminho da escola, Átila costumava percorrer o trecho a pé, escrevendo seu nome nos muros com uma espécie de pincel atômico maior e mais forte – era um canetão adaptado a partir de um bastão de graxa para sapato, cheio de algum pigmento barato. Era um macete antigo, que já ia caindo em desuso – porém, persistia por ser acessível e fácil de fazer. Conseguia-se um bastão de engraxar com um feltro na ponta, que era vendido em qualquer mercearia, e a graxa era substituída pela tinta. Quem via o Átila estudando não imaginava que era a mesma pessoa que riscava por toda a região e que geralmente saía nas madrugadas dos finais de semana para pintar com *spray*, subindo em marquises e se pendurando em parapeitos de prédios. Uma vez conversei com ele sobre o assunto, e ele explicou a sua visão: “Acho que pixo pelo tédio. A vida na cidade me parece toda muito parecida, padronizada.

48 MACALÉ; NETO, 1972. (produção musical).



A pixação tem um pouco de invenção, de viver a cidade de outro jeito. Depois tem essa coisa de ver o seu nome e lembrar que você passou por ali, que as pessoas vão ler e se lembrar de você. Tem a questão do *Ibope*, de se tornar conhecido. Tem muito de protestar também, é tipo dizer que estou revoltado. Que não concordo com o sistema. Sem explicar muito, mas marcando presença”. Às vezes ele simplificava e escrevia só ATL, como abreviatura, outras vezes assinava ATL e RAU, em menção à equipe. É interessante que quem já está habituado a ler os *graffitis* e pixações, interpreta as abreviaturas de coletivos como se fossem filiações, como sobrenomes. Em uma rua você lê, por exemplo, ATL RAU, e logo mais adiante se depara com um Gato RAU ou Roko RAU; a conexão é clara. RAU, portanto, é o coletivo, a *crew* a que os três pertencem. Isso é mais potente ainda quando as coletividades possuem muitos membros. Uma mesma pessoa pode fazer parte de diferentes equipes, e assim ter várias siglas junto ao seu vulgo. O interessante é que essas abreviaturas podem ser relacionadas como uma cartografia que se sobrepõe à do planejamento urbano, porque muitas delas se relacionam com bairros ou regiões da cidade. Seria interessante visualizar um mapa formado por essas coletividades e pelos seus movimentos, daria para interligar toda a região metropolitana com os desenhos de letras. Uma vez ajudei um cego a pegar um ônibus e ele me narrou como fazia para se locomover pela cidade, afirmando que reconhece as ruas e os espaços sem enxergar. Ele disse que usava outros sentidos para identificar que estava em uma determinada praça ou em uma avenida específica, por exemplo. Ele mapeou a cidade pelos cheiros, pelos sons e até mesmo pelo tato – das mãos e dos pés calçados com tênis de solados baixos (quando o vi ele usava uma sapatilha bem fina). Uma fotógrafa contou algo que, de alguma forma, se relaciona com o relato que fiz do cego. Ela disse que vivenciou uma situação de utilização cartográfica do pixo. Um pixador pediu que ela fotografasse uma ação. Ela aceitou o pedido e disse que não tinha carro e, assim, não poderia chegar ao lugar do encontro. O pixador se ofereceu para buscá-la em casa, mas avisou que estava sem celular e que não conseguiria usar o GPS. Ela explicou todo o trajeto a ele enumerando as pixações que havia no caminho, de um extremo a outro da cidade. Ele atravessou a região metropolitana e chegou ao destino se localizando pelas escritas que eram visíveis no caminho. Estas foram as identificações que ela fez: “você chega a uma determinada pixação e vira à esquerda, anda uns quinhentos metros e entra na rua de tal pixação, aí vai ter um portão com um pixo assim e assado, você sobe a rua do portão”. Ela descreveu um itinerário de quilômetros todo de pixo a pixo. E ele chegou à casa dela pontualmente e falou que não tinha precisado pedir informação para ninguém no caminho. O seu relato exemplificou algo que eu já percebia no meu cotidiano, que as pixações servem como referenciais para aqueles que estão habituados a lê-las. Um conhecido meu, que é caminhoneiro, uma vez me contou que quando está perdido à noite na estrada, olha para o céu à procura do reflexo da cidade. Onde a nuvem brilha, tem gente embaixo. A claridade é interpretada como vida urbana na penumbra da rodovia. Quem está habituado a ler os muros, vai imediatamente à procura de pixações reconhecíveis. É importante observar, ainda, que a assinatura de equipes de pixo tem deixado de acontecer, uma vez que os inquéritos policiais buscam associar esses grupos como quadrilha, a fim de aumentar

exageradamente as punições. Muitos consideram tal estratégia uma maneira de “forjar” o crime de formação de quadrilha. Em meio aos grafiteiros, a assinatura da equipe não carrega, pelo menos por enquanto, esse peso. É natural que as grafitagens ocorram coletivamente por serem geralmente maiores e mais detalhadas. O termo *crew* é mais comum em meio ao *graffiti*, e grife em meio ao pixo.

O Átila não conseguiu pontuação boa no Enem naquele ano, então começou a trabalhar ajudando um tio que era jardineiro. Ele acabou tomando gosto e aprendendo um pouco mais sobre espécies vegetais, fertilizantes e equipamentos. Tornou-se hábil em fazer as podas. Apesar do trabalho pesado, era bom estar perto das plantas e ter esses respiros do ambiente urbano. Ele prestava serviços de manutenção de jardinagem nos condomínios afastados da cidade, nas margens das principais rodovias que saíam para outros estados. Pegava carona na picape Saveiro do tio. Átila nem entrava nas casas, ficava o dia todo nos quintais, algo que ele achava até bom para aproveitar melhor o ar mais puro. Quando voltava, nos fins de tarde, a cidade avistada, ainda da estrada, era amedrontadora. Aquela névoa espessa de poluição criava uma tonalidade fosca ocre acinzentada que funcionava como um véu sobre as silhuetas dos prédios. Geralmente, logo depois da placa “perímetro urbano”, ele já sentia o clima mudar. E o mais estranho era notar como os edifícios foram ganhando terreno, como no meio de uma montanha distante, por exemplo, já se alinhavam inúmeras edificações gigantescas. As chegadas eram bem diferentes; a descida pela BR-040 apresentava tonalidades de zona sul: os galpões de *buffets* de evento, os *outdoors* anunciando lançamentos da moda, os grandes empreendimentos destinados ao mercado de varejo refinado, as *SUVs* hermeticamente fechadas que desaceleravam bruscamente quando chegavam perto dos radares. Quando vinha pelo anel rodoviário, via BR-381, ficava impressionado com as pessoas que moram em barracos de metal ou de madeira instalados bem na beira da rodovia. Sempre refletia sobre como viviam daquela maneira, de forma tão perigosa e insalubre. Ao longo da via, seguem os galpões de maquinário industrial e, logo acima, um conglomerado de favelas. É isso, se o cartão-postal oficial é a Pampulha ou o coreto da Praça da Liberdade, o verso do cartão são as nuvens de poluição ou as moradias de beira de estrada. O avesso do postal é o cartão de visita, logo depois da irônica placa turística “bem-vindo, welcome, bienvenido”. O perímetro urbano sempre começa nas margens.

Os condomínios onde prestava serviço pareciam pequenos paraísos artificiais, redomas verdes encaixadas entre o horizonte esfumaçado e as crateras das mineradoras. A repressão contra o pixo é exercida sob a legislação de crime ambiental; os pixadores presos invariavelmente respondem por essa tipificação criminal. A sociedade brasileira está imersa em crimes ambientais: o estado em que vivo foi nomeado como Minas Gerais, avalizando séculos de destruição das montanhas (agora profundamente intensificada), a Amazônia arrebetada avança sendo trucidada com atropelo sobre qualquer forma de vida que se interponha. Chamamos Brasil por causa da extração predatória de madeiras que mutila florestas de 1500 até hoje. Tudo é devorado por essa máquina insaciável, essa frieira desenvolvimentista que se naturalizou em nossos imaginários com o incontornável nome de “progresso”. São multidões de pessoas que

procuram se afirmar como cidadãos, mas que não sabem qual peça apertar nessa gigantesca linha de montagem que a tudo devora e sucateia. Uma geração é o ferro velho da outra. Estamos, como sociedade, profundamente determinados, como se não tivéssemos escolha, a apertar eternamente os parafusos dessa maquinaria descontrolada. Mas escrever o nome em uma parede, em um muro, em uma superfície morta, é crime, é uma ofensa – ofensa a quem? Talvez àqueles que não queiram ousar procurar outro caminho, que se negam a afastar dois passos da máquina e olhá-la de perfil, de perceber as suas feições e escutar o seu ronco, àqueles que se negam a enxergar que o nome do muro se remete a alguém, a um corpo com vida que se confronta com o concreto frio e cada vez mais espesso. A máquina nos ensina a olhar para o muro, para a pedra e para ferro e adorá-los. As máquinas, no sentido literal e no figurado, nos convencem a subjugar os corpos. Os corpos nos incitam a olharmos mais para nós mesmos, e as escritas, esses milhares de nomes ilegíveis para muitos, são lembretes que apontam para os corpos (para os alheios, mas também para os nossos). Somos esses naufragos, à deriva em alto mar, cercados por cartas dentro de garrafas que boiam. Seguimos fingindo estar em terra firme, ignorando os textos que nos demandam o olhar. Quanto mais cheios de certezas estamos, mais à deriva seguimos.

Nossas percepções, apartadas de nossas ancestralidades mais remotas, filiaram-se aos monumentos de ferro e de pedra, mausoléus incessantemente reconstruídos para despistar suas próprias ruínas. Mas não é permitido escrever os nomes em suas fendas maquiadas. Entre a matéria inerte e o corpo que reclama, julga-se em favor da matéria. Por aqui só se deve reverenciar a um ente absoluto, abstraído sob a forma de capital especulativo, de conselhos gestores e de acionistas que se dissolvem por trás de biombos de chumbo. A urbanidade se ergue e se adensa em ritmo tresloucado. Prédios, rodovias, avenidas, ruas e becos se confundem com o nosso próprio pensar. Ao viver nas cidades, nos tornamos cidades. Esquecemos que os espaços urbanos são resultado dos corpos em movimento, que, em tese, as subjetividades é que modelam as institucionalidades<sup>49</sup>. Pensamos e vivemos por viadutos, edifícios, automóveis, elevadores e esquinas. O vulgo no muro diz: “aqui tem vida, por aqui passou alguém”, e esse nome é um aceno. E o aceno me faz encarar, ainda que momentaneamente, essa imensa máquina ruidosa que nos diminui e silencia. Sou lembrado de que estou ligado a tantos outros nomes, pessoas que vivem, sofrem, se alegram, respiram e buscam brechas para viver para além das infinitas engrenagens que tomam a forma de medos, anseios, ansiedades, dívidas, empregos e desempregos, corridas contra os relógios, desenganos, confinamentos de desejos<sup>50</sup>. E a cada

49 “As evidências se invertem; o que podia ser visto ‘no início’ como um conjunto de instituições a serviço da sociedade, transforma-se numa sociedade a serviço das instituições” (CASTORIADIS, 1982, p. 133).

50 “Tudo está demente no sistema: é que a máquina capitalista se nutre de fluxos decodificados e desterritorializados; ela os descodifica e os desterritorializa ainda mais, mas fazendo-os passar para um aparelho axiomático que os conjuga e que, nos pontos de conjugações, produz pseudocódigos e reterritorializações artificiais.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 496).

nome que leio, sinto que as brechas se alastram e se comunicam, são nomes-fissuras que vencem a maquinaria desse nosso modo de vida ruína. Talvez as trincas que antecedem o submarino<sup>51</sup> a emergir não estejam exatamente localizadas no chão, mas nas paredes. O filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser, trouxe a imagem das linhas de rachaduras no chão: enquanto olhamos para as fissuras, não percebemos o submarino, o novo, que surge por trás das rachaduras. O pixo, nesse sentido, pode ser entendido como um índice das ruínas e, simultaneamente, como um vislumbre do novo que pode estar surgindo exatamente naquilo que muitos insistem em negar: nas evidências do colapso social. Talvez essa compulsão por escrever, escrever e escrever nomes, esteja a pedir de nós o esforço de interpretar intertextualidades.

Átila sentia o vento morno invadir a janela entreaberta da caminhonete Saveiro. Seu tio, calado, conduzia o veículo que adentrava pela nuvem de fumaça ocre. Toda rebeldia tem algo de existencial. Olhar para o relógio e perceber que o tempo avança, perguntar sobre si e sobre a sua vida em sentido mais amplo, é um processo que está no germe das revoltas. Ninguém consegue viver em um mundo em que só se diz “sim”. E a pixação é uma maneira, bem popularizada, de dizer “não”<sup>52</sup>. E esse “não” tem o sentido de afirmar que não se compactua com o viver hegemônico, é um “não” afirmativo – que abre a subjetividade para o campo das possibilidades. Paradoxalmente, é um “não” que desloca para uma busca por sentidos mais amplos, pela expansão dos potenciais humanos. Não se deveria viver para sobreviver, para seguir o tempo todo com a corda apertada no pescoço, com o relógio apertado ao pulso, com a sensação dessa balança desmedida que gera miséria e mortes, que não oferece algo maior que o sufoco ou o consumo que abastece uma máquina insaciável que devora o planeta. Como escreveu o poeta Maiakóvski, “gente é feita para brilhar”<sup>53</sup>. Mas vivemos em um modelo de sociedade que vende fagulhas para pouquíssimos e faz com que multidões vivam ofuscadas. O fetiche desse falso brilho, a promessa das faíscas empacotadas, faz com que a pobreza predomine, que o ambiente seja devastado, que os pensamentos sigam colonizados. Essa reflexão, ainda que metafórica, tem a ver com uma luta pela subjetividade, pela possibilidade de se desenvolver os potenciais de vida e responder aos desejos mais profundos e sinceros. Em cada nome no muro é possível ler um fragmento de um levante simbólico, de alguém que se sente inconformado – mesmo que

51 “Essa estrutura social, emergente, irrompe através das formas sociais precedentes, que se desintegram e, ‘acidentalmente’, caem em todas as direções, como submarino que irrompe através da calota polar e faz com que o gelo se desintegre em blocos. Nós, os observadores, tendemos a prestar atenção nos estalos do gelo e nos blocos se desintegrando, em vez de nos concentrarmos no submarino emergente. Eis a razão por que tendemos a falar em ‘decadência’ da sociedade, em vez de falarmos em “emergência” da sociedade. Tendemos a denunciar a decadência da família, da classe, do povo (a decadência do tecido social) em vez de tentarmos captar o novo que surge.” (FLUSSER, 2008, p. 88).

52 “Não queria participar dessa farsa / Como eu, como você / E ele disse não”. INOCENTES, 1986. (produção musical).

53 MAIAKÓVSKI, 2006.

não esteja expressando isso tão literalmente. Há nitidamente um embate entre o corpo, a vida e a primazia dada ao concreto, à matéria morta, ao cerceamento dos sonhos<sup>54</sup>.

Ana andava afastada da turma naquela época, ela saía muito do bairro – algumas vezes para ir às apresentações e batalhas de *rap* do namorado e, na maioria delas, para pintar. Naquele período, seu trabalho de *graffiti* estava mais conhecido, e ela era convidada para fazer parcerias com grafiteiros de diversos cantos da região metropolitana. Participava de eventos em outras cidades também, viajava para grafitar e lecionar em oficinas. Àquela altura, tinha largado o emprego no parque de diversões e conseguia se virar financeiramente, fazendo pequenos trabalhos de pintura mural e de grafiteagem, às vezes também oferecia cursos via projetos com financiamento público ou do terceiro setor. Vendia algumas telas e desenhos avulsos – mas a venda ainda era algo incipiente. Com a organização de uma sustentabilidade financeira que partia do trabalho autônomo, a relação com os estudos havia se tornado um tanto menos conturbada – mas ainda bastante difícil.

Eu me encontrei com o Átila umas três vezes naquele período. A equipe R.A.U. ficou um pouco dispersa, e é natural que isso aconteça com cada um se dedicando aos seus afazeres. Da primeira vez que o reví, percebi que ele estava mais forte, principalmente no braço, e com a pele queimada, indícios do trabalho pesado sob o sol. Seu rosto apresentava manchas bem demarcadas logo acima das bochechas, possivelmente em uma altura em que a aba do boné deixa de fazer sombra. Seu corpo tinha algo de camponês: a tonalidade, a musculatura, a expressão corporal. Fiquei surpreso em notar o quanto ele tinha mudado em um espaço de tempo relativamente curto. Ele me olhou e disse: “Estou doido para pintar, mas fico pouco na cidade”. Pelo que entendi, a sua rotina consistia em acordar bem cedo e ir com o tio para algum condomínio nos arredores, e por lá eles passavam o dia até o fim da tarde, quando voltavam fisicamente esgotados. A gente ficou tomando uma cerveja em um bar na entrada do General Carneiro, o mesmo lugar onde Gato tinha descoberto o seu apelido. Nós nos encontramos por volta das sete da noite e ficamos um bom tempo proseando. Fechamos a conta, tomei o ônibus e voltei até o Centro. O trajeto sem trânsito, com a Avenida dos Andradas desimpedida, é muito rápido. Quanto dei por mim, já estava descendo em frente ao Edifício Central, do lado da Praça da Estação.

Naquele dia, ele me narrou que um pixador amigo dele tinha sido vítima de violência policial. Falou que era muito comum a abordagem seguida de agressão física, que, pela antipatia que a pixação recebia dos setores mais conservadores da sociedade, muitos guardas se sentiam legitimados a exceder. Escutei o relato pensando na escalada do autoritarismo no país, na célebre frase dita no início dos anos de chumbo: “o problema é o guarda da esquina”. Obviamente associei a conduta também ao racismo e ao ataque às populações periféricas, já que o amigo dele era negro – assim como a maioria dos praticantes do pixo e de boa parte dos grafiteiros. Quando ele me contou o ocorrido, que sei muito bem que não se trata de um caso isolado, me

54 “Essa dor ligada à falta de humanidade da subjetividade capitalista...” (NEGRI; GUATTARI, 2017, p. 29).

peguei pensando sobre o pixo também pela perspectiva da violência urbana. Ao longo dos anos, tive contato com inúmeras situações que ilustram essa relação entre as ações dos pixadores, e até mesmo de grafiteiros, e a violência física. A violência pode ocorrer de naturezas diversas: quedas, atropelamentos em perseguições, tiros, espancamentos, agressões policiais (soube de um pixador, em São Paulo, que morreu atropelado por um trem – na época eu morava lá, e isso me marcou muito). Passei a pensar nas condições sociais de muitos deles. Na maioria são jovens de periferias urbanas de baixa renda e, não coincidentemente, pertencem ao grupo que está sempre em destaque nas estatísticas como vítimas da violência urbana – com atenção para a policial<sup>55</sup>. Em várias periferias da Região Metropolitana de Belo Horizonte, é comum encontrar grupos com dezenas de pixadores, não raro centenas, que moram em uma mesma comunidade – lembrando que muitos jovens de bairros de classe média também pixam. Ainda sabendo sobre a importância da pixação como meio de sociabilidade, de expressão e de luta social, nos cabe perguntar sobre algumas perversidades sutis que podem acompanhar nosso olhar para o tema. É preciso indagar quais opções educacionais, artísticas e esportivas têm sido oferecidas para as juventudes periféricas. O que apurei é que existe uma enorme defasagem de investimento nessas áreas, que se soma às dificuldades financeiras para se dedicar aos desenvolvimentos dos talentos. Na letra de “Homem na estrada”, os *rappers* dos Racionais MC’s pontuam a percepção da relação do Estado com as periferias urbanas: “Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou. Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas. Logo depois esqueceram...”.<sup>56</sup>

Eu, como artista visual e pesquisador, questiono bastante também sobre os endereçamentos das produções dos artistas plásticos e dos investimentos na área. Tenho um incômodo com a centralidade que os mecanismos de validação por meio de críticos, curadores e instituições exercem sobre as produções e linguagens – há um distanciamento que não me parece ser meramente acidental. Lembro-me de uma pergunta que li em uma fotografia de uma pixação: “O seu conhecimento acadêmico chega na perifa?”. A mesma pergunta poderia ser feita ao meio cultural. Poderia-se perguntar até se a produção chega ao dia a dia da população, como ela se relaciona com as pessoas comuns – cujo poder aquisitivo não costuma estar à altura do usual nos mercados das artes. Geralmente as artes plásticas, pelo menos em sua alta institucionalidade, tende a ser pensada a partir de paradigmas da elite econômica, porque se relaciona diretamente com interesses mercadológicos (ainda que de forma dissimulada) ou com os capitais culturais das classes abastadas. Em nada disso pretendo desmerecer os artistas ou institucionalidades artísticas, que tanto têm sido perseguidos e desdenhados pelos governos de

55 “À instituição policial cabe, em uma primeira aproximação, prevenir e reprimir o crime. Em uma sociedade capitalista, especialmente em uma sociedade muito desigual, a função de *triagem e seleção* que se imbrica com a função de *controle social* da polícia pauta-se por uma nítida distinção de tratamento entre os ‘de cima’ e os ‘de baixo’.” (SOUZA, 2008, p.154).

56 RACIONAIS MC’S, 1993. (produção musical).



extrema direita, mas acredito que é urgente o debate sobre a democratização nas artes visuais – até mesmo para que os discursos contra a arte e a cultura não encontrem reverberação nas camadas mais populares.

Acredito que o fenômeno do pixo aponta simultaneamente para as habilidades e para as vozes de seus praticantes, mas também para a nossa incapacidade, como sociedade e como país, de oferecer uma diversidade de ferramentas expressivas e de expansão de talentos e potencialidades para a população. Imagino que de um bairro que tenha, por exemplo, cem pixadores, dez devem praticar o pixo por “vocação” – por terem encontrado nele o seu modo de expressão preferencial. Calculo, no entanto, que a maioria tenha optado pela pixação por não terem sido oferecidas outras opções expressivas. A antropóloga Juliana Borges, em seu livro *Encarceramento em massa*<sup>57</sup>, aprofunda a questão da criminalização e da lógica do punitivismo no Brasil. Sou instigado pelo tema do pixo, considero-o um fenômeno complexo e culturalmente consolidado, mas não posso deixar de notar que são majoritariamente os mesmos corpos, negros<sup>58</sup> e pertencentes às baixas classes econômicas, que lotam as penitenciárias. Mesmo sabendo que nem todos os pixadores são moradores das periferias, e que o termo “periferia” não se limita às localizações geográficas, o fato é que há uma relação aí que demanda um olhar mais atento. É interessante observar a enorme escassez que existe de cursos de arte, de esportes, de profissionalização no âmbito da cultura, de investimento, de aparelhos culturais, em cada comunidade de menor poder aquisitivo da Região Metropolitana de Belo Horizonte. A área cultural tem sofrido massivos ataques dos regimes de extrema direita nos últimos anos, projetos sociais têm sido desmerecidos, temas como direitos humanos e cidadania, ridicularizados. Há um pensamento de destruição de políticas afirmativas e de processos de justiça social. O resultado, a curto, médio e, principalmente, longo prazo, não pode ser outro: uma política de violência (física e simbólica) geradora de mais violência (física e simbólica). O encaminhamento das questões socioespaciais e socioeconômicas para a esfera judicial, policial e militarista<sup>59</sup> é um eterno varrer para debaixo do tapete – e, pior, varrer pólvora.

Historicamente, onde existiram opressão e descaso governamental brotaram culturas hoje incontornáveis. Com suas peculiaridades e contextualizações, foi assim com o *blues*,

57 BORGES, 2020.

58 “Entretanto, principalmente a partir de uma visão estrutural do racismo, o direito não é apenas incapaz de extinguir o racismo, como também é por meio da legalidade que se formam sujeitos racializados.” (ALMEIDA, 2021, p.139).

59 “Existirá uma alternativa a essa militarização da questão urbana? Realisticamente, ao menos nos marcos do *status quo* (binômio capitalismo + “democracia” representativa), edificar uma alternativa substantiva é algo muito difícil, senão impossível. (...) e o próprio capitalismo vai-se tornando mais e mais repressivo.” (SOUZA, 2008, p. 159).



com o *jazz*, com o samba, com a capoeira, com o *hip hop*, com o *funk*, com o passinho<sup>60</sup>. Colocando a pixação em uma escala histórica, não me assusta se o tempo der a ela o mesmo reconhecimento que tiveram outras manifestações que, em seus inícios, foram perseguidas, criminalizadas e rechaçadas por boa parcela da sociedade. Geralmente me sinto incomodado com certa romantização na abordagem sobre o tema. No entanto, não vejo a alusão ao risco físico que a pixação apresenta como parte de um pensamento menor, ainda mais se o associarmos aos debates de classe e raça. Entendo a preocupação com o tema da violência como parte de um olhar que busca sempre se pautar pela humanidade das pessoas, acima de categorias e conceitos fixos. São vidas que importam, e muito. Obviamente que o maior questionamento recai sobre o monopólio da violência pelo Estado, que se adianta em praticar atos brutais em nome de uma noção um tanto tacanha de justiça – mas não posso me furtar de trazer à tona a perspectiva socioeconômica, as perspectivas estruturais da sociedade brasileira. Não quero aqui falar do lugar especificamente da falta, mesmo porque o que mais existe nas culturas das ruas é presença. Entretanto, é preciso encarar com seriedade também o tema da violência física e seus contextos. As questões das sanções, do envelhecimento, do estigma e das consequências das penalidades sobre os pixadores e grafiteiros costumam ser contornadas por boa parte dos debates. Não gostaria de fazer uma escrita em que os pontos mais dolorosos e insolúveis passassem despercebidos. Em nada me interessa uma postura distante e confortável. Pretendo fazer o contrário. É preciso expor as diversas dores, uma vez que o conhecimento também é produzido por meio daquilo que é arriscado e difícil dizer.

Ana viajou para Cabo Verde, para participar de um encontro de grafiteiros e muralistas de países de língua portuguesa. O convite havia sido feito por uma ONG em que ela eventualmente oferecia oficinas de *graffiti*. O pessoal da organização a ajudou com toda a papelada, com parte das despesas e com os trâmites. Aquela seria, até então, a sua pintura de maior escala – a parede a ser pintada tinha trinta metros de largura por cinquenta de altura. Não que o tamanho queira dizer alguma coisa na arte na rua, às vezes um trabalho pequeno bem posicionado causa mais impacto que um prédio inteiro, mas tratava-se de um desafio novo. Antes de partir, ela fez contato com alguns muralistas que pintam laterais de prédios, aprendeu novas formas de fazer marcações para transpor o desenho do papel para a empena cega e recebeu dicas preciosas. É interessante observar como nessas práticas que acontecem nas ruas o desenvolvimento se dá por meio de conversas e intercâmbios entre artistas. Existe um misto de tradição oral com um tipo

60 “Para muitos é difícil admitir isso, mas os inventores do que há de mais forte na cidade do Rio de Janeiro não discutiram filosofia nas academias e universidades, não escreveram tratados, não pintaram os quadros do Renascimento, não foram convidados a frequentar bibliotecas, não compuseram sinfonias, não conduziram exércitos em grandes guerras, não redigiram as leis, não fundaram empresas e só frequentaram os salões empedernidos para servir às sinhas. Os nossos grandes inventores rufaram tambores, chamaram Zambiapungo e Olorum, riscaram o asfalto preenchendo de dança o intervalo entre marcações do surdo, despacharam as encruzadas, subiram o São Carlos e as escadarias da Penha, bradaram revividos em seus santos-cavalos nas matas e cachoeiras, celebraram os mortos na palma da mão. A cidade, aldeia de flor e faca, pernada e afago, gemido de amor e som de tiro, chibata e baqueta de surdo, incomoda.” (SIMAS, 2020, p. 13).

de produção do conhecimento em que se estabelece uma relação aprendizado mútuo baseado na prática conjunta e na experimentação. No caso das pinturas de rua, as trocas acontecem de forma bastante horizontal, com todos aprendendo com todos – sem que o recorte etário ou de suposta relevância tenha tanto peso como em outros meios. Justamente pela falta de uma sistematização e de cursos de maior duração, cada um vai criando suas técnicas e gambiarras e, com isso, as formas de pintar vão se tornando bastante peculiares. A pintura de Ana em Cabo Verde seria feita em uma cidade chamada Mindelo. A imagem a ser desenhada fazia uma homenagem à cantora Cesária Évora<sup>61</sup> – nascida naquele país. Homenagear mulheres era a tônica do trabalho de Ana, principalmente as mulheres negras que haviam ganhado destaque no meio cultural ou político. O objetivo dela era mostrar, com exemplos, a necessidade de que as mulheres, sobretudo as mulheres negras, conquistem espaços. Ana entendia a importância de incentivar a presença feminina para que ela crescesse e se tornasse mais respeitada e valorizada, principalmente no que diz respeito à interseccionalidade<sup>62</sup>, que tende a ser duplamente subvalorizada na sociedade. Ana tinha conhecimento de que suas imagens circulavam com múltiplo alcance: presencialmente, em pontos estratégicos dos espaços urbanos, e também por meio dos compartilhamentos na internet. Ela reunia todos os esforços para ampliar sua fala e ter mais audiência.

61 Cesária Évora: cantora popular de Cabo Verde.

62 “A interseccionalidade nos permite partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos, para revelar quais são as pessoas realmente acidentadas pela matriz das opressões.” (AKOTIRENE, 2020, p. 47).

#### 4 – A falácia do ser, fazer e sentir

Uma memória ocorreu à Ana durante um dos dias da pintura em Cabo Verde. Ela se lembrou de uma conversa que teve com a Katrina. A amiga contou que estava em um papo com um produtor cultural, e que ele tinha falado sobre uma teoria acerca dos caminhos no desenvolvimento artístico. A conversa surgiu em meio a uma feira de publicações independentes, fazia tempo. Ele viu que alguns poemas dela tinham caligrafia de pixação e puxou assunto, só que ele estava, na verdade, mais interessado em expor a sua visão do que debater. A hipótese dele era de que se podia entender a relação com as artes, ou com a produção expressiva, em três níveis: o ser (e o estar presente), o fazer e o sentir. O “ser” estaria relacionado à ação de fazer-se presente, estar presente em algum lugar e ser notado por algo; o “fazer” era relativo à habilidade técnica, à capacidade de criar um encanto pela feitura do trabalho; e o “sentir” se referia ao potencial de se expressar e provocar um sentimento em alguém, de transformar o outro. Quando ouviu a explicação, Katrina achou o esquema muito rígido – segundo narrou à Ana. Apesar de não conseguir perceber as expressões humanas como algo tão compartimentado, a estrutura lhe servia para entender que, de fato, existem estes lugares: do ser, do fazer e do sentir. No entanto, para ela, existe uma maior permeabilidade entre eles, ou seja, eles andam juntos. Fazer-se presente, demonstrar o domínio técnico e provocar determinados sentimentos são etapas que podem vir amalgamadas a tal ponto que fica impossível distinguir cada uma delas. Katrina sabia que o argumento do produtor tinha a ver com as expressões que acontecem nas ruas e que, de certa maneira, essa teoria carregava um olhar de menosprezo pelo fenômeno do pixo. Para ele, o pixador se destacava apenas por fazer-se presente. Ela, entretanto, acreditava que uma lateral toda pixada de um prédio causava, além da percepção da presença do pixador que havia ocupado a extensão de dezenas de metros de altura, um espanto, um sentimento forte de deslumbramento, de forte aversão ou empatia. Consequentemente, se aquilo não fosse sentir, a conversa ficava difícil. Quanto à questão da técnica, a ação dos pixadores envolve uma série de procedimentos: a confecção das letras, a escalada (ou descida), conseguir burlar a segurança, pintar estando pendurado por uma corda e não tremer a mão. É um conjunto de ações que abrange a parte imagética, do desenho das letras, mas também o lado performático, da movimentação dos corpos nos espaços e das peripécias feitas para tentar alcançar pontos inusitados da paisagem urbana – portanto, havia inúmeras técnicas. Para ela, a diferença entre a pixação e o *graffiti* tinha mais a ver com escolhas pessoais, sem esse cunho valorativo. No caso da Katrina, por ser pixadora e grafiteira, ela sentia a necessidade do desafio – daquilo que chama de adrenalina. Já a Ana, como contraponto, era fascinada pelos desenhos figurativos, pelo uso das cores e, definitivamente, não conseguia conviver com a ilegalidade e com o medo, quase paranoico, de ser presa ou investigada por estar em contravenção. As escolhas de pixadores, grafiteiros e muralistas vão muito além, relacionam-se com questões subjetivas e com aspectos sociais extremamente complexos. Todas se tratam de manifestações expressivas que partem da ocupação dos espaços públicos.

Há uma atitude que parte de um enfrentamento, de uma tomada de posição radical e que não passa por negociações e articulações institucionais. Esse é o caminho dos pixos e dos *graffitis* ilegais (conhecidos como *vandais*<sup>63</sup>). Essa é a escolha prioritária da Katrina, por exemplo – e também dos rapazes da R.A.U. No pixo e no *vandal*, o que ocorre é a explicitação do caráter transgressivo e de protesto. O pixo, assim como o *vandal*, traz em si a contestação da norma e reivindicação de outras narrativas que não as oficiais: da oposição aos patrimônios hegemônicos, das edificações a serviço, principalmente, do capital especulativo, dos relatos históricos por meio da perspectiva dos opressores de ontem e de hoje, da filiação eurocêntrica de traços ainda carregados de eugenia. A pixação e o *graffiti vandal* se inserem na paisagem urbana, nesse sentido, como um estorvo ao belo canônico e à polidez de uma sociedade que permite a miséria exposta sob a marquise de uma empresa multinacional e que, na dúvida, grita em defesa dos imóveis e contra os miseráveis. Consciente ou inconscientemente, são pensamentos como esse que estão subentendidos em muitos dos nomes que se alastram pelas superfícies da cidade. O *graffiti* que articula com a institucionalidade, e o muralismo também, geralmente, pactua dos mesmos sentimentos de revolta. A diferença é que seus praticantes, muitas vezes, apresentam a questão da técnica de pintura e de desenho mais acentuada do que o interesse pelo que é arriscado, perigoso, e optam por desenvolver suas habilidades mais como produtores de imagem – enquanto para pixadores e grafiteiros do *vandal*, a técnica se dilui entre as dos desenhos caligráficos e as das artimanhas que as ações na ilegalidade demandam. É importante ressaltar que as ações dos grafiteiros e muralistas que agem na legalidade, em muitos casos, também são movimentos emancipatórios<sup>64</sup>. A negociação com responsáveis por imóveis a serem pintados e a participação em editais e eventos criam espaços de interlocução e de apropriação do espaço público que tendem a promover reflexões e transformações nas comunidades envolvidas (lojistas, moradores, produtores, agentes públicos). Há, ainda que de forma não tão radical, a inserção de novos vocabulários, de novas visões e de uma proximidade entre o fazer artístico e a vida cotidiana. A luta do *graffiti* e dos murais que passam pelas institucionalidades (públicas ou privadas) também é um caminho que tende a criar fissuras nessas instituições, em um sentido profundo de democracia – em que não se pede para participar, que é constitutiva das tensões, das disputas, dos lugares que os corpos e as ideias ocupam. Ambos os caminhos, o mais direto ou o mediado, se seguidos com propósito e coerência com as lutas emancipatórias, podem ser entendidos como processos disruptivos. O geógrafo Marcelo Lopes de Souza desenvolve uma importante reflexão nesse sentido em seu artigo “Ação direta e

63 No podcast *Real Corre da Rua*, o pixador Djan explica que o que ocorre é um “vandalismo simbólico”. Pixadores e grafiteiros não danificam o funcionamento das estruturas de prédios e nada quebram. Eles apenas se valem das superfícies para dar visibilidade às suas mensagens – a essa atitude que ele chama de “vandalismo simbólico”. Possivelmente esse também seja o sentido do termo *vandal*, importado desde os grafiteiros estadunidenses e europeus. REAL CORRE DARUA, 2022. Entrevistado: Djan Cripta. Podcast.

64 “No caso de movimentos emancipatórios, proceder-se-ia à denúncia de problemas profundos, como exploração de classe, racismo, opressão de gênero etc.” (SOUZA, 2017, p. 357).

luta institucional: complementaridade ou antítese?”<sup>65</sup>. Nele, é apresentada a ideia de que ambos podem estar em complementaridade: a ação direta impulsionando avanços emancipatórios enquanto a luta nas institucionalidades opera nas esferas institucionais.

É necessário dizer, ainda, que a prática autorizada tende a depender de diálogos com institucionalidades e que, novamente, a questão do capital cultural se torna crucial. Esses acessos formais dependem de um entendimento, por menor que seja, das linguagens corporativas e/ou da gestão pública. O agravante é que boa parte dos artistas urbanos originários das práticas nas ruas, tanto possuem pouco treinamento nesses códigos (editais, planilhas, vocabulários), quanto têm uma noção, ainda que não tão consciente, de que existe uma disputa travada no âmbito das linguagens e que, geralmente, as mais consolidadas (como as do *marketing* e as da burocracia estatal) tendem a suprimir e dominar as demais. Então, a recusa, ou minimamente o adiamento, das articulações com as institucionalidades, tende a ser também um tipo de estratégia. Claro, entre o universo corporativo e a completa ilegalidade há infinitos matizes, e esses têm sido experimentados e testados de todas as formas pelos artistas urbanos.

Ana se considera uma pessoa muito pensativa, uma simples ideia puxa uma linha de raciocínio que a consome. O problema é que, na maioria das vezes, ela esquece tudo no mesmo ritmo em que tenta organizar na mente. Um amigo indicou ioga ou meditação, mas ela acabou tentando fazer das pinturas uma escapatória para evitar o fluxo mental excessivo. Quando estava grafitando, principalmente no começo do trabalho, nos momentos em que ainda tinha muita parede para preencher com tinta, ela se concentrava intensamente na atividade. Os fones de ouvido serviam de auxílio, com músicas ora agitadas, ora mais relaxantes – elas funcionavam como caféina ou camomila: quando tinha a necessidade de acelerar o trabalho, ela ouvia *rap* ou *funk*, e quando queria fazer detalhes ou simplesmente se acalmar, colocava coletâneas de *trip hop*, *lo-fi* ou até mesmo alguns mantras hindus que havia recebido desse mesmo amigo – que ela considerava meio *hippie*. Ana escutava bastante MPB e samba também, embora às vezes as letras tirassem a sua concentração – o mesmo podia acontecer com o *funk* ou o *rap* nacional. Sempre que ia pintar, principalmente em projetos grandes, separava trilhas musicais variadas e levava um fone de ouvido reserva – não era raro que os seus plugues estragassem no meio das pinturas, ainda não inventaram fones que aguentem o tranco das horas pintando sem parar durante dias. Aqueles via *bluetooth* nem pensar, as pilhas não aguentam.

A pintura da lateral do prédio em Cabo Verde havia sido exaustiva, ela tinha levado quase vinte dias até que a superfície estivesse toda desenhada, colorida e com a camada final de verniz. A última etapa de pinturas em grande escala que ficarão ao ar livre costuma ser a aplicação de uma ou mais demãos de uma resina incolor. Quando o envernizamento é realizado pelo próprio grafiteiro ou muralista, costuma ser o tiro de misericórdia depois da exaustão física

que a pintura proporcionou. No meu livro *Perímetro urbano*<sup>66</sup> escrevi um texto falando da relação do corpo com as grafitagens, dei o título de *Graffitines* a ele. O nome foi escolhido por conta de uma “piada interna” que circula entre os grafiteiros, já que a maioria deles, geralmente, é muito sedentária de atividades esportivas – excetuando-se as práticas de skate e ciclismo como forma de locomoção eventual. Ao fim de dias de pinturas intensos, era recorrente a brincadeira: “Pelo menos estou praticando *graffitines*”. É um chiste besta, mas que serve para atestar o esgotamento físico que essas atividades proporcionam – testemunhadas pelas dores musculares dos dias seguintes. O fluxo contínuo de movimentos acaba por gerar uma espécie de transe, com o corpo quente a gente não percebe o cansaço se aproximando. A empolgação com o trabalho e a quantidade de etapas e acabamentos por fazer vão servindo de estímulo. A gente vai aguentando, aguentando, até que desmonta no final do trabalho.

Todos os dias em Cabo Verde, Ana acordava, tomava café, se alongava e subia na plataforma. Tentava aproveitar ao máximo a luz do dia, chegava por volta de oito da manhã e ralava direto até às sete da noite. Dava uma pausa para almoçar, geralmente uma comida leve, alongava novamente e voltava para a atividade. Às vezes lanchava lá no alto, para não perder tempo. Sentava-se de pernas cruzadas em um dos cantos da plataforma e equilibrava um sanduíche e um refresco no vão entre as pernas, depois fazia uma pequena sesta de quinze minutos ali mesmo e voltava à labuta. Para esse mural, ela tinha dois ajudantes: uma menina, a Sara, e um rapaz, o Lucas – ambos eram moradores de Mindelo e possuíam pouca experiência. Uma produtora local fez o contato com os dois e os chamou para ajudar Ana, mediante o pagamento de um cachê razoável. Eles tinham cerca de vinte anos de idade, e estavam muito felizes com a oportunidade – muitos grafiteiros começam ou desenvolvem as técnicas sendo ajudantes. O volume de trabalho, principalmente para a Ana, era absurdo. Eles a auxiliavam, mas eram novatos – então o ritmo era diferente. Pintar uma empena às vezes aparenta ser dez por cento de criatividade, dez por cento de conhecimento técnico e oitenta por cento de corpo. A pessoa vai aguentando enquanto está empolgada e concentrada nas tarefas que faltam ser executadas, mas no final, fica um caco. A gente fica com a roupa e o corpo sujos de tinta, entra em um modo contínuo na ação de preencher a superfície, vai dando sequência ao gesto de pegar a tinta e pintar até o limite. Quando pintamos em equipe, principalmente com pessoas com as quais já estamos habituados a trabalhar, a atividade gera uma sintonia coreográfica. A partir de um momento, cada um entende o gesto do outro e vai dando sequência nas ações – quase sem precisar usar as palavras. Assistir a uma pintura em grande escala com duas ou mais pessoas dá uma sensação de dança. Os gestos começam a se encaixar, a ser complementares, e o que deve ser feito é entendido silenciosamente.

66 “O mais interessante é que quando estou pintando, não sinto. Vou avançando de etapa em etapa, de detalhe em detalhe até considerar que o trabalho está acabado. Geralmente sei mais ou menos quanto tempo levo para cada etapa – calculo sempre um tempo superestimado para os acabamentos. Sobre como conseguimos pintar tão rápido, volta e meia eu me respondo que acho que tem um tipo de inteligência que é do corpo. Ele sabe.” (BARRETO, 2016, p. 76).



Ana acabou o mural exatamente no dia em que deveria regressar ao Brasil. Ela só conseguiu fotografar e, em seguida, entregou-se ao cansaço. O que restou dela acabou se desmontando na poltrona do avião, na volta para Belo Horizonte – por sorte, quase sem escalas. Ela apagou durante toda a viagem, levantou algumas vezes para ir ao banheiro, cambaleando, mas dormiu praticamente todo o tempo de voo. Atravessou o oceano como se tivesse atravessado a rua. Nos sonhos vinham *flashes* da pintura, os movimentos corporais se repetiam em imagem na sua mente. A altura, o vento, a paisagem ao longe, tudo se misturava ao ronco da aeronave e aos sobressaltos da turbulência. A atmosfera onírica embalava o seu sono. Às vezes lhe vinham as vozes da tripulação, mas ela nem sequer tentava entender ou abrir os olhos. Acordou rapidamente para lanchar no meio do trajeto ou nas escalas e voltou a dormir. Acordou com a aeromoça cutucando levemente o seu braço, pela última vez, pedindo para que ela ajeitasse a poltrona e afivelasse o cinto de segurança. Fez isso mecanicamente e continuou cochilando, quando sentiu as rodas tocando a pista de Confins e o baque no corpo. Alguém ensaiou umas palmas para o piloto, mas o som se encerrou no muxoxo do ensaio. Ana foi recobrando a consciência e notou as pessoas em pé, num alvoroço para retirar as bagagens de mão. Acompanhou, sonolenta, o desembarque, e se dirigiu para a retirada das malas despachadas. Ela trazia apenas uma bolsa grande com as roupas e uma pequena mochila que viajou com ela na aeronave. Antes de se despedir de Cabo Verde, deixou para trás um engradado com dezenas de latas de *spray* com restos de tinta. Como não é permitido transportar tintas *spray* em voos comerciais, deu-as aos seus ajudantes. Um funcionário da ONG a esperava no aeroporto para a levar até a sua residência. Quando, enfim, chegou em casa, abraçou o Bira, conversou um pouco, ainda zozona, fechou as cortinas e procurou dormir o máximo possível.

No período em que esteve em Cabo Verde, Ana quase não havia entrado nas redes sociais e praticamente não se comunicou com os amigos no Brasil. O ritmo puxado da pintura não permitiu. Todos os dias ela jantava, chegava no hotel e desabava – se perguntassem como era a cidade que ela tinha visitado, ela responderia: “Ah! Tem o prédio, a plataforma de pintura, o hotel e o aeroporto. Só vi isso”. De volta a Belo Horizonte, ela passou dois dias apenas comendo e dormindo para se recuperar do cansaço. Mal conseguiu conversar com o Bira, que também estava atribulado com o trabalho. No terceiro dia, ela resolveu abrir o grupo de WhatsApp do pessoal do bairro e tinha um volume enorme de mensagens pendentes. Começou a ler da mais recente até a mais antiga. Logo que abriu o aplicativo, Ana percebeu um clima de lamentação e tristeza, sentiu um frio na barriga e foi rapidamente voltando até as mensagens mais antigas para entender o que tinha acontecido. Um sem número de porquês. Leu várias vezes a pergunta: “Mas por quê? Por quê?”. Viu o nome do Roko e logo a palavra morreu. O Roko morreu. Roko morreu. Seu espanto foi tanto que, na aflição de entender, tinha dificuldade para organizar mentalmente uma frase composta apenas de um artigo, um sujeito e um verbo. O Roko morreu. Era isso, foi lendo e se certificando do que tinha acontecido. Parece que ele havia sofrido de um mal súbito derivado de um problema genético. Algo misterioso assim, foi puxado da tomada. Desligou. Lembrou-se das últimas notícias que teve dele, que ele andava



cansado, trabalhando muito. A história do Roko ficaria nas especulações, provavelmente ninguém nunca teria certeza do que realmente tinha acontecido com a sua saúde – ele, como acontece com muitos homens, principalmente os jovens, não era nada dado a consultas médicas e exames. Ana soube que foi uma morte indolor, rápida e silenciosa. Ela ficou com um choro engasgado, com um embrulho no estômago, uma sensação inexprimível de dessabores que lhe enchia a boca e virava um bolo na garganta. Teve vontade de estar com os amigos, de abraçá-los. Telefonou para o Bira, que estava no trabalho e tinha evitado contar o ocorrido até que ela tivesse descansado da viagem. Na verdade, como ela havia dormido muito desde que chegara, eles pouco se viram: os horários andavam desencontrados. Ele atendeu ao telefone e conseguiu dizer apenas um alô sem sal, meio para dentro. Ela disparou a falar, desabafando a tristeza. Ao fim, ele se contentou ao dizer: “Eu não queria quebrar a sua alegria, estava esperando você acabar de chegar e rolar a hora certa para contar. Imaginei que você poderia saber pelo celular ou encontrar com alguém no bairro. Simplesmente dei mais um tempo para a sua alegria”. Ao desligar, Ana se lembrou de que tinha percebido que Bira estava um tanto abatido, mas achou que era exaustão pelo trabalho. Ela também estava, por isso acabou não dando bola para essa percepção. Resolveu tomar banho e sair para ver os amigos, não queria nem telefonar mais. Perguntou onde eles estavam por mensagem e entrou na ducha. Parece que quando a gente não consegue chorar, o banho tem um poder catalisador. Ligou o chuveiro e, antes que pegasse o sabonete, se desmanchou em lágrimas. Deixou a água correr pelo corpo, aos prantos. Era uma comporta abrindo e liberando parte da angústia que a havia tomado por completo. Enrolou-se na toalha e foi checar as respostas das mensagens.

**Gato:** “Estou no trabalho, vamos encontrar mais à noite?”

**Átila:** “Você chegou? Estou no corre, já te ligo.”

Ninguém mais tinha respondido ainda. Ana cobriu o rosto com as mãos e respirou por alguns minutos. Trocou de roupa e foi dar uma volta. Tudo parecia remeter à presença do amigo. Viu o ônibus se aproximar do ponto e resolveu entrar, de forma quase automática. Instintivamente subiu as escadas, passou pela roleta pagando com o cartão BHBus e sentou-se mais ao fundo. Olhou pela janela e viu letras coloridas, em estilo característico do *hip hop*, pintadas em uma parede. Leu: “Roko R.I.P.”, e ao lado a expressão *Rest in Power*, mais utilizada em meio ao *hip hop* que a tradicional *Rest in Peace*. Era o muro do colégio estadual que ficava no bairro vizinho, estrategicamente pintado no itinerário da condução. A parede tinha cerca de cem metros de extensão, estava toda coberta por *graffitis* e *grapixos* que homenageavam o amigo falecido. Em meio às letras, alguns desenhos de rostos meio caricaturais faziam releituras das feições do Roko. Todas as versões possíveis da imagem do amigo: ele com asas de anjo, com coroa de rei, com auréolas, com corações, com estrelas, com mãos de punhos cerrados demonstrando força. As ilustrações que se associavam ao seu rosto e seu nome traduziam os votos dos amigos: de vê-lo como anjo ou rei, de amor e brilho, de poder. Os *graffitis* eram

muito recentes, dava para perceber pelo brilho das cores e pelo resto de tinta na calçada. O ônibus entrou em uma curva em declive, e Ana, repentinamente, disparou a chorar novamente. O trocador olhou, preocupado, e ela enxugou as lágrimas e fez um sinal de que estava tudo bem. Continuou soluçando discretamente com o rosto virado para a janela. Lembrou-se de que naquele trajeto havia vários pixos do Roko, feitos nos últimos anos. Começou a procurá-los como se estivesse em busca de relíquias do amigo ausente. Viu um escrito muito antigo, quase apagado, na parede de uma padaria. Mais à frente, leu outro um pouco acima de uma marquise. Era como se seu cérebro não computasse mais nenhum nome que lesse e só fizesse conexões quando lia o vulgo do amigo falecido. Foi assim, reconhecendo-o como escrito, até que o ônibus chegasse ao centro da cidade. O vulgo Roko seguia junto às sinalizações urbanas, aos anúncios de comércio e ruas, mas tudo sumia do seu campo visual e só restavam os seus pixos destacando na paisagem. Ana ia seguindo as repetições das pixações na linha da janela do ônibus como se estivesse lendo partituras musicais. Tinha hora que ela aparecia em cima, como uma nota aguda, ou embaixo, próxima à calçada, como uma grave. Ela ia lendo e acompanhando com o leve balançar da cabeça. Ouvia com os olhos a sinfonia minimalista, composta a partir da repetição de um mesmo nome. Eventualmente, perguntas desconexas vinham à sua mente: qual seria o último pixo que ele fez? Seria possível reconhecê-lo? Ele estaria sozinho ou com os amigos? Ele pixaria no céu, nas nuvens? Como era mesmo a sua voz? Será que acabou? Por que é assim? Existe vida depois da morte? Por quê? Por quê? Os questionamentos entravam em espiral em sua cabeça, eram recorrências sem o menor sentido lógico, como se o trabalho de martelar a ladainha mental fosse trazer algum alívio para ela. Repetia quase que por vício. Repetia por não ter o que pensar, o que dizer. Repetia para afugentar o seu próprio silêncio.

Ana desceu do ônibus na Avenida Augusto de Lima em frente ao Edifício Maletta. Ela queria tomar um caldo de cana e comer um pastel, ou tomar um sorvete, ou um café. Na verdade, ela queria nada, procurava alguma distração para parar de pensar – para acalmar o sofrimento causado pela perda do amigo. Ficou perambulando pelo centro, andou até a Rua Espírito Santo e subiu a Goitacazes. Reparou os cordões de ouro e prata na lateral de uma banca de revistas. Crucifixos, armas, corações, escudos com escritos “fé”, símbolos do Galo e do Cruzeiro, Galinhas Pintadinhas, miniaturas de máquina de tatuar, símbolos hindus, estrelas, luas, sóis, caveiras, budas, Nossas Senhoras, personagens de mangás, Tios Patinhas, bandeiras do Brasil, de Israel, dos Estados Unidos, desenhos de carros rebaixados e de *pin ups*. Em que acreditar? Tantos sonhos, tantos desejos, tantas crenças. Entrou em uma papelaria e ficou olhando para as prateleiras, simplesmente apreciando a beleza das canetas, dos lápis, dos papéis. Empacou ali, observando, perdida, até que o vendedor se aproximou e perguntou: “Está precisando de alguma coisa, moça?” Ela balançou a cabeça negativamente, seguiu meio sem graça e atravessou a rua. Cortou caminho pela loja C&A e saiu na Rua Rio de Janeiro, em frente ao Shopping Cidade. Atravessou por aquela pequena galeria cheia de lojas de celulares, mini butiques e vitrines apinhadas de bugingangas eletrônicas. Desceu a rua em meio a divulgadores do Greenpeace que saltavam na frente dela com pranchetas nas mãos. Foi desviando deles

educadamente e logo se viu próxima à enorme estátua de corpo nu feminino que fica na frente da agência do Banco do Brasil. Estranhou a estrutura distorcida, que era esguia e corpulenta – de forma que a cabeça parecia ser desproporcional em relação ao corpo. Lembrou-se de uma aula sobre o Renascimento Italiano que teve na faculdade, na qual aprendera a palavra “escorço”: a perspectiva aplicada ao corpo humano. Mas aquela mulher de pedra ali era moderna, talvez contemporânea (e eita definição escorregadia essa!). Sabia que a escultura tinha sido feita por uma artista. Depois descobriu, digitando no Google, que o nome da escultura era Sofia, que a artista se chamava Sônia Ebling e que ela tinha sido professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É impressionante como as artistas entram em esquecimento mais rápido que os homens que fazem arte. Preferiu pensar que *estavam* em esquecimento, e que isso vinha mudando.

Ana seguiu caminhando, enquanto sua mente voava a anos-luz. Ela reparou em alguns artesãos vendendo bijuterias feitas com massa plástica na calçada. Um deles tinha uma coroa de espinho tatuada na testa, e isso provocou um pouco de aflição. Lembrou-se de que conhecera um cara que tinha uma lágrima desenhada logo abaixo do olho direito. Tatuá-la vinha se tornando algo mais natural, embora nunca deixasse de parecer um ato um tanto radical. Meio sem pensar, Ana entrou na Galeria Praça Sete, onde alguns amigos do Bira tinham lojas de disco, de skate e de roupas do estilo *hip hop*. No terceiro andar, havia também o salão de um vizinho que fazia cortes no estilo afro. Foi bom rever os rostos conhecidos e conversar com alguns deles, pelo menos deu um alívio para a solidão daquele dia triste. Ao descer a escada, viu um primo distante fazendo catira em relógios e cordões de prata, acenou para ele e seguiu. Saiu da galeria pela Avenida Amazonas e continuou descendo, sentido Praça Raul Soares – talvez comesse algo no Mercado Central, talvez se sentasse para dar um tempo na praça. O telefone tocou:

– Ana? Alô? Ana? É o Átila. Pôxa, difícil, né?

– Átila! Onde você está?

– Saí do serviço, tô indo para o Centro também. Tô dentro do ônibus, meu tio me deixou no ponto lá em cima. Vamos encontrar no Maletta? Chego em vinte minutos, me espera na entrada do prédio. Na entrada principal, a da Augusto de Lima.

– Tá bom, tá bom. Tô indo para lá.

Ela deu um suspiro e resolveu fazer o caminho de volta para chegar ao Edifício Arcângelo Maletta. Na volta, mudou um pouco o trajeto e subiu pela Rua da Bahia, depois de descer a Tupis. Foi reparando nos vulgos escritos com marcadores coloridos nas tampas metálicas das caixas de luz e de telefonia. Depois viu alguns adesivos com nomes e desenhos bastante familiares. Os adesivos estavam espalhados nas costas das placas de sinalização e nos suportes das lixeiras, os nomes seguiam por orelhões, portas de aço e hidrantes. As letras que subiam emaranhadas

naquelas estruturas pareciam plantas trepadeiras, elas iam brotando e ramificando até o infinito. Os adesivos camuflavam os objetos do mobiliário urbano. Camuflagens militares são pensadas para florestas ou desertos, e o que seria uma camuflagem civil para o hipercentro da cidade? Talvez esse amontoado de nomes e desenhos em pedaços de plástico colados e justapostos gerando uma cacofonia – lembrei-me de uma figura de linguagem chamada sínquese, na qual a mensagem se torna quase ininteligível por meio da desconstrução ou modificação da sintaxe. De perto, você reconhece e lê cada uma daquelas pequenas imagens adesivadas, de longe elas viram camuflagem urbana – ou uma anticamuflagem. Enquanto subia a rua, Ana divagava até quase se esquecer do amigo falecido. Divagava lendo os nomes e identificando os desenhos, imagens que exerciam funções de reconhecimento. Ela não escrevia nomes nas ruas e nem adesivava, mas gostava de participar do jogo como público. Ia colecionando mentalmente o que via, criando correlações – entendendo o tempo por meio das modificações nas superfícies. Eventualmente descobria alguns inéditos colados junto às marcas já conhecidas – novos nomes, novos participantes da cena.

Quando virou a esquina da avenida, ela viu o Átila entrando em uma padaria ao lado do ponto de encontro. Leu a placa “Padaria Mania Gostosa” e inúmeros pequenos cartazes manuscritos anunciando as ofertas do dia. Ela o seguiu e o cumprimentou com um abraço longo e silencioso, como se tivesse que dar conta simultaneamente da saudade e da tristeza. Eles entraram e se sentaram em uma mesa de plástico situada mais ao fundo, perto de uma estante com pacotes de massas de macarrão. Átila pediu um café e um pão na chapa, e ela se contentou com um suco de laranja – já que nenhum alimento parecia lhe descer bem. O amigo a atualizou sobre o ocorrido com o Roko, sem muitas novidades em relação ao que ela tinha lido nas mensagens. No meio da conversa, eles resolveram enviar uma mensagem para o Gato, que também deveria estar saindo do trabalho. Ele respondeu combinando de encontrá-los em meia hora na Praça Afonso Arinos, já que não estava com fome e queria ficar em um lugar aberto. O trabalho enfurnado em um supermercado, dentro do *shopping*, fazia com que ele adorasse passar os momentos de folga ao ar livre. Átila contou que enquanto Ana esteve fora, ele tinha pixado a lateral de um prédio – fez a sua primeira descida de corda para pixar. Foi uma forma que encontrou de mudar um pouco o rumo da conversa, ajudar a amiga a se distrair um pouco. Logo que o assunto da morte do Roko foi saindo da pauta, ele começou o relato:

— Era um prédio desocupado, próximo ao bairro Gameleira. A gente já estava com a ideia de ir até lá e fazer uma agenda, com vários nomes descendo na vertical, tudo no rolo de pintura e com tinta látex branca, já que o prédio estava com um cimento bem encardido; parece que foi abandonado antes do final da obra por envolvimento da construtora com sonegação de impostos, saiu algo assim nos jornais. É impressionante o número de prédios que ficam parados na cidade: muitas vezes por problemas com a justiça ou por brigas de herdeiros. Um grafiteiro uma vez grafitou a frase “muita casa sem gente, muita gente sem casa”<sup>67</sup>, é bem por aí mesmo.

67 *Graffiti do Mundano sobre portas de aço*, centro de São Paulo, 2019.

Sei lá, aquele prédio está parado há anos e tem mil lendas obscuras o envolvendo. A gente já estava de olho nele porque fica em um lugar de muito destaque, do lado da Via Expressa. É logo depois de um sinal de trânsito, então os carros estão desacelerados. Passam várias linhas de ônibus por ali, da altura da janela do balaio o visual fica perfeito. Não tem como, é na cara! Em volta só tem casa e galpão, então dá mais destaque ainda. O prédio, cinzão ali, parece uma peça encaixada no meio do nada – é uma torre fantasma sem utilidade nenhuma. Ninguém mora lá, ninguém usa, no máximo uns maloqueiros devem entrar para fumar pedra. Uma pena, várias famílias poderiam morar lá, né? Cheio de gente vivendo na rua e o edifício lá, e quantos existem nessa situação... deve ter uma papelada dele parada na justiça e nada, nada. Ninguém usa, ninguém mora. Dava para fazer muita coisa com ele e fica lá, criando rato e mosquito da dengue. Mas é isso, tem imóvel desocupado que vale grana. Vai valorizando o terreno, ficando disputado – e os investidores ficam à espreita, esperando o momento de ser financeiramente vantajoso para dar o bote. Tem essa do imóvel ter que cumprir uma função social, mas quem tem grana não respeita leis – eles mudam as leis, elegem quem as fazem para favorecê-los, têm influência e acessos. Então, tem a questão da especulação, os donos ou possíveis interessados ficam só esperando a hora certa para correr atrás. Ficam calculando com o tempo, porque podem esperar. Enquanto isso, quem não pode esperar fica jogado na rua. A cidade é o reino das contradições, é onde tudo o que está errado se torna natural de tão óbvio. E digo errado lá na raiz, na base dos problemas, não aqui na superfície. A superfície é só maquiagem, é só espaço de retórica.

Enquanto contava e ia divagando, o Átila ia fazendo mímicas com as mãos e mostrando a composição de suas ideias com a ponta dos dedos – parecendo um maestro fora do ritmo, descoordenado, confundindo a orquestra. De repente, ele se lembrou da narrativa e retomou o fio da história, detalhando a produção da agenda como se estivesse lá. Para quem não sabe, agenda é um tipo de pixação executada coletivamente com a composição de vários nomes em uma mesma superfície. Pode ser feita simultaneamente ou desenvolvida ao longo de meses ou anos, com os vulgos sendo somados gradualmente à mesma superfície, uns próximos aos outros. Ele desenhou a agenda com os gestos e continuou o relato. Estava visivelmente empolgado em sua exposição, o que foi bom porque deu uma animada na Ana. Ela olhava para as gesticulações inquietas do amigo, que cortavam a atmosfera abafada e esboçavam uma *graphic novel* que se dissipava no vazio. Cada frase gerava um quadrinho com personagens e balões que eram preenchidos na medida em que ele ia falando. E tudo sumia, dando espaço para a nova cena, para o novo quadro, com seus balões e personagens. Átila narrava e movia as mãos à maneira de uma HQ etérea, que nunca chegava a se concretizar por completo – ou, melhor, à maneira das antigas apresentações com lanternas mágicas, nos primórdios do cinema. Cada cena aparecia e se dissipava a cada respiro, a cada detalhe contado em voz rouca e acenos dinâmicos. Ele estava eletrizado e sua vibração mantinha Ana conectada à narrativa, acesa, e momentaneamente, distante do luto que a dominara até então.

— Na lateral do prédio, caberiam umas quatro ou cinco pessoas, até mais se a gente escrevesse com letras menores. O Riva falou que tinha comprado um bocado de tinta na promoção em um depósito, a gente já sacava esse esquema: sempre que os galões estavam para vencer, eles faziam um saldão para limpar o estoque. Saía tudo pela metade do preço. Fomos até a casa dele e passamos as tintas da lata de dezoito litros para garrafas *pet* de dois litros, assim seria mais fácil para transportar. O Euro tinha uma corda enorme e uma cadeirinha de madeira. O prédio era bem alto, mas o material seria o suficiente. O plano era que descessem dois de cada vez para que a gente conseguisse fazer a agenda mais rápido. Mas na hora não deu, preferimos usar mais encordamento para aumentar a segurança. A gente subiu por dentro do prédio mesmo, estava escuro porque a luz já estava desligada na Cemig. Era muita escada para subir. O prédio estava abandonado, sujeira, fedor, ratos vivos e mortos por todo o lado. Cada um foi levando um pouco dos materiais pela escada. Eu tinha um pouco de medo, de ansiedade, de fissura. No final da escada havia uma tampa de ferro no teto, que era a passagem para a laje do edifício. O cadeado já estava estourado, vi uns pedaços dele no chão. Deve ter sido coisa de craqueiro, imaginei isso porque vi umas latas de cerveja amassadas e furadas por lá – uns restos de papel alumínio também. Remanescia um cheiro químico ordinário, aquele aroma indescritível e impregnante. A gente teve que dar pezinho para conseguir subir, e o penúltimo puxou o último. Foi um tiro de misericórdia, já rolava uma exaustão por causa da escada e ainda tinha o desafio de alcançar a passagem no teto. Atravessamos por essa entrada e chegamos lá no topo; ficamos meia hora descansando, recuperando da subida – estava todo mundo destruído; se eu te contar a vista que tem lá de cima você não vai acreditar! Dava para ver a cidade em quase trezentos e sessenta graus. À noite era só prédio e casa brilhando para todo lado, bonito demais. O céu tinha tingido tudo de um azul marinho bastante intenso. Na hora em que eu estava bem relaxado, distraído na vista, nem lembrando mais que tinha o pixo pela frente, o Rax começou a movimentação. Ele amarrou a ponta da corda em uma viga e colocou um tecido para evitar o desgaste onde ela roçava no cimento. Umas duas pessoas precisariam ficar na contenção para aumentar a segurança. A gente ia desembolando as cordas e passando as tintas para uns baldinhos, que na verdade eram umas latas com a alça reforçada. Ia uma lata amarrada no assento de madeira, na cadeirinha, para ir molhando o rolo. Quando a gente desceu, já deviam ser quase duas da madrugada. O Rax foi o primeiro, já que era o mais experiente. Eu estava muito nervoso, mas os caras iam me acalmando. Nem vi o tempo passar e a minha vez chegou, eu era o último. A noite não estava tão fria, mas ventava. A rua lá embaixo parecia estar deserta, uma vez ou outra passava algum carro. Quando eu estava na beiradinha para fazer a minha descida, passou uma viatura. Gelei, mas eles não me viram. Provavelmente nem dava para ver pelo ângulo, teriam que olhar muito para cima para perceber a gente. Fui descendo e parei na altura em que eu começaria a riscar a primeira letra. Eu tinha a sensação de estar solto ali, do lado de fora do prédio – fui de tênis, a maioria dos caras estava de chinelo mesmo, sentia a ponta do calçado apoiando na parede. Dava vontade de desistir, mas àquela altura eu já não podia voltar atrás – o pessoal me encorajou. Gritavam baixinho “Vai! Vai!”, e



ficavam acenando com a mão, me mandando ir. Eu fiz a primeira letra tremendo muito, decidi que ia fazer como conseguisse – ficasse como ficasse. Fui seguindo e completando o escrito, o tempo todo eu tremia muito, achava que meu pixo ficaria horrível – um bolor, como o pessoal fala. Quando terminei a última letra, fiz um sinal para que eles me ajudassem a subir – eu estava muito tenso. Cheguei lá na laje e deitei no chão, meio em choque pela aflição. É louco porque, durante a ação, eu estava ao mesmo tempo aflito e muito consciente dos perigos e cuidados. Os meus parceiros comemoraram, vibraram. Eles sabiam a importância do feito para mim. Rapidamente juntamos o material e demos no pé, descendo pela escada escura e cheia de ratos; cismei em falar dos ratos porque fiquei impressionado, lá tinha muitos – nunca vi tantos juntos, para mim esse bicho nem subia escada. Dava para ver uns montinhos de veneno que mais pareciam alpiste e umas embalagens roídas. Fiquei imaginando quem os teria espalhado ali, já que definitivamente aquele edifício não recebia nenhum cuidado há tempos. Quando chegamos lá embaixo, procuramos uma distância que nos permitisse ver o resultado. Fomos andando, atravessamos a rua e seguimos mais para frente, olhando para trás até o prédio aparecer no campo de visão. Achei impressionante que, olhando lá de baixo, não dava para reparar no tanto que minha letra estava tremida – ou eu consegui me controlar melhor do que eu imaginava ou a distância camuflava os defeitos. Fui para casa e dormi como uma pedra, apaguei depois da emoção da descida. Tive um sonho estranho, como se eu estivesse preso na corda e conseguisse ver a lateral do prédio por inteiro ao mesmo tempo – como que projetada no céu –, a maior viagem. Acordei às oito, dormi poucas horas, e o Rax já tinha voltado lá para fotografar com a luz do dia. Depois eu recebi a foto por *zap*. Ele falou que madrugou para fazer a fotografia, vai ver que ele nem dormiu e foi de virote. Parece que deu tempo só dele chegar no bairro, deixar as coisas e voltar para fotografar. Outro dia estive com a Katrina, ela é mais experiente, né? Ela me contou que na primeira vez que pixou descendo pela corda, a sensação foi muito parecida com a minha. Disse que com o tempo a gente se acostuma, que sempre tem medo e sempre fica tenso – mas que realmente é diferente, que na estreia é tudo novidade. Por falar nisso, estou precisando encontrar com ela.

Depois de narrar, ele enfiou a mão no bolso e sacou o celular, abriu o aplicativo de fotos e começou a mostrar as imagens do feito para a amiga. Ana e Átila ficaram um bom tempo conversando sobre uma das fotografias da pixação, em que havia quatro nomes enfileirados na lateral do prédio cinza que contrastava com o céu claro da manhã. Ela estava alegre com a felicidade do amigo enquanto ele narrava, embora, no fundo, ainda carregasse o corpo pesado. Ana deu um último gole no suco, deixando um resto no copo, e eles deixaram a padaria. Andaram até a Praça Afonso Arinos. Chegando lá, perceberam que o Gato ia chegando de moto – o motor estava desregulado e o cano de descarga vinha soltando uns estampidos. Ele estacionou a sua Titan amarela cheia de adesivos de artistas urbanos colados no tanque e foi logo tirando o capacete, também adesivado, enquanto caminhava em direção aos amigos. Interessante que o mesmo tipo de composição que perto da calçada parecia uma camuflagem, na moto e no capacete tinham um resultado diferente. Motociclistas gostam dos adesivos



porque eles criam um contraste com o asfalto, em caso de acidente. Caso um motoqueiro caia no chão, os coloridos se destacam no asfalto cinza, servindo, assim, como sinalização aos demais motoristas. Os impressos em papel metálico são os mais disputados, já que refletem pontos de luz e se sobressaem. Obviamente que o colecionismo dos adesivos tem mais a ver com a simpatia pelas imagens e escritos, mas a maior visibilidade se torna um atrativo extra. Os baús de motoentregadores são superfícies extremamente atraentes para quem participa das comunidades dos *stickers*, são suportes importantes para os coladores de adesivo. A cultura dos *stickers* é um fenômeno gigantesco nas artes urbanas, mas, talvez, subvalorizada por ser menos chamativa que os grandes murais.

Ana, Átila e Gato gostavam daquela praça, possivelmente por ela ser pequena e ter bancos próximos uns dos outros. Afonso Arinos era também ponto de encontro de grupos de *punks* que ficavam por lá com seus blusões pretos desenhados com corretivos para caneta, moicanos e outros tipos de corte arrepiados. Nas costas deles poderiam ser lidas frases contra o capitalismo, contra a repressão policial, além de desenhos do símbolo do anarquismo. O livro *Vozes à margem* os descreveu perfeitamente ao se referir ao movimento *punk* em São Paulo: “Coturnos, calças rasgadas, jaquetas, *patches*, moicanos, uma sobreposição de signos de traços cortantes, alusão a uma espécie de ‘dejeito urbano’”<sup>68</sup>. Antigamente, ali, havia uma estátua de um soldado segurando uma baioneta. Na placa do pedestal vinha o título “homenagem aos pracinhas”. Era irônico ver os *punks* tão irreverentes e insubmissos próximos ao jovem de farda, armado e congelado como monumento à ordem disciplinar. Mas a estátua foi retirada há anos, ouvi dizer que ela agora adorna inutilmente um canteiro central na Avenida Francisco Sales, no bairro Floresta.

Geralmente os *punks* debatem muito e sempre tem um que é mais “palestrinha”, o tipo que toma a palavra e profere pequenos discursos sobre assuntos variados. Suas falas são interessantes, muitos têm ideias profundas e radicais – no sentido de ir até as raízes das questões. Às vezes alguém leva uma pequena caixa de som e a deixa ligada na maior chiadeira, nunca se soube se o chiado é pela qualidade do aparelho funcionando em volume acima da sua potência ou se é uma característica das músicas. Ana, Átila e Gato gostavam da companhia dos *punks* ali por perto — sentiam uma conexão com a revolta, com o inconformismo e com o uso irreverente do espaço público. Ana conhecia melhor um deles, o Redson, amigo do Bira, que eventualmente saía do seu bairro, o Tirol, e aparecia para bater papo com os outros que estavam na praça. Redson criou uma aproximação com eles por se interessar por *graffiti* e pixação; ele mesmo fazia, no passado, pichações de protesto com tinta látex e rolos de pintura (note que nesse caso não utilizei da grafia com “x”). Eram sempre com frases e palavras contra as opressões e incitando os levantes sociais. É interessante porque tem algumas vertentes do pixo atual, como o pixo reto

68 BERTELLI; FELTRAN, 2017, p. 88.

Paulista, que vem da tradição dos *punks* proletários. No documentário *Pixo*<sup>69</sup>, é lembrada essa história. O movimento *punk*, nos fins dos anos 1970 e nos 1980, era muito forte em bairros de operários da indústria – sobretudo no ABC. Muito do pensamento anarquista estava presente nessas vizinhanças, inclusive pela presença dos italianos – que acompanhavam os sindicatos em suas terras de origem. Os *punks* usualmente observavam as pichações sindicais feitas com tinta látex nos muros, depois chegavam em casa e viam as tipografias estilizadas das capas das bandas *punks*<sup>70</sup>. Essas duas referências foram se fundindo em suas rotinas. O estilo de pichação conhecido como *pixo reto* é tido como a fusão da técnica das pichações sindicais com a imitação das grafias das bandas de *punk rock*. Outro ponto de contato dessas duas culturas, a sindical e a do *rock* de contestação, foi o surgimento do movimento *anarcopunk* – possivelmente fruto desses mesmos convívios nas vilas proletárias. De fato, muitos dos *pixos* mais emblemáticos de foram influenciados por essa atmosfera.

Os três amigos ficaram no banco da praça, entre os *punks* e as pessoas em situação de rua, vendo as fotos das pichações, enquanto o Átila ia contando novamente a façanha da agenda no prédio. Em um momento, passou por lá um bando de *skatistas*: usaram um dos bancos de concreto como obstáculo para a execução de manobras. Fizeram algum barulho com suas madeiras, eixos metálicos e rodinhas de poliuretano, e foram embora descendo degraus espaçados próximos ao obelisco triangular. Surgiram e saíram como se fossem um enxame de vespas. Todos jovens, cheios de energia, pulando e comemorando as estripulias. Depois chegou um senhor com uma boina amassada, pedindo cigarro, que seguiu falando sozinho, fazendo contas com os dedos sujos. Mais adiante, uma estrutura de metal, que parecia as de poços de petróleo, apontava inutilmente para o céu. Sobre as pedras portuguesas havia uma dezena de baldes plásticos amontoados que seriam utilizados pelos lavadores de carro – em alguns era possível ver a ponta de um pano esgarçado e encardido. Alguns homens, escorados em automóveis estacionados em quarenta e cinco graus, pareciam ser os donos dos materiais de limpeza. O ponto de ônibus perto da avenida enchia e esvaziava, como se fosse uma ampulheta contando o tempo e sendo desvirada periodicamente. O tempo passava e os amigos permaneciam ali, unidos. Um rapaz alongava seu corpo sem camisa perto de uma árvore, um garoto passeava com um cachorro enorme. Jovens bem vestidos saíam por uma das portarias da Escola de Direito. A noite foi avançando e eles conversavam, riam e relembavam histórias do amigo falecido. Nesses tipos de encontro paira uma silenciosa solidariedade permeada pela dor

69 PIXO, 2009. (produção audiovisual).

70 “Djan acredita que a pichação com “x” tem sua origem ligada ao movimento *punk*, associando ao ato de pixar uma postura anárquica de protesto e questionamento. Alguns indícios para essa constatação podem ser percebidos no visual dos convites de festas da época com ilustrações fazendo uso da temática *punk*, pelos nomes de pichações precursoras como: ‘Birajá Punk’, ‘Lixomania’, ‘Kennedys’, ‘Punk de Guerra’, que remete diretamente à palavra *punk* ou no caso de Lixomania e Dead Kennedys, nomes de bandas *punks* e até mesmo no estilo caligráfico das letras das pichações pioneiras como ‘Deekadencia’, ‘PSP Osso’, ‘Chefe’, entre outras, que guardam grande semelhança com os logotipos de bandas *punks* como Ratos de Porão e D.R.I. (Dirty Rotten Imbeciles).” (LASSA-LA, 2014, p. 27).

da perda. Eles sabiam, mas não mencionavam, que ali deveriam estar anteriormente os quatro, contando com a presença do Roko, e não os três apenas.

Depois do relato que o Átila fez, eu andei refletindo sobre as relações do pixo com os corpos e com a cidade. As ações dos pixadores se tornam indicativos das peripécias corporais: escaladas, manejos de rolos de pintura e pincéis com cabos extensores, *jeguerês*<sup>71</sup>, escritas feitas de cabeça para baixo, descidas por cordas. Nos pixos, os corpos são levados ao extremo – pela habilidade, pela força, pelo contorcionismo e pelo risco físico, que pode se tornar fatal. É surpreendente a capacidade que os pixadores têm de alcançarem determinados lugares. Como na antiga modalidade de pixação em que se escrevia o nome do pixador seguido pela frase “esteve aqui”, o que se manifesta nas performances atuais ainda é o testemunho de alguém que riscou o seu nome. No entanto, não é mais preciso escrever que se esteve lá, a assinatura cumpre a função sem que a inscrição se torne redundante. A escrita de um pixador é um atestado de presença. Os nomes grafados nas paredes são também registros de um tipo de sociabilidade bastante peculiar: marcam o resultado de uma ação, geralmente coletiva, assinalando uma cumplicidade. Por mais paradoxal que pareça, é uma contravenção que age deixando rastros – é uma ilegalidade que segue espalhando as evidências da sua ação. Nesse caso, o resultado do delito é a assinatura.

No caso dos pixos coletivos, o que ocorre é uma justaposição de nomes próprios ou de siglas de turmas, condensações de letras que se referem diretamente às coletividades – como ocorreu no caso da agenda da qual o Átila participou na lateral do prédio. Outro tipo de situação em que a sociabilidade dos pixadores ocorre pode ser entendido como uma “ausência que se faz presente”, a presença por meio do nome. Os praticantes da pixação, mesmo que não estejam pixando naquele momento, acompanham as alcunhas pela cidade, reafirmando a presença simbólica dos amigos – alguns já falecidos, como no caso do Roko, lembrado pela Ana por meio da leitura das inscrições no trajeto do ônibus. Um pixador em meio aos pixos espalhados pelas paredes não se sente completamente só, nem tão estrangeiro em lugares para ele pouco habituais. Há, evidentemente, a questão da territorialidade. Jovens reivindicam e atestam a sua participação por toda a cidade por meio de suas ações. Eles, em sua extensa maioria, são habitantes das periferias dos centros urbanos.

O abismo sociocultural brasileiro, país possuidor de um dos mais elevados níveis de desigualdade social do mundo, é evidente para os jovens periféricos. É importante lembrar que muitos moradores de comunidades morrem cedo, vitimados pela violência. O escritor camaro-

71 “No circense *pé nas costas* ou *jeguerê*, que envolve duas, três e até quatro pessoas, o pichador conquista altura subindo na escada formada pelas costas dos companheiros.” Matéria “Na corda bamba, mano”, *Revista Piauí* – Edição 47, agosto de 2010 – do jornalista Breno Pires.

nês Achille Mbembe, em seu livro *Necropolítica*<sup>72</sup>, faz referência a essa escolha, pelo Estado e pelo capital, entre os que vivem e os que morrem precocemente. Para ele, vida e morte são categorias de controle social – em alusão ao termo “biopolítica” apresentado por Michel Foucault<sup>73</sup>. As pessoas pertencentes aos estamentos sociais dos quais os pixadores e grafiteiros, em sua maioria, são geralmente oriundos, infelizmente, tendem a se encaixar nessa descrição. Claro que há exceções, mas analiso aqui a dinâmica social. Nessa perspectiva, circular pela cidade e deixar registrada a passagem tem um sentido singular para os que pixam, e mesmo para os grafiteiros. Existe, nessas atividades, a reivindicação de ocupação dos espaços públicos – não em um sentido de ser aceito, mas no de fazer-se presente. Algo que possui diferenças importantes. Há um posicionamento de luta por reconhecimento nesses outros espaços, não necessariamente uma aceitação por outras classes sociais, mas a legitimação de que se esteve lá – como conquista e ingresso em partes da cidade em que o acesso não lhes é necessariamente bem-vindo. No entanto, o procedimento do pixo não se restringe ao ato de circular por determinadas áreas ou bairros marcando os nomes; com o tempo, ele se converteu em parte da linguagem característica de muitos jovens. Há também a importância imagética no tipo da escrita, nos aspectos caligráficos, mas o ponto de destaque da prática é o registro do deslocamento pela cidade. Ao falar de território, na perspectiva dos jovens das periferias brasileiras, é preciso se questionar sobre lugares de fala e capitais culturais. Alguns aspectos estão no cerne da questão, mas são pouco evidentes, como, por exemplo, o acesso público aos meios de comunicação – já que se trata de uma estratégia expressiva. O que vemos, principalmente, nas culturas de rua, é o desenvolvimento de uma linguagem própria e extremamente forte. É possível também dizer de fluxos de informação alternativos, cujas rotas independem do *mainstream*.

Essas observações me fizeram lembrar do título do trabalho do artista plástico carioca Maxwell Alexandre, presente na exposição *Pardo é Papel*<sup>74</sup>: “Não foi pedindo licença que chegamos até aqui”. A maioria dos artistas urbanos aparentam ter a consciência de que o embate travado nos espaços públicos possui similaridades com as suas lutas cotidianas na sociedade. E

72 “Além disso, propus a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’”. (MBEMBE, 2018, p.71).

73 FOUCAULT, 2008.

74 “Maxwell Alexandre, de 29 anos, uma das vozes mais ativas pela igualdade racial na cena artística nacional, retrata em sua obra uma poética urbana que passa pela construção de narrativas e cenas estruturadas a partir de sua vivência cotidiana pela cidade e na Rocinha, onde nasceu, trabalha e reside. A série ‘Pardo é Papel’ teve início no ateliê do artista carioca em 2017, quando começou a experimentar com o papel pardo. Nesse processo, além da estética potente, Maxwell percebeu o ato político e conceitual que estava articulando ao pintar corpos negros sobre a superfície, uma vez que a ‘cor’ parda foi usada durante muito tempo para velar a negritude.” Website do Museu de Arte do Rio. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/pardo-e-papel/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

é exatamente dessa constatação que surge a força, a inventividade e a capacidade de articulação em rede. São ações que partem de um desejo libertador, o mais primário e original impulso que busca vencer o enorme arcabouço repressivo em nome da estrutura social estratificada. Como ressaltou o pixador paulistano M.I.A em entrevista recente, os ícones que são utilizados para pontuar a história brasileira não foram escolhidos por acaso. No contexto do levante provocado pelo assassinado de George Floyd pela polícia estadunidense, e criando paralelos com o Brasil, ele afirmou: “Derrubar esses monumentos é mais do que dizer que não aceitamos exaltar quem nos escravizou. É um passo para reescrever as nossas próprias histórias e culturas. Não é sobre apagar a nossa história, mas sim incluir e exaltar outras narrativas e símbolos não-colonizadores e anticoloniais”<sup>75</sup>. Obviamente que não são todos artistas urbanos que partem de pensamentos semelhantes, mas majoritariamente essa noção permeia as suas ideias de patrimônio – às vezes de forma consciente, e em outras, inconscientemente.

Monumentos e dados históricos ajudam a solidificar os lugares que opressores e oprimidos deveriam ocupar, de acordo com um pensamento hegemônico, no campo social. A própria urbanização tem tido, também, o papel de determinar espacialmente a exclusão. Belo Horizonte é exemplar nesse sentido. A cidade sem becos, que foi planejada radialmente dentro da Avenida do Contorno, sempre funcionou como uma força centrífuga para os desfavorecidos e centrípeta para os socialmente aceitos. Acontece que o planejamento não foi suficiente para apartar as diferenças. A cidade se tornou cenário de um constante embate; constituiu-se, ela mesma, em um embate. A história emerge pelos poros, como suor, sangue ou secreção. Não existe planejamento, cálculo ou matemática que a controle. Os confrontos podem emergir ou ser provisoriamente silenciados, como são os rios escondidos sob a densa camada de asfalto, mas basta uma chuva mais forte, uma rápida tempestade, para que bocas-de-lobo estourem, para que as ruas sejam destruídas, para que quarteirões inteiros sejam arruinados. A história, assim como as águas, nunca para de correr e está, a todo o momento, pronta para se revelar diante de nossos olhos, para eclodir, para irromper. E não digo que se trate de algo meramente da lógica, do cálculo racional, que caiba nas planilhas ou nas reuniões estatais, e muito menos que se encerre nos *slogans* publicitários. As narrativas não contadas, ou mal contadas, reaparecem como abalo sísmico que emerge e toma de assalto as superfícies. O tempo histórico vibra, ebule, e não espera a sua hora para explodir diante dos olhos do cidadão incauto. Aquilo que muitos acreditam estar soterrado, vive, se alimenta e se reproduz debaixo da terra, sob os asfaltos e as calçadas adorna-

75 “(...) codinome M.I.A, sigla para Massive Illegal Arts. O pixador e ativista faz intervenções em instituições ligadas ao Estado, ícones turísticos da cidade de São Paulo e monumentos que representam o processo de aculturação no Brasil, com o propósito de promover uma reflexão sobre a liberdade de expressão e a colonialidade do poder. M.I.A trabalha com extintor no lugar do spray e grava mensagens provocativas em verde, amarelo e vermelho (as cores da África) que frequentemente são alvo de discussão na imprensa. Influenciado por Basquiat, o artista vê suas pixações como uma forma de afrontar a sociedade e questionar a exploração do negro no mercado das artes. ‘Fazer essas intervenções é por a arte contemporânea lá para todo mundo ver. É o tipo de arte que, através de um curador, talvez nunca entre em um museu ou galeria’, aponta.” Disponível em: <https://sagacidade.org/entrevista/mi>. Acesso em: 24 mar. 2022.

das com pedras portuguesas, sob os terrenos em que foram finamente construídos os bistrôs e as bolsas de valores, sob a vida cotidiana que se distrai entre crises novelescas e badulaques *high-tec*. Sob os chãos das certezas, sob os pés protegidos em calçados cintilantes, é lá que as águas do passado borbulham. De baixo para cima, de onde surge a força que vence a gravidade e toda a vontade de obliteração. E é de lá, também, que surgem as culturas contestadoras – daqueles que são oprimidos por questões de classe, raça, gênero ou orientação sexual. E se hoje essas culturas se apresentam como pixos, *graffitis*, murais, e marcam as paredes, é porque ainda não eclodiram por completo. Enfim, as garatujas e os desenhos colossais, que a alguns incomodam, podem ser lidos como avisos e micro levantados diários. Para ser capaz de lê-los, é necessário alfabetizar-se sobre o caos e a injustiça social. E como repetidas vezes tem sido sugerido pelas humanidades, as questões urbanas são extremamente complexas e demandam escuta, interesse, sensibilidade e, se possível, estudo. Aquilo que é silenciado, reprimido ou desdenhado, um dia explode na cara.









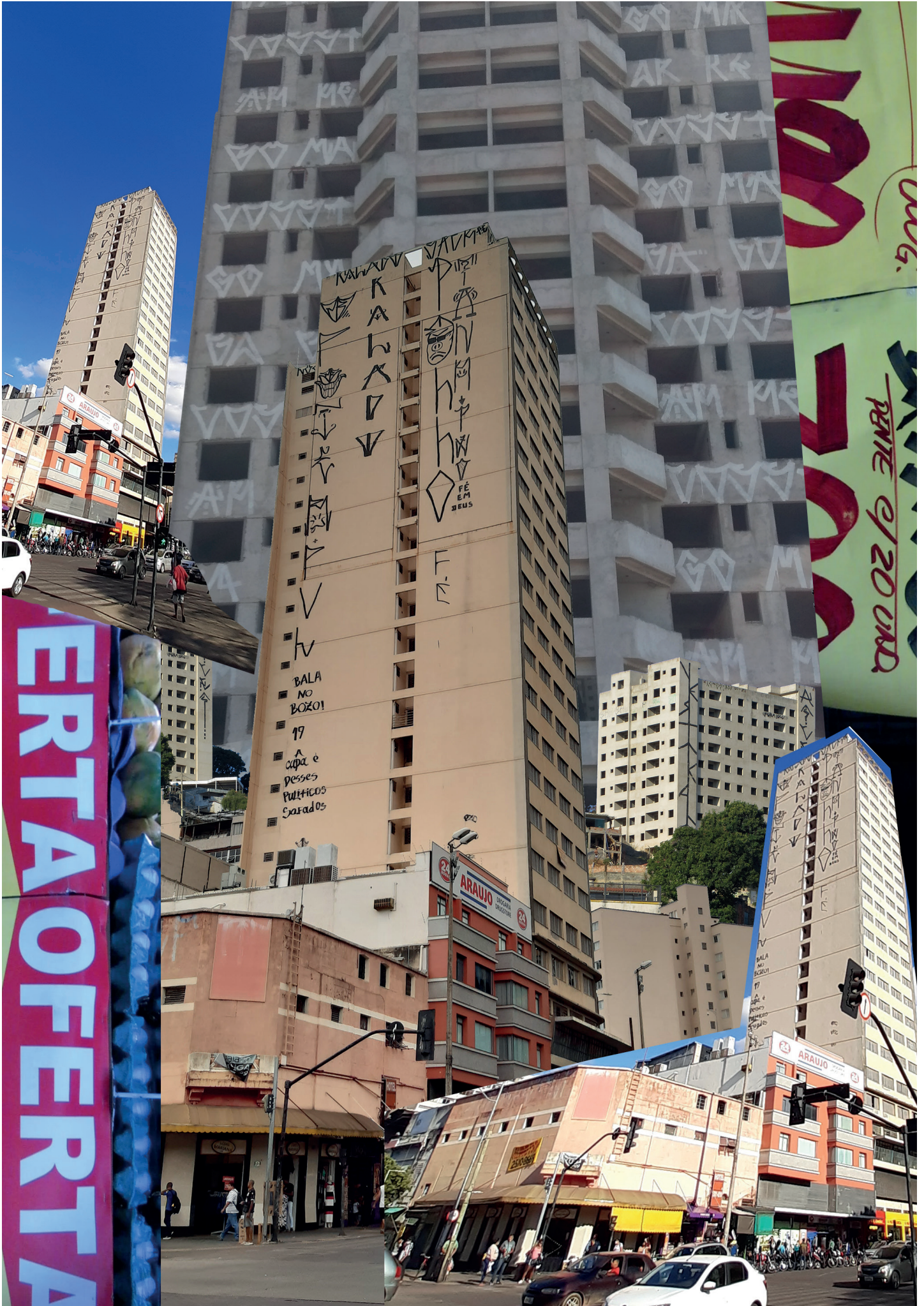


















## PARTE 2

### 5. Reles e os trens

Reles era fascinado por trens, mais especificamente pelos vagões: de carga ou de passageiros. De segunda a sábado ele trabalhava em uma loja de acessórios para motocicletas. Entre vendas, planilhas e romaneios, divagava planejando novos ataques ferroviários. Sua mente oscilava entre as suas tarefas do trabalho diuturno e a vontade de grafitar. A estranha mania de correr tanto risco para escrever o apelido em letras distorcidas era uma incógnita. Tal prática virava uma contaminação que ia passando por gerações, fronteiras e idiomas – transmitida desde os jovens das periferias nova-iorquinas que grafitavam metrô e eram ligados à cultura *hip hop* nos anos setenta (e outras vertentes correlatas). É plenamente possível dizer que bem antes, desde os andarilhos descritos pelo escritor estadunidense Jack London<sup>76</sup>, em livro publicado em 1907, e os AGITPROP<sup>77</sup>, nos anos da Revolução Russa, os vagões de carga já eram suportes para a expressão política.

O *hip hop* surgiu nos Estados Unidos dos meados para os fins dos anos 1970<sup>78</sup>, mas as grafitações eram anteriores. Naquele período, o contexto social por lá era especialmente distópico: havia uma profunda crise financeira, presença maçante das drogas pesadas nas periferias, abuso policial e brigas em vizinhanças. O movimento é tido como uma resposta que as comunidades negras e hispânicas encontraram para interromper a escalada da violência contra a juventude. Sobre o tema, recomendo o documentário *Rubble Kings*<sup>79</sup>, no qual os coletivos de *hip hop* são apresentados como alternativa para a sociabilidade que anteriormente era promovida por meios prejudiciais às juventudes. O relato do filme coincide com o que tem sido narrado em diversas entrevistas sobre o assunto. Os encontros de *mc's*, *dj's*, *b-boys* e grafiteiros surgiram no contexto de um pacto de paz selado entre as gangues para reduzir a mortalidade. Afrika Bambaataa, um dos *mc's* pioneiros, era amplamente conhecido como liderança de uma das gangues antes da sua carreira como *rapper*. Essa informação é confirmada pelo próprio músico em um de seus relatos no filme. Ele se apresenta como fundador do movimento Nação

76 LONDON, 2008.

77 LE TRAIN EM MARCHE, 1971. (produção audiovisual).

78 GASTMAN; ROWLAND; SATTLER, 2006, p. 48.

79 RUBBLE KINGS, 2015. (produção audiovisual).

Zulu<sup>80</sup> (*Universal Zulu Nation*) – que é uma iniciativa social que existe há cerca de quarenta anos e utiliza os elementos do *hip hop* como incentivadores das potencialidades criativas nas comunidades periféricas – inicialmente nos Estados Unidos, mas atualmente em vários países. Os princípios norteadores da Zulu Nation são bastante similares aos do *hip hop*<sup>81</sup>. Ambos preservam o espírito de serem fomentadores de atividades culturais, mediarem resoluções de conflitos entre as populações em situação de vulnerabilidade social e, antes de mais nada, de propiciarem sociabilidade consciente e difusão de conhecimento emancipatório.

A vertente do *hip hop* relacionada às artes visuais foi o *graffiti*, que tomou forma não só por meio das pinturas murais, mas também de vestimentas – sobretudo jaquetas e bonés pintados inicialmente à mão –, das artes gráficas, em festas e apresentações de *rap* e, destacadamente, nas inscrições dos metrô – que em outras regiões, como na Pensilvânia<sup>82</sup>, se popularizou com a prática das pinturas em trens de carga. Os primórdios do *graffiti* ligado ao *hip hop*, ainda no Bronx, foi habilmente registrado pela fotógrafa Martha Cooper<sup>83</sup>, que teve a atitude visionária de fotografar os metrô grafitados, antes mesmo que o valor cultural das grafitagens tivesse sido amplamente reconhecido. Uma informação interessante é que a Martha ainda é atuante como fotógrafa dedicada ao registro da arte urbana; ela, com quase 80 anos de idade, viaja o mundo para realizar registros e exposições. Sua presença está completamente incorporada à rede internacional de troca e de cooperação entre grafiteiros – participando desde a cobertura de grandes festivais até das ações clandestinas. Algumas das suas imagens mais antigas sobre o tema estão disponíveis no livro *Subway Art*<sup>84</sup>. Durante a minha pesquisa, conversei com o *deejay* Roger Dee<sup>85</sup>, um dos pioneiros do *hip hop* em Belo Horizonte, que a visitou em seu estúdio em Nova Iorque. Ele narrou a surpresa quando ela o recebeu generosamente e deixou que ele manuseasse o seu acervo. O espanto, em suas palavras, foi o seguinte: “ao abrir a pasta de fotos, a primeira imagem que eu deparei foi exatamente a mais marcante que eu já tinha visto: a foto-

80 Disponível em: <https://www.zulunation.com/about-zulunation/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

81 “Mas o que é Hip Hop? Hip Hop é uma palavra que designa em português “Saltar mexendo os quadris”. Conforme Juny KP (2001), o termo Hip Hop foi criado pelo DJ África Bambaataa que teria se inspirado em dois movimentos cíclicos: um deles estava centrado na forma pela qual se transmitia a cultura dos guetos americanos; a outra estava na forma de dança popular na época, a qual consistia em saltar (hop) movimentando os quadris (hip). Mas, o Hip Hop, caracteriza-se por um conjunto de quatro elementos: o DJ, o Rap, o Break, o Graffiti, além de termos encontrado na literatura autores que também somam créditos a um estilo próprio de se vestir, como um outro elemento que caracterizaria o Hip Hop. Cada elemento teve seu surgimento de forma isolada e gradativamente foram agregando-se, formando o Hip Hop.” (OLIVEIRA, 2004). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/issue/view/190>. Acesso em 25 mar. 2022.

82 GASTMAN; ROWLAND; SATTLER, 2006, p.81.

83 COOPER, 2013.

84 COOPER; CHALFANT, 1996.

85 CLEBCAST, 2020. Entrevistado: Roger Dee. (produção audiovisual).



grafia de um grafiteiro em um vagão de metrô, que eu tinha observado em uma revista no início dos anos 1980. Ela foi determinante na minha vida. E eu estava ali, uns trinta anos depois, no estúdio da Martha, e a foto que eu puxo da pasta foi exatamente aquela que tinha me perseguido na memória por todo aquele tempo”.

Como citei em um parágrafo anterior, ainda antes dos *graffitis* relacionados com o *hip hop*, é reconhecida a presença de inscrições nos vagões de carga e de passageiros, feitas por sem-teto nômades, conhecidos como *hobos*<sup>86</sup>, e por pessoas da classe trabalhadora que passavam regularmente pelas ferrovias. Há relatos que recuam até o século XIX, na época posterior à Guerra Civil dos Estados Unidos, para buscar as raízes dos desenhos e escritos em veículos ferroviários. No conto “A estrada”<sup>87</sup> (publicado pela primeira vez em 1907), o escritor Jack London descreve as grafias em vagões de carga como uma forma de comunicação entre andarilhos e caroneiros que usavam as linhas férreas. Essas grafias produzidas pelos *hobos*, inicialmente feitas com canivete e posteriormente com giz, eram conhecidas como *monikers*<sup>88</sup>, ou *monicas*<sup>89</sup>, e se proliferaram até os anos que seguiram à Segunda Guerra Mundial. Destaca-se o seu aumento nos anos da Crise de 1929, quando o número de sem-teto e andarilhos cresceu exponencialmente por lá. Os mais usuais eram os desenhos cartunescos feitos só de linha, sem preenchimento de cor, e em dimensões de até cinquenta centímetros. Segundo é narrado no livro *Freight Trains Graffiti*<sup>90</sup>, após os resultados do plano econômico New Deal, a situação financeira da população melhorou e houve um decréscimo de *hobos* e, conseqüentemente, dos *monikers*. Desde então e, posteriormente, com a Segunda Grande Guerra e a expansão da indústria automobilística, as linhas férreas perderam a centralidade no transporte de passageiros (e de caroneiros nos cargueiros) e, conseqüentemente, houve a diminuição da prática das inscrições nos vagões – embora nunca tivessem cessado completamente. No livro de Jack London há um relato que conta sobre a utilização das *monicas* (*monikers*) como forma de comunicação entre andarilhos que pegavam carona escondidos nos trens de carga: “Sua *monica* era Skysail Jack. Encontrei-a pela última vez em Montreal. Ela foi talhada com um canivete na lataria do trem. Estava escrito “Skysail Jack”. Acima estava anotado “B.W. 9-15-94”. A segunda informação dizia que ele tinha passado por Montreal com destino ao oeste no dia 15 de setembro de 1894 (*Bound West*), provavelmente ele passou por lá um dia antes de mim. Então talhei a minha

86 PENNACHIN, 2012.

87 LONDON, 2008.

88 GASTMAN; ROWLAND; SATTLER, 2006, p. 281.

89 LONDON, 2008, loc.1037.

90 GASTMAN; ROWLAND; SATTLER, 2006.

*monica* ao lado da dele, com a informação de que eu também seguia para o oeste.”<sup>91</sup>

O fotógrafo norte-americano Mike Brodie viajou com andarilhos, *hobos*, entre 2004 e 2009, registrando as suas rotinas nas estradas de ferro. Em muitas de suas fotografias é possível perceber que a tradição dos *monikers* persiste no século XXI. Em algumas das imagens são visíveis os jovens caroneiros riscando os seus nomes nos vagões de trem, com técnicas e grafias semelhantes às usadas no século XIX. Os personagens retratados por Brodie, dos quais ele passou a fazer parte, eram *outsiders* que viveram, impulsionados pela falta de perspectiva econômica, a deambulação pelas ferrovias. Nas imagens, o que se percebe é que esses jovens carregam símbolos que atestam as suas afinidades com movimentos contraculturais, sobretudo relacionados à música. Seus visuais trazem uma mescla de referências: camisetas com estampas de bandas *punks*, cortes eventualmente moicanos, vestimentas semelhantes às dos *hippies*, tatuagens, adereços e um ar distópico futurista – embora não apresentassem muitos equipamentos tecnológicos, as fotos eram realizadas inicialmente com o uso de Polaroids. Suas peles e roupas parecem ter sido constantemente tingidas pelos tons ocre-enferrujados presentes nas estradas de ferro. Algumas das fotografias foram publicadas nos livros *Tones of Dirt and Bone*, de 2014, e *A Period of Juvenile Prosperity*<sup>92</sup>, de 2013, de autoria do próprio Mike Brodie, e foram lançados apenas nos Estados Unidos, na versão em inglês. Tentei adquirir um exemplar de cada, mas os preços eram impraticáveis (já que são importados e tiveram uma pequena tiragem). Conheci o trabalho por indicação de um amigo e por visita em exposições virtuais, que não estão mais disponíveis pela internet.

Por volta de 1917, como parte das ações AGITPROP<sup>93</sup> (agitação e propaganda), eram pintados escritos e desenhos nas superfícies dos vagões de trem. Quando me deparei com a imagem de uma dessas ações dos grupos de agitação e propaganda, nas cenas do filme do cineasta Chris Marker<sup>94</sup>, logo percebi a similaridade com os *graffitis* de meio século depois. É importante destacar que o filme *Le train em marche* foi exibido pela primeira vez em solos estadunidenses e europeus na segunda metade da década de 1970. Associei esse dado, também, a um itinerário que eu vinha traçando do muralismo contemporâneo nas periferias hispânicas nos Estados Unidos até o movimento mexicano e os murais russos. Os AGITPROP e o movimento mexicano eram quase contemporâneos em seus anos iniciais, e é importante destacar que revolucionários russos e do México mantinham intercâmbios constantes (dadas as condições da época). Não é difícil pensar que boa parte da pintura mural norte-americana tenha sido

91 LONDON, 2008, loc.1037.

92 Disponível em: <https://www.mbphoto.com/artists/45-mike-brodie/series/a-period-of-juvenile-prosperity>. Acesso em: 25 mar. 2022.

93 TAYLOR, 2004.

94 LE TRAIN EM MARCHE, 1971. (produção audiovisual)

influenciada pelas correntes mexicanas e russas (via México). Deixo aqui esses apontamentos e indícios para investigações futuras. Como sabemos, ainda é mais fácil encontrar materiais que corroborem visões dos países colonizadores do que trazer à tona versões que favoreçam visões não eurocêntricas ou de bases não capitalistas. Sempre me incomodou o discurso taxativo que delimita os inícios da arte urbana no triângulo Estado Unidos, Paris e Inglaterra – com maior ênfase no primeiro. Como esse não é o ponto central do meu texto, vou ter que deixar as hipóteses como exercício de curiosidade e de especulação. Essas reflexões nos mostram que são possíveis caminhos alternativos para o surgimento dos murais, dos *graffitis* e, também, da utilização dos vagões de trem como suporte para a expressão artística. Talvez nenhuma narrativa tenha recebido tanta atenção como a dos *graffitis* oriundos de Nova Iorque em meados dos anos 1970, no ambiente do florescimento da cultura *hip hop*. Um último dado, mas não menos importante, é que no livro de Jack London ele descobre a vida da itinerância nas estradas ferroviárias ao acompanhar uma caravana sindical que viajava fazendo protestos trabalhistas. Depois, ele se desgarrou do grupo e seguiu a sua jornada de andarilho-escritor.

Bem distante dos relatos de cem anos antes, na atualidade, em diversos países existem legiões de pessoas que se dedicam a tramar estratégias para estampar os trens com seus nomes e desenhos. E é exatamente aqui que o Reles entra na história. Ele é um desses vidrados em trens e uma vez estava com os seus companheiros entrando na ferrovia. Eles passaram para o terreno da linha férrea por meio de um furo no aramado de proteção. No caminho, quebraram um galho de um arbusto próximo ao buraco na grade, para sinalizar a saída. Caminharam mais alguns passos, ofegantes e ansiosos, concentrados para não caírem e não fazerem barulho até chegarem ao trem. Avistaram os vagões ao longe, eram silhuetas retangulares. Os seguranças rondavam com dois cachorros, pareciam estar se distanciando. O grupo estava com os nervos à flor da pele, embora tudo parecesse correr bem. Só se ouvia os passos, o farfalhar das folhas e o zumbido grave das locomotivas em descanso. Havia lugares onde era tranquilo pintar, mas que ficavam muito distantes da cidade. Neles, geralmente os trens seguem estacionados, quase abandonados, por um bom tempo – praticamente sem alma viva por perto. Reles dizia que pintar cargueiros tinha um misto de apreciação estética, ao vê-los coloridos circulando por aí, de produção artística e de esporte radical, pela emoção que a atividade envolve. É um tipo de ação que dura menos de uma hora, às vezes mais, mas que o alimentava emocionalmente por semanas. O grafiteiro estadunidense Zephyr, que grafita desde 1975 e passou a atuar nos trens de carga desde 1993, deixou registrado textualmente, no livro *Freight Trains*<sup>95</sup>, que a pintura nos vagões tinha algo em comum com as cartas inseridas em garrafas que os naufragos lançam no oceano. Para ele, a maior motivação para pintar trens é a noção de que os seus desenhos passam entre os extremos do país e são vistos por pessoas que ele nem faz ideia de quem sejam. Lembro-me de que eu associava a prática das grafitagens, em qualquer modalidade, à

95 GASTMAN; ROWLAND; SATTLER, 2006, p. 246.

música *Message in a bottle*, da banda The Police<sup>96</sup>, muito antes de conhecer esse relato. Na letra, um naufrago solitário envia garrafas com mensagens de S.O.S. desde a ilha em que estava isolado. Algum tempo depois, ele via chegando pela praia bilhões de centenas de mensagens semelhantes dentro de outras garrafas. Eu interpretava cada cidadão urbano, em meio às suas rotinas extenuantes carecendo de sentido, como um dos naufragos, e a infinidades de inscrições nos muros e vagões como as garrafas com bilhetes (simultaneamente pedindo e oferecendo socorro).

Segundo o próprio Zephyr narrou em seu *website*<sup>97</sup>, sua primeira pintura de vagões aconteceu com o convite de uma grafiteira, a Pink, que já estava habituada com a prática em Nova Iorque e na Filadélfia. Ambos são nomes emblemáticos para a cena das artes urbanas; ela pertencente a uma geração anterior à dele. Uma vez, o Reles me contou que gostava de imaginar as paisagens cruzadas pelos vagões que pintava: cenários áridos, como o Cerrado no inverno do centro-oeste brasileiro, passando pela Mata Atlântica úmida, até a chegada dos trens nos centros urbanos cercados por concreto. Desde Belo Horizonte até os litorais, como os portos de Santos e de Vitória. E ele acrescentou que o que mais achava interessante é que os vagões cortavam o país por dentro, por localidades nas quais pouco mais que a luz elétrica havia chegado (ou talvez nem isso). Para ele, era incrível imaginar aqueles desenhos coloridos passando por lavradores, por pessoas que cruzavam por linhas férreas entre fazendas vizinhas, possivelmente empurrando suas bicicletas barra circular, por pequenas cidades, vilarejos e depois entravam nas grandes cidades: Belo Horizonte, Vitória, Brasília, São Paulo. Mesmo em Minas Gerais: Juiz de Fora, Barbacena, Itabira, João Molevade, Montes Claros, Uberlândia. Ele ainda comentou que, como mineiro, os trens eram alegria e maldição. Alegria porque estava habituado com a presença da enorme serpente de ferro desde suas memórias mais antigas, ela fazia parte da sua história de vida, desde a infância – ainda na época dos vagões da RFFSA, com locomotivas vermelhas e grafismos amarelos. Decorou, desde cedo, aquele logotipo de quatro linhas que simulavam o encontro de dois ramais ferroviários. Maldição porque já sabia que transportam, majoritariamente, a carne mais profunda e succulenta das montanhas: os minerais, que eram vendidos como lata velha por aqui e apreciados como ouro em outras terras. E os restos ficam de molho naquelas gigantescas bacias de rejeito aquoso esperando por um desabamento – enormes ampulhetas macabras. As mesmas montanhas que deram o título à capital mineira, Belo Horizonte, transformaram-se em colossais campos minados ou bombas-relógio aguardando o tempo para explodirem sobre as mesmas cidades que ajudaram a construir. Essas cadeias montanhosas, inicialmente bucólicas e inofensivas, agora são vulcões invertidos, que ao invés de lançarem suas lavas para o alto, babam lama torrencialmente sem fazer distinção das famílias a serem soterradas logo abaixo. A marcha da locomotiva, para

96 THE POLICE, 1979. (produção musical)

97 Disponível em: <http://zephyrgraffiti.com>. Acesso em: 25 mar. 2022.

o Reles, tornou-se metáfora desse furor ensurdecido do progresso, do desenvolvimentismo irrefletido que a tudo devora vorazmente – da marcha egóica do deslumbre e do sofrimento. A diferença é que o trem, em algum momento, para; ainda que momentaneamente, ele para. Ele precisa resfriar os motores, desaquecer o óleo, aquietar em um canto qualquer. Precisa quietar nos trilhos e deixar de fumar, mas a frieira financeira, não – ela segue independente da exaustão, dos estragos e das dores. Ela segue, porque, inversamente, ela é a máquina que está a pilotar os homens.

Aquele domingo havia começado de maneira corriqueira para o Reles, extremamente habitual para aquele dia da semana. Ainda na mercearia do bairro Céu Azul, ele notou o barulho do *freezer* desregulado que ocupava o ambiente por completo; a luz fluorescente piscante dava um ar sinistro ao pequeno estabelecimento do bairro. Odiou a experiência de estar ali naquela manhã. Tentava contar as moedas que escapavam pelos dedos longos. Uma tevê ligada, com volume no máximo, exibia um programa de auditório dominical, o que tornava aquele pedaço de manhã ainda mais detestável. Ele preferia mil vezes o som do *freezer* àquela ladainha tóxica do programa na televisão. Enfim, pagou, colocou o pacote de pão debaixo do braço e conseguiu se desvencilhar e sair. Um dia de folga por semana serve para descansar, mas também para deixar com que todas as angústias cotidianas invadam a alma. A cidade não funcionaria como funciona se seus habitantes não amortecessem a precariedade urbana em seus próprios corpos. Desde cedo, a gente aprende que tem que aguentar a labuta e seguir, dia após dia. E, de fato, parece não restar muita opção. É essa cadência invisível que nos faz manter a rotina, que nos impulsiona a cumprir jornadas como se estivéssemos destinados a seguir uma liturgia sagrada, como se estivéssemos erguendo pirâmides ou mausoléus de alguma divindade obscura. Mas de sacro por aqui só o papel-moeda, aquele com rostos e animais estampados e alguns números enfileirados, o sudário dos nossos dias, que passa de mãos em mãos e se torna enebado. Só ele é universal, apenas a conduta do nunca faltar e, se possível, ainda sobrar, nos move por igual. Na primeira década do século passado, o geógrafo Georg Simmel já tinha escrito sobre o impacto do dinheiro na vida urbana e, conseqüentemente, nas nossas subjetividades<sup>98</sup>, sobre como essa suposta unidade de medida para todas as coisas tende a nos tirar os sentimentos e a nos tornar igualmente *blasés*. Pensar sobre a grana e como ela afeta nossas rotinas e nossas mentes é extremamente importante. Entendo que a pressão da falta e do endividamento age junto com o instinto de sobrevivência, com aquele mesmo princípio que nos faz antecipar e evitar as dores. Não pode carecer para o médico, para o remédio, para o aluguel, para a comida, para o transporte, para o hoje e o futuro – e quando se tem filhos, a preocupação se funde a noções ainda mais fundamentais. O dinheiro é essa esteira sempre mais rápida que os nossos pés. E a dívida ou medo da dívida fica expressa nos olhares, nas preocupações, nos corpos sempre cansados. A escassez afeta física e emocionalmente, e o cuidado também custa alguns bons reais. A falta que gera o medo da falta, que leva ao maior aperto para financiar a cura

98 SIMMEL, 1979.

daquilo que a falta causou. O dinheiro nos torna apressados, temerários ou esnobes. É possível escutar a constatação do Paulinho da Viola: “dinheiro na mão é vendaval”<sup>99</sup>. Ou, ainda, nos atentar, como sugeriu o crítico literário Antonio Candido, “tempo não é dinheiro, tempo é o tecido da vida.”<sup>100</sup>

Quem consegue adiantar alguma margem mínima de dinheiro tenta descarregar nos esportes, na academia, nas compras, paga psicanálise ou terapia, paga medicamentos, paga *spa*, paga tevê de quarenta polegadas e todo tipo de *streaming* – paga, paga, paga. Quem tem cobertor curto acha alguma coisa para extravasar, e quando não acha, inventa. E as invenções, muitas vezes, são muito mais interessantes que as soluções pré-existentes. São essas criações, buscando ampliar a vida, que inserem novas gramáticas. No livro *O Anti-Édipo*<sup>101</sup>, Gilles Deleuze e Félix Guattari nos apresentam as máquinas desejantes e afirmam que a produção artística e expressiva servem como expurgo das angústias existenciais. São exatamente essas invenções que movem a gramática do mundo. Eu acredito que as culturas menos compreendidas em seus tempos têm potencial inestimável, são elas que tensionam os pensamentos estacionários. Elas são os substratos que alimentam as formas de vida que agem e transmutam a partir do subsolo. São essas culturas que disseminam e brotam sem serem notadas antes do florescimento. Antonio Negri e, novamente, Félix Guattari, em *As verdades nômade*s, atentam para “uma dor ligada à falta de humanidade da subjetividade capitalista”<sup>102</sup>. Arrisco a afirmar que essa dor também pode, e deve, se converter em inventividade – essa força incontrolável de se expressar, de dizer – ainda que não se saiba tão conscientemente dizer o quê.

Desde que saiu da mercearia, Reles foi tomado por um turbilhão de ideias desconexas, de fragmentos de pensamentos que orbitavam sem ritmo algum em sua mente. Ouvia uma reza evangélica longínqua, possivelmente vinda de uma igreja improvisada em uma garagem a um

99 PECADO CAPITAL, 1975. (produção musical)

100 “Numa fala que se tornou célebre, o crítico literário brasileiro Antonio Candido se rebelou contra a equivalência capitalista. Em 2006, durante a inauguração de uma biblioteca ligada ao MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), na cidade de Guaratema, ele proferiu o seu protesto magistral: ‘Acho que uma das coisas mais sinistras da história da civilização ocidental é o famoso dito atribuído a Benjamin Franklin, “tempo é dinheiro”. Isso é uma monstruosidade. Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida, é esse minuto que está passando. Daqui a dez minutos eu estou mais velho, daqui a vinte minutos eu estou mais próximo da morte. Portanto, eu tenho direito a esse tempo; esse tempo pertence a meus afetos, é para amar a mulher que escolhi, para ser amado por ela. Para conviver com meus amigos, para ler Machado de Assis: isso é o tempo. E justamente a luta pela instrução do trabalhador é a luta pela conquista do tempo como universo de realização própria. A luta pela justiça social começa por uma reivindicação do tempo: ‘eu quero aproveitar o meu tempo de forma que eu me humanize’.” (BUCCI, 2021, p. 176).

101 DELEUZE; GUATTARI, 2011.

102 “Essa dor ligada à falta de humanidade da subjetividade capitalista pode ser convertida numa gama infinita de reações de rejeição ou de sintomas paradoxais: inibições e evasões de todos os tipos, mas também sabotagem e reversão da recusa em ódio. Esse movimento de vaivém encontra seu próprio limite quando o medo da destruição se articula à consciência da loucura do poder e quando a própria dor se faz em vertigem de abolição. É essa vontade feroz de morte, sob todas as suas formas, que constitui hoje a natureza do político e a verdadeira razão da dor humana.” (NEGRI; GUATTARI, 2017, p. 29).



quarteirão de onde estava. Uma britadeira tatuava o asfalto em algum lugar da vizinhança, à despeito do domingo manso daqueles que arrastavam seus chinelos. Não conseguia parar de pensar, talvez por culpa da barulheira do refrigerador estragado. Reparou em uma sacola plástica com fezes de cachorro que brilhava amarrada em um poste de luz. Dobrou a esquina, leu alguns nomes amigos na parede de chapisco. A grama sem capina explodia na sarjeta, a calçada estraçalhada babava pós e pedras. O pão, ainda quente, transferia algum calor para a sua pele, que agora começava a suar. Reles nunca foi de acordar tarde nos fins de semana, justamente para não perder as preciosas e breves horas matinais. Caminhava enquanto tentava imaginar as fisionomias dos moradores a partir dos formatos das grades das casas: tinham as soberbas, as humildes e discretas, as que avançavam para fora, ganhando espaço na vaga de garagem, as enferrujadas, as novas, as velhas, as sem histórias e as que já haviam testemunhado muitas obscenidades por suas gretas. E o dia tinha se tornado muito mais interessante do lado de fora da mercearia, sem aqueles barulhos medonhos que não se comparavam ao ronco constante da locomotiva – já não via a hora de pisar nas britas da linha férrea. Talvez tenha algo de extraordinário em estar em meio ao nada, entre o silêncio das paisagens e o estardalhaço da locomotiva, entre as silhuetas dos prédios ao longe e o descampado da ferrovia. Amava o som do caminhar que mudava do gramado para a terra, para as pedras, para a madeira, para o ferro. Apesar da atenção constante para os possíveis perigos, pintar trens o colocava em um tipo de meditação repleta de pensamentos longilíneos e densos. Dependendo do risco que sentia, pintava mais rápido ou mais demoradamente, às vezes passava horas grafitando um único vagão sem aparecer uma alma viva por perto. Fazia efeitos sobre efeitos, detalhes sobre detalhes, como se estivesse confeitando um bolo de aniversário. Eventualmente apareciam trecheiros ou ladrões de grãos pedindo cigarro, fogo ou simplesmente querendo trocar uma ideia rápida. Geralmente não ia depois que escurecia, preferia o horário diurno. Mas nessa noite estaria lá, dentro do terreno férreo.

Reles preencheu o dia com uma infinidade de afazeres domésticos corriqueiros, procurou não sair da vizinhança até o fim da tarde. Assim que anoiteceu, foi para uma dispensa da sua casa e ajeitou alguns potes e latas de tinta em cima da máquina de lavar roupas, provisoriamente convertida em bancada de trabalho. Passou duas cores diferentes de tinta de parede para garrafas *pet* de dois litros e colocou na mochila. O ideal seria usar tinta esmalte, por se tratar de superfície metálica, mas ela demora a secar – além de ser grudenta, ruim de manejo no improvisado, e de destruir mais os rolos e pincéis. Escolheu três latas de tinta *spray* completamente cheias e guardou junto. Abriu uma sacola de supermercado usada e despejou de dentro dela dezenas de bicos para latas de *spray*, que se espalharam sobre a máquina de lavar roupas. Analisou cuidadosamente: alguns eram mais achatados e outros mais esguios, havia brancos, cinzas, pretos e amarelos, tinha para traço fino ou grosso, novos e entupidos. Separou uma dúzia dentre os que estavam em melhor estado e os guardou em um compartimento da mochila. Pegou dois rolos de pintura surrados, um de quinze e um de vinte e três centímetros, e juntou com o restante do material. Fechou a bolsa, pôs nas costas e seguiu para a rua. Tomaria um ônibus até a Estação Central, e



de lá seguiria de metrô, com os amigos, até o Horto. É comum que aconteçam esses combinados em estações, já que ajudam a economizar a passagem para aqueles que tivessem ido de trem – ninguém precisa sair e ter que passar pela catraca novamente. Nos fins de semana, o ônibus demora – ainda teria que fazer uma baldeação até o Centro. Caminhou cerca de dez quarteirões até o ponto. Em um primeiro momento, as ruas pareciam paradas, depois percebeu o movimento nos arredores da pracinha. Um caminhão de um frigorífico passou em alta velocidade, seguiu até a esquina e parou em uma agenda de pixação em um muro de pedra – a galera adora esse tipo de superfície, chama de tatuagem, porque dura muito tempo. Depois, passou pela escola estadual, o muro com os *graffitis* desbotados convidava à repintura. Ao longe, um carro cruzava com o som tocando uma música no último volume, com batidas graves e constantes. Parecia um *funk*, mas não dava para ouvir direito, só o grave. Chegou até o ponto, e nada da condução. Tirou uma edição de bolso do livro *1984*<sup>103</sup> da partição externa da mochila, afastou o retalho de papel que marcava página e começou a ler. Inclinou o corpo em direção à luz que descia desde o poste, seus olhos absorviam trechos de forma desconexa. Pensou em Winston e Julia – mas nos personagens do filme: o homem magro, de cabelo desgrenhado e rosto marcado, e a mulher, cabelo chanel toscamente cortado e macacão azul. Interessante que a publicação trata de um ambiente distópico, autoritário e de vigilância. Nas palavras do próprio autor, trata-se de uma crítica aos regimes totalitários de forma mais ampla. Mal sabia o Orwell do refinamento das ferramentas de vigilância com as quais viveríamos em épocas de *big techs* que ultrapassam os poderes dos estados nacionais<sup>104</sup>. O Reles pressentiu um som, ou ouviu bem distante, de forma quase imperceptível. Os faróis surgiram ao longe, ele ajustou novamente o marcador de páginas improvisado, fechou o livro, que já estava bem surrado, e o meteu na mochila. O famigerado ônibus tinha chegado. Depois de sacolejar por cerca de vinte minutos, enfim o coletivo encostou na estação onde faria a baldeação – o segundo ônibus já esperava na plataforma, àquela altura as alças da mochila já começavam a arder os seus obros, a lombar reclamava do peso. Entrou no veículo, passou pela roleta e sentou-se no fundo. O trajeto foi quase todo por uma avenida ampla e iluminada, pensou em sacar o livro da mochila, mas acabou desistindo. Preferiu se distrair durante o percurso lendo os pixos e os *graffitis* espalhados ao longo do trajeto. Chegou na Estação Central e encontrou com os amigos – foi recebido com sorrisos e gestos animados e convidativos. Foram até um dos cantos da estação e abriram as mochilas, conferiram quem tinha levado quais materiais – estava tudo certo. Desceram para a estação, escoraram em uma das pilastras e papearam enquanto aguardavam. Rapidamente a serpente metálica apareceu e escancarou as suas portas, eles entraram no vagão, que estava bastante vazio, e se acomodaram.

103 ORWELL, 2009.

104 “As *big techs* se alçaram ao centro do capitalismo como as empresas mais valiosas de todos os tempos, em torno das quais se estrutura e se ergue o negócio – invariavelmente mediado por imagens – da exploração do olhar, de dados, da atenção dos consumidores.” (BUCCI, 2021, p. 344).

Da janela, observaram os escritos e desenhos que se espalhavam ao longo da margem da linha da CBTU. Em um momento, notaram um vagão de carga em direção contrária, vindo pela ferrovia paralela. Os amigos grudaram no vidro para ler os nomes grafados – eventualmente alguém falava em voz alta algum dos nomes que via e apontava. Em frações de segundos a composição fugiu do campo visual. O papo continuou embalado pela intromissão ferroviária. Contavam e perguntavam sobre as pessoas por trás dos vulgos que estavam assinalados nos vagões. Muitos dos personagens eram conhecidos, outros familiares, e de alguns eles apenas tinham ouvido falar. A conversa seguia entre relatos de amizades, inimizades, tretas e indiferenças. Nas cenas das artes urbanas, há um sentido de proximidade entre quase todos os envolvidos, mas, não raro, existem desentendimentos, afastamentos e cissões. Como em todas as coletividades, é presente o lado solidário e amistoso que convive com intrigas e, em tempos de internet exacerbada, cancelamentos e linchamentos virtuais. Isso ocorre em cada vertente em particular (pixo, *graffiti*, *sticker art*, muralismo) e, mais ainda, no conjunto de todas. Por essas e outras, tenho optado por substituir o pensamento pautado no maniqueísmo por aquele que leva em consideração as ambivalências dos fenômenos.

Eles desceram na estação e tiveram que caminhar mais vinte minutos, a maior parte do tempo por uma rua estreita e escura. Chegando na região onde estavam os vagões a serem pintados, entraram pelo buraco na grade, embrenharam em uma mata. Nesse momento, os vagões estavam a cerca de cinco metros de distância. Uma luz branca e forte refletia na superfície enferrujada, notaram que a iluminação vinha da lua – inchada e soberana, irradiando como um gigantesco holofote instalado lá no alto. Escutavam o vento pelo movimento da grama logo atrás, e alguns insetos não indentificados – barulho de roça. Reles ouvia também os seus sons internos: o coração bombeando com toda a força, o intestino a borbulhar e um leve zumbido no ouvido. Engolia uma saliva seca que parecia pertencer à mesma natureza das britas que se ajeitavam sob os seus pés. Sentiu uma emoção dupla: a atenção para não ser pego pela segurança, que poderia estar de tocaia em algum canto, e a vontade de já estar com a mão na tinta realizando a proeza da pintura. Lá na frente estava a locomotiva, nenhum sinal de alma viva, além deles e dos insetos. Os três amigos pintaram seus nomes em cores vivas, nas superfícies dos vagões de carga. Cada um pegou uma garrafa *pet* com a cor que havia preparado, espalhou no rolo de pintura e transferiu para a superfície encrostada de minério – o pó metálico ia empanando a lã sintética e transformando a tinta em uma gororoba esfarelenta. Em seguida, eles vieram com as latas de *spray* e fizeram os efeitos e traços finais. Por último, acrescentaram aqueles brilhos brancos, que parecem asteriscos, nas quinas das letras – um tipo de ornamento tradicional do *graffiti* nova-iorquino, que viajou no tempo e no espaço desde os anos 1970 até a atualidade. Esse detalhe

se popularizou, lá no início, nas mãos visionárias do grafiteiro Futura 2000<sup>105</sup>. Reles ocupou um terço da extensão de uma lateral do vagão, desenhando o seu vulgo em letras coloridas que simulavam tridimensionalidade; os amigos completaram as partes que faltavam. Assim, ficaram as três assinaturas justapostas, entrelaçadas por desenhos de bolhas e nuvens que causavam a impressão de se tratar de um desenho único. Os nomes escritos com letras pontiagudas, com cores saturadas e múltiplos efeitos visuais que se fundiam em uma única composição. Eles pintaram até o mais alto que conseguiram alcançar, se valendo de um cavalete quebrado, que haviam surrupiado no caminho, como escada. Compartilharam a estrutura enjambrada com a agilidade de quem disputa uma corrida de revezamento. Finalizaram a pintura, devolveram os materiais para as mochilas e se afastaram alguns passos do vagão, carregando consigo a peça de madeira. Fotografaram com a melhor qualidade que conseguiram, uma vez que estava à noite, e subiram em silêncio por meio da mata até acharem o galho que tinham jogado para marcar o lugar de saída. Por fim, passaram novamente pelo furo na grade. Andaram apressados, sem chegar a correr, até alcançarem uma avenida a uns cinco quarteirões da entrada da linha férrea. Deixaram o cavalete em uma caçamba abarrotada de entulhos e limparam os restos de tinta das mãos, esfregando-as uma contra a outra. Então, eles se sentiram em segurança, entreolharam-se e sorriram aliviados. Nem falaram mais nada, caminharam calados até a estação de metrô, cada um saboreando secretamente a ação. Entraram no vagão no sentido de volta para os seus bairros, alguém comentou alguma coisa banal, e a conversa voltou – a partir daquele momento, tagarelaram sem parar lembrando a proeza. Despediram-se com um último comentário “o louco é que talvez a gente nunca mais veja esses *graffitis*, agora eles vão viajar sei lá pra onde”, depois se separaram na estação central. Reles seguiu só, baldeando de volta, até chegar ao bairro Céu Azul.

Lei, lealdade e justiça são termos que parecem próximos, mas que muitas vezes estão a se engalfinhar. Justiça e lei em muitos casos se tornam antagonicos – ainda mais se pararmos para pensar nos tipos de parlamento que têm tecido as leis e a quais interesses eles, geralmente, têm servido. É notória a interferência do poder do capital e de grupos hegemônicos nos legislativos (em esferas municipais, estaduais e federal) e, conseqüentemente, nas leis que ali são elaboradas – não raro, elas não atendem ao princípio de serem justas, embora sejam leis. A lealdade, eventualmente, também atropela noções de justiça – nem sempre ser leal, a um determinado grupo, por exemplo, é ser justo. Embora lealdade, de maneira geral, seja algo louvável, em uma sociedade realmente democrática (em um sentido pleno) seria fundamental o entendimento de que as leis se tornariam mais justas se fossem constantemente confrontadas

105 “Futura 2000 (nascido em 1955) é um grafiteiro aclamado internacionalmente. Ele começou a pintar ilegalmente no metrô de Nova York no início dos anos 1970, trabalhando com outros artistas. Mais recentemente, tornou-se designer gráfico e artista de galeria de sucesso. Uma das características mais marcantes do seu trabalho é a abordagem abstrata do *graffiti*. Enquanto o foco principal, durante os anos 1980, da maioria dos grafiteiros, era a escrita, Futura foi pioneira na arte de rua abstrata, que desde então se tornou mais popular.” Fonte: website academic.com. Disponível em: <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/254521>. Acesso em: 25 mar. 2022.

por atividades que atuam nos seus limites. Algumas atividades transgressoras têm esse papel de demandar atualizações e revisões em nome da justiça, esquentando as tais “letras frias da lei”. Exemplos bastante óbvios são as lutas pelos direitos civis norte-americanos, movimentos contra o apartheid, na África do Sul, e das sufragistas e demais lutas feministas do passado e de hoje, assim como os protestos de trabalhadores precarizados e de outros grupos oprimidos. Duas publicações que ajudam nesse argumento são *A desobediência civil*<sup>106</sup>, do Henry Thoreau, e *Desobedecer*, do Frédéric Gros<sup>107</sup>. O ponto me parece encontrar o equilíbrio entre a transgressão e o autocuidado, talvez a pista esteja em algo que o *rapper* Mano Brown tem repetido em seu podcast *Mano a Mano*<sup>108</sup>: ser estratégico.

Concordo com teóricos como Marcelo Lopes de Souza<sup>109</sup>, que acreditam mais na força política de movimentos autônomos do que na da máquina estatal (e muito menos na das grandes corporações privadas) – embora o próprio autor não descarte a importância das lutas institucionais<sup>110</sup>. Nesse sentido, meu olhar se volta para as práticas que buscam tecer relações e construir redes – sempre que possível, no menor âmbito institucional disponível: associações comunitárias, grupos do terceiro setor, centros culturais, movimentos sociais, moradores e pequenos comércios locais. Obviamente que há exceções, já que não descarto a importância dos investimentos públicos na cultura e que assumo que eventualmente é preciso prestar serviços de pintura comissionada por grandes empresas (no caso daqueles que pagam as contas como artistas urbanos). Entendo profundamente o que é ser um artista urbano belo-horizontino equilibrando a sua, cada vez mais difícil, sustentabilidade financeira. Enfim, por questões pessoais, hoje prefiro as interlocuções e aproximações com as pessoas da rotina urbana do que o risco, a adrenalina e a possibilidade de sofrer sanções legais. Também advogo em nome de “uma arte urbana menor” – que se constitui das práticas cotidianas e cresce como potência coletiva e descentralizada.

O Reles afirmava que ao mesmo tempo em que conseguia diferenciar *graffiti* e pixação, ele considerava que suas grafitagens eram também uma forma de pixação – talvez com uma estética um pouco diferente, com cores e efeitos que imitam volume, mas que nos modos de operação e na intenção, eram claramente pixos. Mesmo produzindo intervenções relativamente

106 THOREAU, 2012.

107 GROS, 2018.

108 MANO A MANO, 2021. Entrevistador: Mano Brown. Podcast.

109 “E, no entanto, em que pese tudo isso, hoje, mais do que nunca, é dos movimentos sociais, e não do Estado ou dos partidos, que se devem esperar as soluções para os principais problemas sociais. Mais exatamente, aquelas mais compatíveis com a conquista de maior justiça social e melhor qualidade de vida, sobre os fundamentos de uma maior liberdade – em resumo, mais compatíveis com o desenvolvimento sócio-espacial autêntico, baseado na *autonomia individual e coletiva* como princípio, parâmetro e horizonte de pensamento e ação.” (SOUZA, 2017, p. 347).

110 “De sua parte, a luta institucional significa o uso de canais, instâncias e recursos estatais, tais como conselhos gestores, orçamentos participativos ou fundos públicos.” (SOUZA, 2012, p. 01).

grandes e coloridas nos muros e nos trens, ele tinha a sensação de fazer algo parecido com o que os pixadores fazem. Para ele, essa definição era um sentimento, algo mais intuitivo do que claramente racional: “Quando eu estou fazendo, quando eu estou pintando, eu vejo que é um pixo – mas com letras mais trabalhadas, mais elaboradas.”, assim ele me disse. Reles reconhece em suas grafitagens o mesmo sentimento presente na pixação. O *graffiti*, para ele, é um ato radical. Sua vontade é transgredir, pensamento que expôs em tom enfático: “Não pode, não pode fazer? Ah! Então eu quero fazer. Não pode fazer isso. Ah! Não pode? Então vou fazer!”. Sua fala me fez me lembrar de um episódio, quando eu ainda pintava de forma ilegal, há mais de vinte anos. Eu estava com alguns parceiros de pintura grafitando na saída do túnel da Lagoinha, na Avenida Cristiano Machado. Fomos abordados por alguns policiais e, enquanto tentávamos argumentar em nossa defesa, a fala de um superior foi conclusiva. Nunca me esqueci da sua definição para os colegas de farda: “Isso aí é uma pichação sofisticada. É sofisticado, mas é uma pichação. Podem levar.” O desfecho fez com que eu nunca me esquecesse daquela frase. Naquela época, o *graffiti* ainda era incipiente na cidade, e o entendimento sobre o seu “*status* artístico” dependia muito do humor do interlocutor – e, naquele dia, o humor do oficial não estava nada bom.

Entre os grafiteiros que pintam trens, existe a admiração de praticantes e feitos que ultrapassam nacionalidades e gerações. Tem gente que gasta todo o dinheiro que consegue juntar para viajar, com o objetivo pintar em ferrovias e conhecer grafiteiros pelo mundo afora. Existe também uma espécie de grafiteiro nômade, andarilho, que larga tudo e cai no mundo para viver mais intensamente a modalidade da grafitagem em trens. Há uma fissura por colecionar atos realizados em vagões de modelos diferentes, de pintar em outras vizinhanças. Viaja-se na intenção de encontrar algum tipo específico de trem, eventualmente raro ou esteticamente cativante, para pintar. É uma espécie de colecionismo sem reter, apenas com o objetivo de grafitar e fotografar. Acontece também uma solidariedade entre grafiteiros ferroviários, um esquema de ajuda mútua; às vezes a viagem é feita com um mínimo de dinheiro, e o grafiteiro fica no destino às custas do anfitrião – um tipo de generosidade movida pelo entendimento da importância do feito em outra localidade. Existem também pixadores que executam as suas ações em vagões, geralmente em trens de carga. É possível observar pixos com rolo de tinta que ocupam toda a superfície das composições que cortam as cidades. Confesso que existem pixos em cargueiros que me parecem até mais harmoniosos que os *graffitis*, como se fossem obras caligráficas minimalistas perfeitamente encaixadas no enquadramento horizontal. Principalmente as letras retas, com muitas quinas e poucas curvas no traçado, parecem combinar com as formas retangulares dos suportes. Uma das vantagens desses vagões é que as grafias marcadas neles fazem viagens interestaduais – embora sejam menos desafiadores que as famosas grafitagens em metrô. Há grafiteiros que procuram conhecer a malha ferroviária na expectativa de que seus desenhos sigam os destinos riscados no mapa. De fato, há inúmeros relatos de produções que são realizadas em uma cidade e testemunhadas, posteriormente, em outros estados. A rota mais comum, para nós, mineiros, é entre Belo Horizonte e Vitória. Mas existem trens que

levam as pinturas para o Porto de Santos, para Angra dos Reis, para a região centro-oeste e para uma infinidade de lugares. Um tipo de deslocamento bastante inusitado é o que ocorre por articulações internas entre empresas de logística ferroviária: acontecem empréstimos e vendas de vagões de segunda mão, que raramente são repintados. Nesses casos, os *graffitis* e pixos são enviados para além do traçado do mapa ferroviário, já que vagões podem ser transportados até mesmo por navio pela costa brasileira. O Reles me contou sobre algumas vezes em que a presença das grafitagens gerou interlocuções com grafiteiros de outras cidades. Um amigo seu, em Brasília, já emendou um desenho em uma pintura realizada em Belo Horizonte: a primeira ocupava apenas uma metade de um vagão, o amigo brasileiro viu o espaço a ser completado e pintou, dando continuidade. O trabalho artístico instalado na superfície do vagão tornou-se simultaneamente interestadual, feito a quatro mãos e em duas etapas (sem combinação prévia). Não é raro que alguém conte para ele que viu um vagão “seu” feito em Minas circulando por outros estados. É comum que um grafiteiro receba, via internet, fotografias do trem viajando pelos mais diversos cenários.

Apesar dos riscos que a pintura de vagões de carga apresenta, essa atividade não é tão extremada como as arriscadíssimas grafitagens em metrô ou descidas de corda dos pixadores. Segundo o Reles narrou, a guarda ferroviária que cuida dos trens de carga geralmente é mais preocupada com os saqueadores de grãos de soja e afins. Existe um acordo sutil, tanto entre grafiteiros como entre pixadores, de não apagarem as numerações dos vagões. Pelo fato de serem os operários das ferrovias, na sua extensa maioria, pertencentes à classe trabalhadora, eles têm certo apreço pela labuta deles. Querem fazer o que desejam, pintar, mas sem a intenção de “atrasar o lado” de ninguém. Existe um pensamento ético em muitos grafiteiros e pixadores, embora para alguns pareça o contrário. Muito raramente as ações são feitas no intuito de prejudicar alguém; acredito que o fato de ocorrer em propriedade alheia está mais ligado à consequência do que à causa. Nesse sentido, corre, de boca em boca, a notícia de que o apagamento das numerações dos vagões é prejudicial para o serviço dos ferroviários – a preocupação é sobre os trabalhadores, não necessariamente sobre as megaempresas que transportam minério (dentre outras cargas). Com esse entendimento, eles evitam que os *graffitis* e pixos cubram os números e tabelas presentes nas composições. Outro aspecto a ser levado em consideração é que os desenhos que passarem por cima da numeração terão fatalmente uma tarja com a numeração repintada sobre o *graffiti* ou o pixo. Assim, respeitar a numeração é também maior garantia da integridade das intervenções por mais tempo. Mesmo com a ilegalidade e o risco presente, pintar trens proporciona ao grafiteiro uma sensação de serenidade em meio aos ambientes urbanos. A quietude dos pátios ferroviários contrasta com o cotidiano urbano, ainda que eventualmente o silêncio seja quebrado pelo ruído de alguma locomotiva que chegue ou que parta. Podemos dizer até de um clima bucólico nas linhas férreas, sobretudo nas mais distantes dos centros urbanos. A grama, geralmente alta, carecendo de capina, a amplidão sem edificações, para além dos trens e dos trilhos, a ausência humana (exceto dos próprios grafiteiros) e a presença de pássaros e insetos são um contraponto às rotinas geralmente extenuantes de



muitos artistas urbanos – lembrando que a maioria trabalha em contato direto com a densidade das cidades. É possível brincar que a pintura de trens de carga tem o seu lado piquenique, embora seja um piquenique bastante radical: um aspecto campestre e relaxante, mas com uma tensão sempre presente; uma espécie de relaxamento atento. Exatamente por esse motivo que o Reles prefere as pinturas diurnas: elas são mais agradáveis e bem menos arriscadas. Um dos maiores desafios do *graffiti* ferroviário é algo que internacionalmente ficou conhecido como *whole car* ou *whole train* (vagão inteiro ou trem inteiro) – trata-se, respectivamente, de grafitar toda a superfície do vagão e, o mais difícil, toda a composição de vagões com um mesmo desenho. Pintar todo o vagão é algo recorrente nos trens de carga, já que sua execução é relativamente mais fácil que a dos metrô, e pintar todo o trem é mais comum nos metrô da Europa e dos Estados Unidos – já que as composições de metrô apresentam um menor número de vagões que os de carga. Em ambos os casos, há a necessidade de se adentrar nas ferrovias com escadas e aparatos para pinturas de maior extensão. As modalidades *whole car* e *whole train* não são novidades em absoluto – elas já ocorrem nos países do hemisfério norte desde, pelo menos, a década de 1980. Há fotografias, nos anos iniciais do *graffiti* em metrô, de trens completamente pintados com dedicatórias para mães, amigos e namorados – como no caso dos artistas Lee, Blade e Dolores<sup>111</sup>. Foi registrado, ainda, em 1980, em Nova Iorque, um vagão de metrô inteiramente pintado, *whole car*, de forma completamente ilegal e transgressora, desejando “Feliz Natal”<sup>112</sup> para as comunidades por onde passasse. Acredito que para além do ato transgressivo, e eventualmente de protesto, há algo de profundamente provocativo na forma irreverente com a qual os grafiteiros brincam com a sobriedade utilitária dos espaços urbanos – seja nos muros, nos metrô ou nos trens de carga. Um fato interessante é que, por eu ser um observador dos desenhos e escritos nos trens de carga, me impressiona o fato de uma cultura tão instigante e de tais proporções passar despercebida pela maioria da população – mesmo dentre os aficionados pela arte urbana. Lembro-me de um dia em que eu estava escorado nas muretas do Viaduto Santa Tereza observando uma enorme composição que passava com muitos *graffitis* e pixações. Eu fiquei lá por um bom tempo porque ela passava lentamente e era muito numerosa. Um amigo que vinha caminhando pela calçada me viu e puxou assunto. Ele parou ao meu lado e ficou fitando o horizonte enquanto eu olhava para os vagões. Por fim, ele não se conteve e me perguntou o que eu tanto admirava: se eram as laterais dos edifícios pintados mais adiante. Quanto expliquei que eram os escritos e os desenhos nos vagões, ele se espantou e disse: “Passo aqui todos os dias e nunca tinha ouvido falar que esses desenhos passavam aí embaixo”. No auge da publicização da arte urbana em Belo Horizonte, no embalo de grandes festivais, a cultura da pintura dos trens ainda passa silenciosamente, ou ruidosamente, por baixo do viaduto. E segue cortando cidades, estados e sertões. Segue com milhares de adeptos, com

111 COOPER; CHALFANT, 1996, p. 90.

112 COOPER; CHALFANT, 1996, p. 96.



todos os tipos de traçados e sotaques – com desenhos e escritos, promovendo encontros entre os olhares atentos e as misteriosas serpentes de ferro que rastejam por noites e dias sem fim. Esses *graffitis* e *pixos* são tatuagens nos espessos couros de cobra metálica. Como nas *tattoos* de marinheiros, são inscrições que contam também histórias de viagens e portos. E essas peles se encardem de fuligem, ferrugem e minério – desbotam enquanto se tingem de paisagem. Tais répteis se camuflam, descamam e usam o barulhento chocalho para avisar que chegaram ou que estão a partir.

## 6. Sopa de letras

Algum tempo depois do relato dos trens, estive com a Ana, o Reles e o Bira em uma sopa de letras no campo de futebol do bairro Jardim Vitória. Sopa de letras é basicamente um mural composto por um mosaico de nomes coloridos, feito a várias mãos. Eu passei lá para emprestar uma escada e aproveitei para reencontrá-los. No dia, eu nem pensava em pintar, mas o pessoal me pediu para fazer um pequeno desenho em um canto – uma “présa” (abreviação de presença). A ação foi produzida com o envolvimento de grafiteiros da Vila Maria, localizada no mesmo bairro, na região nordeste da cidade. Na comunidade existe um coletivo bastante atuante formado por *rappers*, dançarinos de danças urbanas e, claro, grafiteiros. Eles se tornaram um grupo de articulação cultural da comunidade: promovem eventos, ações sociais e oferecem oficinas artísticas no bairro. O coletivo recebe muito investimento de tempo e de energia da juventude local, organiza batalhas de *rap*, rodas de conversa, eventos de *graffiti* e *grapixo*. Também passaram a produzir camisetas e moletons da grife homônima e a fazer gravações musicais com produtores locais. Com as vendas das roupas, eles ajudam a custear os discos e videoclipes dos talentos da vizinhança. Esse formato que parte das *crews* e de outras formas de coletividade é algo bem comum em meio ao *rap* e à cultura de rua. Uma vez eles me explicaram que querem ser fomentadores da cultura local, no Jardim Vitória e adjacências, e que têm se inspirado nos relatos que recebem sobre os processos de coletividades do *hip hop* que se autoproduziram. Enfim, a organização da sopa de letras foi mais uma das ações que contou com a articulação do grupo.

O Bira tinha sido convidado para cuidar da discotecagem do evento, e o pessoal conseguiu um ponto de energia emprestado em um boteco. Ele puxou uma extensão elétrica, toda remendada com fita isolante, desde um poste de iluminação até a sombra de uma aroeira. Lá foram colocados: uma mesa de bar, uma cadeira plástica e uma caixa de som grande, que tinha comprado anos antes em uma loja de artigos eletrônicos da Rua dos Guaranis. Ele, por fim, tirou o *laptop* da mochila e ligou na caixa. Rapidamente o som invadiu o ambiente árido com *jazz-raps* e *reggaes* – é provável que a escolha do repertório tivesse a ver com o calor insuportável. O campo era de terra batida, via-se uma ou outra ameaça de grama. No paredão de quarenta metros de extensão por seis de altura, feito de blocos de concreto, surgiam dezenas de nomes – alguns rascunhados e outros já coloridos. Eram letras de todos os tipos: *grapixos*, *bombs*, letras levemente tridimensionais e um ou outro personagem desenhado em meio às escritas. O *grapixo* é um hibridismo da pixação com o *graffiti* (ou vice-versa). São grafias com estilo da pixação, no entanto, com coloridos e efeitos semelhantes aos do *graffiti*. Considero-o um fenômeno tipicamente brasileiro, uma apropriação local de referências estrangeiras – assim como ocorre com o *funk*. Já o *bomb*, que também é conhecido com *throw-up* (vômito, em inglês), tem letras simplificadas e feitas com traços arredondados, forma que o torna extremamente visível e de rápida execução – levando em consideração o tamanho da área preenchida. Tenho

uma enorme simpatia pela sopa de letras e pelo grapixo. Primeiramente porque são muito democráticos, no sentido de que o acesso às técnicas é fácil e muitas pessoas podem fazê-los. Quando lecionava em oficinas de *graffiti*, eu notava que o bloqueio que o desenho figurativo (de personagens, por exemplo) representava era enorme para quem não estava habituado ao traço, mas, ao mesmo tempo, todos queriam aprender a grafitar. Notando isso, a primeira coisa que eu ensinava era a desenhar letras, principalmente nos estilos que aparecem nas sopas. A partir do momento em que a pessoa aprendia a criar o seu *bomb* ou grapixo, uma variedade de possibilidades de arranjo das letras, de coloridos e de combinações, aparecia. A simplicidade do nome colorido se convertia em um suporte convidativo para a experimentação artística. Uma infinidade de sentimentos pode ser expressa por meio da caligrafia, assim como ocorre com a pintura abstrata. Entendo as letras, nesse contexto, como suportes, ou receptáculos, nos quais as criações se desenvolvem livremente. Geralmente, a gente aprende a fazer os *bombs* bem no começo do contato com o *graffiti*. Confesso que atualmente o meu fascínio pelo grapixo é ainda maior do que pelo *bomb*. Vejo o primeiro como o segundo, antropofagizado<sup>113</sup>. Enquanto o *bomb* foi importado da cultura norte-americana, internacionalizado, o grapixo seguiu uma linha evolutiva desde o pixo reto – oriundo das periferias paulistanas. O estilo de pixação mineira, o café com leite, também já originou o seu grapixo específico. Na minha concepção, o grapixo está para o *bomb* assim como o *funk* brasileiro está para a música eletrônica norte-americana. A distância entre o *funk* e o *miami bass*<sup>114</sup> tem a ver com a distância entre o grapixo e o *graffiti* estadunidense. A sopa de letras é, então, esse enorme mosaico composto majoritariamente por *bombs* e grapixos, com, eventualmente, alguns desenhos figurativos e outros tipos de letras participando em menor quantidade. Ela é ação de pintura e, simultaneamente, evento cultural – e é, geralmente, extremamente generosa – aceita todo o tipo de participação e, a meu ver, é isso que a faz tão interessante e bonita. Parte da cooperação e se espreme para sempre caber mais um.

No campinho, via-se uma aglomeração diante do muro, quase todos de boné – alguns com chapéus do modelo de pescador. A maioria era formada por homens – embora também

113 O termo, aqui, se refere ao Manifesto Antropófago: “O Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), é publicado em maio de 1928, no primeiro número da recém-fundada *Revista de Antropofagia*, veículo de difusão do movimento antropofágico brasileiro. Em linguagem metafórica cheia de aforismos poéticos repletos de humor, o Manifesto torna-se o cerne teórico desse movimento que pretende repensar a questão da dependência cultural no Brasil. (...) Agora o primitivismo aparece como signo de deglutição crítica do outro, o moderno e civilizado: ‘Tupy, or not tupy that is the question. (...) Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago’. Nesse sentido, o mito, que é irracional, serve tanto para criticar a história do Brasil e as consequências de seu passado colonial, quanto para estabelecer um horizonte utópico, em que o matriarcado da comunidade primitiva substitui o sistema burguês patriarcal.” Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35538/manifesto-antropofago>. Acesso em: 28 mar. 2022.

114 “Miami Bass (também conhecido como Bass Music ou Miami Sound) é um subgênero do *hip hop* que tornou-se popular nos EUA e países da América Latina nos anos 80 e 90. Ele é conhecido por usar a batida continuada da caixa de ritmos Roland TR-808 e dança sincopada. O foco do Miami Bass era mais na proficiência dos *DJ's* em manipular instrumentais do que no conteúdo lírico em si, que era focado em temas sexuais e de festa.” Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Miami\\_bass](https://pt.wikipedia.org/wiki/Miami_bass). Acesso em: 28 mar. 2022.

houvesse mulheres pintando. A Ana estava por lá, em uma das extremidades do muro, concentrada, fazendo o desenho de uma mão com o punho cerrado. A parede refletia o sol forte nos rostos, conferindo uma luminosidade cinematográfica nos semblantes suados, os olhos semitampados pelas sombras das abas conferiam a eles um chame *noir*. Era possível reparar, aqui e ali, pequenas tatuagens nos pescoços e nos rostos, geralmente próximas às sobrancelhas. A maioria tinha muitas *tattoos*: nos braços, nas pernas, nas mãos, nos peitos sem camisa, nas costas. Fiquei impressionado com a recorrência de desenhos do personagem Tio Patinhas; o dinheiro (ou o enriquecimento) era tema para muitos daqueles jovens – acredito que, também, pela influência do *funk* e do *rap* ostentação (que avança desde a era dos *bling raps*<sup>115</sup>). Desenhos de corações, cruzes, símbolos da umbanda, budas e trechos de rezas estavam também grafados nas peles. Alguns grafismos indígenas também desciam tatuados desde os ombros. Eram muitos pixadores e grafiteiros reunidos em frente ao muro. Olhando para eles, era difícil discernir quem grafitava, quem pixava e quem fazia as duas modalidades simultaneamente. No fundo, esse é um comentário perfeitamente inútil – são culturas que se entrecruzam, que se contaminam e que se tornam praticamente indiscerníveis (e, para muitos, trata-se de uma mesma cultura). Havia seis escadas enormes encostadas na parede e algumas menores (como a que emprestei ao evento). Os participantes se revezavam para utilizá-las, por isso alguns apenas contemplavam enquanto outros pintavam. Observei muitas garrafas de água nas mãos e galões para reabastecimento encostados próximo das extremidades do muro, cobertos por tendas improvisadas com lonas. No meio da cena, passou um sujeito magro, todo vestido com roupas pretas, com estampa de banda de *heavy metal*, que carregava uma garrafa térmica em uma mão e uma caneca de plástico na outra – ele bebia café naquele ambiente seco e de sol escaldante. Confesso que depois senti certa inveja, pois queria estar fazendo o mesmo (menos usando as roupas escuras) – nunca recuso um cafezinho. A poeira deixava todo o ambiente com um tom dourado, como se os meus olhos estivessem usando alguma lente ou filtro fotográfico. O sol batia no pó suspenso e criava uma ambiência cintilante.

Vista de longe, a cena remetia às coreografias de trapezistas: um desaparecia do alto de uma escada e outro aparecia. A impossibilidade de acompanhar tudo o que acontecia em toda a extensão do muro criava o descompasso entre as ações de subir e de descer e seus resultados espaciais. As pessoas se alternavam no alto, no chão e nas escadas vazias. Era como se assistíssemos a um filme com alguns quadros faltando – uma animação sincopada ao modo do cinema mudo. Acima do paredão ainda era possível observar os refletores de luz que iluminariam o campo à noite. Lembrei-me de um trecho de um livro que eu tinha lido que

115 “O final da década de 1990 viu o aumento da popularidade do estilo de vida ‘bling-bling’ no *rap*, com foco em símbolos de riqueza e status como dinheiro, joias, carros e roupas. Embora referências à riqueza existam desde o nascimento do *hip hop*, a nova e intensificada cultura ‘bling’ tem suas raízes imediatas no trabalho de enorme sucesso comercial do final dos anos 90.” Fonte: website da McGill School. Disponível em: [https://www.cs.mcgill.ca/~rwest/wikispeedia/wpcd/wp/h/Hip\\_hop\\_music.htm](https://www.cs.mcgill.ca/~rwest/wikispeedia/wpcd/wp/h/Hip_hop_music.htm). Acesso em: 28 mar. 2022. O termo “bling” faz referência ao som das joias ao caminhar, remetendo, principalmente, ao dos diamantes.

narrava o momento em que a escrita se separou da dança, conseqüentemente do corpo, quando ela se distanciou do ritual coreográfico<sup>116</sup>. Nos movimentos daquelas pessoas escrevendo os seus nomes nas paredes, com todo o corpo, como em uma dança, era como se estivesse assistindo ao inverso do que era narrado naquele texto. Mesmo que momentaneamente, ainda que de forma ilustrativa, eu assistia a uma restituição à escrita que envolvia o corpo – havia ali algo do escrever como ritual. Em frente à sopa, tinha uma parede menor onde era desenvolvida uma agenda de pixo. Aqueles que esperavam pela liberação de uma escada iam calmamente até essa parte e deixavam as suas assinaturas em forma de pixação ou *tag*. Cheguei perto para ler os nomes, já que sou míope e estava sem óculos na hora (lente clara e sol forte não combinam). Então, escutei um morador da região chegando a uma conclusão bastante interessante com um ar de descoberta: “Ah! Entendi! Isso que vocês estão escrevendo aqui é a mesma coisa que estão fazendo colorido lá na frente! Só que aqui sem cor! Agora eu saquei esses rabiscos.” De fato, ver o grande mural da sopa de letras, “facilitado” pelas cores e formas divertidas, trazia um didatismo para o entendimento da força coletiva e ritualística da agenda de pixo. De fato, uma composição parecia o aramado da outra. De um lado, nomes espessos e coloridos dividindo o espaço da superfície e, no outro, as mesmas assinaturas só em linha – sem volume. A primeira, no entanto, aparentemente mais alegre e convidativa para aqueles que estão desabituaados aos termos da arte urbana.

O Reles conversou alguma coisa com os participantes da sopa e apontou para um espaço vago no alto do muro. O grupo que estava no chão fez sinal de assentir, ele esperou vagar uma escada, subiu e começou a traçar a sua assinatura em letras largas e quadradas, levemente pontiagudas. A escrita era menor e mais simplificada, para não ocupar muito espaço, mas guardava muitas similaridades com as que ele produzia em vagões de trem. Enquanto ele traçava, fui percebendo a sua preocupação de encaixar bem a sua escrita nos limites das demais, como em um tecido feito de mosaico, como nos fuxicos. Um dos segredos da sopa de letras está na qualidade da costura, a maneira como cada um consegue acomodar o seu nome junto aos demais confere qualidade ao conjunto da composição. Não raro, no início da pintura a gente ouve os aconselhamentos, mais num tom de zombaria do que de ameaça ou cobrança: “Bem encaixada, hein! Vai errar não, hein!”. A sopa se assemelha também a um jogo de juntar peças, a um Tetris ou Lego. Cada nome, cada peça colorida, vai chegando e se somando às demais. Como em uma colônia de fungos, em diferentes partes do mural ela vai se desenvolvendo. Vão brotando campos de germinação e alastramento, e esses vão crescendo até que se fundam com os outros – até que toda a extensão esteja coberta. São pequenas aglomerações localizadas e dispersas umas das outras, que se desenvolvem e se acoplam. Há situações em que o mosaico avança em um sentido único, em um ordenamento linear, mas essas situações são raras, porque

116 “Produz-se, desde então, um esmagamento do triângulo mágico: a voz já não canta, mas dita, edita; a grafia já não dança e para de animar os corpos, mas se escreve coagulada nas tábuas, nas pedras e nos livros; o olho se põe a ler (a escrita não acarreta, mas implica uma espécie de cegueira, uma perda de visão e de apreciação, e agora é o olho que sofre embora também adquira outras funções).” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 272).

demandam maior tempo de espera dos demais.

Na maioria das vezes, a sopa acontece nas periferias, em áreas degradadas e de interesse comunitário (campos de futebol de várzea, praças, pontos de encontro, ruas de acesso principal). Como no caso do campinho do Jardim Vitória, o espaço escolhido para a realização do evento costuma ter uma importância afetiva para a comunidade local e para os grafiteiros e pixadores. O campo fica situado na entrada do bairro, e é visível do Anel Rodoviário – principalmente porque ele está em um nível abaixo da altura da rodovia. As principais atividades culturais e esportivas da região acontecem ali. No entorno também há pequenos bares que recebem inúmeros moradores. A soma da localização (visibilidade) com os usos cotidianos fez com que aquele fosse o lugar escolhido para a realização da pintura coletiva. Conversando com os moradores, diversos narraram momentos da sua vida que ficaram registrados naquele mesmo espaço: namoros nas festas juninas, contusões nas peladas de futebol, rodas de samba. Um amigo me puxou pelo braço em um momento durante a sopa de letras e me lembrou que nós já havíamos estado lá há cerca de vinte anos. Por ali ficavam algumas carcaças de carro abandonados, e nós tínhamos ido até o local para grafitar os pedaços enferrujados dos veículos desmembrados. Eu não tinha reconhecido o lugar, mas com o seu relato a imagem foi reavivada na minha memória. Fiquei, então, pensando em como aquele dia, ali na sopa, ficaria registrado em minha lembrança como vivência. Quando escrevi o livro *Perímetro urbano*<sup>117</sup>, cheguei a esse entendimento: que a maior importância do ato de grafitar é da ordem da experiência. Tem a ver com essa partilha de pessoas e lugares – e de aprender por meio das situações inusitadas que as ruas tendem a oferecer.

As sopas geralmente são organizadas pelos próprios grafiteiros e pixadores, com autorização e com o envolvimento de moradores da comunidade (que cedem o espaço, oferecem comida e água, emprestam escadas e outros equipamentos). A iniciativa é também uma celebração, um encontro com atmosfera festiva e com a integração de artistas urbanos de diferentes gerações – é comum que praticantes que já não estejam mais na ativa sejam convidados a participar, justamente pelo seu caráter comemorativo. Eu a vejo como um grande mosaico democrático, construído por diversas mãos, com bastante conversa e entendimento do trabalho em conjunto. É um exercício de organização coletiva e de articulação, na maioria das vezes, na periferia, para a periferia e a partir de questões das periferias. É um tipo de atividade na qual a força expressiva emerge do emaranhado de nomes e siglas, dando um sentido nobre e profundo para o termo “comunhão” – como derivado do comum, do encontro dos comuns, da realização de algo em comum. Leio a sopa de letras como metonímia para um exercício

117 BARRETO, 2016.



de autonomia coletiva<sup>118</sup> – um todo que emerge das diversidades, com a reivindicação do seu próprio nome (*nomos*) com respeito e solidariedade para com os demais – e que chega, com isso, à construção de uma coletividade solidária e diversa. Pensei na força das culturas periféricas na formação de sujeitos políticos<sup>119</sup> – e a política periférica me parece ser a demanda mais urgente para a democratização brasileira.

Depois de pronta, a sopa é transformada em um monumento coletivo que passa a abrigar os nomes das diversas pessoas que dão vida à arte urbana. Geralmente distante dos interesses mercadológicos e do poder público, ela se incorpora às culturas periféricas (e que ainda acontecem na periferia). O paredão colorido e repleto de vulgos transforma-se em cenário para as peladas de domingo, para o samba, para o *funk*, para os moradores que acordam cedo e descem apressados para o ponto de ônibus. No livro *Vozes à margem: periferia, estética e política*, um trecho em especial me ajudou a refletir sobre articulações como a da sopa: “(...) a ideia de que se a gente nasceu ou faz a maioria das nossas atividades na margem, então a margem é que deve ser vista como o centro.”<sup>120</sup>

No dia em que estive nessa sopa de letras (dentre as muitas em que já participei), percebi que está em pauta o retorno dos praticantes do pixo e do *graffiti* para as próprias comunidades periféricas. Enquanto a arte urbana é associada ao ímpeto de circular pela cidade e demarcar suas inscrições, a sopa de letras e o grapixo apresentam um desejo de contribuir com a construção comunitária. Outro exemplo desse pensamento é o encontro nacional de *graffiti Meeting of Favelas*, o MOF, que acontece anualmente na Vila Operária, em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. No *website* do evento é explicado que no mesmo período em que aconteceu o aclamado *Meeting of Styles*, no Leblon, os grafiteiros de Caxias resolveram criar o encontro com o objetivo de ser uma ação mais aberta e inclusiva.

Como é presente na letra da música *Um bom lugar*<sup>121</sup>, do *rapper* Sabotage, com essas práticas alguns artistas urbanos buscam atuar para que as suas quebradas sejam sempre “um bom lugar” – no sentido adotado pela música. Essa expressão dialoga com outro termo comum entre pixadores e grafiteiros, que expressa o descontentamento com a institucionalidade e a vontade de agir de forma propositiva nas comunidades: o “nós por nós”; uma apropriação antropofágica e periférica do *do it yourself* – com uma conotação mais coletivista que o lema original em língua inglesa. O “você mesmo” é substituído pelo “nós”. Eu entendo esse lema não

118 “A autonomia coletiva pode ser entendida, também, como uma espécie de sinônimo de *democracia radical*. Não é razoável, no entanto, falar apenas das *instituições* políticas (e econômicas) que possam assegurar a autonomia individual; é imprescindível compreender a necessidade de um *imaginário* que propicie a ambiência, o “caldo de cultura” necessário a uma socialização autônoma do indivíduo.” (SOUZA, 2017, p. 348).

119 “Se em princípios do século XXI algum fantasma capaz de atemorizar as elites ronda a América Latina, com certeza ele se hospeda nas periferias das grandes cidades.” (ZIBECH, 2015).

120 FELTRAN; BERTELLI, 2017, p. 199.

121 SABOTAGE, 1999. (produção musical).

apenas como uma referência oriunda da cultura *hip hop*, mas uma das possíveis formas de se olhar para os meios de articulação e para as linguagens das periferias urbanas. Ele diz de uma riqueza criativa que foi sendo desenvolvida por gerações frente ao descaso do poder público e à avidez predatória da lógica do mercado. Não é o caso de se romantizar a desigualdade social, em níveis absurdos como ocorre no Brasil, mas de dizer da força, da beleza e das potências presentes nas linguagens periféricas.

Algumas das manifestações das artes urbanas que são um tanto menos transgressivas que o pixo, e mais aceitas pela sociedade, acabam se apresentando como um “caminho do meio” entre o risco da marginalidade e uma postura mais segura. O *grapixo*, a sopa de letras e o *graffiti* autorizado são constantemente vistos como alternativas por alguns daqueles que envelhecem, que têm filhos e que querem se afastar das penalidades, ou que têm problemas mais sérios com a justiça e evitam a reincidência. Preciso fazer a ressalva de que muitos grafiteiros e pixadores optam por seguir na ilegalidade como um impulso mais forte do que as sanções, as mudanças em suas vidas e a idade. No entanto, a prática da sopa de letras consiste em uma forma de sociabilidade em que todos são aceitos, com a tranquilidade de se passar o dia a pintar com os companheiros sem os riscos e as demandas de energia que a ação ilegal exige. Há os que têm a vontade de continuar a ter contato com as tintas e com os amigos, que sentem outros tipos de relação com as artes urbanas: que não passem pela conquista, pela transgressão e pela aventura. Não é possível deixar de citar aqueles que não querem seguir na ação ilegal por motivos também familiares ou religiosos. Acredito que cada um, a partir de seus desejos e de suas histórias pessoais, tem o direito e a liberdade de se relacionar com as artes da maneira que lhe parecer mais satisfatória. Considero as possibilidades de atuação vastas e múltiplas, e que existem vertentes para variadas personalidades. O interessante da sopa de letras, nesse sentido, é que ela acolhe a todos. Todos participam lado a lado da construção do mural, que me parece mais como um pretexto para um grande encontro. Ela opera no sentido de fortalecer laços sociais por meio do que pode ser agrupado com o nome “arte urbana” – embora alguns questionem, compreensivelmente, esse termo. Eu mesmo o vejo apenas como o “melhorzinho que está tendo”, algo que auxilia na demanda de nomear, mas que é, ainda assim, impreciso. No entanto, sigo com os linguistas, que afirmam que são os usos que fazem a língua, e esse termo é amplamente usado para se referir ao conjunto de expressões que ocorre nas ruas.

Para além dos artistas urbanos, moradores, comerciantes e diversos atores das comunidades que passam a fazer parte das sociabilidades promovidas pelas sopas – são múltiplas formas de encontro que se justapõem na realização de um mural –, destaco-as em dois grandes grupos que se entrecruzam: as locais (artistas das comunidades vizinhas, moradores e comerciantes da região) e as dos grafiteiros, pixadores, *deejays* e simpatizantes, que se deslocam de diferentes partes da região metropolitana para o evento. Nesse sentido, a sua realização tem também o aspecto de ser um agente promotor de intercâmbios entre cenas culturais de diferentes localidades. E considero que a criação e o fortalecimento dessas redes é uma estratégia de resistência e de luta que acaba por se expressar como linguagem. São essas

ações localizadas, e que se tornam recorrentes, é que criam lastro e aglutinam os praticantes como cultura. É importante destacar que esse movimento coletivo possui valor inestimável nas construções subjetivas, principalmente no processo do desvencilhamento das identidades hegemônicas em direção à busca de seus próprios sentidos e desejos – desejos emancipatórios no lugar daqueles que são constantemente ofertados sob a forma de produtos de consumo ou de ideais socialmente impostos<sup>122</sup>. Como é apresentado no livro *Caosmose*, do filósofo Félix Guattari, trata-se de um processo de autofundação por meio da expressão.<sup>123</sup>

122 “A luta política do nosso tempo deve ter como bandeira a defesa da livre constituição da subjetividade humana, somada à defesa da integridade psíquica de cada pessoa.” (BUCCI, 2021, p. 418).

123 GUATTARI, 2012.

## 7. O Viaduto Santa Tereza

O Viaduto Santa Tereza tem um sentido especial para os coletivos que atuam na cidade. Constantemente associado à boemia e à vida cultural, como está presente desde o livro *O encontro marcado*<sup>124</sup>, de Fernando Sabino, ele já fez parte de diversas expressões musicais, cinematográficas e literárias. Para os movimentos urbanos e de contracultura, sua importância é evidente – nesses casos, o olhar vai para as partes inferiores. Consigo me lembrar de iniciativas como o Duelo de MC's, as verduradas promovidas por *punks* veganos, o Teatro Espanca, o espaço Nelson Bordello (que depois mudou para Baixo), o Game of Skate (competição de skate amador), as assembleias horizontais de 2013, os ensaios de dançarinos de danças urbanas, os saraus, o festival de quadrinhos, com destaque para o FIQ Fora. É preciso, ainda, citar o Mirante Cura, que já se afasta um pouco dos arcos, em frente à antiga Benfeitoria, e, do outro lado, na Rua Itambé, as ações sociais de abrigos coletivos e de distribuição de alimentos para pessoas em situação de rua. O eixo que liga do Edifício Sulacape ao antigo Teatro Alterosa foi convertido em um importante cartão-postal da cidade, mas, como todo cartão possui o seu verso, sob as pilastras há uma efervescência cultural imensurável. Voltando um pouco mais no tempo, nas minhas memórias consigo listar os encontros de *punks* nos entornos do viaduto nos finais dos anos 1980 e inícios dos 90; dos *clubbers* e outros fãs de música eletrônica que se encontravam na antiga boate Drosóphila (em um galpão situado na Avenida dos Andradas) e nas primeiras edições do *Mercado Mundo Mix*, ainda no início dos anos 1990; dos *skatistas* que saltavam de obstáculos improvisados antes mesmo da reforma que originou o famigerado Boulevard Arrudas – ainda na época do Bar da Estação (no qual a pista de dança tinha que competir com os barulhos das locomotivas); das travessias entre os botecos do edifício Maletta e a boate-inferninho Broadway, em Santa Tereza; ou os shows de *punks* e *death metal* na antiga Fábrica de Macarrão (renomeada ainda nos anos 1990 como Trash). As primeiras vezes que assisti às bandas Chico Science e Nação Zumbi e Planet Hemp, bem no início das suas carreiras, aconteceram na Serraria Souza Pinto (não me lembro se foi no contexto do festival BHRIF – BH Rock Independent Fest –, no qual havia uma circulação entre Serraria e Praça da Estação). Ainda no viaduto, observei as multidões de torcedores que por ali seguiam para as peijas no Estádio do Independência, no Horto. E perambulei pelas sinucas desde a do Clubinho (que funcionava 24 horas e não tinha porta) até a Tim Academia de Bilhares (de nome pomposo e ambiente descontraído). No viaduto já corri da polícia e de bandido, e por esporte também. Durante mais de trinta anos

124 “Hugo era o mais ágil: galgava o parapeito com presteza, corria sobre a estreita fita de cimento, a trinta metros do solo, como se andasse em cima de um muro. Curvado, subia o grande arco que se elevava, abrupto, sobre a própria amurada. Eduardo subia do outro lado. Lá em cima se encontravam, equilibristas de circo, passavam um pelo outro, vacilavam, ameaçavam cair.” (SABINO, 1998, p. 57). “Era uma leva de retirantes dormindo debaixo do Viaduto. Haviam desembarcado na estação, não tinham para onde ir. Mais de cinquenta famílias: homens magros, sujos, mulheres de olho fundo e cabelo desgrenhado, crianças encardidas e seminuas, trouxas de roupa, esteiras, baús, promiscuidade, mau cheiro, abandono.” (SABINO, 1998, p. 81).



da minha vida passei por ele de todos os jeitos possíveis: de ônibus, de bicicleta, de skate, a pé, por cima do arco, pela calçada, pelo asfalto, por baixo, pelas escadas imundas, pelo túnel da via férrea – até mesmo pela linha do trem, pulando o muro para grafitar nas suas paredes internas. Lembro-me que o fascínio começou bem cedo, quando eu, ainda bem criança, acompanhava minha mãe em um mercado que era uma cooperativa que atendia aos funcionários da prefeitura (que chegou a funcionar naquele prédio charmoso da esquina da Avenida Assis Chateaubriand com Rua Sapucaí). Duas partes da cidade sempre me fascinaram: o centrão (que entendo como o perímetro entre a Praça Raul Soares e a Praça da Estação e o Edifício Maletta e a Avenida do Contorno, na altura do restaurante popular) e o bairro Floresta com sua circunvizinhança. O viaduto, que unia ambas as partes, sempre foi o lugar onde eu ia bater ponto e marcar encontros com os amigos, um lugar de referência na cidade. No entanto, a Praça Raul Soares foi o centro da cidade planejada, de onde se via, se muito, até a Avenida do Contorno. Aarão Reis pensou um horizonte bem estreito nesse Belo Horizonte. Sempre circulei para o hipercentro, mas de lá entendi a enormidade da cidade que habito. Andando pelas dimensões dessa urbanidade esmagadora, aprendi a ter o Anel Rodoviário (e além) como desenho, e não o limitante contorno que circunscreve o planejamento positivista.

O pesquisador e ativista cultural João Perdigão, em seu livro *Viaduto Santa Tereza*, volume da coleção “BH. A Cidade de Cada Um”<sup>125</sup>, explica de maneira detalhada a relação do viaduto com a contracultura e com os seus coletivos. Há uma afinidade clara entre os artistas urbanos e essa parte da cidade desde, pelo menos, os anos 1980 – com os pixos de gangues de torcidas organizadas de times de futebol. E o mesmo se deu com o *graffiti*, os *stickers* e os lambe-lambes. Não sem motivo, o primeiro festival de *graffiti* de Belo Horizonte aconteceu ali perto, nos muros ao lado da Praça da Estação, onde hoje é o Centro de Referência da Juventude. Foi lá o Grafitando BH, ocorrido em 1996, evento no qual pouco mais de uma dezena de grafiteiros (quase inteiramente composta por novatos) participou. Praticamente doze anos depois, aconteceu a primeira (e única) Bienal Internacional de *Graffiti* (organizada pelo saudoso Rui Santana). O viaduto e seus entornos sempre foram um dos lugares de preferência da cultura *hip hop* e grupos afins. Mas por que encartar este capítulo sobre ele no meio da história que eu vinha narrando?

Durante o período de escrita, resolvi reunir velhos amigos para fazer a pintura de um mural coletivo ao lado do Viaduto Santa Tereza, mais precisamente na esquina da rua da Bahia com a avenida Assis Chateaubriand. Desde 1997, eu participo de grafitagens nesse mesmo muro. Na primeira vez, eu tinha 23 anos de idade e participava de uma *crew*. O *graffiti* de então era bem menor, ocupava apenas um terço da extensão do muro. Um companheiro escreveu

125 “O Viaduto Santa Tereza é um dos caminhos de asfalto mais antigos de Belo Horizonte e, assim como a Praça da Estação, ainda guarda características de outras épocas. Enquanto outras regiões se desvalorizam e enobrecem ao longo das décadas, o Viaduto sempre esteve no meio do caminho do progresso local. Ali, pessoas dos mais diferentes matizes podem conversar com uma naturalidade que não se vê nos bairros da Zona Sul.” (PERDIGÃO, 2016, p. 117).

o nome da *crew* em uma das extremidades, e eu desenhei o rosto de um possível cidadão anônimo na outra ponta. Fizemos a segunda pintura no ano 2000. Lembro-me muito bem dela porque ela aconteceu poucos antes da morte do terceiro componente da equipe, que sofreu um acidente de motocicleta. Havia mais artistas convidados além de nós três; no dia chovia muito e conseguimos continuar a pintura graças à marquise que cobria a parede. Enquanto pintávamos, ficamos encolhidos, protegendo o corpo com moletons surrados e com os pés enfiados dentro de sacolas plásticas de supermercado, como fazem os motociclistas pegos de surpresa pela chuva. Havia uma pequena correnteza que passava rente ao muro, e essa foi a solução que encontramos para não termos os nossos tênis encharcados. A chuva de vento umedecia nossas roupas, e a gente se protegia na medida do possível. A empolgação com o feito era maior que as intempéries. Pelo que me lembro, na semana seguinte todos reclamávamos de gripes e dores de gargantas – os mesmos corpos quentes que nos deram coragem para prosseguir devem ter favorecido os resfriados. As nossas roupas molharam e secaram no corpo por umas três vezes naquele dia. Pintar nas ruas tem essa relação com o tempo: às vezes é a chuva, às vezes o sol escaldante e, em outras, o frio cortante da madrugada.

Naquele dia dois pixadores passaram por lá; eu não os conhecia, mas eles se apresentaram e nos contaram que tinham pixado o relógio da prefeitura. De fato, há alguns anos, desde o relato, o relógio havia recebido a interferência, mas foi repintado no dia seguinte. Eles narraram que subiram pelo cabo de aço de sustentação do para-raio. Achei engraçado o fato de um deles andar com um pedaço de jornal surrado na carteira para atestar o feito; ele mostrou a fotografia que ilustrava a reportagem – dava para ler nitidamente os vulgos marcados lá no alto. Nunca mais os vi, nem sequer descobri seus verdadeiros nomes. Eram eles mesmos, dava para saber pela riqueza de detalhes da narrativa, depois soube que o feito deles virou lenda urbana e que um deles chegou a executar a façanha duas vezes, em anos diferentes. Eles se aproximaram da gente como quem não quer nada, elogiaram o *graffiti*, ainda em processo, e foram puxar papo. Esse tipo de interação é muito comum enquanto estamos pintando (ainda mais no hipercentro), as pessoas chegam e começam a conversar do nada. Geralmente são transeuntes alheios que se interessam e querem tirar dúvidas ou encomendar pinturas comissionadas. Eventualmente surgem pessoas que têm relação com as artes urbanas; nesses casos, elas tendem a se apresentar, sempre pelos vulgos, contam algum caso, demonstrando intimidade com a cena, e seguem para os seus afazeres diários.

Todas as vezes seguintes em que pintei no viaduto me são um pouco nebulosas, não me recordo bem. Apenas essa, antes do falecimento do meu amigo, e as duas últimas, ainda estão bem vivas na lembrança. A penúltima foi em 2011, pouco antes da morte da minha mãe (lembro-me que a turma me chamou para pintar para “me dar uma moral”), e a última estava muito fresca na minha mente por ter ocorrido no final de semana que antecedeu à escrita da primeira versão deste texto. Aproveitei para escrever no calor da ação recente, depois voltei revisando, polindo e completando dados. Fiz a opção por incluir este relato porque alguns detalhes me ajudaram a perceber aspectos relevantes pertinentes à reflexão que venho fazendo aqui. Como talvez

vocês já tenham percebido, em alguns momentos eu trato os espaços da cidade como parte bastante íntima da minha vida – como se ruas, praças, avenidas, viadutos e esquinas fossem parentes próximos, com os quais convivo cotidianamente. De fato, a cidade sempre esteve nas minhas andanças, a rua foi parceira de muitas das minhas tramoias com os grupos de amigos com os quais perambulei na adolescência, as esquinas e becos foram testemunhas e cúmplices das minhas madrugadas na juventude (ainda bem que as paredes não têm ouvidos), ainda hoje eu penso enquanto caminho – falo com os meus botões, com os hidrantes, com os meios-fios e com os postes de iluminação. Grafitar, nesse sentido, é uma maneira de deixar registradas essas conversas, traçar as paredes é como tatuar a pele de um amigo. E aquela esquina da Rua da Bahia com o Viaduto Santa Tereza tornou-se minha companheira de longa data.

O muro que cito neste capítulo tem aproximadamente cinquenta metros de extensão e quatro de altura na parte mais baixa; na mais alta, seis ou sete. A dificuldade é que ele é entrecortado por portas de aço e desníveis. Da última vez, resolvemos pintar tudo, exceto os portões que já estavam grafitados ou pixados por pessoas que não conhecíamos (negociamos a repintura com os que não estavam presentes, mas aos quais tínhamos acesso). Reunimos oito grafiteiros para a realização do mural. Dessa turma, só dois não estavam na penúltima pintura, feita há sete anos. Tudo foi combinado via *WhatsApp* e quebramos a cabeça para conseguir fechar uma data em que todos estivessem disponíveis (acrescentando o problema do risco de chuva, que não impediria, mas tornaria a empreitada bem mais difícil e desagradável). Enfim, a pintura, que era para ter acontecido em agosto, só chegou a se realizar em outubro. Pintar no viaduto é sempre uma experiência forte e transformadora. Em primeiro lugar, porque durante todo o tempo nós nos relacionamos, com muita proximidade, com as pessoas em situação de rua que habitam ou perambulam por lá. As lojas, pequenas portas de aço que abrem em horários que parecem ser aleatórios, são na verdade balcões e estoques que vendem água, refrigerante, bala e, principalmente, bebidas alcólicas de quinta categoria. A maioria dos que ficam estacionados próximos ao muro segura pequenas garrafas *pets* arredondadas nas mãos. Eles conversam, gritam, gesticulam e, eventualmente, do nada, começam a brigar – incluindo aí arremessos de paus e pedras. Para pintar lá durante horas, é preciso ter um olho no peixe e outro no gato. Outro grupo frequente por aquelas bandas, atualmente em menor número, é o dos usuários de *crack* (e seus “empresários”). Dessa última vez, a relação com eles foi bem mais tranquila. Nós percebíamos a presença deles, mas a convivência era quase imperceptível. Os lojistas, com exceção de dois bares mais atuais, são de pessoas que estão lá há décadas e que apresentam rostos cansados. Eles se lembraram da gente desde a grafiteagem anterior e estavam muito receptivos com a nossa intervenção, foram prestativos oferecendo ajuda e produtos como água e refrigerante. Os dois estabelecimentos recentes eram de pessoas mais próximas aos nossos meios “culturais”. Um bar foi montado por um homem que resolveu ter o próprio negócio: ele alugou o espaço e começou a vender *chopps* artesanais, dividindo a labuta com a esposa, literalmente, de segunda a segunda, das cinco da tarde à uma, duas ou três da madrugada, dependendo do movimento. Embora o meu contato maior seja com ele,

entendo que ambos montaram o bar juntos. O bar se chama 2 Black, acabei fazendo relação do nome com a gravadora inglesa 2 Tone Records, especializada em *ska*. O estabelecimento vizinho recebia o nome de Bar do Pixo, em homenagem aos pixadores – depois soube que nos dias da grafiteagem, ele já estava quase encerrando as atividades e que, de fato, parou de funcionar semanas depois. Percebi que os lojistas do 2 Black têm se esforçado para incentivar os coletivos urbanos que usam os espaços do viaduto (*skatistas*, dançarinos, grafiteiros, *mc's*). Eles se tornaram ponto de apoio para os praticantes dessas e de outras atividades que o ocupam. Oferecem acesso ao banheiro e são parceiros para ensaios e apresentações que acontecem por ali. Nos meses seguintes da escrita, e infinitas reescritas, deste texto, o 2 Black acabou por alugar a loja que pertencia ao Bar do Pixo e ampliou o seu espaço. Grafiteiros foram convocados a ceder desenhos e pinturas para a composição de uma exposição lá – ressaltando o seu interesse em ser centro de fomento da cultura alternativa. Os responsáveis pelo espaço têm sempre um posicionamento propositivo, instigando ações e parcerias nos entornos do bar. Com o tempo, eles também foram se aproximando do pessoal do Teatro Espanca e do Filmes de Rua (situado no Edifício Sulacape), buscando construir uma articulação conjunta.

Nós passamos dois dias pintando no viaduto, o sábado e o domingo. Eu fiquei em média doze horas de cada dia grafitando direto, sem sair para comer (lanchando no muro) e usando o banheiro de um dos bares. Alguns amigos seguiram grafitando durante a semana inteira, uns pintaram no alto, acima das portas de aço, com escadas enormes. Eu almocei um sanduíche em um dia e um açaí no outro – tenho o hábito de comer pouco enquanto pinto, assim não fico pesado e evito as indigestões devido ao trabalho braçal. O foco na pintura, na articulação do mural e na ajuda aos outros grafiteiros foi total. Pedestres paravam para admirar, lojistas davam apoio. Pixadores renomados passavam para tirar foto e comentar (sim, as relações entre grafiteiros e pixadores têm sido, geralmente, de respeito – com eventuais ressalvas<sup>126</sup>).

Em um determinado momento, ainda no sábado, pararam duas viaturas. Eu estava pintando próximo à esquina quando cerca de dez policiais chegaram mandando que colocássemos as mãos na parede e fizeram uma revista brutal. Escopetas apontadas, falas em tom agressivo e de humilhação, truculência. Expliquei que o muro estava autorizado e que os lojistas estavam cientes. Mandaram-me calar a boca e firmaram a pontaria em direção às minhas costas. Virou um escarcéu, parecia um esquadrão antibomba. Todos os artistas encostados na parede, em posição de revista, sob a inspeção de brutamontes trajando coletes à prova de balas e uniforme policial. Chegaram, nos desrespeitaram, causaram estardalhaço e vergonha, e saíram – sem motivo aparente. Logo depois da abordagem, voltei para o muro e ficamos todos sentados, nos

126 “As relações entre pixadores e grafiteiros são, também, bastante ambíguas e não muito bem definidas. Conforme já dito anteriormente, há grafiteiros-pixadores e pixadores-grafiteiros; ou seja, a separação não é muito nítida, nem a prioridade que cada indivíduo ou coletividade dá a uma dessas práticas em suas intervenções urbanas. Porém, a incorporação do *graffiti* e a marginalização da pixação tornou a interação entre os praticantes dessas duas atividades visuais ainda mais complexas. Assim, tem-se a todo o momento aproximações e distanciamentos.” (PEREIRA, 2018, p. 42).



entreolhando, estarrecidos. Nós nos sentimos ofendidos, usados para o teatro militaresco. A batida aconteceu de forma espetacularizada, usando meia dúzia de “meliantes” para jogarem para a plateia. Eles fizeram o seu *show* e nos deixaram com o nada inócuo sentimento de inadequação. Para quem, como eu, assistiu, ainda criança, à redemocratização brasileira (mesmo que com suas falhas), é estarrecedor perceber como o pensamento bélico avança sobre a sociedade (ou a partir dela). A abordagem que sofremos pode ser desdobrada em um milhão de reflexões, mas não vou puxar esse fio agora para não nos distanciarmos demais do tema central do texto: arte urbana.

Quando as viaturas partiram, quase desistimos de pintar, deu vontade de ir embora e deixar o mural pela metade. A gente queria quebrar tudo, mas quebrar o quê? Tudo ali já parecia estar em ruínas. Nessas horas, a gente entende os pixadores profundamente, e o que sentimos não é um décimo do que eles sentem e experienciam. Cabe lembrar que nós tínhamos autorização, estávamos no centro da cidade e cheios de testemunhas por perto. Conheço os mais horripilantes relatos da violência física na repressão policial contra os praticantes do pixo, muitos deles cercados de racismo, sadismo e de uma profunda noção de impunidade corporativa – sob a justificativa canalha de que os alvos das ações não eram “gente de bem”. Entendi que a densidade e a complexidade que os pixadores enfrentam são de outro nível. Infelizmente, existe um ciclo de iniquidades e revoltas que se retroalimentam. Sem pensamento crítico, a sociedade caminha a passos largos para um tipo de ideário com ares militares (ou paramilitares) e acelera ainda mais um jogo assimétrico de ofensivas e respostas. E, assim, é alimentado o ciclo perverso em que as injustiças cometidas em nome do Estado são motores para expressões de revolta contra essas mesmas injustiças. Armamentos pesados, viaturas de última geração, olhos vivos pelas ruas e espetáculos de truculência escoam de outros setores do orçamento público – educação, cultura, lazer, e sucumbem ao eterno enxugar de gelo das repressões. O difícil, difícil mesmo, é fazer trabalho de inteligência: prender os peixes graúdos que desviam verbas milionárias, achar políticos envolvidos com tráfico de drogas e de armas, desmontar esquemas de fronteiras, aviões e aeroportos. O duro é conseguir gerar emprego, estudo, democratização da cultura e prover espaços para que as pessoas se expressem livremente para além dos *lobbies* nas concessões de rádios e tevês e dos, cada vez mais opacos, olipóglolos da *intenet*. Fazer isso é minimamente poder se falar de justiça, no mais é só cosmética violenta e jogo eleitoral – lembrando que higienismo tende a gerar capital político em curto prazo, mas intensifica os problemas a médio e longo. Não vou me delongar sobre o tema, mas sugiro o livro *Encarceramento em Massa*<sup>127</sup>, da antropóloga Juliana Borges.

Depois de um tempo, continuamos pintando com um gosto amargo na boca, tentando dissipar o sentimento ruim de ficar imobilizado com uma escopeta apontada para as costas ou

127 “Mas o que nos leva a essa sanha punitiva? Por que temos uma cultura tão judicializada e criminalizada das relações sociais? E por que essa cultura e suas estruturas não atingem todos e todas da mesma forma, mas principalmente determinados grupos sociais?” (BORGES, 2020, p. 19).

a cabeça, de ter sido agredido verbalmente pelos fardados. Seguimos nos concentrando nas cores, nas pessoas que admiravam os nossos trabalhos, nos ébrios que estavam ali escornados, na nossa vontade de terminar a pintura. Por mais precário, tenso e triste que fosse o ambiente, quem conseguiu nos deixar arrasados foi o braço armado do Estado. Ficamos lá até o anoitecer. Bateu um cansaço insuportável, fui embora e deixei o resto do pessoal ainda trabalhando no muro. Tem gente que gosta mais de pintar à noite e de entrar madrugada adentro, sem sol e sem barulho para incomodar. Como diz um dos meus amigos “não sou o Unibanco, mas sou trinta horas” – de fato, eles literalmente completam trinta horas ou mais pintando direto. Uma vez, ele me explicou que tem preguiça de ir embora, de ter que lavar e organizar todo o material de pintura para transportar e juntar tudo de novo para voltar no outro dia. A opção é deixar tudo em funcionamento, virar a noite trabalhando. A dificuldade, para os que são endurecidos, é o banheiro – geralmente eles mapeiam estabelecimentos que ficam abertos vinte e quatro horas nas redondezas para tê-los como ponto de apoio. Eu, ao contrário, sou diurno, vou ficando com sono e mal-humorado na madrugada – eles já se acostumaram com o meu jeito e, naquele dia, se despediram com compreensão. Fui embora e dormi com o gosto amargo na boca, lembrando-me da investida espetacular daqueles guardas. Já perdi as contas de quantas vezes sofri abordagens truculentas enquanto grafitava, sempre fica esse mesmo retrogosto azedo – às vezes acompanhado de gastrite, refluxo, ressaca moral. Acho que isso é um pouco a ilustração do que a gente lê como controle dos corpos pelo Estado, é um tipo mais ou menos sutil de coerção normativa, que vai te vencendo pela violência física ou simbólica, pelo mal-estar gerado. O amargor tem esse sentido de deixar a sensação de que você estava fazendo algo errado e que não deveria estar ali, que não deveria nem existir – por ser alguém que é inadequado, por estar agindo fora do esperado como padrão, de propor, com seu próprio corpo, alternativas à hegemonia. Tenho a consciência que para a vida normativa<sup>128</sup> nada disso é bem-vindo. Ainda que seja um ato relativamente simples como o de colorir uma parede, e que uma parcela da sociedade já tenha comprado a ideia, segue o pensamento de que tudo tem que ter lugar e hora (estabelecidos por alguém, de cima para baixo). Acredito que é um conjunto de sentimentos que se assemelha ao que o filósofo Michel Foucault apresentou quando ele falou dos processos repressivos sendo internalizados, em *Vigiar e Punir*<sup>129</sup>. Tem algo a ver com esse se sentir mal tantas vezes, que depois você exclui ou esconde aquela forma de ser. Claro que o que aconteceu conosco, e que cito aqui, é a milésima parte do que é a repressão do Estado –

128 “As disciplinas são portadoras de um discurso que não pode ser o do direito; o discurso da disciplina é alheio ao da lei e da regra enquanto efeito da vontade soberana. As disciplinas veicularão um discurso que será o da regra, não da regra jurídica derivada da soberania, mas o da regra “natural”, quer dizer, da norma; definirão um código que não será o da lei, mas o da normalização; refletir-se-ão a um horizonte teórico que não pode ser de maneira alguma o edifício do direito, mas o domínio das ciências humanas; a sua jurisprudência será a de um saber clínico.” (FOUCAULT, 2017, p. 293).

129 FOUCAULT, 2014.

mas serve como disparador para a reflexão. E os panópticos<sup>130</sup> se sofisticaram com a tecnologia digital, tornaram-se mais presentes e invisíveis. Lá estava o Olho Vivo, essa espécie de caguete eletrônico. Do outro lado, a tela transporta a imagem do transgressor, por ser alguém que não estava só de passagem, ou que não estava cumprindo alguma rotina habitual e normativa, para um leitor de múltiplas telas que pega um rádio e abre um chamado. O funcionário, diante de uma parede de monitores de vídeo, está mais que pronto a responder aos desígnios da câmera, sempre bem posicionada, que, com seu olho de vidro, registra e transfere o suposto delito em *bits* e, instantaneamente, julga – porque ali a imagem se converte em julgamento. Assim como quem vai tomar providenciar por algo que “ouviu falar”, o agente público desembarca com suas escopetas e sua diplomacia bélica para completar o ciclo – já que na outra ponta, alguém receberá, via Olho Vivo, o testemunho do sucesso da ação. É sempre bom lembrar que dentro e fora dos aparelhos, internalizado nas pessoas, existem circuitos e programas<sup>131</sup>, e que os programas funcionam como sistemas circulares. Nesse caso, o Olho Vivo detecta o suposto delito, informa ao observador das telas (que fica em uma sala de comando como se estivesse de vigília em um imenso farol), que comunica via rádio para os agentes que estão na viatura, que prontamente respondem ao chamado e, magicamente, aparecem “solucionando o problema” diante das telas do observador – que por fim, fechará o ciclo lançando no sistema o êxito da empreitada. E o sistema é prático, ágil e impessoal, serve para um assalto a bancos, para um usuário de maconha, para grafiteiros, para uma turma de amigos que vagabundeia numa tarde ou para trabalhadores em passeata. É a tirania da sociedade da transparência<sup>132</sup>. O objetivo do sistema é enviar dados e fazer com que o circuito informativo se complete com a devida “averiguação” e o seu *feed back*.

Domingo, domingo é outro dia. No viaduto ele é movimentado, pelo menos é assim

130 “Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. (...) Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo. Para tornar indecível a presença ou a ausência do vigia, para que os prisioneiros, de suas celas, não pudessem nem perceber uma sombra ou enxergar uma contraluz... (...) O Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: o anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 2014, p. 195).

131 “O bater constante das teclas se torna cada vez mais silencioso, e a cada aperto de tecla segue-se um raio imperativo que programa o comportamento da sociedade.” (FLUSSER, 2008, p. 100). “É verdade: o homem enquanto indivíduo disperso e distraído dos aparelhos, o homem enquanto elemento de massa programada, perdeu definitivamente o controle sobre os aparelhos e enquanto funcionário de aparelhos.” (FLUSSER, 2008, p. 109).

132 “O panóptico digital surge agora totalmente desprovido de qualquer ótica perspectivística, e isso é que constitui o seu fator de eficiência. A permeabilidade transparente aperspectivística é muito mais eficiente do que a supervisão perpespectivística, visto que é possível ser iluminado e tornado transparente a partir de todos os lugares, por cada um. (...) Aqui a transparência se dá apenas unilateralmente. E é nisso que reside sua perspectividade, que dá fundamento à estrutura de poder e domínio. Na aperspectividade, ao contrário, não se estabelece olho central algum, não se dá qualquer subjetividade ou soberania central. Se os presos do panóptico de Bentham têm ciência de estarem constantemente sendo observados por um vigia, ilusoriamente os habitantes do panóptico digital imaginam estar em total liberdade.” (HAN, 2017b, p. 106-108).

na esquina da Rua da Bahia com a Avenida Assis Chateaubriand. Já saí de casa com o corpo preparado para a cena que eu sabia que ia encontrar (sabia pelas outras vezes em que pintei lá). Tomei um café reforçado, meditei e recitei alguns mantras, e procurei me conectar com vibrações fortificantes. Fui para lá de Uber. Os motoristas de serviços de transporte por aplicativo geralmente torcem o nariz quando percebem que estou transportando tinta, pois eles têm medo que eu suje o carro. Costumo andar com uns sacos de lixo bem reforçados e embalar tudo como se fosse um imenso ovo de páscoa, assim o material fica impermeabilizado. Cheguei ao muro e aconteceu como eu tinha previsto: dezenas de pessoas escornadas. Garrafinhas de cachaça vazias estavam espalhadas por todo o lado. Aqui e ali começava alguma briga porque alguém roubou a bebida de alguém. Havia uma falação desembestada: contavam casos, lamentavam, gargalhavam, se abraçavam. Tinha também um clima de amizade e de afeto entre eles. Eventualmente algum novo integrante vinha se juntar ao grupo e era recebido com gritos de “Que saudade!”. Rapidamente o recém-chegado adquiria uma garrafinha de bebida em uma das lojinhas e voltava para se sentar junto ao grupo, alguns chegavam com o recipiente vazio e pediam contribuições para os colegas – que resmungavam e depois acabavam acatando ao pedido. Logo entendi que aquela seria a nossa primeira plateia do dia, os que estavam mais distantes se aproximaram para assistir ao meu trabalho. Eles logo me reconheceram e me saudaram dizendo coisas como “satisfação” ou “bem-vindo”. Geralmente sou o primeiro a chegar, possivelmente por ser o mais diurno dos artistas e por ser o mais *nerd*; sou também o mais velho da equipe. Fiquei lá trabalhando sozinho, por quase duas horas, até que o primeiro dos meus amigos aparecesse. Do sábado para o domingo nenhum dos meus companheiros virou a noite, naquele fim de semana eles não foram “trinta horas”. É tenso dar as costas para a rua e trabalhar no muro sem ter nenhum parceiro por perto. Eu sabia que os ébrios do local “estavam comigo”, mas sabe-se lá, eles também brigam entre eles sem motivo aparente. Gosto de pintar ouvindo música no fone de ouvidos, isso me distrai um pouco das preocupações do ambiente. Quando sinto alguma ameaça, desloco um dos fones e deixo um lado livre para receber informações do entorno. Eu estava com uma orelha ocupada e a outra descoberta, atento e distraído simultaneamente (se é que é possível). Minha parte do desenho já estava bem adiantada quando os companheiros chegaram, com isso fiquei livre para ajudá-los. Muitas partes, principalmente o cenário ou os detalhes de fundo, precisariam ser feitos coletivamente. O responsável pela loja 2 Black ligou uma caixa de som tocando *reggae* e, com isso, não precisei mais dos fones. A seleção que ele fez estava perfeita para aquela manhã: Black Uhuru, The Wailers, Yellowman, Burning Spears e os brasileiros do Ponto de Equilíbrio e da Tribo de Jah. É comum que a gente goste de escutar sons mais calmos enquanto está esquentando na parte da manhã, se aclimatando para o dia.

Entre os presentes que bebiam cachaça perto do mural, tinha um homem de jaqueta de couro e boné com o nome de uma banda californiana composta por latino-americanos que se chama Suicidal Tendencies. Ele disse que era *punk* e que tinha se mudado de São Paulo para Belo Horizonte havia alguns anos. Lembrei-me de vários amigos *punks* com os quais eu andava



na minha juventude. Coincidentemente, ele conhecia alguns deles. Pensei em suas histórias de vida. Muitos conseguiram manter um estilo de vida compatível com suas visões anárquicas e estão vivendo com uma relativa tranquilidade; outros se afastaram dos anos de rebeldia extrema, mas ainda conservam práticas que carregam derivações daquelas vivências – e mantêm algum contato com as ruas e com posicionamentos de influência libertária. Ainda me considero bastante inconformista e crítico. Interessante que desde a ascensão da extrema direita ao poder, ou às suas vésperas, tenho revisitado muito das bandas *punks*, sobretudo as brasileiras, e sentido conexão com as suas letras que escancararam os anos finais da ditadura militar e a hipocrisia da sociedade normativa da época. Voltei a escutar os discos prestando atenção nas letras, a buscar por entrevistas e falas dos *punks* pela *internet*, e a conversar mais com pessoas relacionadas com o movimento. É impressionante como aquela atmosfera que me fascinava em meus dezesseis anos ainda me diz tanto, trinta anos depois. Os versos da banda Cólera em “Vivo na Cidade”<sup>133</sup>, de 1986, ainda contêm um resumo da visão que me levou a pintar nas ruas: “Vivo na cidade, o ar é negativo, as árvores vão morrendo, concreto a me cercar. Olho a cidade e todas as suas faces, lixos e pessoas a se misturar, quero protestar para encontrar o outro lado desta vida. Olhe as avenidas, gente muita gente, não expressam nada, correm sem parar. Quero protestar para encontrar o outro lado desta vida.” Ainda bastante jovem, reconheci-me nessa imagem da cidade como lugar das contradições e, principalmente, nesse retrato de uma rotina acelerada, posicionamento que hoje associo ao pensamento crítico e à imaginação que possibilitam formas alternativas de viver e, conseqüentemente, outra urbanidade. Não que as pessoas sejam incapazes desse tipo de reflexão, mas porque o “tempo-pressa”<sup>134</sup> não permite. Foi também com a banda Cólera que ouvi, pela primeira vez, ainda na adolescência, o termo “direitos humanos”, pois a banda fez uma música com esse título, na qual o refrão pergunta: “Dê uma olhada para essas vidas, onde estão os direitos de viver?”. Depois, fui buscar sentidos mais aprofundados para a Declaração Universal dos Direitos Humanos, acreditando ainda em noções de dignidade humana, mas um tanto cético em relação ao termo “universal”<sup>135</sup> pela conotação imperialista

133 CÓLERA, 1986. (produção musical).

134 “O *tempo-pressa* – *tempo-mercadoria* – ocasiona certa incapacidade nossa de pensar o mundo e a nós mesmos no contexto do *espaço-mundo*. Essa nossa relativa incapacidade de pensar – esse certo desleixo com a rotineira e importantíssima reflexão feita de vagar, de pausas ou intervalos regulares – nos torna reféns da nossa própria incapacidade de escolher o que pode ser melhor para *todos nós juntos*. Além de tudo, referenciada pelo paradigma do mercado – que referencia ou que regula a lógica do tempo-mercadoria – não se pode negligenciar a inexistência desse *todos nós juntos* na construção de nossa própria existência melancólica em que a vida se faz destituída de sentido.” (HISSA, 2015, p. 113).

135 “Acreditar na possibilidade de uma democracia cosmopolita composta por cidadãos cosmopolitas que tenham os mesmos direitos e obrigações de um eleitorado que corresponde à ‘humanidade’ é uma perigosa ilusão. Se esse projeto viesse a ser concretizado, ele só poderia significar a hegemonia mundial de um poder dominante que teria sido capaz de impor a sua visão de mundo sobre todo o planeta e que, identificando os seus interesses com os da humanidade, trataria qualquer divergência como um desafio ilegítimo a sua liderança ‘racional’”. (MOUFEE, 2015, p. 106).

e totalizante que ele pode carregar. No livro *Vozes à Margem*<sup>136</sup>, é narrado que o vocalista do Cólera tinha um cadastro no SNI (Serviço Nacional de Informação), o órgão responsável pela censura) nos anos da ditadura militar. A sua vida era um inferno. Em todos os lugares em que ia, era abordado pela polícia e, eventualmente, preso sem motivo algum. O fichamento se devia aos seus dribles na censura – já que seus discos eram autoproduzidos. Em um episódio do podcast *Balanço e Fúria*<sup>137</sup>, intitulado “Do Capão para o Mundo” (pelo fato de ele e o Mano Brown terem surgido no mesmo bairro), ouvi que o Cólera tinha interesse no público jovem, como uma interlocução para os conflitos adolescentes – eu acrescentaria que o que a banda fazia era uma espécie de “desconcertos para a juventude”. Eles reconheciam a validade e a importância do desconforto juvenil, sobretudo da que vivia nos subúrbios (termo que eles usavam no lugar daquilo que os *rappers* tratam como “periferia” ou “quebrada”).

A politizada banda britânica Napalm Death, que se situa em um limiar entre o *punk* e o metal extremo, criou uma música-manifesto, de apenas três segundos, em que pergunta, em forma de urro: “Você sofre, mas por quê?” (*You suffer, but why?*)<sup>138</sup>. A pergunta-urro tornou-se desconcertante para mim como uma das mais profundas e sinceras questões que podem ser feitas. O segundo álbum da banda, *Scum*, já que a música “You Suffer” saiu no primeiro, trazia um título também sugestivo e enigmático: *Da escravidão para a Obliteração* (*From Enslavement to Obliteration*)<sup>139</sup>. Os músicos da banda são bastante agressivos nas letras e na musicalidade e, no entanto, extremamente gentis com o seu público durante os *shows*, e incrivelmente conscientes nas entrevistas. Observo, de passagem, que eu adoro os falsos estereótipos – aquilo que confunde as pré-concepções. Eu poderia escrever muitas páginas narrando como o *punk* e produções correlatas marcaram (e ainda marcam) a minha formação humana. É como se as músicas e lançamentos discográficos estivessem me iluminando focos de atenção intelectual ao longo da minha juventude – tanto para aspectos mais palatáveis, como a amizade, a generosidade, a autonomia, a ajuda mútua<sup>140</sup>, quanto para as contradições urbanas e as opressões sociais (em nível local e global). Sempre associei a postura dos *punks* com os relatos sobre o filósofo

136 “Redson, vocalista do Cólera, chegou a ter seu nome incluso no Serviço Nacional de Inteligência (SNI) por alguns anos por não ter mandado para a Polícia Federal as letras das músicas do Cólera que estavam contidas na coletânea *Grito Suburbano*.” (PIMENTEL, 2017, p. 95).

137 BALANÇO E FÚRIA, 2021. Entrevistado: Arthur Dantas. Podcast.

138 NAPALM DEATH, 1987. (produção musical).

139 NAPALM DEATH, 1988. (produção musical)

140 KROPOTKIN, 2017.

helenista Diógenes se Sêneca (o Cão ou o Cínico)<sup>141</sup> – para quem deveria-se dizer tudo da forma mais crua possível e não seguir as convenções sociais (sentido bastante diverso ao que se utiliza atualmente para o termo *cinismo*).

Segundo o livro *As verdades nômades*<sup>142</sup>, é possível criar a correlação entre essas influências culturais, do *punk* e do *hip hop*, com os contextos político-sociais de seus surgimentos. Ele fala sobre a forma como o tema das subjetividades e das liberdades repercutiu em pensamentos e movimentos culturais que, direta ou indiretamente, tornaram possível o surgimento, ainda na década de 1970, de linguagens de contracultura. Naqueles anos, o mundo assistiu ao contra-ataque dos modos de produção capitalista frente ao avanço do socialismo – no início do que ficou conhecido como neoliberalismo. Nos cenários de desemprego, crises e precarização do trabalho e da vida, tornou-se crescente o sentimento niilista – tanto nas fábricas dos bairros proletários, quanto nas periferias inter-raciais europeias. Associo os movimentos de contracultura a uma estratégia de uso das forças criativas na produção de novas formas de vida, diante dos cenários de desesperança e falta de perspectiva. Para os *punks*, o ato de criar “a partir”, e “por meio”, da estética da destruição, tomou a forma de uma linguagem direta, franca e sarcástica. Há uma máxima no movimento que destaca a importância de se reduzir a distância entre o “pensar”, o “dizer”, o “viver” e o “fazer”. Uma das primeiras gravadoras *punk* brasileiras se chamava, coerentemente, Ataque Frontal. No documentário *As Faces do Mao*<sup>143</sup>, dirigido por Delani Lima e Lucas Barbi, o vocalista da banda Garotos Podres, Mao, que é professor de História, fala sobre as diferenças que existem nos inícios do *punk* britânico e estadunidense, e no do brasileiro. O que para os estrangeiros era o *No Future*, no Brasil eram a forte organização sindical no ABC Paulista e a perspectiva expressiva que se abria com o declínio da ditadura militar naqueles fins de anos 1970 e início de 1980 – por aqui, o niilismo encontrou uma organização no entorno de movimentos sociais e deu lugar à politização de bases socialistas e anarquistas. Não é sem razão que os Garotos Podres gravaram, posteriormente, em 1993, a música “Aos Fuzilados da CSN”<sup>144</sup> – protesto e homenagem aos militantes violentamente (e fatalmente) reprimidos: “Fuzilados da CSN, assassinados no campo, torturados no Dops, espancados na greve. A cada passo desta marcha, camponeses e operários, tombam homens fuzilados. Mas por mais rosas que os poderosos matem, nunca conseguirão deter a primavera”.

141 “Também os cães, especialmente os de rua, vivem de acordo com a natureza. Independência, simplicidade, habilidade de adaptação a circunstâncias cambiantes, falta de inibição com relação a seus sentimentos e necessidades físicas, indiferença a propósito de onde ou como viver e do que comer, absoluta honestidade, liberdade de expressão – já que latem sempre que querem e a quem quer que lhes desagrade –, tais são a virtude e a fortaleza que caracterizam a espécie canina e tais são os traços que Diógenes e seus descendentes cínicos admiravam e julgavam dignos de imitação.” (NAVIA, 2010, p. 75).

142 NEGRI; GUATTARI, 2017.

143 AS FACES DO MAO, 2021. (produção audiovisual).

144 GAROTOS PODRES, 1993. (produção musical).

O rapaz que estava conversando comigo me pediu um favor: queria que eu desenhasse um “A” de anarquia nas costas do seu blusão e escrevesse *punk* embaixo. Sugeri um amigo que estava pintando ao lado e que tinha maior domínio com a caligrafia, que conseguiria fazer algo melhor, mesmo dentro da estética *punk*. No fundo, quase todo mundo que grafita tem um estilo de desenho de letras próprio – sou exceção. Depois de algum tempo vi o rapaz indo embora, com um “A” enorme desenhado de branco nas costas da jaqueta preta e um escrito *punk* vermelho logo abaixo. A sua imagem descendo a rua era totalmente compatível com o cenário: pessoas em situação de rua, lixo espalhado pela calçada, uma passagem estreita cercada por concreto, “invisível” para muitos, em pleno centro da cidade. Tive a nítida impressão de que escornados nas pilastras e vagueando pelos seus entornos estavam muitos daqueles que foram “crucificados pelo sistema”, como vociferaram os Ratos de Porão<sup>145</sup>.

Nós continuamos grafitando durante todo o domingo até a noite. Percebi vários fluxos de pessoas que se revezavam. Logo que cheguei, estavam lá os que moravam embaixo do viaduto e os clientes das lojas que se juntavam aos moradores para beber álcool. Havia também um trânsito de vendedores ambulantes que estacionavam os seus carrinhos para se reabastecerem de produtos no comércio local. As mesmas bebidas alcóolicas seriam transportadas para serem vendidas em outras freguesias. No início da tarde vieram as pessoas que deixaram a feira da Avenida Afonso Pena: pais com filhos, idosos, pedintes, ajudantes de feirantes. Virou uma aglomeração diferente, diversa, mais tranquila. À medida que eu ia fazendo o mural, interagiu com eles e absorvia o ambiente. Mais para o meio da tarde, chegaram vários *skatistas* para andar na pista que fica em frente ao muro. O movimento vespertino trouxe certa alegria para o espaço, um humor um pouco diferente. Eu estava concentrado com os fones de ouvido, que me protegiam dos ruídos – mesmo assim, me sentia completamente imerso e absorvido pelo ambiente. Entre o entardecer e a noite, chegaram jovens que voltavam do *funk* na Praça da Estação e do Duelo de MC’s, que acontece mais adiante, no mesmo viaduto. Eram muitos, a maioria usando bonés e pequenas bolsas tiracolo, itens característicos dos dois públicos. Percebi que um grupo de fãs de *rap* ocupou o pequeno teatro de arena que fica em frente ao muro, e começou a praticar rimas de improviso à capela. Aquilo me trouxe uma sensação boa. Foi ótimo ver aqueles jovens se dedicando a uma atividade musical e literária por perto. Os grupos foram se distribuindo por toda a extensão da pintura, tive a sensação de algo forte e expansivo – de uma vivacidade com uma alegria diferente daquela oferecida pelos anúncios publicitários, uma alegria permeada por revolta e um senso de realidade apurado na lida. Em um determinado momento, fui para cima do viaduto para contemplar a cena: gostei de ver a noite com as luzes acesas e um amontoado de jovens, em sua maioria vinda de periferias urbanas, dançando, conversando, namorando, cantando *rap*, observando o nosso trabalho – jovens sendo jovens e aproveitando um espaço público da cidade. Aquela cena me encheu de felicidade, o ambiente estava vivo e pulsante. Não que antes não estivesse, mas agora tinha uma vibração forte, criativa, potente – cheia de

145 RATOS DE PORÃO, 1984. (produção musical).



realidade e de imaginação.

Terminei o meu desenho e me despedi dos amigos, eu já estava exausto e um tanto desnorteado pelo excesso de trabalho e pela aglomeração de pessoas (tenho um pouco de fobia social). Resolvi voltar para casa caminhando, já que eu tinha deixado a escada e os materiais mais pesados emprestados com os amigos e carregava apenas uma sacola leve. Segui pelo viaduto em direção à Rua Sapucaí, vendo o conjunto do painel. Tive uma percepção muito profunda a partir de alguns *flashes*: da minha história de mais de duas décadas naquele mesmo lugar e da importância que tinha para mim tudo o que vi e conversei naqueles dois dias – eu me sentia meio inebriado pelo cansaço, o corpo estava mole e a cabeça agitada. Continuei andando sem conseguir pensar em mais nada, apenas assistindo aos filmes que passavam na minha mente. Vinte e tantos anos atrás, quarenta e seis de idade, o *punk*, o pixador, o esculacho da guarda municipal, o pessoal do 2 Black. Recordei-me das aulas de metodologia, das leituras, das notas do Walter Benjamin, das constelações<sup>146</sup>. Os fragmentos de memória gravitavam em uma espiral confusa, eram ideias que não se concatenavam mais – frases colidiam e não se interpenetravam. O cansaço, um buraco negro em minha mente. Os buracos negros ficam dentro ou fora das constelações? Qual seria a relação de um buraco negro com uma constelação? Um *bug* pode ser entendido como nota mental? Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, há um capítulo que é literalmente um delírio, aquilo me deixou impressionado quando li. “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá”<sup>147</sup>. O delírio parece ser diametralmente oposto ao rigor metodológico, mas também poderíamos chamar os experimentos dadaístas e surrealistas, dos quais o próprio Benjamin se aproximou, de métodos (em um sentido mais generoso para o termo). Às vezes a vertigem pode ser um recurso linguístico, pode também ter contribuição ao desenvolvimento de um pensamento. Ali eu vivia uma psicodelia causada pelo excesso – de pintura, de interação com as pessoas, de esforço físico, de absorção do ambiente (com suas contradições cruas), de pensar, de estar na rua.

Eu estava cansado, só isso, extremamente cansado – física e mentalmente. A caminhada aliviou a tensão do corpo, mas gerou um torpor mental. Pintar nas ruas é uma entrega – de tempo, de grana (porque as tintas são caras), de energia, de atenção, de sonhos e, principalmente, de vida. Quando se está há vinte, trinta anos, na atividade, a gente começa a sentir que entregou boa parcela da vida à grafitagem (ou ao muralismo, e aqui tanto faz). Não que inicialmente eu tivesse essa consciência, é que o desejo conduziu assim – o corpo pedia ação, e eu agia. Aí quando se faz um balanço, quando faz uma somatória parcial, a gente se assusta – é uma entrega enorme. Lembrei-me de uma postagem nas redes sociais de um grafiteiro de Belo Horizonte

146 “Aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total.” (BEJAMIN, 2018, p. 1733).

147 ASSIS, 2014, p. 24.

que escreveu “uma vida dedicada a isso”. E é bem por aí, uma vida que se articula com um recorrente estado de vertigem consciente. As minhas ideias seguiram atrapalhadas durante toda a noite. Enfim, quando cheguei em casa, a exaustão me venceu por completo. Conversei com a minha companheira como um sonâmbulo, ainda como um sonâmbulo me arrastei até o chuveiro – tomei um banho morno, comi um espaguete requentado engolido rapidamente e dormi um sono de pedra. Apaguei e nem me lembrei dos sonhos. Foi uma daquelas noites em que sinto como se alguém tivesse me puxado da tomada.

Na manhã seguinte, acordei com o corpo dolorido e preparei o desjejum, calado. A minha companheira me observava em silêncio, percebendo que eu estava cabisbaixo, pensativo. Fui tomar café e contei para ela das experiências do dia anterior. Depois falei dos meus dilemas com o pixo, que podem ser resumidos em admiração e ressalvas: admiração pela força e coragem dessa cultura que surgiu, principalmente, de grupos despossuídos, e ressalvas principalmente pelas sanções penais e riscos que o envolvem – justamente para aqueles que têm uma vida tão dura. Ela me lembrou das oficinas de *graffiti* que ofereci em algumas comunidades de Belo Horizonte, em que a maioria dos alunos era do pixo. Muitos deles querem grafitar, independente de depois optarem por abandonar ou continuar com as pixações. Existe um discurso divisor, que muitas vezes parte da mídia e do poder público, que é extremamente danoso para uma dinâmica de respeito que ocorre nas artes urbanas. Uma vez refleti sobre isso. Os grupos que atuam nas ruas têm uma espécie de ecossistema que tende a ser perturbado por alguns agentes externos (mídia, poder público). Por outro lado, não há como eles ficarem isolados, protegidos desses agentes. Existem códigos não ditos, compromissos éticos e entendimentos que são próprios das coletividades. Uma marca de roupas de um artista urbano de Belo Horizonte estampa um *slogan* bem sugestivo em suas camisas: “As ruas têm suas próprias regras”. Os códigos de conduta em meio aos coletivos urbanos não estão escritos, não passam pela burocracia de infinitos cartórios. Eles foram se constituindo e se circunscrevendo como práticas. Por exemplo: não se deve atropelar (passar por cima) do trabalho de ninguém. Grafiteiros não devem fazer as suas pinturas cobrindo as pixações e os pixadores não devem escrever por cima dos *graffitis*. Também não se deve pixar sobre a pixação de outra pessoa e nem grafitar sobre os *graffitis* alheios. Essas gafes tendem a ser interpretadas como provocações ou, minimamente, coisas de iniciantes sem experiência – chamados de *toys*. Em caso de dúvidas ou desentendimentos, deve prevalecer a “humildade”: buscar a parte envolvida para conversar. Há códigos de postura mais sutis, como não pixar entre as letras de uma pixação grande – como no caso dos “pixos retos”. Ao conjunto de ações que garantem o bom convívio dá-se o nome de “proceder”, termo repetido à exaustão também nas letras de *rap*, como na música “Zona Sul”, do Sabotage: “Na zona sul cotidiano difícil, mantenha o proceder”<sup>148</sup>.

Tenho grande interesse em um espaço que é um tanto despercebido quando se trata

148 SABOTAGE, 1999. (produção musical).

de artes urbanas. Há uma infinidade de vertentes que ocorrem entre os pixos e as pinturas de laterais de prédios (dois pólos que concentram muita atenção atualmente). Entre os extremos da transgressão e da institucionalidade existe um campo importante a ser trabalhado: pelo poder público, pelo investimento privado, pela análise acadêmica, pela opinião pública. É muita gente envolvida nas grafitagens eventualmente consentidas, nos pequenos murais que ocupam bairros que não são turísticos, nos eventos em escolas públicas e centros culturais, nos circuitos do *sticker* e do lambe-lambe, dentre outros. As pinturas de prédios se inserem na ordem dos grandes espetáculos e ganharam uma proeminência que angaria para si interesse político e investimento massivo – é importante observar que os murais verticais, que são um fenômeno mundial, passaram (e passarão) a ocupar a centralidade de muito do que se entende como arte urbana. Há um gigantesco *déficit* de investimento em arte urbana como um todo. A falta de incentivo às produções culturais periféricas e de perspectiva para os jovens acaba se tornando um forte estímulo para que aumentem as pixações e ações na ilegalidade – e, conseqüentemente, as punições. Cria-se, e aprofunda-se, a lacuna entre os eventos estratosféricos e uma enorme massa de artistas que agem na contravenção e são penalizados. O recurso vai para onde dá visibilidade, turismo e mídia, e deixa de ir para as ações capilarizadas – cujo resultado aparecerá diluído no cotidiano. É um sintoma da era do *marketing*, com sua influência na gestão pública. Quando se trata da arte urbana que atua nos parâmetros legais, o foco se concentra nas pinturas prediais e se cega para as cotidianidades. Quando se trata da pixação, a resposta parte do alarde legalista – e não das ações silenciosas e fomentadoras nas bases, na formação dos jovens. Ou seja, a lógica excludente prevalece: muito recurso para poucos e, por outro lado, truculência penal para aqueles que nunca receberam investimento ou interesse público ou privado. Quando se trata de investimentos, o que resta é o bom e velho funil apertado. E isso também se trata de uma disputa de linguagem, a linguagem do mercado e do estado mercantilizado abafando um modo de operação originário das ruas. Obviamente há muitos pixadores que optam pela ilegalidade, pelo protesto, pelo desejo da contravenção e pelo “prazer da vertigem”<sup>149</sup>, mas há uma maioria que corre os riscos pela falta de acesso a um maior leque de ferramentas expressivas – papel deficitário que cabe eminentemente ao mesmo poder público, que falha e depois castiga. Temos, por um lado, o crescimento dos grandes espetáculos de arte urbana, e, por outro, o punitivismo para aqueles que são, cada vez mais, excluídos. E a tendência é que essa discrepância se intensifique, já que os Estados e os patrocinadores têm se voltado, majoritariamente (para não dizer, em alguns casos, exclusivamente), para os grandes eventos. E a argumentação aqui se dirige aos gestores públicos e à opinião pública. Isso quer dizer que sou terminantemente contra as pinturas de empenas? Não! Vejo inúmeros aspectos positivos, mas é preciso fazer um alerta para uma assimetria e os seus resultados a médio e longo prazo. E repito, o frenesi

149 “A questão é que essa busca pela vertigem como um prazer é um dado da contemporaneidade que foi sendo construído socialmente ao longo do século XX e, ao entrar no circuito da cultura de massas, ganhou projeção e valorização social.” (BRANDÃO, 2014, p. 87).

no entorno do fenômeno das empenas e a obliteração de iniciativas menores é um fenômeno mundial – com características próprias nos países de capitalismo periférico, como no caso brasileiro. É importante a ressalva de que não vejo o que é demanda da gestão pública como responsabilidade de produtores privados (ainda que utilizando mecanismos de fomento) – no caso de Belo Horizonte, as produtoras do único festival de pinturas prediais, o Cura (Circuito Urbano de Arte), são sensíveis às dinâmicas das ruas e, sempre que possível, fomentam e incluem iniciativas menores. No entanto, eventos desse porte não deveriam ser confundidos com política pública, e muito menos ser interpretados como a totalidade de uma cultura tão vasta. O que é urgente é estimular o entendimento da arte urbana como uma expressão diversa, complexa, controversa (ainda bem), capilarizada e com implicações políticas e sociais. A recente ênfase dos investimentos públicos e privados em regiões centrais e turísticas<sup>150</sup>, assim como a centralidade em pessoas “de destaque”, na construção de mitos (aspecto intensificado com os *rankings* de audiências na *internet*<sup>151</sup>), na elevação de poucos e desatenção com muitos, me parecem ilustrações de como a linguagem do mercado e de interesses “privados-governamentais” têm se sobreposto às linguagens tradicionalmente comuns às culturas de rua: horizontalidade, coletividade, não hierarquização, cotidianidade como mais importante que a espetacularidade, atenção para as regiões periféricas e carentes de investimento público. E nesse último ponto é importante dizer da “portabilidade” da arte urbana: ela é capaz andar pela cidade, pode, e deve, se espalhar pelos lugares onde há escassez de equipamentos culturais. Pode fomentar cenas artísticas onde os investimentos não têm chegado e fortalecer redes periféricas. E essas características estão na base tanto do *hip hop*<sup>152</sup> quanto nas origens do que se convencionou chamar de arte urbana.

No livro *As verdade nômade*<sup>153</sup>, os autores narram a emboscada distópica em que as camadas populares se encontram desde os anos 1970, com a intensificação na década de 1980 em diante. Acredito que o que eles apresentam sirva como alguns dos marcos fundamentais da atuação dos coletivos urbanos que vemos hoje (*punk*, *hip hop*, ambientalistas, feministas, cicloativistas, comunidade LGBTQIA+, comunidades negras, os recentemente reavivados pa-

150 “Agir assim, tratando a cidade como se ela fosse uma empresa, isto é, subordinando tudo ao objetivo de fazer a cidade ficar mais competitiva perante as suas rivais na atração de investimentos, significa criar as condições para o agravamento crescente de problemas sociais e socioambientais.” (SOUZA, 2019, p. 161).

151 “Na sociedade expositiva cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda; tudo se mensura em seu valor expositivo.” (HAN, 2017, p. 31).

152 “É fácil concluir que, para tentar minimamente dar conta das práticas espaciais e dinâmicas de luta relevantes em matéria de contribuição para esforços de insurgências contra a heteronomia, as quais, logicamente, não são encontradas apenas no âmbito de movimentos sociais específicos, é essencial dar atenção para situações mais complexas, tais como “constelações de protesto”, ou também para situações em que as fronteiras são mais fluidas, tais como as do ‘movimento’ *hip hop* (que é essencialmente *político-cultural*)...” (SOUZA, 2017, p. 362).

153 NEGRI; GUATTARI, 2017.

cifistas antinuclearização, e tantos outros). Segundo os autores, a corrida armamentista com a constante ameaça nuclear, a polarização imperialista da guerra fria e a precarização social por meio do neoliberalismo embrionário geraram a falta de perspectiva traduzida no grito dos *punks* como “*no future*”. A resposta a essa falta de futuro teve como uma das principais consequências o olhar atento para as próprias subjetividades. Nas sequências dos movimentos de 1968, dos quais se destaca o maio de Paris<sup>154</sup>, surgiu uma pluralidade de lutas que não reivindicavam exatamente uma ideologia unificadora, mas, sim, formas de resistência que passam por suas particularidades subjetivas – ou, melhor, das diferenças que os aglutinavam como grupos heterogêneos. Tomando emprestado o termo utilizado em um livreto da artista visual Brígida Campbell, trata-se de um conjunto de táticas e estratégias contra a “colonização do pensamento”<sup>155</sup>. Compreendo a força que esses grupos têm exatamente por meio da irreverência e da vitalidade. As coletividades, nas quais há entrecruzamentos e interseccionalidades<sup>156</sup>, são múltiplas e têm tanto pautas comuns entre elas quanto específicas de cada agrupamento. As artes urbanas são práticas que, geralmente, passam pelos processos de subjetivação e de negação das lógicas hegemônicas – que carregam em si temáticas próprias e múltiplas sobreposições de reivindicações: por justiça social, pelos direitos humanos, por igualdade racial, pelas questões de gênero, por trabalho não precarizado, por moradia universal, por transporte público barato e de qualidade, por uma revisão histórica a partir dos destituídos, contra a repressão policial, por poder popular, pela democratização nas artes visuais (para os artistas e o público) e muitas outras. Eventualmente, é possível atestar essas demandas em frases mais óbvias, mas é plenamente plausível traduzi-las em cada nome assinado pelas superfícies da cidade, como se cada vulgo pixado ou grafitado carregasse consigo esse conjunto de dizeres. Uma vez ouvi em uma palestra que todo conhecimento é um tanto autosscreto, que ele se esconde como um véu de ignorância até que se revele, abruptamente ou paulatinamente. E o conhecimento das ruas, do que se convencionou chamar de cultura de rua, também se porta da mesma maneira – é preciso se aproximar e se interessar para que ele se revele. Acredito, ainda, que o pior dos velamentos é aquele que encobre o desconhecimento por meio das certezas estáticas – que apresenta palavras assertivas, porém destituídas de experiências ou de interesses genuínos. Uma dessas certezas é aquela que encerra a interpretação da importância ou da falta de importância dos *graffitis*, dos murais e das pixações, meramente a partir dos seus rastros deixados na parede. Onde muitos enxergam rastros, eu opto por ler índices e puxar os seus fios até o máximo que consigo. As artes urbanas, em toda a sua extensão, são convites para o pensamento radical – não no sentido fundamentalista, mas no do pensar que segue até as raízes dos problemas. E que sirva também para a busca pelo viver

154 SOLIDARITY, 2008.

155 CAMPBELL, 2015b.

156 AKOTIRENE, 2020.



radical, no sentido de raiz, do viver que aposte na invenção de formas de vida mais adequadas a cada um, que não abra mão do seu espaço de liberdade subjetiva – que siga em direção ao que muitos povos originários citam com a expressão “bem-viver”. Acredito que o pensar radical e o viver radical nos ajudam a contrapor a pressão do pensamento hegemônico, eles são caminhos na busca de autonomia individual e coletiva<sup>157</sup>.

Não sei se acontece apenas comigo, mas sair para pintar na rua é muito intenso: mentalmente e fisicamente. Fico pensando naqueles atletas de alta performance que sucumbem ao fim de cada partida. Eu estava exaurido. A vez que pintamos lá no Viaduto Santa Tereza, há sete ou oito anos, tinha sido ainda mais impactante. A esquina da Rua da Bahia com a Avenida Assis Chateaubriand estava parcialmente interditada por conta de uma reforma executada sem maiores cuidados com os passantes. A área embaixo do viaduto ficou fechada com tapumes ao longo de toda a sua extensão. Dentro, a obra da pista de skate não terminada e ainda não entregue à cidade, virou base para o *crack*. Vendedores da droga espreitavam pedestres que passavam apressados, segurando seus pertences, e seguiam com olhos arregalados, em pânico. Havia pouca iluminação, odor da química barata e uma movimentação ruidosa e amedrontadora. Parece que as obras daquela gestão municipal estavam sendo pensadas apenas no macro: muito dinheiro envolvido, acordos políticos astronômicos, tudo em um ritmo de toque de caixa e pouca preocupação com o cotidiano das pessoas que usavam os entornos. Essa é a minha memória da lateral do viaduto naqueles anos. É importante destacar que eu estou longe de defender ou aceitar qualquer forma de ação higienista ou discriminatória com relação aos usuários de drogas químicas, já existe um amplo conhecimento prático desenvolvido sobre abordagens humanistas e tratamentos por meio da ressocialização e de políticas de redução de danos. Tenho respeito por essas pessoas, como atestei em um pequeno conto no livro *Perímetro urbano*<sup>158</sup>. Há uns vinte anos, fiz alguns trabalhos de ilustração e de grafite para a equipe de comunicação da ABORDA (Associação Brasileira de Redução de Danos) e, desde então, passei a me interessar pelo tema.

157 “A autonomia *individual* se refere, resumidamente, ao que poderia chamar de a capacidade de indivíduos adultos para estabelecer, lucidamente, fins (sob a forma de objetos, metas e projetos) para a sua própria existência e persegui-los de modo tão consequente quanto possível. Refere-se ademais (e, portanto), à preservação da dignidade e das condições para tomar decisões livremente.” (...) De sua parte, a autonomia *coletiva* remete diretamente à existência de *instituições sociais* que garantam, precisamente, a suprarreferida igualdade efetiva de oportunidades às pessoas para a satisfação de suas necessidades e, muito especialmente, para participação em processos decisórios concernentes à regulação da vida coletiva. Por conseguinte, a autonomia coletiva se fundamenta em instituições que permitam, justamente, que venham a existir indivíduos autônomos, livres e educados para a liberdade – e que animem e defendam essas instituições. O que, praticamente, equivale a dizer: educados para amar a própria liberdade e *a dos outros*.” (SOUZA, 2017, p. 311-312).

158 “Cheguei cedo pela manhã e imaginei, pela sujeira na calçada, que a noite tinha sido agitada. Pouco tempo depois começaram a aparecer os usuários diurnos – acho que na verdade dia e noite se fundiam na cracolândia. (...) E foi isso que senti naqueles dias pintando ali, lado a lado com a biqueira e seus resquícios, sem nunca me esquecer que eram pessoas, muitas e muitas pessoas. Usuários de *crack*, mas sobretudo pessoas. (...) Um amigo que trabalha com redução de danos uma vez me disse: ‘Você pode ir onde quiser, mas nunca se esqueça o que foi fazer lá.’ Tenho muito respeito pelos usuários e pelos profissionais que atuam nessas ruas.” (BARRETO, 2019, p. 126-127).

Praticamente o mesmo grupo que fez o mural de agora pintou lá também na penúltima vez. Como citei acima, os tapumes e a obra parada (ou lenta) foram propícios à instalação do quartel general do *crack*. A gente chegou para pintar e foi logo sendo simpático com o pessoal que estava lá no “corre”. Nós nos apresentamos, cumprimentamos a todos e explicamos que iríamos grafitar. É incrível como a cultura de rua ajuda a abrir portas com alguns públicos. Eles foram inicialmente muito simpáticos, acompanhando o nosso trabalho, comentando, apontando os desenhos na parede, interagindo com a gente. Os mesmos lojistas estavam lá naquela época (com exceção dos dois mais recentes), suas lojas ficaram meio camufladas entre os tapumes. Eu fiquei grafitando durante dois dias, tenso, com o corpo enrijecido, com a atenção aguçada. Apesar das boas-vindas do pessoal local, o clima era pouco amistoso. Continuamos trabalhando, ao lado de pessoas escornadas, deitadas no chão com baratas passando por cima, gente dormindo, gente desmaiada, gente parecendo morta. Cenário de guerra, de fim de guerra. Lembrei-me de conversas que tive com amigos que são assistentes sociais. Perguntei sobre os motivos que levam as pessoas à situação de rua e eles responderam que são os mais diversos e que eles podem se reforçar mutuamente. Por exemplo, uma pessoa pode perder o emprego e ir parar na rua, a situação leva à depressão, a depressão leva ao alcoolismo, o alcoolismo leva às drogas, as drogas levam ao vício químico. Ou o alcoolismo faz a pessoa perder a família e virem juntas a incapacidade de reagir e a falta de perspectivas. Tem também aqueles que dormem nas ruas, mas que têm uma vida relativamente normal, trabalham e têm rotinas minimamente saudáveis – mas, por dificuldades econômicas, não possuem casa. O preço do transporte público é outro fator que faz com que muitos optem por ficar permanentemente perto das áreas onde fazem serviços informais – tem gente que tem casa, mas volta só nos fins de semana. Qualquer conjugação dessas é possível. Muitos, no entanto, ficam sem casa temporariamente e depois conseguem se reorganizar e sair das ruas. Sabe-se, também, que fatores sociais nítidos favorecem o crescimento da população em situação de rua, como: desemprego, falta de perspectiva econômica, desmonte de programas de amparo social, estigma em meio à sociedade – o que é favorecido pelo pensamento meritocrático com a adjetivação canalha de *loser*, perdedores, usada para se referir àqueles que estão na pior. O tema há muito me interessa, uma vez que perambulo pela cidade e observo e reflito sobre as suas contradições. Naturalmente me tornei amigo de pessoas envolvidas com serviços sociais – com as quais venho construindo algumas parcerias e interlocuções.

A pintura no viaduto seguia, pintamos um fundo azul em toda a extensão da parede, e cada um ia desenvolvendo o seu desenho específico. Geralmente os murais coletivos são feitos assim: a gente pensa alguma forma de criar uma união para toda a composição, mas cada um tem autonomia para fazer a sua parte. Eventualmente a gente combina um tema único, uma atmosfera comum ou um cenário: floresta, fundo do mar, espaço sideral, queimadas. Aí, a partir desse combinado a criatividade corre solta, cada artista vai criando o seu personagem ou desenho de letra interagindo com a temática geral. Nós nos empolgamos e nem vimos o tempo passar quando veio o cair da tarde e a noite. Com o anoitecer, eu fui embora e alguns amigos

continuaram grafitando até a alta madrugada. Acho que já comentei neste texto que eu não sou muito notívago. Tenho sérios problemas de enxaqueca, possivelmente associados à ansiedade, então passei a ter uma rotina mais cuidadosa. A turma já sabe disso e respeita os meus limites – atualmente, se preciso virar a noite, no dia seguinte pareço estar com sintomas de dengue: dor nas articulações, a cabeça explode, cansaço e mau-humor. Em último caso até posso enfrentar a madrugada, mas depois o corpo cobra o preço.

No dia seguinte, cheguei cedo e fiquei grafitando sozinho até que eles aparecessem. Era o mesmo ambiente do dia anterior, porém, os caras do *crack* me receberam com olhares de poucos amigos. Percebi que eu não era mais tão bem-vindo no segundo dia, mas continuei pintando assim mesmo. Mais tarde, os outros grafiteiros chegaram e percebemos que a nossa atividade ali estava atrapalhando os negócios deles. Estávamos chamando a atenção e afugentando os clientes. As expressões que eles faziam não escondiam que queriam que fôssemos embora; um deles chegou a brigar com um de nós. Por fim, conseguimos contornar a situação diplomaticamente com muita conversa – é difícil argumentar com calma vendo o sangue pular dos olhos do interlocutor. Pintando na rua, a gente aprende duas coisas: a dialogar e a correr. Alguns aprendem também a brigar, mas hoje em dia, com tantos armamentos e munições à solta, o brigar foi substituído pela corrida em zigue-zague – uma lenda urbana nunca cientificamente comprovada como tática para fugir de tiros. Finalmente os ânimos se acalmaram, mas a confusão serviu para atestar que não éramos mais bem quistos por ali. Continuamos a pintar, na nossa, sem muito estardalhaço.

Em um momento em que paramos para lanchar, perguntei aos que ficaram trabalhando até tarde do dia anterior como tinha sido a madrugada. Então, eles me narraram uma cena horripilante: alguém ateou fogo em uma pessoa em situação de rua que estava dormindo ali perto. O homem levantou-se em chamas e saiu correndo, queimando vivo, até que caiu logo à frente, e algumas pessoas chegaram para socorrê-lo. Meus amigos chegaram para participar do socorro, mas a situação já havia sido remediada. Até eles, que considero mais cascudos por terem o costume de virar as noites grafitando, ficaram chocados com a cena. A prática nas ruas nos provoca esses choques, esse contato bruto e cruel com a realidade. Lembrei-me de uma vez em que eu fui grafitar próximo à Praça da Estação, acho que em 2002. Eu caminhava pela pracinha dos leões, que eu nunca sei o nome, mas que chamo assim porque tem esculturas de felinos nos gramados. Adoro aquela praça que mal chega a ser praça. Tem um ritmo característico por lá: namorados, vendedores ambulantes, gente que espera o ônibus, vagabundos, trabalhadores, policiais, contraventores, evangélicos empunhando bíblias, cachorros vira-latas, pombos. Naquele dia ela estava bem vazia, porque ainda era bastante cedo. Eu estava apressado, pois tinha marcado com um companheiro de grafitagem e estava em atraso (ele era de Brasília e estava sem celular). Em um dos bancos vi um homem estranho, ele estava sentado segurando o rosto – como na escultura do Rodin, porém com as duas mãos. Havia uma atmosfera estranha, sua pele estava roxa-azulada, a face inchada. Tentei chamá-lo, mas, como não sabia o seu nome, fiz alguns sons, como quando se grita alguém que não se conhece: “ou, ei, alou!”, e nada de ele responder. Tive que seguir o meu caminho: “deve estar dormindo”, pensei. Encontrei com

o meu colega e voltamos pelo mesmo trajeto até o lugar em que pintaríamos. Passando pela mesma praça, vi uma pequena aglomeração. Um semicírculo de pessoas, dois policiais e uma lona preta cobrindo o corpo, exatamente em frente ao banco em que estava o homem. Ele estava morto, ele já estava morto. Culpei-me pela estupidez, me xinguei pela minha ingenuidade, talvez por desacreditar que a fronteira vida e morte se romperia com tanta banalidade em uma manhã qualquer. Nunca poderia imaginar, um cadáver sentado como se estivesse a pensar enquanto cochilava. E eu não consegui fazer muito mais do que emitir alguns sons ridículos, fui incapaz de reconhecer que ele padecia de algo grave e terminal – não tive presença de espírito para conceder-lhe aquela última dignidade. Um filme voltou na minha memória, como uma fita rebobinada. Acho que ele estava com os olhos abertos, bem abertos, quando o vi pela primeira vez. Possivelmente suas pupilas já estivessem dilatadas. A pressa, a correria, que eu sempre critico nos outros e na cidade, não me permitiu observar e pensar no momento certo. Ela me impediu de olhar para trás e voltar. E, um tempo depois, aquele homem estranho estava estirado, esperando o rabeção – não restava dúvidas: ali a morte parecia morte. “Ataque cardíaco ou acidente vascular cerebral”, ouvi ser sussurrado por um dos guardas. Segui a minha jornada, fui pintar, e aquele defunto me acompanhou por todo o dia – por toda a semana, pelo mês, possivelmente me acompanha até hoje. Fiz um desenho alegre, vibrante, colorido, mas que tinha algo estranho nas feições – uma dor subentendida, subliminar, que acho que só eu conseguia ler. O pior dos ritmos e distrações urbanas é que eles se escondem na gente, eles agem sorrateiros no interior do nosso caminhar e aceleram os nossos passos por dentro. A pressa cega cria uma veladura no interior das membranas óticas.

A minha relação com o viaduto, e com o seu entorno, carrega inúmeras histórias. Alguns anos depois daquele mural coletivo, com a obra ainda não entregue e com os mesmos tapumes lá, já apodrecidos, alguns *skatistas* resolveram fazer uma manifestação e realizar a inauguração não oficial do espaço – arrancaram as proteções de madeira, limpavam a pista e foram andar de skate. Só assim a reforma foi considerada finalizada e o espaço devolvido à cidade. Se não me engano, apenas na gestão municipal seguinte é que a pista foi completamente concluída e entregue – após a pressão dos *skatistas*. Lembro-me de uma fala do jornalista e pesquisador João Perdigão<sup>159</sup>: “A prefeitura inaugurou para não ficar feio para ela. A galera do skate já ia arrancar os tapumes e andar lá, liberando na tora. Então a solução da PBH foi correr e abrir oficialmente para não ficar com essa marca.” O equipamento esportivo recebeu o nome Pista de Skate Paulo Roberto Caveira, em homenagem a um amigo *skatista* que morreu atropelado enquanto *skateava* no centro de Belo Horizonte. Foi bonito ver os *skatistas* assumirem o espaço e reivindicarem a homenagem ao companheiro em sua oficialização junto à prefeitura. Escrevi sobre a fatalidade

159 CLEBCAST, 2020. Entrevistado: João Perdigão. (produção audiovisual).

no livro *Perímetro urbano*, no texto “A Morte do Caveira”<sup>160</sup>. É impressionante como, às vezes, nossas vidas se misturam com as histórias das ruas, dos asfaltos, dos espaços da cidade. Comecei a minha relação com o viaduto andando de skate, bem antes de a pista existir, lá pinto a mesma parede há mais de vinte anos, e o atravesso diariamente do Centro em direção à zona leste, onde resido. Escrevi, também em *Perímetro urbano*: “Lembro de uma das primeiras vezes em que vi o viaduto de Santa Tereza ter sido usado pelo *hip hop*. Eu andava de skate por ali e conhecia alguns *b-boys*. Eles costumavam ensaiar lá e resolveram fazer um pequeno evento. Alugaram um equipamento simples, uma caixa de som e um microfone. A zebra: ligaram equipamentos de 110 voltz em uma tomada de 220 voltz. Equipamentos queimados, evento cancelado. Prejuízo. Todos voltaram tristes para casa. Fim da história. Poucos anos depois soube, com entusiasmo, que um pessoal estava usando o espaço para fazer duelos de rima e improvisação no rap. Batizaram o evento como Duelo de MC’s. Alguns já eram amigos meus e fui conhecendo os outros aos poucos. Virei fã desse encontro que em poucos anos contou com um salto de público de dezenas para milhares de pessoas.”<sup>161</sup>

O Viaduto Santa Tereza fica no meio do meu caminho diário, no meu “subir Bahia e descer Floresta”. Nunca passo por aquela parede sem notá-la e recuperar alguma memória. Naquela mesma esquina, já encontrei diversas vezes com os amigos Átila, Gato e Roko – alguns dos personagens da história que venho narrando desde o início deste texto. Observar as suas movimentações sempre me instigou, já vivi e refleti muito por meio delas, a partir das formas de vida que se encontram e desencontram nos seus cantos. O Viaduto Santa Tereza é a parte de cima, a reta que liga da Rua da Bahia até a Rua Sapucaí. É também o lado da Sapucaí, atualmente um tanto *gourmetizado*, e o lado da Rua Itambé, com suas distribuições de roupas e alimentos para pessoas em situação de rua. E, também, é descer as escadas que ligam do seu miolo até o palco do Duelo de MC’s, tentando ignorar o odor de urina e fezes. Atravessar por cima dos arcos, como narraram romancistas e poetas, é outra forma de conhecê-lo – ângulo pelo qual também já o admirei na juventude. Assistir ao asfalto molhar na chuva repentina e secar lentamente em manchas claras que se expandem do centro para as sarjetas também faz parte da sua história. Ler o asfalto é tarefa fundamental de *skatistas*, assim como ler o mar é a dos surfistas que interpretam marés e luas. Olhar para as suas pilastras é uma aula de política. Nas frestas esgarçadas das pedras da Rua Aarão Reis não cabe “moral e cívica”, cabem guimbas de cigarro, *Cheetos*, alianças perdidas e camisinhas usadas. Cabem brincos furtados, escapulários detroçados, fragmentos de agendas incompletas, garfos plásticos e restos de marmita. Do alto,

160 “Caveira era um amgo skatista. Eu soube da notícia quando estava de férias no Ceará. Um amigo entrou em contato comigo e falou: *O caveira morreu*. A morte é prática, não tem muito o que falar ou fazer. É e pronto. Não éramos muito próximos, mas éramos amigos do skate. Todos gostavam dele. Com a gente ele tinha um jeito sempre divertido e solícito. Soube que no dia fatídico ele descia uma avenida de skate, um carro furou o sinal e.” (BARRETO, 2019, p. 29).

161 BARRETO, 2019, p. 102.



das janelas dos edifícios espelhados, ninguém consegue ler essas frestas, esses buracos que contam lendas, sonhos e falências. Quantos governos prometeram seus imóveis livres do pixo e da sujeira, como se uma coisa tivesse a ver com a outra? Até hoje nenhum conseguiu. Assim como não foram capazes de resolver a miséria dos que dormem junto às suas estruturas (e resolver é muito diferente de remover). Quando muito, tentaram escamotear em ações higienistas que não chegaram a durar meio mandato, sem deixar de citar as múltiplas negociações e embates que metaforizam o cerne desse sonho distante que chamamos de democracia: o pote de ouro no fim do arco-íris, como sugeriu a deputada federal Áurea Carolina<sup>162</sup>, o custoso mosaico de conquistas de cidadania – batalhas que seguem por gerações e nunca podem ou devem cessar, o eterno e diário embate: corpo a corpo, ombro a ombro, palavra a palavra, cidade a cidade. Como musicou em poema Gil Scott-Heron, aparentemente se referindo à luta das populações negras e periféricas estadunidenses, “Então, se você vir o abutre vindo, voando em círculos em sua mente, lembre-se de que não há escapatória, pois ele o seguirá logo atrás, apenas me prometa uma batalha, batalha pela a sua alma e pela minha.”<sup>163</sup> Se há um sentimento que traduz a ideia que faço de democracia, em seu sentido pleno, é esse embate profundo, coletivo e interminável, essa disputa que sempre parecerá perdida, mas que nunca devemos abandonar.

Afinal, o que é essa tão escorregadia democracia? Talvez o olhar atento para o viaduto ajude a responder. Desde os abrigos e as distribuições de alimento de um lado, até os restaurantes *gourmets* do outro, dos cobertores e matulas dos que vivem próximos às pilastras e do *fashionismo hypado* dos que se fotografam na avenida sem carros durante o sinal fechado. Talvez tenha a ver com um governo do povo, que respeite os direitos, pouquíssimas vezes lembrados, daqueles que habitam as ruas, e que tenha sensibilidade para os temores de lojistas e pedestres que saem tarde dos cursos noturnos e trabalhos tardios. Um indício do que seja essa gasta palavra pode estar esperando o ônibus junto com aqueles que lotam os pontos e se espremem na volta para casa. Pode estar em um deslocamento que contradiga Aarão Reis e avise que não há planejamento que baste. E essa palavra bonita e destroçada pelas mãos que empunham armas, ainda carece dos estudiosos, dos que trabalham nas firmas, dos que conversam, dos que vivem para além dos seus minúsculos círculos-umbigos, dos que perambulam. Esse termo, democracia, se degladiava internamente, procurando vencer a si mesmo, buscando desfazer dos badulaques que andaram colando à revelia em seu corpo surrado. Acredito que a própria soberania do povo procura se desvencilhar da poeira dos anos para poder se reencontrar com o seu núcleo fervente e ainda pulsante. Mas não vim pensando sozinho, encontrei algumas leituras importantes, por exemplo,

162 CLEBCAST, 2020. Entrevistada: Áurea Carolina. (produção audiovisual).

163 “So if you see the vulture coming, flying circles in your mind / Remember there is no escaping for he will follow close behind / Only promise me a battle, battle for your soul and mine.” (GILL SCOTT-HERON, 2010. produção musical).

no livro *Sobre o político*<sup>164</sup>, da cientista política Chantal Moufee. Em sua visão, é essencial que haja o pluralismo frente à ideia perversa de um modelo único que daria conta de todas as demandas sociais. É exatamente na multiplicidade, em embate político constante, que se pode encontrar o que vamos verdadeiramente chamar de democracia. E por embate não se deve entender eliminação final do oponente, como ocorre nos regimes totalitários e no imperialismo dissimulado dos neoliberais. Cabe, nesse sentido, evitar o absurdo de chamar de democracia o uso de tudo e de todos para alcançar o consenso forçado a favor de um pensamento hegemônico – daqueles que acumulam privilégios e oprimem a imensa maioria. A ideia de um acordo universal é uma ilusão capciosa, o engodo dos engodos – justamente pelo fato de a ideia de disputa interminável nos parecer tão desconfortável. Mas como fugir, se tudo o que vemos ali é movimento, tensionamento, agonismo? Homens da polícia cada vez mais militarizada (ainda quando civil) fazendo a ronda e tentando manter alguma aparência de ordem e poder; as janelas do Edifício Duque de Caxias que testemunham as tramas nas grades do parque; a escadaria do SULACAPE e seus malandros que compartilham bebidas extremamente alcóolicas; as saídas furtivas da sauna da Rua dos Tamóios, bem nas axilas do Acaiaca; os gritos da igreja neopentecostal e o silêncio noturno dos galpões vazios; os ladrões de automóvel da Avenida dos Andradas, que uma vez carcomeram a minha Fiat Elba ainda pendurada nos minguaos holerites dos meus vinte e poucos anos; as famílias a caminho do tobogã e da Roda Gigante; o rio morto que carrega em seus leitos asfaltados a nossa suposta desistência; os nem tão ricos que atravessam em suas *SUVs* parceladas; as crianças pedintes ao deus-dará, da canção do Chico e o Boulevard antipático; as capas de celulares multicoloridas; os vendedores de mexerica em carrinhos de mão; o rapaz que furta celulares e troca por papелotes metálicos; a vítima atônita que sacode a mão vazia; os assobios que imitam sapos em brejo; as delações nos portões; os gritos; os sussurros de segredos de pedra – nada disso é o viaduto, nem mesmo o viaduto, concreto imponente, dá conta de dizer onde está esse tal viaduto. Por isso, ele traduz, para mim, democracia – explícita e oculta, óbvia e ininteligível, escorregadia miragem sem a qual não caminhamos. Talvez as pistas estejam nas brechas, nas fissuras das pilastras, nos pixos, nos adesivos colados nas caixas de luz, na Ótica Católica, no *self-service* sem balança, nas garrafas vazias que seguem sem bilhetes de resgate nas correntezas do Arrudas. Talvez todos nós estejamos, juntamente com as semânticas “viaduto” e “democracia”, naufragando entre o céu cinzento e o esgoto a que chamamos inutilmente de rio.

164 “É esse tipo de relação que eu sugeri chamar de ‘agonismo’. Enquanto o antagonismo é uma relação nós/eles em que os dois lados são inimigos que não possuem nenhum ponto em comum, o agonismo é uma relação nós/ eles em que as partes conflitantes, embora reconhecendo que não existe nenhuma solução racional para o conflito, ainda assim reconhecem a legitimidade de seus oponentes. Eles são “adversários”, não inimigos. Isso quer dizer que, embora em conflito, eles se consideram pertencentes ao mesmo ente político, partilhando de um mesmo espaço simbólico dentro do qual tem lugar o conflito. Poderíamos dizer que a tarefa da democracia é transformar antagonismo em agonismo.” (MOUFEE, 2015, p. 19).

## 8 – Concretismo

Eu tinha feito uma viagem rápida até Juiz de Fora por motivos familiares. Voltei no último ônibus, que chegou à rodoviária de Belo Horizonte por volta das três da madrugada de uma terça-feira. Como eu tinha só uma mochila leve, resolvi voltar caminhando pela Avenida Olegário Maciel e procurar algo para lanchar, alguma coisa prática e indigesta – como um enrolado de salsicha ou um casulo de queijo. Andei cerca de seis quarteirões em direção a uma lanchonete 24 horas, e lembrei do Restaurante Casa Nova, com seus pratos feitos e salgados de estufa. Passei pelas lojas de instrumentos musicais, evidentemente fechadas, e pelo obtuso prédio do Sesc. A avenida estava silenciosa, tinha uma viatura com o giroflex ligado em uma base da Polícia Militar mais adiante. A luz vermelha intermitente tingia todo o ambiente. Algumas pessoas em situação de rua dormiam encolhidas próximas a uma porta de aço na esquina à minha frente. Noite abafada. Poucos pedestres estavam na rua, andavam apressados, possivelmente largando ou pegando expediente – madrugando para o turno matinal ou se despedindo do noturno. Um ônibus passou furando o sinal da Rua dos Tupinambás em alta velocidade. Não sei por qual motivo, antes de atravessar em direção ao meu destino, olhei para o meu lado direito e percebi um edifício, aparentemente desocupado. Uma enorme silhueta fantasmagórica que se misturava ao céu escuro em um tom cinza-azulado. Notei uma movimentação estranha naquele prédio distante, espremi os olhos por conta da miopia, já que eu estava sem os óculos. Havia uma corda esticada verticalmente, uma letra “d”, um “e”, um “x”, um “t”, outro “e”, e um “r” que estava sendo finalizado. Dexter. Consegui completar a leitura e acompanhar o pequeno corpo subindo pendurado, escalando e recolhendo a corda – voltou para o alto do arranha-céu, possivelmente temendo ser pego pelos policiais que estavam na base, a poucos metros. Era um edifício de quinze andares, o escrito ocupava do último ao segundo pavimento. As letras eram garrafais e despencavam no suporte de concreto. O corpo miúdo subiu, sumiu entrando pelo topo do prédio. Todo o lance tinha algo de teatral, de majestoso. Ele desapareceu pela laje, como um ator que sai de cena em direção à coxia. Não sei se outras pessoas que estavam na rua naquela madrugada presenciaram a mesma performance que eu havia testemunhado. A gente não tem o hábito de andar olhando para o alto, muito pelo contrário, geralmente as pessoas caminham com os olhos para baixo – possivelmente tensionadas pelas preocupações e pensamentos. Pelo menos foi o que me disse um homem que conheci na rua e que ganhava a vida colando cartazes de cartomantes nos postes. Ele preferia sempre pregá-los a poucos centímetros do chão, para alcançar os olhares cabisbaixos. Aprendi com ele também a melhor fórmula de grude que já conheci, consistia em diluir a goma ácida usada por empresas de *outdoor* com um pouco de grude caseiro – para equilibrar a toxicidade com a qualidade, colar bem sem queimar a mão, uma das experiências que adquiri na época em que eu espalhava lambe-lambes pela cidade. Eu gostava de circular entre oito e dez horas da noite: nem tão cedo a ponto de pegar a movimentação dos finais de expediente comerciais, e

nem tão tarde a ponto de despertar demasiada suspeita da irregularidade da ação. “Cole com naturalidade, a naturalidade é tudo. O corpo afobado denuncia”, outra dica de ouro que recebi naqueles tempos de interação com os cartazistas de cartomancia. A diferença é que eles tinham a prática como estratégia de sobrevivência financeira e, para mim, aquela era apenas mais uma forma de expressão artística dentre o leque de possibilidades que a arte urbana oferecia. Eu também tinha o costume de caminhar forçando a cervical, acompanhando os pés com a cabeça pesada. Um amigo, que tem prática espiritual junto ao Johrei, também conhecido como Igreja Messiânica, uma vez me viu andando de curvado e alertou “quem olha demais para baixo perde o céu”. Desde então, procurei olhar mais para frente, para os lados, para o alto. As pixações nos topos dos prédios também me fizeram aprender a olhar para cima. Como escrevi no livro *Perímetro urbano*: “cidade é no topo do prédio, cidade é aqui embaixo”<sup>165</sup>.

E, naquela noite, reconheci que há fenômenos que ocorrem no alto. O corpo minúsculo pendurado na corda se agigantou no ato magistral, na atmosfera da madrugada. Não parecia em nada com aquele homem magro e de falas breves com o qual eu tinha conversado no viaduto. Fui surpreendido, inteiramente por coincidência, com uma das mais impressionantes performances de pixo que já presenciei – talvez acrescentada do mistério que a madrugada evoca. Era um ato com ares épicos, que tinha algo de sublime e que me proporcionou um sentimento avassalador – mesmo para alguém que, como eu, é curioso sobre o tema. Foi de me tirar o fôlego. Era uma ação silenciosa e solitária, o corpo quase sumia na imensidão de concreto. Poucas nuvens se moviam lentamente acima de uma antena de internet. Nem Stan Lee, com seus personagens superpoderosos, descreveria uma cena tão impactante. Lembrei-me de outro edifício, mais próximo à Praça Sete, no qual o pixador colocou uma homenagem ao quadrinista recém-falecido, junto à sua pixação: “Stan Lee Vive”. Tirando a linguagem estadunidense das façanhas dos heróis, é possível pensar em paralelos com homens-aranhas que sobem pelas paredes, e homens-morcego que agem nas penumbras das madrugadas – em ambos os casos, há uma ideia de justiça distópica em uma sociedade caótica. No caso do pixo, no entanto, a história não corre de forma tão maniqueísta – para os coletivos urbanos, os praticantes de pixações recebem contornos de Robin Hood. É possível entendê-los como personagens de um tipo de saga em que os “fora da lei” agem em favor dos oprimidos.

Penso que é dada pouca atenção para a relação da pixação com os corpos. É preciso lembrar que, para os pixadores, o deslocamento é tão ou mais importante que as escritas que restam das ações. Ao refletir sobre o pixo, me recordo das pinturas gestuais do artista norte-americano Jackson Pollock, cuja poética consistia em registrar pictoricamente os movimentos do próprio corpo por meio da técnica de *dripping*. Há autores que sustentam que Pollock ocupa um lugar limítrofe entre a pintura e a performance – ainda que seu resultado se torne materializado

nas telas de pintura, sua pintura “já se realiza virtualmente no espaço.”<sup>166</sup> Na técnica citada, o pintor estendia a tela horizontalmente sobre o chão do seu estúdio e deixava com que a tinta literalmente pingasse sobre ela a partir de seus movimentos corporais – daí o nome *dripping*, que pode ser traduzido como “gotejamento”. Obviamente, estamos tratando de assuntos diferentes ao citar o pintor estadunidense e a atividade dos pixadores. Entretanto, ao mencionar Pollock, espero tornar mais clara a visão das pixações como registros dos corpos em circulação pelos espaços urbanos. As escritas resultantes do ato de pixar não são a finalidade última das ações; o objetivo é assinalar a presença corporal em determinadas superfícies da cidade. Ou, pelo menos, meio a meio: performance e caligrafia. No caso de *Pollock*, as pinturas se revestem de importância, na perspectiva da história da arte, exatamente pelo fato de serem registros dos movimentos corporais do pintor, e não, meramente, pelos resultados imagéticos. Outra possibilidade de analogia, mesmo que com a devida distância contextual, pode ser feita com as manifestações da *land art*, modalidade artística em que a escala do trabalho é a da paisagem, da interação com o ambiente em dimensões, geralmente, extremadas. Para muitos dos seus artistas, o deslocamento pelo espaço é o cerne das suas proposições. Nesses casos, a grafia tem o sentido de atestado residual. A proposição artística de Richard Long no trabalho *A Line Made by Walking*, de 1967<sup>167</sup>, consistia em atravessar por uma paisagem vegetal caminhando de tal forma que a grama pisada se transformasse em uma linha reta de terra batida. O desenho retilíneo, que posteriormente foi fotografado, é exatamente o rastro de seu caminhar. É importante ressaltar, mais uma vez, que não se busca aqui uma aproximação explícita entre as pixações e a *land art* ou a *action paint*, e sim mostrar que são necessárias outras abordagens, que não se encerram na imagem, para analisar as expressões dos pixadores. Com maior ou menor grau de consciência, eles consideram os deslocamentos como elemento essencial de suas atividades. As pixações são, definitivamente, relacionadas à circulação pela cidade, e aqui o que proponho é observar que suas marcas são, sobretudo, atestados dos movimentos dos seus corpos – tirando o enfoque na discussão sobre as qualidades imagéticas dos desenhos das letras, que acabaria caindo no tema do gosto ou do belo. O debate via imagem é apenas umas das possíveis entradas para abordar o tema. É importante destacar, nesse sentido, que os pixadores possuem, em sua maioria, muito conhecimento empírico, e constituem linguagem própria – cujos códigos, talvez, sejam tão difíceis de serem assimilados pelo circuito artístico oficial e seus estudiosos, como geralmente são, para eles, os termos usuais dos meios tradicionais das artes. A arte urbana

166 “Pollock nem mesmo chega a tocar a lona com seus instrumentos. A tinta é arremessada, a distância, sobre o pano. Como observou Hélio Oiticica, “a pintura de Pollock já se realiza virtualmente no espaço.” (NAVES, 2007, p. 259).

167 A line made by walking produz uma sensação de infinito, é um longo segmento que se detém nas árvores que fecham o campo visual, mas que poderiam continuar a percorrer todo o planeta. A imagem da grama pisoteada contém em si a presença da ausência: ausência da ação, ausência do corpo, ausência do objeto. Mas, por outro lado, é inequivocamente o resultado da ação de um corpo e é um objeto, algo que se situa entre a escultura, uma performance e uma arquitetura da paisagem.” (CARERI, 2013, p. 125).



parte, ou deveria partir, de suas próprias categorias, de marcadores diversos.

Ainda que eu defenda uma análise que parta da pixação a partir dos corpos de seus praticantes, não excluo a possibilidade de uma abordagem também imagética e, nesse caso, há uma riqueza inesgotável de temas a serem explorados. Por exemplo, as diferenças regionais das grafias, os aspectos tipográficos ou caligráficos, a articulação do tipo de escrita com a paisagem urbana. Para quem tem interesse sobre a técnica formal de desenho de letras, recomendo o capítulo “Desenhos de letras e algarismos”<sup>168</sup>, do livro *Planejamento visual gráfico* (que considero como referência para o estudo do design gráfico). Para a história da tipografia, indico o livro *A história do design gráfico*, em especial o capítulo “O design gráfico e a revolução industrial”<sup>169</sup>. É interessante observar que o desenho de letras é constantemente subestimado pelos simpatizantes das artes visuais, no entanto, é amplamente reconhecido em expressões como a poesia visual e na *pop art*, dentre outros. Essa é uma reclamação comum entre grafiteiros e pixadores: o crescente descaso com as expressões caligráficas, mesmo nas artes urbanas – principalmente na última década. E é inevitável citar que a caligrafia está na raiz do que se convencionou chamar de *graffiti*.

Existe um amplo material teórico que apresenta a caligrafia e a tipografia como desenvolvimentos culturais, podendo, em alguns casos, ser claramente interpretadas como manifestação artística. A poesia concreta é um dos exemplos mais contundentes disso. Nesse sentido, destaco em especial uma pixação com a palavra “Vertical” grafada verticalmente nas laterais dos prédios. O escrito, anonimamente presente nas paisagens de Belo Horizonte, age pela redundância: a palavra está desenhada na vertical e, simultaneamente, evidencia a verticalização dos espaços urbanos. As letras, estilizadamente espichadas, seguem reafirmando a natureza dos edifícios. A articulação entre forma e sentido não deixa de ser, a meu ver, elemento constitutivo do concretismo na literatura. Ou, como é apresentado no site Wikipedia: “poesia concreta é um tipo de poesia que (...) procura estruturar o texto poético a partir do espaço do seu suporte, sendo ele página de livro ou não.”<sup>170</sup> Possivelmente, alguns estudiosos de literatura irão torcer o nariz e discordar desse comentário – não me interessa validar o pixo nesse campo, volto a reafirmar que ele se autovalida. No entanto, esse tipo de paralelo é importante como provocação – é preciso tensionar os lugares entre os saberes instituídos e os dissidentes.

Podemos pensar, também, que um dos tipos de imagem mais presentes nos cotidianos das cidades é composto por letras e números. Somos inundados por esse tipo de informação, desde detalhes comunicativos, como as placas dos automóveis ou códigos de barra, até a publicidade onipresente. Faz todo sentido que as expressões artísticas também se apropriem desse

168 RIBEIRO, 2003, p. 217.

169 MEGSS; PURVIS, 2009, p. 174.

170 Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Poesia\\_concreta](https://pt.wikipedia.org/wiki/Poesia_concreta). Acesso em: 29 mar. 2022.

mesmo recurso – principalmente quando o faz para subverter os seus usos habituais. O que foi apresentado até aqui teve o sentido de sensibilizar o leitor para uma abordagem sobre o tema da pixação que não passa necessariamente pela análise imagética (ou tipográfica, de forma subalternizada). É importante que o sentido das ações dos pixadores fosse deslocado para as suas perambulações pelos espaços urbanos, e que a reflexão se voltasse para os sujeitos – ou, melhor, para as suas subjetividades<sup>171</sup>. A partir desse deslocamento de olhar, poderemos formular novas perguntas para o tema, que poderão levar a um entendimento mais amplo e profundo. É preciso enfatizar que a discussão sobre a pixação deveria partir de um debate sobre os cotidianos dos seus praticantes, e que as escritas nos muros cumprem a função de nos lembrar deles e de afirmar que seus corpos estiveram e simbolicamente estão lá. A presença dos pixos na cidade pode nos ajudar a formular perguntas e despertar as nossas escutas e olhares para esses corpos e suas vidas, que em sua imensa maioria, ainda que não na totalidade, são periféricas e de trabalhadores precarizados. Considero os artistas urbanos claramente pertencentes à classe trabalhadora, a imensa maioria trabalha em batentes bem pesados (para além dos que vivem profissionalmente como grafiteiros e muralistas, portanto, também trabalhadores). Acredito que uma das respostas para a pergunta “por que para eles é tão importante que as pessoas leiam os seus nomes?” provavelmente passe pela questão da invisibilidade. É possível que essa pergunta seja tão difícil de ser plenamente respondida justamente, e ironicamente, pelo fato de que seus autores são constantemente invisibilizados. A ênfase no debate sobre as escritas e sobre os suportes (paredes, muros, laterais de prédio, patrimônios materiais), sem criar relações diretas com os sujeitos das ações, assim como sobre o tema da criminalidade, acaba por se converter em mais um mecanismo desse mesmo apagamento do qual eles tentam escapar com suas ações. Obviamente, não é possível encerrar a discussão apenas no tema da visibilidade, há muitas outras camadas e possibilidades a serem descobertas e analisadas. Por isso, seguiremos com o relato.

Nos dias seguintes, refletindo sobre a cena presenciada (e o contexto desde a conversa no viaduto até o que vivenciei na saída da rodoviária), me vieram à memória algumas leituras que eu andava fazendo sobre linguagem. Veio-me um pensamento do filósofo Ludwig Wittgenstein sobre as limitações das expressões linguísticas. Lembrei-me de algo que ele atribuía como “experiência mística”, que tem a ver com o que é indizível por meio das operações de linguagem – algo, que nos dizeres do professor Paulo Roberto Margutti, “perpassa todo o nosso

171 “De uma maneira mais geral, deve-se admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomáticas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e pulsões.” (GUATTARI, 2012, p. 21).

discurso, está nele contido, mas, mesmo assim, não pode ser colocado em palavras”<sup>172</sup>. Como, por exemplo, um mergulho em uma piscina gelada. No exemplo da piscina, a sensação do momento exato em que o corpo sai do ambiente seco e entra na água fria é indescritível. Mesmo que se utilize de todas as palavras possíveis para descrever a sensação, ainda que sejam consultados todos os dicionários do mundo, ainda assim é impossível restituir aquele exato momento da troca de meios entre o fora e o dentro da piscina, e o efeito do primeiro contato do corpo na água. A partir da impossibilidade de se restituir a experiência pela linguagem, o filósofo austríaco construiu o aforismo: “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”. Tal anunciado se tornou a marca conclusiva do seu livro *Tractatus Logico-Philosophicus*<sup>173</sup>, que condensa o pensamento presente na primeira fase de sua filosofia. Em suma, por não conseguir explicar a experiência, a argumentação deveria cessar até o ponto em que a lógica pudesse apresentar algum “valor de verdade”. No livro *Dizer o que não se deixa dizer*<sup>174</sup>, do filósofo e professor Rodrigo Duarte, me parece ser oferecida uma saída para o impasse apresentado na primeira fase de Wittgenstein. É justamente na expressão, que é uma das principais características das artes, que se torna possível ir além daquilo “que é possível ser dito”. O texto de Duarte, com referências à *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer<sup>175</sup>, parece ter endereço certo: é uma franca resposta à assertiva limitadora presente na teoria de Wittgenstein. O impasse é diluído por meio da defesa daquilo que teoricamente “não serve à razão” – a retórica, e sua capacidade de provocar sentimentos, torna possível este “fazer-se presente” por meio do texto (ou da imagem). Tal explanação tem validade tanto ao se referir às sensações provocadas pela observação da escrita de um pixo na lateral de um prédio em uma madrugada silenciosa, quanto oferece auxílio em uma metalinguagem – na reflexão sobre a escrita que estou desenvolvendo aqui, uma vez que eu não seria capaz de tratar sobre esse tema, que me afeta de forma tão profunda, sem lançar mão de uma escrita baseada, também, na expressividade retórica. Aqui tem sido feito o esforço não apenas de dizer, mas, também, o de mostrar e de fazer sentir.

O esteta Hans Ulrich Gumbrecht apresenta uma solução para o dilema da linguagem de forma ainda mais radical, com o conceito de *produção de presença* (em livro homônimo). Logo no início da publicação, o autor explica que “*produção de presença* aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes”

172 “A experiência fundamental Tractatus é a do renascer em silêncio depois da morte do dizer: embora haja na verdade uma vivência filosófica relativa ao sentido da vida, esta vivência constitui uma experiência mística indizível do sujeito transcendental. Ela perpassa todo o nosso discurso, está nele contida, mas, mesmo assim, não pode ser colocada em palavras.” (MARGUTTI PINTO, 1998, p. 252).

173 WITTGENSTEIN, 1974.

174 DUARTE, 2008.

175 ADORNO; HORKHEIMER, 1985.

sobre os corpos humanos”<sup>176</sup>. O corpo é a chave para se refletir sobre a proposta de Gumbrecht. O autor destaca, ainda, que o termo *presença*, no sentido empregado por ele, se refere mais ao aspecto espacial (corporal, corpo presente) do que temporal. Em seu livro, ele descreve como a tradição “ocidental” é fundamentada no intelecto, a partir de uma ideia de produção de sentido, de “fazer sentido”, e diante dessa constatação, defende o resgate da importância de formas de se produzir conhecimento a partir do corpo, de uma assimilação corporal (e, simultaneamente, também intelectual) dos fenômenos. Ele diz da produção “imediate” de presença, estando corporalmente diante dos fenômenos, mas também por um sentimento de “arrebamento” que gera a sensação de “fazer-se presente”. É possível alcançar esse arrebamento por meio das artes – Gumbrecht usa como exemplo o teatro e a literatura; embora trate das experiências estéticas de maneira mais ampla. Cabe, ainda, nesse sentido, trazer a transdisciplinaridade do ato que presenciei na Avenida Olegário Maciel; ele é simultaneamente caligráfico (escrita), imagético (como pintura e desenho) e performático (no sentido das performances corporais). Talvez, por isso mesmo, ele nos remeta às tradições e aos tempos históricos em que as artes não eram tão compartimentadas e diferenciadas dos demais fazeres cotidianos.

Dexter trabalha regularmente como pintor de prédios: a mesma técnica de descer por meio de cordas para pixar, ele usa em seu ofício diário. Quando descobri isso, fiquei intrigado: será que ele já trabalhava como pintor de prédios e depois começou a pixar, ou será que foi o contrário? O pixo, como contravenção na calada da noite, remete imediatamente ao risco e à transgressão. Isso me fez pensar sobre a fragilidade e, paradoxalmente, sobre a força daquele ser minúsculo sumindo na parede da edificação vertical. No entanto, o seu ofício diário estabelece uma relação muito similar no que diz respeito ao corpo. Claro que a ação ilegal e a precariedade da atividade noturna fazem toda a diferença no que tange à corporeidade. Em uma situação ele está à luz do dia, respeitado e dignificado por estar trabalhando pelo seu sustento, e, em outra, é marginalizado e alvo do repúdio de boa parte da população – embora muita gente, sobretudo das gerações mais jovens, respeite os pixadores. Será que ele pixaria prédios que ele mesmo pintou? Será que ele pintaria cobrindo os seus próprios pixos como prestador de serviços de pintura? Nas duas situações, a da pixação e a da pintura profissional, há uma troca intensa com a cidade. Existe o embate do corpo agindo sobre a estrutura gigantesca de concreto. Uma atividade consiste em um apagamento: apenas uma cobertura de cor, geralmente sem saturação, que nada diz além de promover uma promessa de pacificação do nosso horizonte densamente e arbitrariamente construído. As cores sólidas, padronizadas e impessoais dos prédios, poderiam ser

176 “A palavra ‘presença’ não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. (...) Por isso, ‘produção de presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos.” (GUMBRECHT, 2010, p.13).

remetidas ao pensamento positivista e a paradigmas modernos<sup>177</sup>. Também à ideia maniqueísta de ordem e progresso que ainda tremula na bandeira, e à tacanha concepção do domínio de um homem racional que controla e vence o mundo selvagem. Falar do embate entre o ideal de parede limpa, estática e asséptica e os registros dos movimentos dos corpos pela cidade, é dizer também dos movimentos dos corpos na história. Das histórias que foram narradas de forma unilateral, justificando as assimetrias sociais que possibilitaram concentrações de riqueza por um lado, e diluição do poder popular por outro. É exatamente dos grupos que estão à margem da sociedade de consumo que surge uma contraconduta à da superexposição aos imperativos publicitários e à da lógica utilitarista. Por um mecanismo relativamente similar à utilização de letreiros nas partes externas de prédios, como faz a publicidade, as pixações ocupam os espaços públicos com objetivos bem diferentes. Elas não reivindicam o consumo, não estimulam a aquisição de bens ou serviços. Na minha visão, elas simultaneamente demonstram as contradições da vida urbana, criam visibilidade para aqueles sobre quem avança o apagamento social – reivindicam uma vida imaginativa e criativa para todos. Para muitos, as escritas dos pixadores são incógnitas. São códigos que instigam ou causam aversão – mas raramente provocam a indiferença. É importante destacar que essa antipatia aos pixadores vem diminuindo com as gerações, por meio de produções de grupos correlatos, como os da música alternativa (sobretudo o *rap*) e pela força das poéticas dos próprios pixadores. Lembro-me de uma fala de um poeta conhecido que me contou que se inspirou nos pixos cariocas, os xarpis, para criar uma série de fotopoemas. Ele disse: “Eu não entendia, e ainda não entendo, os pixos, mas o que me fascinou foi justamente a beleza daquela gestualidade que eu não entendia”. Acredito que justamente a lacuna entre o apreciar e o entender torna as pixações tão sedutoras para alguns. A presença, ou a *produção de presença*, chega primeiro, depois se cria o sentido. Em uma sociedade dominada pela lógica utilitarista, na qual tudo deve ter um sentido objetivamente aplicável, o mistério pode levar a um dos dois extremos: a admiração misteriosa ou a imediata aversão. Cabe ainda deduzir que a primeira opção pode conduzir o curioso a um conhecimento inteiramente novo, calcado em outras matrizes epistemológicas. No livro *Caosmose*, o filósofo Félix Guattari, ao explicar sobre o caráter polifônico da subjetividade, reflete sobre as percepções duplicadas do espaço e sobre a criação da impressão de modo poético<sup>178</sup>. Uma paisagem, uma cena presenciada, desdobra em memórias e imaginações construindo narrativas, sentimentos e entendimentos novos. A imagem presenciada conta, para além das experiências pessoais, sobre a história humana, como no

177 “Portadora das ideias de racionalização, a moderna arquitetura da cidade é a apropriação, num território, das relações referentes à produção e ao consumo das coisas, com a conseqüente constituição de lugares diferenciados pelas funções que nela se exercem. A cidade é o meio em que o capital descobre o trabalho humano como riqueza.” (VELLOSO, 2022, p. 25).

178 “Esse exemplo nos mostra que percepções atuais do espaço podem ser ‘duplicadas’ por percepções anteriores, sem que se possa falar de recalque ou de conflito entre representações pré-estabelecidas, já que a semiotização da recordação de infância fora acompanhada, aqui, pela criação *ex-nihilo* de uma impressão de caráter poético.” (GUATTARI, 2012, p. 137).



estranhamento porposto por Walter Benjamin<sup>179</sup>, e abre para a reflexão e criação imaginativa do espectador participante.

Como observador do fenômeno, o pixo age em mim de forma dialética. O que inicialmente eu entendia como um conjunto de paradoxos incontornáveis, foi se convertendo em um pensamento em movimento. E hoje entendo que foram exatamente os contrassensos que me levaram à reflexão, a colocar os falsos impasses para andar. Quando olhei para aquele corpo subindo, com certa graciosidade, rente à parede de um edifício desocupado, pensei na vida e na morte – como se eu estivesse a assistir a uma ópera ou a uma epopeia em montagem teatral –, paridade presente desde as mais remotas manifestações artísticas ou ritualísticas – das tragédias gregas e das práticas ancestrais de povos distantes da civilização ocidental. O corpo, cheio de vida, em uma ação que lhe exigia o máximo de energia empregada em toda a musculatura, tinha como anteparo uma centena de metros quadrados de cimento – de matéria morta. O prédio estava erguido ao lado da avenida como um enorme monumento de pedra, uma ode às edificações imóveis, ao patrimônio cristalizado e especulado até a sua ruína, até que a promessa de uso e lucratividade caia novamente em desuso ou desvalor. Naquela noite abafada, aquele edifício imenso, com todo o seu passado de escritórios e arranjos burocráticos, se convertia em um gigantesco monolito – signo de um descompasso com os tempos da cidade, com os tempos dos negócios, com os tempos da utilidade e com os tempos do próprio tempo, para além desse mesquinho tempo humano. Em *O Livro dos vivos*, escrevi que “o tempo do mundo não é o tempo dos homens”<sup>180</sup>, ainda existe em nós algo arraigado do modelo antropocêntrico – Copérnico descreveu o sol no centro, mas ainda nos recusamos a sair da centralidade. Diria até que vivemos um modelo dinheirocêntrico, uma vez que há a predominância da absurda interpretação da existência a partir da dinâmica financeira. Sempre o Produto Interno Bruto e esse ente onipresente e opaco, o mercado, ditam nossas vidas e os nossos tempos. Que homem, que sol, que nada. O dinheiro foi colocado no centro, e faz tempo. Eu me desmentiria se nossas rotinas se baseassem mais nos Índices de Desenvolvimento Humano e nas nossas relações com a natureza (da qual fazemos parte de forma intrínseca) do que nos ritmos da produção, do consumo e das especulações monetárias.

Escrevo a partir da imagem mental daquele corpo jovem, tensionado e ágil subindo pela corda em contraste com um prédio que parecia querer devorá-lo. A expressão humana o venceu momentaneamente; deixou-o com sua marca, com seu nome, com um recado de que, a despeito do mundo de concreto, das utilidades e arranjos da dita normalidade, os movimentos ocorrem e fazem a cidade mudar. Acredito que, no dia seguinte, muitos acordaram, passaram por aquela

179 “O que Benjamin fazia, afinal, era defender um tipo de experiência que provocasse o estranhamento e continuamente reconduzisse à percepção do cotidiano como uma plethora de mundos novos, a desvendar. Experiência estética que permitisse abrir espaço para uma vida cotidiana e que tenta a exploração micrológica dos ambientes à volta dos corpos, preparando-se, talvez, para outras práticas possíveis, quiçá, políticas.” (VELLOSO, 2022, p. 206).

180 BARRETO, 2019, p. 62.

avenida, e notaram a novidade. Em cada rua, em cada esquina, outros corpos passarão e deixarão as suas marcas. Fala-se dos monumentos de pedra, que se decompõem e deixam ruínas para que as histórias sejam contadas, mas é preciso dizer dos monumentos movimentos – esses seguem. Recordei-me do texto de introdução do livro *O vento e o moinho*, do crítico Rodrigo Naves, em que ele faz referência à carta escrita por Vicent Van Gogh para o seu irmão, Theo, acerca da Revolução Francesa. No texto introdutório, homônimo, o crítico explica o título dizendo que os moinhos são materiais e construídos, mas que o vento é perene e é a razão dos moinhos – embora as pessoas tendam a se lembrar mais dos moinhos do que dos ventos. “O moinho não mais existe, mas o vento continua.”<sup>181</sup> Associei a frase a uma pixação feita em um prédio icônico que ficava situado no bairro Carlos Prates. Ao final da agenda de pixos, estava escrito: “Não precisamos de heróis, tudo o que precisamos é de novatos que ouçam os nossos gritos.” Esse prédio, localizado na zona noroeste da cidade, foi pintado de branco e todos os pixos teoricamente apagados, mas o vento segue diariamente confrontando a sua silhueta de concreto. O edifício segue vazio, fantasma, desocupado e inútil – mas agora está protegido por uma fina camada de tinta. Os pixos não foram apagados, eles seguiram apenas cobertos, camuflados. Estão lá, tatuados na pele mais interna daquele edifício pálido.

Refletindo ainda a respeito dos edifícios-lápide, ou dos edifícios-fantasma, lembrei-me da música “Fora da Ordem”, de Caetano Veloso, no trecho em que ele diz: “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”<sup>19</sup>. Pensei sobre essa história do novo que se torna velho e do que surge a partir dos destroços. Veio-me à mente uma situação que ocorreu comigo em São Paulo, por volta de 2007 – período em que morei lá. Alguns amigos me chamaram para grafitar nos galpões da Fábrica Matarazzo. Quando ouvi o nome, pensei no pioneirismo industrial, imaginei algo grandioso, soberbo e imponente. Associei o sobrenome aos termos aristocráticos, à elite econômica paulistana: conde, banqueiro, filantropo. Encontrei-me com os amigos e rumamos em direção ao nosso destino. Chegamos em um viaduto, e fui seguindo os que sabiam o caminho. Descemos por uma via lateral e entramos em um terreno gigantesco embaixo do mesmo viaduto, eram literalmente montanhas e mais montanhas de entulho ocupando toda a extensão do meu campo de visão. Perguntei onde estavam as edificações das indústrias Matarazzo, e me responderam que não sabiam, que talvez nem existissem mais, mas que o terreno em que estávamos, aquele monte de restos, herdou o nome por pertencer às antigas fábricas. Soube que ali era o lugar onde todos os refugos dos bairros vizinhos eram jogados, talvez até de toda a regional. Eram tralhas que não acabavam mais, eu via os caminhões chegando para despejar caçambas lotadas de pedaços de madeira, ferro e pedra. Notei pessoas andando, procurando algo em suas bordas. Eram retalhos de cerâmicas, restos de tijolos, fragmentos de estruturas metálicas – casas e prédios decompostos que se avolumavam na paisagem distópica. Fomos pintar nos muros que se encontravam com as pilastras do viaduto. Era um cenário de fim de mundo, uma névoa espessa de poeira se misturava à fumaça que

181 NAVES, 2007, p. 259.

saía dos canos de descarga dos caminhões. A gente pisava incerto, tomando todo o cuidado: com pregos que atravessavam tábuas, com azulejos partidos com suas pontas afiadas, com os possíveis escorpiões. Para chegar onde pintaríamos, atravessamos diversas dessas dunas de entulhos. A gente carregava uma escada e muitas garrafas de tinta de parede colorida, além das mochilas lotadas de latas de *spray*. Enquanto eu pintava, notei alguns barracos de madeira e aquilo me encheu de uma tristeza profunda. Eu presenciava aquela atmosfera e o tempo todo me vinha o nome “Matarazzo” e o tom pomposo que ele carregava, mas os tais aristocratas não passavam por ali fazia tempo – nem os netos, os bisnetos, os tataranetos deveriam fazer a menor menção a aqueles muitos metros quadrados de entulho. Em um determinado momento, de dentro de um dos barracos, saíram quatro ou cinco crianças de uniforme escolar, mochilas nas costas ou cadernos nas mãos. Vestiam *shorts* escolares, camisetas em cores azuis-claras, meias impecavelmente esticadas e tênis azuis-marinhos no estilo Conga. Eles seguiram, provavelmente rumo à escola, se despediram carinhosamente dos pais e caminharam vencendo as montanhas entulhadas. Em uma mesma experiência de grafiteagem fui da imagem soberba e grandiosa às ruínas, do mar de entulhos à moradia, da distopia à vivacidade daquelas crianças. Senti um misto de desalento e de esperança (ou de vontade de esperança). Fiquei pensando por dias naquelas crianças e no quanto eu torcia para que elas se desenvolvessem, crescessem e pudessem lutar para que outro mundo, mais justo, surgisse daqueles escombros.

Em uma das vezes em que estive revisando este texto, resolvi entrar em contato com alguns dos mesmos amigos que estiveram comigo lá em buscas de mais detalhes para enriquecer o relato. Entendi que a área já não pertencia aos ditos Matarazzo havia muitas décadas. O lugar era conhecido também como “galpões da CEAGESP” (Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo) – centro de distribuição de alimentos. No local também teve início a comunidade conhecida como Favela do Moinho, situada na região do bairro Campos Elísios. Uma amiga paulistana que esteve pintando comigo lá arrematou a conversa: “Mano, nunca mais vou esquecer aquele rolê. E, cara, já se passaram mais de dez anos – simplesmente não dá para esquecer”.

Estar em contato com as ruas é também pensar e vivenciar o “novo proletariado urbano” – e ainda caberia fazer uma atualização sobre quem seria esse proletariado em nossa era hiperconectada, de trabalhos informais por meio dos aplicativos instalados nos telefones celulares<sup>182</sup>. Muito provavelmente, é em meio aos motoentregadores que a arte urbana se popularizou com maior velocidade, sobretudo quando falamos nas culturas do *pixo* e do *sticker*. São eles, como cantou o *rapper*, ex-motoentregador e *pixador* Rodrigo Ogi, os “Profissão

182 “Pelo método deste livro, as relações industriais de produção se fazem agora mais presentes do que antes. Elas não envolvem obrigatoriamente um maquinário conjugado à força física do trabalhador, mas envolvem, sim, a triangulação essencial a que comparecem (1) a função de máquina, (2) a função de trabalho (ou a função de olhar, que passa a funcionar como trabalho) e, finalmente, (3) a função de apropriação privada de valor. A máquina, o primeiro fator da triangulação, pode não ser um torno mecânico, mas um *smartphone*...” (BUCCI, 2021, p. 28).

Perigo”: “Filho do *stress* paulistano, dessa cidade maluca, mas eu já sou veterano, conheço as arapucas que esse gigante preparou pra nos capturar. Tem que ser profissão perigo para se salvar”<sup>183</sup>. Eu estava lá, pintando em meio aos entulhos, e escutava, acima da minha cabeça, os estampidos das motocicletas sinalizando com suas buzinas agudas. Também na parte de cima do viaduto havia um engarrafamento com carros esportivos, caminhões repletos de mercadorias, automóveis *sedã* transportando executivos e todo o simbolismo presente na capital econômica do país. Embaixo, montanhas de escombros e crianças uniformizadas indo para a aula. Talvez, para mim, o mundo subterrâneo dos viadutos exerça fascínio similar ao que as passagens parisienses e as andanças exerceram para Benjamin. O ângulo de baixo para cima, entre as pilastras de concreto, é um dos mais brutais para se refletir sobre o capitalismo periférico do século XXI. E é exatamente desses tipos de visões, dos que habitam e dos que frequentam esses lugares onde as contradições estão escancaradas, que imagino que estejam surgindo novas linguagens – anseios por outra sociedade, por outras formas de produção e de sociabilidade. Talvez esse tipo de olhar promova também outro jeito de pensar, bem comum às experiências dos participantes dos coletivos urbanos. É a esse pensar pulsante e visceral que eu tenho chamado de “dialética das ruas”, ou simplesmente essa dialética tenha a ver com uma reflexão que vaga pela cidade e queima as entranhas. Tais dialéticas são, também, pensamentos a partir do olhar, das *miradas*, mas desse olhar que se constitui do pó do asfalto, desse asfalto-terra-dura-e-massacrada chamada “Brasil urbano”.

Há visivelmente, em alguns casos, como no do Dexter, um movimento ambíguo e conflituoso entre procurar levar uma vida fora das atividades ilegais, como o pixo, e uma atitude mais tranquila, visando se distanciar do cerco policial e jurídico em busca de algum progresso material e de uma vida menos extremada. Não que, para eles, as leis pesem como instâncias organizadoras da sociedade, mas pelo fato de saberem que invariavelmente a legalidade é sinônimo de injustiça para uma maioria. A escolha se torna profundamente ética, em um sentido que atribuo ao filósofo Spinoza<sup>184</sup>, de atentar para quais afetos elevam e quais subtraem. Ou, novamente mencionando o Rodrigo Ogi, a partir da consciência de que “a vaga” (carcerária) está lá esperando por você: “Esse é o teste pra você provar o seu valor, existirão atalhos por onde for. Preste atenção no que o mundão lhe oferecer, a vaga tá lá esperando você”<sup>185</sup>. A malandragem, o jogo de cintura, corresponde ao cálculo intuitivo entre a afronta e a autopreservação. A segunda opção corresponde ao aforismo musicado, ainda nos fins dos anos 1990, pelo grupo de *rap* RZO: “a maior malandragem é viver”<sup>186</sup>. As escolhas, quando possíveis, são sutis e muito

183 RODRIGO OGI, 2011b.

184 SPINOZA, 2015.

185 RODRIGO OGI, 2011. (produção musical).

186 RZO, 1999. (produção musical).

peçoais, sabendo que do lado das ações extremas nunca deve se perder de vista que, para quem sente as opressões, poucas coisas são mais legítimas do que as revoltas. Obviamente que entre o escancaramento e o comedimento existem infinitos matizes, matemática que cabe ser desenvolvida muito intimamente por cada um – a partir dos seus lugares de fala. Tanto a ofensiva contra um sistema opressor, quanto o autocuidado exacerbado, são faces de uma mesma moeda: a da luta contra o próprio apagamento. Acredito que uma das angústias de muitos pixadores e grafiteiros encontra-se nessa junção: por um lado, o reconhecimento (o *Ibope*), a revolta e a autorrealização, com o risco iminente de penalização, e, pelo outro, as rotinas extenuantes em busca de algum progresso material – com o sentimento diário da injustiça social.

Lembrei-me do relato de um pixador que tinha vinte e poucos anos de idade e já era assombrado por uma multa com valor superior a cem mil reais, sobre a qual ele respondia de forma veemente: “Eles não verão nem um centavo do meu dinheiro”. Talvez esse seja um dos paradoxos centrais da minha pesquisa: percebo a importância cultural e política do pixo e respeito as ações dos pixadores, mas também vejo a sinuca de bico em que vários se encontram – pelas sanções penais, como endividamentos e prisões (e aí é preciso lembrar que a reflexão social sobre aprisionamento passa necessariamente por questões de classe e de raça)<sup>187</sup>. É importante ressaltar que as penalidades e as consequentes dificuldades em ver saída para tal enrascada jurídica podem impedir que muitos tenham alguma formalização e garantia mínima a direitos básicos: carteira de trabalho (a que ainda existe), educação formal, acesso à saúde pública. Seria pueril tratar do tema do pixo (e aí incluo o *graffiti* ilegal) sem levar em consideração o labirinto penal brasileiro, deficitário de garantias civis e repleto de porões e caminhos subterrâneos. Esse é um dos motores do que aqui escrevo: a opressão, a invisibilidade e a revolta levam, muitas vezes, à mais do que compreensível ação dos pixadores nos espaços públicos; essa ação, no entanto, pode enredá-los em um nível de opressão ainda mais injusto. E nem entro no tema dos patrimônios materiais de pedra, ferro e vidro; opto por falar a partir dos corpos, das ruínas e dos fluxos urbanos.

Nas conversas com o Dexter, sempre apareceram críticas incisivas contra as contradições sociais que ele, como jovem periférico de pele parda, sente direta e cotidianamente. Ele é um tipo instigante, possui certo magnetismo no jeito de se expressar: é muito calado e assertivo – embora transpareça também um ar de confiança e amabilidade. Suas argumentações são curtas, sóbrias (embora cheias de gírias), e demonstram bastante sabedoria. O tipo de conflito narrado a partir das letras dos Racionais MC’s, e de outros *rappers*, está presente também nas falas dele. Existe uma força, um chamado, que leva à execução de novas pixações, cada vez mais ousadas, como se fosse uma espécie de vício ou de desafio interno, mas há também uma

187 “Direta ou indiretamente, grande parte da criminalidade violenta é produto de uma ordem econômica-social e política injusta: os valores consumistas bombardeiam a todos, ao mesmo tempo em que as oportunidades de emprego bem remunerados no setor formal são insuficientes, o que vem criando uma crônica tensão latente.” (SOUZA, 2008, p. 173). “O debate sobre justiça criminal no Brasil não pode jamais prescindir da questão racial como elemento pilar, inclusive para a instalação dessa instituição no país.” (BORGES, 2020, p. 58).



voz mais “ponderada”. Alguns optam pela segunda opção depois de mudanças drásticas em seus percursos de vida, como o nascimento dos filhos ou doenças graves na família. Os que envelhecem no pixo (e no *graffiti* ilegal) tendem a se tornar mais astutos na prática quando seguem na ativa, com menor exposição pessoal e mais artimanhas para não serem detidos. A postura juvenil e ousada que se encerra em dizeres como “não dá nada”, ou “dane-se o sistema”, tende a ir se maturando e se transformando em um proceder mais reflexivo e estrategista (claro, no caso dos que perseveram nas práticas ilegais).

O estilo de narrativa presente em discos como *Sobrevivendo no Inferno* e *Nada como um dia após o outro*, dos Racionais MC’s<sup>188</sup>, é o tipo de escrita mais próxima à linguagem de boa parte dos pixadores (e boa parte dos grafiteiros) a que tive acesso. Há, por um lado, histórias, aventuras e a sedução da transgressão (que envolve a admiração e o respeito de seus pares, além da eventual importância política do conflito às normas) e, por outro, a consciência da irreversibilidade de alguns caminhos marcados pela criminalidade. Este texto é movido por essas vozes que se esquivam da ingenuidade de romantizar as formas de vida dissidentes sem, no entanto, deixar de marcar posição em favor dos despossuídos. Cabe ressaltar que a consideração que me motivou a pesquisar não pode converter-se em leitura acrítica dos fenômenos – se for cumprido o intuito de possibilitar ao leitor novos olhares e de vislumbrar a complexidade dos temas aqui apresentados, terei realizado a tarefa que me parece a mais importante. Desde que, a partir do noticiário da prisão de alguns pixadores, notei uma enxurrada de ofensas no sentido de desumanizá-los (tanto nas mídias sociais como nas seções de comentários das versões *online* dos jornais), senti a necessidade premente de escrever sobre o tema de forma humana, cotidiana e acessível. Interessam-me mais os sujeitos do que os feitos, mais os seus momentos de reflexão do que as euforias dos flagrantes da ação, mais as vidas corriqueiras do que os minutos heroicos. Mais a cabeça no travesseiro e o acordar ressaqueado do que a adrenalina na calada da noite.

É importante ressaltar, ainda na discussão deste capítulo, que a criminalização que o pixo hoje enfrenta foi outrora encarada pela capoeira, pelo samba, pelas religiões de matriz africana no Brasil, dentre outras manifestações, como escreveu Luiz Antônio Simas<sup>189</sup>. Não estou com isso querendo equipará-las, cada uma tem as suas especificidades e os seus tempos históricos, mas serve o alerta de que os erros sociais tendem a ser recorrentes – como o de se rechaçar e perseguir culturas que surgem dos que lutam contra as opressões. Entendo que

188 “O ponto de vista particular dos *rappers* deixa de ser o elemento principal em canções como “Pânico na Zona Sul” e “Mano na porta do bar” para se tornar apenas uma das muitas perspectivas possíveis, criando um mosaico de vozes e olhares contraditórios entre si. A obra se torna essencialmente aberta, apresentando perspectivas que são confrontadas da forma mais complexa possível e assumindo um modelo épico de representação da narrativa...” (RACIONAIS, 2018, p. 29).

189 “O controle dos corpos sempre foi parte do projeto de desqualificação das camadas historicamente subalternizadas como produtoras de cultura. Esse projeto de desqualificação da cultura é base da repressão aos elementos lúdicos e sagrados do cotidiano dos pobres, dos descendentes dos escravizados e de todos que resistem ao confinamento dos corpos e criam potência de vida.” (SIMAS, 2020, p. 110).

o pixo e o *graffiti* funcionam como memorial polvilhado nos espaços urbanos, algo que nos faz lembrar daquilo que alguns querem nos fazer esquecer: do colonialismo, da imposição de uma cosmologia única e centralizadora, do descaso com as histórias dos povos originários, dos processos de periferização que não param de avançar, da desumanização na vida urbana, da nossa miopia social, da submissão a uma epistemologia baseada no sucesso financeiro, que beneficia uma parcela cada vez mais ínfima da população (em processos extremamente predatórios). Os grafiteiros e pixadores, com “x”, são pessoas que têm na escrita de seus nomes uma estratégia contra a colonização de suas subjetividades, contra o apagamento de suas histórias e, sobretudo, contra a eliminação dos seus corpos. É necessário olhar para a arte urbana como linguagem, que majoritariamente se relaciona com as lutas, com os inconformismos frente à subtração da vida. Artistas urbanos vivem intensamente a cidade e, direta ou indiretamente, estão a refletir a todo o tempo sobre a vida urbana – principalmente no que ela apresenta de mais contraditório; são reflexões-ações que se produzem por meio da presença física, da corporeidade, e das marcas que a cidade deixa nesses corpos. E, muito provavelmente, verificaremos que a cidade os marca mais do que eles marcam a cidade.

É importante destacar que quando olhei para pixadores, grafiteiros e muralistas, o que mais encontrei foram trabalhadores do dia a dia: motoentregadores, pintores de parede, eletricitas, bombeiros, pedreiros, feirantes, frentistas, camelôs, motoristas de aplicativo, pequenos comerciantes, operários de fábricas, funcionários do comércio varejista e prestadores de serviços. Eles pertencem aos tipos mais variados e corriqueiros de pessoas que vivem e produzem o espaço urbano. No entanto, nas suas práticas, há uma dissidência, uma recusa e uma resposta ativa contra as opressões e imposições que os modos de vida hegemônicos lhes impõem. Há também aqueles que vivem das suas artes profissionalmente e, para além das controvérsias do circuito artístico tradicional, para eles a produção artística é claramente labuta. É uma minoria que paga as contas como artista urbano (geralmente os grafiteiros e muralistas); para os que optam por esse caminho não há plano b: é cavar possibilidades de ganho com seus afazeres de sol a sol, porque disso depende o aluguel, a conta de luz, a comida, o transporte e, não raro, o sustento dos filhos. Assim como aconteceu comigo, a opção pela profissionalização custou muita luta em outras atividades laborais, muito suor, investimento pessoal e fofato queimado até que a transição tivesse sido completada (e nunca plenamente completa, estável ou segura). No meu caso, essa passagem demandou mais de uma década de dedicação e o desenvolvimento de habilidades que vão muito além da prancheta, do cavalete e da tinta *spray*. Noções mínimas de gestão financeira, de saber se apresentar, de montar orçamento, planilhar, ter um portfólio atualizado, cumprir combinados, ser claro e confiável, são algumas das bagagens que fui construindo nessa trilha – sempre incerta, diga-se de passagem. O subtema do trabalho e da vida financeira estão sempre presentes nas minhas reflexões. As condições materiais não devem ficar fora do debate: elas podem impossibilitar que as pessoas desenvolvam os seus talentos e potenciais de vida ou podem desvirtuar e fazer com que elas se percam em falsos brilhos e badulaques sem um sentido maior, tornando-se reféns das promessas sempre

escorregadias do mundo capitalista. A energia da grana é capciosa e perigosa, tanto na falta quanto no excesso (ou na ilusória promessa de excesso).

Não consigo conceber a arte urbana como um tipo de ação desvinculada de uma dinâmica social que tende a abafar a imaginação e a expansão das forças criativas em função da acumulação financeira de pequenos grupos. Nesse sentido, tomo emprestado duas referências que se tornaram bastante relevantes para a investigação: conto também da barbárie<sup>190</sup> e que para não sucumbir à força da barbárie, é preciso sonhar para além da terra dura<sup>191</sup> – que entendo como o concreto e a vida infértil, ou a aridez em sentido figurado. Exatamente esse sonhar, que se converte em imaginação coletiva, é que propicia o surgimento de novas linguagens. E é desse imaginar junto que tratam essas linguagens que entendo como “das ruas” ou, de forma mais abrangente, as anti-hegemônicas<sup>192</sup>, que sentem a opressão e lutam por mudança social. A presença dessas contraculturas é fundamental na disputa democrática – na busca por uma sociedade mais justa e igualitária. Uma democracia plena (ou o que podemos chegar mais perto desse horizonte utópico) só se constrói por meio da diversidade e da confrontação dos interesses, com atenção aos dissensos. Como afirmou a cientista política Chantal Mouffe, o agonismo (mas não o antagonismo) é fundamental para a democracia<sup>193</sup>. O professor de Ciência Política Newton Bignotto<sup>194</sup> apresentou o seu ideal de democracia como o equilíbrio entre igualdade e liberdade – como um esquema de contrapesos e compensações. No entanto, acrescento, é necessário o entendimento de que a perda de um, como no caso brasileiro, tende a acarretar a perda, também, do outro. Uma sociedade mais equalitária tenderia a ser também uma sociedade mais livre (e vice-versa) – evitando aqui a conotação pueril da asfixiante liberdade neoliberal.

190 BENJAMIN, 1986.

191 KRENAK, 2020.

192 “Para fazer uma síntese desse tema: toda ordem é política e se baseia em forma de exclusão. Sempre existem outras possibilidades, que foram reprimidas e que podem ser reativadas. As práticas de articulação por meio das quais se estabelece uma determinada ordem e se determina o significado das instituições sociais são “práticas hegemônicas”. Toda ordem hegemônica é passível de ser desafiada por práticas anti-hegemônicas, isto é, práticas que tentarão desarticular a ordem existente para instalar outra forma de hegemonia.” (MOUFFE, 2015, p. 17).

193 “O que está em jogo no conflito agonístico, ao contrário, é a própria configuração das relações de poder em torno das quais a sociedade está estruturada: é um conflito entre projetos hegemônicos opostos que jamais pode ser acomodado racionalmente. Embora a dimensão antagonística nunca deixe de estar presente e o confronto seja real, ele se desenvolve sob condições que são reguladas por um conjunto de procedimentos democráticos aceitos pelo adversário.” (MOUFFE, 2015, p. 20).

194 ILUSTRÍSSIMA, 2020. Entrevistado: Newton Bignotto. Podcast.

A cidade se constitui em espaço de embate<sup>195</sup>, disputa essa que, embora possa parecer danosa em um primeiro olhar, é exatamente o movimento dialético que permitirá o aprimoramento da sociedade. Há na arte urbana um conjunto de práticas relacionadas às batalhas que buscam confrontar os discursos que agem como instauradores e mantenedores dos processos de opressão. Coletivamente, os artistas urbanos formam um corpo político; individualmente, podem ser entendidos como subjetividades que resistem a um processo de normatização que determina quais lugares (subjugados) eles devem ocupar em uma sociedade desigual. E de infinitas formas, é possível tentar se esquivar do pensamento hegemônico que busca encaixar toda a sociedade em uma norma estrita. A ação por meio da transgressão à margem da lei é uma dessas maneiras, mas acredito que para além de cada escolha (ou não escolha), a luta mais imprescindível é aquela que institui a importância do pensar e a recusa à cooptação dos corpos e mentes.

195 “As diferenças entre grupos, entre indivíduos ou comunidades são reconhecidas e postas à prova continuamente na cidade. As relações sociais se realizam, concretamente, na forma das relações espaciais, denotando o que se deve nomear por política do espaço. No uso da cidade por seus habitantes, isto é, na experiência da arquitetura urbana desempenhada por homens e mulheres na frequência dos edifícios, colocam-se as possibilidades de negociação e o partilhamento de interesses comuns, privados e coletivos. Ocorre que, sendo da ordem do político, o espaço urbano é, por natureza, objeto de estratégias. Além disso, desde o início do século XX, o território de uma grande cidade tornou-se objeto de um planejamento referido à lógica do desenvolvimento econômico.” (VELLOSO, 2022, p. 22).

## 9. Katrina

Katrina é correria. Ela já trabalhou em tudo o que se pode imaginar. Começou, ainda bem nova, ajudando a tia no salão de beleza do bairro, ficava em uma mesinha atendendo ao telefone e cuidando da agenda. Depois, foi motoentregadora e, em seguida, se virou como chapista em um *trailer* de hambúrguer. Trabalhou lá entre cinco da tarde e três da madrugada durante um par de anos. Nesse meio tempo, realizou um milhão de bicos nos contraturnos. Sempre aquela artimanha de arranjar algum dinheiro e fazer com que ele esticasse o máximo possível durante os períodos sem trabalho extra. Em um determinado momento, cansou do serviço noturno e saiu da chapa. Ficou só nos esporádicos – posteriormente entrou na era dos aplicativos de telefonia celular: trabalhou como motoentregadora e em uma dessas empresas de frete que atende a lojas *online*; fazia rotas de entrega com uma Fiorino velha. Com a diminuição da demanda, vendeu o carro e acabou de quitar alguns débitos. Atualmente, aluga um Ford Ka e transporta passageiros por meio de aplicativos de transporte privado individual (Uber, 99 e afins).

E ela estava lá, de olho no GPS, seguindo para buscar mais um cliente. Katrina parou o carro e um homem entrou, batendo a porta toscamente, e deu um “bom dia” ríspido com uma voz rouca e anasalada, de cigarro em excesso. Ela olhou pelo retrovisor interno e viu a cara de meia-idade bem marcada, possivelmente pela varíola na infância. Logo abaixo, na gola do paletó, reluzia um broche com a bandeira do Brasil. É impressionante como cooptaram essa imagem para interesses tão mesquinhos. Ela puxou uma conversa aleatória para aliviar a viagem insossa. No meio de um papo molengo, ele falou que trabalhava com administração e que seguia para a sua empresa, afirmou ser empresário do ramo financeiro. “Grana, trabalho com grana”, arrematou. Ele fez uma longa pausa e virou o rosto para a janela lateral do veículo, o vidro estava fechado por causa do ar-condicionado, exigência de nove em dez clientes. O homem ia reparando na cidade – seguia carrancudo, imerso em pensamentos. De repente, fez um gesto de indignação e falou: “Essa cidade está toda pichada. Um lixo! Tem que matar! Todos eles, esses pichadores. Encher os camburões e depois jogar numa vala qualquer. Tem que matar esses desgraçados! Cambanda de vagabundos! Trabalhador não faz isso.” O silêncio invadiu o veículo. Katrina fingiu estar concentrada na direção para não precisar render o assunto. O telefone do homem tocou e ele atendeu. Iniciou uma conversa pelo aparelho que falava de dívida, credores, dinheiro, juros, cobranças e sanções. Uma fala bruta e entrecortada de palavrões, quase não deixava o outro se pronunciar. A outra mão gesticulava quase socando o ar, pulseiras douradas e prateadas chacoalhavam sem parar. No final da ligação, repetiu várias vezes que ia “mandar os seus rapazes resolverem”. Fez ainda algumas contas com o interlocutor que estava na ligação telefônica, pediu para que enviasse um endereço por mensagem, e desligou praticamente na cara da outra pessoa. Quase afundou a tecla com o toque violento da ponta do dedo. A motorista entendeu claramente do que se tratavam os tais “negócios financeiros” do patriota. Era a boa e velha agiotagem, crédito em troca de juros absurdos, ou trocar cheques pré-datados por papel



moeda de menor valor. Esse é um serviço escamoteado, mas bem conhecido nas ruas do centro – que se diferencia formalmente da também antipática prática do *factoring*. O mais comum é que os clientes dos agiotas sejam pessoas no desespero, com a corda no pescoço e problemas de documentação (os “negativados”) – uma dívida, um problema de saúde na família, uma carta de despejo devido aos alugueis atrasados. Geralmente existe um comércio na fachada, às vezes uma lanchonete ou loja de presentes, mas nos fundos ou no mezanino ocorre o negócio principal. É fácil reconhecer a treta: grades de ferros, vigias mal encarados, muitas câmeras de segurança e o entra-e-sai de pessoas que não compram nada – sempre preocupadas, cabisbaixas. No ar paira aquele clima de escamoteamento e contravenção. Um amigo da Katrina já havia trabalhado em uma empresa dessas, ia fazer cobrança na casa dos credores reincidentes – serviço que recebia o singelo nome de “redução de perdas”, um trabalho ilegal que simula a legalidade e se impõe com ares mafiosos. O carro chegou ao destino, uma lanchonete com corredor estreito e uma escada no fundo. O homem desceu, acenando para a motorista. Antes, porém, Katrina se despediu com um breve e enigmático “Cada um tem seus pecados, não é mesmo? Que Deus abençoe o seu dia.” Ele não entendeu muito, ou fingiu não entender, e agradeceu a bênção – que para ela não passava de uma retórica debochada. O homem sumiu pelo corredor e seguiu em direção à escada. No balcão, uma frisqueira agitava um refresco neon que parecia estar eternamente girando dentro do recipiente de acrílico. Fatias de pizza solavam em uma estufa de vidro, alguém espremia laranjas murchas em objeto metálico, mosquitos sobrevoavam próximos à câmera de vigilância. Katrina desligou o pisca-alerta, engatou a primeira e colocou o carro em movimento. O automóvel deslizava lentamente pelo asfalto remendado enquanto o brado do agiota seguia em sua mente “Matar! Tem que matar!”.

Katrina, na verdade, se chama Karina, esse é o seu vulgo no pixo e no *graffiti* – que ela expressa por meio do acrônimo K3NA. Ela é envolvida com quase todas as vertentes da arte urbana<sup>196</sup>: pixa e risca *tags*, faz *graffitis* rápidos e ilegais (os *bombs*), desenha letras e per-

196 *Tag*: em inglês, literalmente, assinatura. É praticamente um pixo, porém com um tipo de traçado mais característico da estética ligada ao *graffiti* e ao *hip hop*. É mais comum que seja feito com marcadores (pincéis atômicos), mas também ocorre com tinta *spray*.

*Bomb*: também conhecido como *throw-up*, vômito, em inglês, é um tipo de *graffiti*, geralmente de letras arredondadas, de rápida execução (por ser muitas vezes feito de forma ilegal) e como economia de material – poucas cores, poucas latas de tinta. É também a forma mais presente nas sopas de letras.

*Piece*, ou painel, é uma modalidade de *graffiti*, que pode ser composto apenas por letras elaboradas ou por letras, cenário e personagens. Ocorre com ou sem autorização, mas sempre de forma infinitamente mais lenta e detalhada que o *bomb*. Um painel pode ser produzido individualmente ou de forma coletiva; ele é, também, uma espécie de mural – embora geralmente de porte mediano.

*Wild Style*: *graffitis* de letras extremamente elaboradas que costumam trazer a ilusão de tridimensionalidade, embora se diferenciem dos *graffitis 3D* por não terem a relação com o ponto de fuga explorada de forma tão extrema. Há uma controvérsia sobre se os *graffitis 3D* podem ou não ser chamados também de *Wild Style* – sou dos que optam pela diferenciação.

sonagens, pinta murais complexos (os *pieces* e as letras no estilo *wild style*), cola adesivos e, ainda, eventualmente, atua como ajudante em pinturas de laterais de prédio. Quando a conheci, percebi uma presença forte: olhares destemidos e silenciosos, braços de marombeira que se destacam no corpo magro e ágil. Nos antebraços, tatuagens com letras parecidas com a do pixo reto<sup>197</sup>: “concreto”, em um; e no outro, “utopia”. Em nossas conversas, fui percebendo um posicionamento despreziosamente elaborado, um pensamento astuto e incisivo. Ela falava, praticamente sem se alterar, sobre a importância de se questionar as ideias que nos são impostas. Incluía em sua fala a importância da autorreflexão, o “descascar das camadas, crostas, até entender quem se é verdadeiramente”. Perguntei sobre o fato de ela ser mulher e estar ligada a uma prática que envolve tantos riscos, e ela falou sobre alguns cuidados específicos que toma. “Nunca vou para uma ação sem compartilhar a minha localização com conhecidos, não faço rolê com homens que eu não saiba quem são, fico esperta com a polícia, não entro sozinha em terrenos baldios e prédios abandonados para pixar”, e completou: “Um homem hétero/cis dificilmente vai entender o que é habitar o corpo de uma mulher, a gente aprende a ter consciência dele e dos riscos desde muito cedo e nunca esquece por toda a vida. Deveria ser assim? Claro que não, mas o mundo é hostil com as mulheres. É um cuidado e uma luta diária que não acaba nunca. Mas a gente precisa e vai mudar isso. E outra, o risco da violência física é acompanhado pela constante agressão simbólica: até hoje tem gente que diz que não sou eu que faço os pixos e os *graffitis* que eu faço – os fofoqueiros ficam aí espalhando que “os caras que estão me pegando” é que grafitam ou pixam para mim. Machismo aqui é mato. Zé povinho é osso.”

Essa é uma cena ainda predominantemente masculina, mas K3NA não se importa, faz o dela e pronto. Uma vez a ouvi resumir: “Ser mulher nunca me impediu de fazer nada, nunca precisei pagar pedágio pra homem”. O jeito dela era franco e assertivo, marcando sua posição sem deixar arestas – com uma firmeza altiva, mas que passa longe de ser pedante. Na lateral esquerda do pescoço, ela tem tatuado “amor fati”, em letras cursivas. Uma vez perguntei o porquê, e ela me contou que teve uma época em que saía com uma estudante de Filosofia que tinha lhe explicado sobre o conceito empregado pelo filósofo Nietzsche<sup>198</sup>. Katrina leu alguns livros e achou que tinha a ver com seu jeito de encarar a vida: de amar a vida aqui, a vida terrena com o que ela apresenta de alegria e sofrimento. Depois de refletir por um tempo, correu no estúdio de um amigo e pediu para que ele traçasse em um papel e passasse para o pescoço. Quando viu o esboço transferido naquela marcação roxa anterior à tatuagem, teve certeza: “Pode tatuar, é

197 *Pixo reto*: estilo de pixo originário de São Paulo. Ele tem a característica de ter traços retos, quase sem curvas, e geralmente verticalizados. Há quem associe a sua estética à da verticalização da cidade.

198 “Uma filosofia experimental, tal como eu a vivo, antecipa experimentalmente até mesmo as possibilidades do niilismo radical; sem querer dizer com isso que ela se detenha em uma negação, no não, em uma vontade de não. Ela quer, em vez disso, atravessar até ao inverso – até a um dionisíaco dizer sim ao mundo, tal como é, sem desconto, exceção e seleção –, quer o eterno curso circular – as mesmas coisas, a mesma lógica e ilógica do encadeamento. Supremo estado que um filósofo pode alcançar: estar dionisiacamente diante da existência – minha fórmula para isso é amor fati” (NIETZSCHE, 1999, p. 445).

isso mesmo!”. Com o tempo, a frase foi se tornando ainda mais significativa para ela. E eram muitas, muitas tatuagens espalhadas pelos braços e pelas pernas, algumas mais isoladas, do tipo *flash tattoo*, outras mais extensas – desenhos de diferentes estilos, feitos por mãos diversas, marcando variados momentos da sua vida. Essa era bastante visível, principalmente pelo fato de ela, invariavelmente, usar o cabelo preso com um rabo de cavalo. Quando a conheci melhor, fiz uma associação entre o escrito e a sua personalidade. Ela é de um tipo determinado e franco, pouco dada a divagações metafísicas. Tem uma relação mais prática com a vida, mas de um pragmatismo de contornos poéticos – não tão encerrado no utilitarismo. Ela encara as dificuldades e as labutas diárias, mas não como um fim. O trabalho remunerado nesses serviços aleatórios, para ela, é uma espécie de mal necessário que resolve com precisão e financia o seu, cada vez mais difícil, ócio, e as suas paixões: arte urbana, poesia e escalada. Katrina é simultaneamente carismática e reservada, tem um ar misterioso que remete a uma sabedoria curtida na ação, sedimentada na labuta e na malícia do cotidiano da cidade. Tem algo nas pessoas que é difícil de explicar, que é da ordem da energia sentida no contato presencial, algo que a gente não consegue traduzir muito, que se capta por uma espécie de sinestesia. Dou o nome de “presença” a essa característica, possivelmente na falta de outro melhor. E a de Katrina se nota pelas sutilezas. Pelo pisar firme e delicado, como se provocasse minúsculas fissuras na solidez dos ambientes. Também pela sua sonoridade corporal que remete à amabilidade e à confiança, mas que também traz algo de respeitabilidade – como quem diz: “só não pisa no meu calo que está tudo bem.” Sua fala é pausada e decidida, o timbre da voz é levemente rouco-aveludado. Pode-se dizer que Katrina é de poucas palavras, mas passa ainda bem longe do mutismo dos inseguros. A sensação que sinto é que para ela o que se diz não é o mais importante, mas o proceder que transparece nos detalhes. Tampouco pode-se concluir que ela seja cerebral, que se perca em pensamentos sem fim – como ocorre com a Ana. Eu traduziria o seu silêncio recorrente como característica de uma pessoa observadora e perspicaz. Geralmente, ela usa camisetas das marcas de pessoas da comunidade das artes urbanas e do *hip hop*: Real Vandal, Real Grapixo, D’Outro Jeito, FDR, Susto’s. Essas são as grifes com as quais ela se sente bem ostentando. Para ela, como para muitos na cultura de rua, faz mais sentido vestir roupas que movimentam a economia da própria cena do que de alguma multinacional que precariza trabalhadores – cujo lucro serve para colocar gasolina em helicópteros de bilionários ou financiar exotocidades egocêntricas. Seu estilo de se vestir geralmente é este: calças esportivas, de *pet-dry* ou *tactel*, tênis de corrida e camisetas de marcas de amigos ou de pessoas da cena. Eu resumiria como um jeito esportivo de quem vai enfrentar o batidão diário, que precisa de algo prático e confortável. Ela geralmente se veste de preto, cinza, branco ou azul-marinho – raramente a vi com roupas coloridas.

Eu conheci a Katrina por intermédio do Reles, numa época em que eles estiveram de rolo. Acho que foi uma confluência do momento, pois pelo que notei, no fundo, nenhum dos dois tinha muito essa de querer relacionamentos fixos. Ambos são espíritos nômades que calha-

ram de viver e criar modos de vida na cidade. Katrina tem uma relação forte com a natureza, volta e meia ela desliga o aplicativo em plena quarta-feira e vai fazer um bate e volta em alguma cachoeira das redondezas. Outras vezes foge da cidade para praticar rapel. Eventualmente, ela ironiza: “Engraçado como alguns dos que mais dizem defender a “limpeza” da cidade são exatamente aqueles que não estão nem aí para a destruição do meio ambiente”. Para ela, o protesto por meio da pixação tem algo de radical, não no sentido sensacionalista do termo, mas no de fazer uma crítica a partir das raízes dos problemas. Geralmente as pessoas problematizam dentro de uma margem de segurança, no limite da etiqueta social – protestam no dia a dia como se fosse uma espécie de reivindicação retórica. No entanto, se você começa a refletir sobre as contradições da vida contemporânea, são camadas e mais camadas de questionamentos e de histórias mal contadas que não acabam. Talvez, na raiz das questões sociais, a gente chegue a uma espécie de mecanismo de modelagem das subjetividades, em uma coerção mental naturalizada e sorradeira<sup>199</sup>. Essa modelagem faz com que as pessoas tendam a passar a amar mais as coisas, os objetos, do que as formas de vida. Ela me falou uma vez: “por aqui, pedra, ferro e plástico talvez sejam a promessa de vida eterna. Porque essas são as únicas coisas que parecem não morrer. Nós estamos condenados a viver e a ter que dar conta dessa imensidão de mistério que está atrás e diante de nós. O consumo desenfreado tem algo de reter, de cultivar coisas que não morrem – porque já são sem vida”. Entendi que “dar conta disso”, com coragem, é o que está tatuado em seu pescoço, como “amor fati” – amar o aqui, a vida (terrena) e todos os mistérios que ela oferece. Riscar o nome nas paredes é uma forma, ainda que metafórica, de dizer: “isso aqui é pedra morta, por trás desse nome tem uma vida que pulsa”. O pensador indígena Ailton Krenak usa o termo “cemitério urbano”<sup>200</sup> para se referir às cidades, possivelmente pelo excesso de concreto e pela deficiência de outras formas de vida que não as humanas. Katrina tem o hábito de assistir às suas falas, pelo celular, e de ler os seus livros – que são curtos e de rápida assimilação (apesar da profundidade). Amar a vida terrena, nesse sentido, é reconhecer e respeitar os ciclos de vida e morte – amar a vida, e todas as formas de vida, a partir da consciência da perspectiva da finitude.

Lembrei-me de quando ela me mostrou a foto de uma pixação que tinha feito em um viaduto na Rodovia Fernão Dias, desses que a gente passa de carro e não consegue entender como foi feito – pela altura e pela ausência de suporte para a ação. Eles, ela e os amigos, le-

199 “O Capital esmaga sob suas botas todos os outros modos de valorização. (...) Existe uma escolha ética em favor da riqueza do possível, uma ética e uma política do virtual que descorporifica, deterritorializa a contingência, a causalidade linear, o peso dos estados de coisas e das significações que nos assediam. Uma escolha da processualidade, da irreversibilidade e da ressingularização. Este redobramento pode se operar em pequena escala, de modo completamente cerceado, pobre, até mesmo catastrófico, na neurose. Pode tomar de empréstimo referências religiosas reativas; pode se anular no álcool, na droga, na televisão, na cotidianidade sem horizonte. Mas pode também tomar de empréstimo outros procedimentos, mais coletivos, mais sociais, mais políticos...” (GUATTARI, 2012, p. 41).

200 “O tempo passou, as pessoas se concentraram em metrópoles e o planeta virou um paliteiro. Mas agora, de dentro do concreto, surge essa utopia de transformar o cemitério urbano em vida.” (KRENAK, 2020, p. 22).

varam várias escadas enormes, daquelas usadas pra manutenção nos postes de eletricidade. Katrina anda sempre com um caderninho de bolso repleto de poemas, alguns ela escreve antes ou depois das pixações e grafitagens. Os mais emblemáticos, ela decora para recitar em saraus – eventualmente ela os publica junto com as fotografias nas suas redes sociais. Entre os escritos, vários em caligrafia de pixo, notei alguns rascunhos de desenhos botânicos. Ela me disse ser aficionada em plantas – até comentamos que o Átila estava trabalhando como jardineiro. Essa relação de amor e ódio com a cidade e a ligação do habitante urbano com a natureza, como forma de se reconectar com algum sentido perdido, é uma constante nas artes visuais desde tempos remotos.

Para ela, o pixo é nada mais nada menos do que uma letra de *graffiti* magrela. Ou, ao contrário, o *graffiti* é a pixação estufada e com efeitos coloridos (embora o *graffiti* possa ser também em preto e branco). A fluidez com que ela transita entre *graffitis* e pixos dá a entender que, pelo menos para ela, tudo é a mesma coisa. Um termo une todas as atividades em suas conversas: o “fazer rolê”. Um dia Katrina “faz rolê” de pixação e, no outro, de grafitagem. Ela circula com naturalidade entre grafiteiros e pixadores e me disse que, de fato, são muitas as pessoas que fazem esse trânsito. Ela ainda acrescentou: “A galera, geralmente, é de gente boa. A maioria é trabalhador, responsável, cuida da família, dos filhos (quando tem), dos amigos, se preocupa. Muita gente religiosa, de diferentes crenças, muita gente que tem outros talentos culturais: música, poesia, dança, culinária. Existe um estigma que é irreal, o que prevalece é a humildade e a labuta. Ninguém organizou, pensou estrategicamente, planejou como as artes urbanas funcionariam. Foi acontecendo, foi existindo, geralmente a partir da falta e da riqueza: da escassez de investimento nas juventudes, da deficiência de acessos, e da riqueza de inventividade e de capacidade de articulação coletiva. Ano após ano, a cultura da arte urbana foi se desenvolvendo, se multiplicando, se espalhando. Aí quem tenta entender hoje, não consegue. É muito complexa, tem um milhão de ramificações, infinitas pessoas praticando. É orgânica e múltipla. Não cabe em nenhuma lógica, é da ordem do viver.”

Uma vez, precisei fazer uma viagem de avião e combinei com a Katrina uma corrida até o aeroporto de Confins. Acertamos por fora, como viagem particular, para ela não precisar dar porcentagem para o aplicativo. No caminho, a gente passou pela Avenida Amazonas em frente a um prédio cuja empena cega foi pintada pela artista indígena Daiara Tukano<sup>201</sup>. Ela observou pelo retrovisor a enorme imagem de uma mulher indígena segurando uma criança no colo, e em seu corpo, plantas e peixes se fundiam às formas humanas. Percebendo que eu notava o seu interesse pelo mural, ela começou a falar espontaneamente:

201 “Daiara Hori Figueroa Sampaio (São Paulo, 1982), conhecida como Daiara Tukano, ou Duhigô, da etnia Tukano, é uma artista visual reconhecida por seu trabalho como muralista, professora e ativista pelos direitos indígenas brasileira. Daiara Tukano é também comunicadora e coordenadora da Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil.” Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Daiara\\_Tukano](https://pt.wikipedia.org/wiki/Daiara_Tukano). Acesso em 31 mar. 2022.



– Legal demais, né? Outro dia ouvi em um podcast, porque quando o carro está vazio, eu escuto muito. Então, eu aprendi que os indígenas brasileiros vivem uma vida mais intensa com a natureza, principalmente os que ainda estão mais afastados, eles têm uma coisa mais integrada com os outros seres vivos. Para eles, a natureza não está fora deles, eles não pensam que um rio está fora deles. Aí faz sentido naquela pintura os peixes misturados com o corpo da mulher, né? Por isso que eles sofrem quando os homens brancos, com os seus tratores, destroem a floresta. Sei lá, cortar uma árvore deve ser tipo cortar um braço ou um dedo. Imagina minerar uma montanha, encher um rio de lama tóxica desde Minas Gerais até o Espírito Santo? Isso para eles deve ter o sentido de uma metástase. Porque ele é, ele é também o rio. Os indígenas não têm essa separação, para a gente, para a gente aqui na cidade, tudo é separação. Eu e a montanha que eu vou explorar, eu e o rio de onde vou arrancar o máximo de peixes que eu conseguir para meter em um *freezer*, eu e a floresta que eu vou jogar no chão para vender como terreno para plantar soja e mandar para a China. Tudo vira papel, né? Papel dinheiro ou documento em cartório, que um dia vai virar dinheiro. E o mais irônico é que papel também é árvore morta, né? No livro *A queda do céu*<sup>202</sup>, o xamã chama papel de pele morta. E a gente dá tanto valor para a pele morta, vive em função dela. E o pior é que não tem muito como fugir dessa lógica, pelo menos vivendo na cidade. Ou a gente endivida e vira prisioneira de vez, fica escravizada pelos juros e multas. Olha eu aqui, por exemplo, fico dentro desse carro o dia inteiro. Comecei a ter corpo de carro: o braço no volante, a bunda quadrada, as costas curvadas, a cervical pesada – o automóvel molda o nosso corpo. A calçada, o semáforo, até mesmo o celular, tudo isso conforma nossa postura e a nossa forma de pensar. Os papéis que eu faço expandem o meu corpo e a minha mente: subir em um prédio, pintar um mural grafitando ou ir para a montanha são as minhas escapatórias. E o tanto que sou explorada pelo aplicativo, você não faz ideia: além de pagar pelo carro, pela gasolina, pelas multas e tudo, tem esse tal de algoritmo que, no fundo, é tipo um jogo caça-níqueis. Ainda vou arrumar outra coisa para fazer, mas tá difícil porque o dinheiro sumiu.

Enquanto ela falava, e eu fiz questão de não interromper, apenas balançando a cabeça afirmativamente para dar fôlego à conversa, fomos entrando na Avenida Cristiano Machado. Sempre me incomodaram aqueles viadutos com nome de escritores, de poetas. Para mim, o viaduto é tudo o que existe de menos poético na cidade: é funcional, objetivo, utilitário. Acho que nem os poetas concretistas gostariam de dar nome a eles. Fiquei associando os nomes que as instituições espalham solenemente pela cidade, sem consulta pública, e as escritas dos pixadores. As edificações, os monumentos, estão lá reafirmando lugares de poder: gerais, pastores, ministros, deputados se autoneameiam, ou são nomeados pelos seus pares, dando seus nomes a ruas, avenidas, pontes, viadutos e praças públicas. Por que não sortear cidadãos comuns distribuindo os seus nomes nos logradouros? Elevado Gari José Raimundo, Rua Estoquista Terezi-

nha, Avenida Fulano de Tal, Praça Benzedeira Maria, Ponte Motoqueiro Ricardo. Ou deviam usar apenas nomenclaturas mais abstratas. Em São Paulo existe a esquina da Rua Purpurina com Rua Harmonia, perfeito. Em um podcast<sup>203</sup>, escutei uma pixadora antiga na cena paulistana contar que, em tempos anteriores ao Google Maps, ela escolhia os destinos das ações pelos nomes dos lugares – lia um nome no catálogo telefônico ou no itinerário de um ônibus e ia por simpatia ou curiosidade: Recanto dos Humildes, Rua do Lírio Amarelo, por exemplo. Fui tomado por esse rápido devaneio até o início da Linha Verde e voltei a atenção para a conversa da Katrina (que intercalava as falas com silêncios longos e profundos).

— As pessoas sofrem tanto, né? A vida é dura na cidade, e é muita miséria nas ruas. Aí a gente olha para fora e se sente mal por eles, olha para dentro, para a si, e tem medo – porque nada garante que um dia a gente não possa estar lá também. E parece não fazer sentido. Acho que essa falta de sentido tem a ver com essa separação que eu estava falando, a tal da distinção entre natureza e cultura. Fico me lembrando daquelas cenas das fábricas antigas<sup>204</sup>, das pessoas apertando parafusos. Elas foram separadas do todo daquilo que produziam, conheciam só os parafusos que elas apertavam. A gente também é um pouco assim. Às vezes parece que esse lance da grana é uma chantagem que o sistema faz com a gente, para a gente não ter muita escolha e ter que viver conforme as regras. Às vezes não dá nem tempo de pensar, de ficar viajando nas ideias, como eu estou fazendo agora – é só o corre. É preciso ter alguma malandragem, algum jogo de cintura, para a nossa vida não virar um eterno apertar de parafusos. E olha que agora a gente aperta os parafusos virtualmente, pela *internet*, e não param de chegar parafusos, noite e dia, nos sete dias da semana. E tem esse papo da meritocracia, do empreendedorismo caô, que se a gente apertar, sei lá, um bilhão de parafusos, a gente fica rico. Aí você aperta um bilhão e o cara fala: “Ah! Foi mal, eram dois bilhões!”. E você aperta dois, a meta vira três. O bilionário de verdade vai ficando trilhárdario, e você só apertando, apertando<sup>205</sup>.

A Katrina, que geralmente era mais calada, daquela vez disparou a falar, possivelmente pela intimidade e pelo tédio que o trajeto até o aeroporto causava. Conversas e reflexões desse

203 REAL CORRE DAS RUAS, 2022. Entrevistada: Bia Fúria. Podcast.

204 “Estava implícita no processamento de fluxo contínuo uma intensa divisão de trabalho: cada trabalhador executava apenas uma ou algumas operações em algo que passava ou ficava momentaneamente parado, em vez de muitas operações em um objeto estacionário.” (FREEMAN, 2019, p. 134).

“O trabalho na linha de montagem era fisiológica e psicologicamente exaustivo de uma maneira diferente de outros. Mais do que nunca, os operários eram extensões das máquinas, ficando à mercê das exigências do seu ritmo. (...) Os operários da Ford reclamavam que o trabalho na linha de montagem os deixava numa condição nervosa que foi apelitada de ‘fordite’”. (FREEMAN, 2019, p. 139).

205 “A mudança de paradigma da sociedade disciplinar para a sociedade de desempenho aponta para a continuidade de um nível. Já habita, naturalmente, o *inconsciente social*, o desejo de maximizar a produção. A partir de determinado ponto da produtividade, a técnica disciplinar ou o esquema negativo da proibição se choca rapidamente com seus limites. Para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina é substituído pelo paradigma do desempenho.” (HAN, 2017, p. 25).

tipo são constantes entre as pessoas que participam das artes urbanas, ainda que não de forma tão elaborada, como fez a Katrina. O tema está sempre presente. E se torna ainda mais destacado quando pixadores são detidos e julgados por meio de processos de “crimes ambientais”. O tema é uma contradição gigantesca que paira, e eventualmente desaba, em meio aos pixadores, grafiteiros e muralistas, ainda mais quando artistas urbanos recebem penas desproporcionais em um mesmo mês em que um governador faz acordos indecorosos com as mineradoras. Minas Gerais é um estado que celebra um dos piores punitivismos do país contra os pixadores, e a maior leniência com quem arrebenta com as montanhas e intoxica os rios. A desigualdade social (com níveis absurdos de concentração de renda), os crimes ambientais (Mariana e Brumadinho são ainda recentes), as questões migratórias (incluindo aí as ideias de patriotismo e de fronteiras), a crescente intolerância religiosa (com ares fundamentalistas), o desenvolvimentismo desenfreado (em nome dessa entidade sacrossanta chamada mercado) e a escalada bélica (que alimenta exércitos, milícias e facções) são sintomas vividos cotidianamente pelas populações brasileiras. No caminho, a minha mente foi oscilando entre a atenção às falas da Katrina, que eram pontuadas por longos intervalos, e a minha conversa mental que seguia as suas lacunas. Depois que passamos pelo Shopping Estação, Katrina voltou-se mais para o tema da cidade e da sua relação com a arte urbana – como que pegando um atalho no assunto anterior.

— É uma relação de amor e ódio com a cidade, esse lugar que não nos deixa em paz. A vida urbana é o palco das contradições, por aqui é tudo desenvolvido a partir do consumo, de um querer sempre mais para tampar algum buraco que nunca deixa de ser erodido. Pelo rádio, pela tevê, pela *internet*, nas paisagens, em todos os espaços é só isto: consuma, consuma, consuma. E trabalhe sem parar para que essa imensa esteira nunca pare. E enquanto você trabalha sem parar, a cidade se complexifica como um imenso sistema burocrático sempre pronto para te enredar. Quando eu estou no alto de um prédio fazendo um pixo, eu temo a morte. O tédio leva muitos para os *shoppings* ou os abduz na frente da tevê ou com o celular na mão. Eu opto por escrever e desenhar nos muros. Tem hora que prefiro o sossego, e vou fazer um *graffiti* autorizado com alguns amigos – a gente vai pintando e conversando, como faz quem senta em um bar para dividir uma cerveja. Essa selva de concreto e aço não foi feita para humanos, ela só pode ser habitada pelos andróides. E é isso que o sistema oferece, tenta transformarmos, a todos nós, em robôs – sem cérebro, sem coragem e sem coração. Cada um vive o leão, o espantalho e o homem-lata em si, ao mesmo tempo. Eu pixo e grafito para mexer comigo, para colocar a minha vida em movimento. Também para sacudir a sociedade, para gritar que estamos vivos. E nem é que o que eu faça seja sempre protesto, mas só o fato de estar fazendo arte urbana já é uma espécie de manifesto utópico. E a minha maneira de fazer isso é escrever o meu nome, em tinta preta fosca ou colorida e cheia de efeitos, é como se eu afirmasse: “K3NA, e estamos vivos.” Mais importante ainda que o meu nome, é dizer: estamos vivos!

Ela falava com tamanha vivacidade que me tornei imóvel, ia apenas ouvindo e absorvendo. Da janela eu observava a avenida, que já tinha se tornado estrada: galpões de logística,

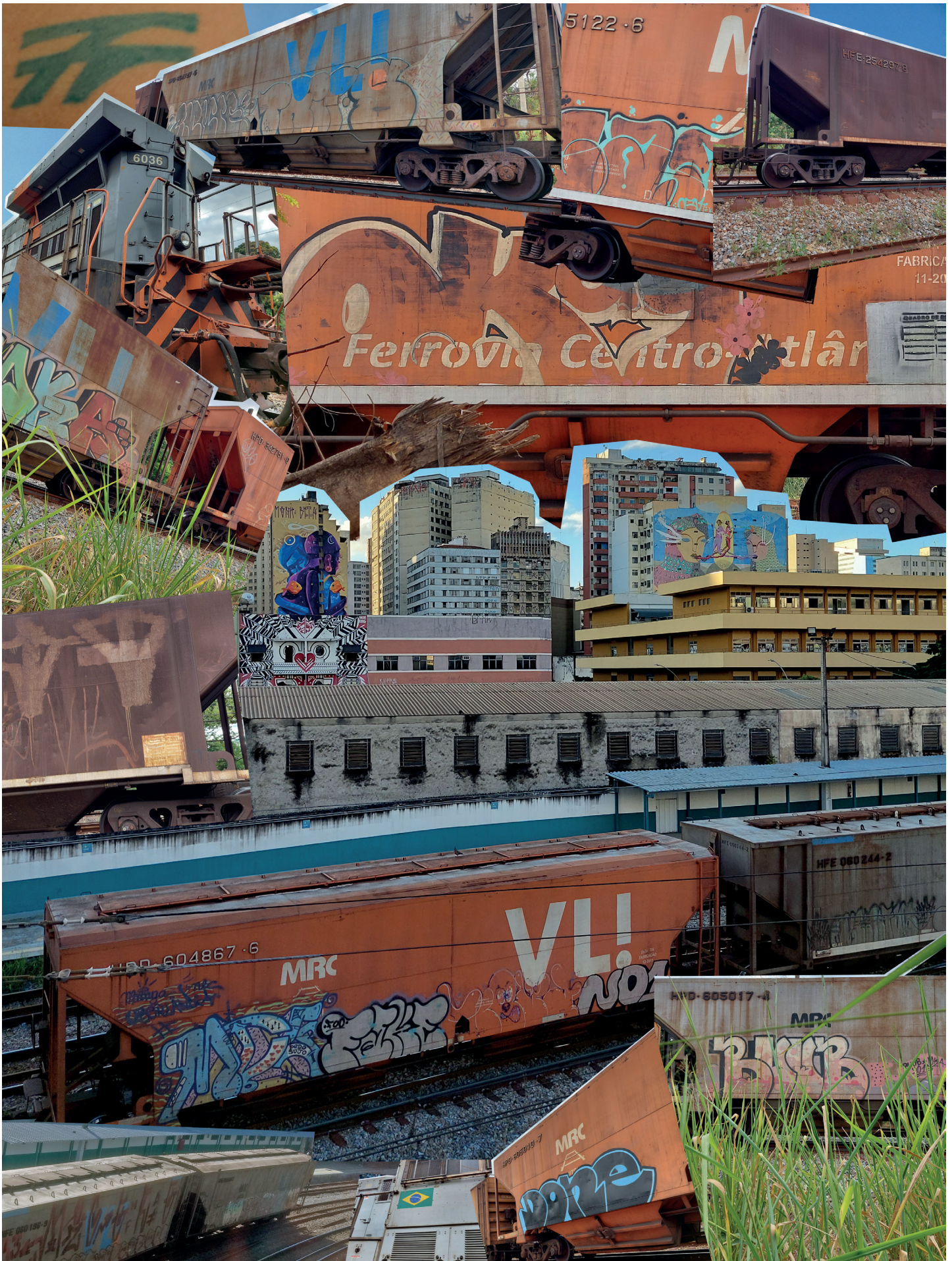
infinitos *containers* de transportadoras, *outdoors* promovendo produtos do *freeshop*, boates de *striptease*, contas em bancos digitais, empresas de telefonia e faculdades particulares. Um carro nos ultrapassou, e na traseira dele havia colado um adesivo da bandeira do Brasil – lembrei-me “homem de negócios” que ela havia pegado como cliente em uma de suas corridas de aplicativo e sobre o qual ela havia me narrado. Outros *outdoors*: anúncio de casa de câmbio, de uma empresa despachante que ajuda com vistos para o estrangeiro, uma propaganda governamental, um suporte vazio anunciando a si mesmo como produto – “anuncie aqui”. De fato, essas coisas só fazem sentido em uma lógica pueril, naquele modo de pensar que a gente assume para conseguir lidar com a praticidade do cotidiano, só que vai ficando tão prático que o articular com essas coisas acaba por se converter no próprio pensar. Nossas mentes se tornam ocupadas com publicidades, tarefas e desejos rasos, até se tornarem atrofiadas. Paramos de questionar, paramos de abstrair e buscar alguma camada além. E a vida acaba assim, “bam!”, como o encerramento de uma propaganda da Ricardo Eletro. A questão que tenho pensado agora é: quem ganha com isso? Para onde vai a grana e o nosso tempo enquanto destruimos tudo o que resta? Fui instigado pelas falas da Katrina, minha mente estava a duzentos quilômetros por hora – enquanto o carro seguia a cem. Eu ia fazendo conjecturas enquanto olhava a paisagem e avistava o aeroporto se aproximar; a gente já ia pegar a alça que dá acesso ao embarque, percebi isso quando escutei o tique-taque da seta ligada. Quantos têm esse mesmo incômodo, esse inconformismo pulsante ou latente contra esse modo de produção desenfreado, essa visão de mundo que nas ruas é associada ao termo “sistema”? E o que se ouve é sempre que “o sistema é bruto”. A violência está nas suas entranhas, o seu modo é o modo da violência: pela cooptação de desejos, pela desigualdade, por explorar as fragilidades humanas, por impulsionar as guerras civis e militares. Lembrei-me do escritor Luiz Ruffato, quando, em um bate-papo, comentaram que em seus livros não havia violência, e ele respondeu: “os meus livros não têm sangue, mas tudo o que eles têm é violência”. A minha mente estava acelerada. A voz da Katrina rompeu o meu devaneio, o corpo acompanhava a curva que o carro fazia cruzando por cima da rodovia. Pela janela lateral, eu via o trecho de estrada que tínhamos acabado de cruzar.

— Caramba! A gente já chegou. Qual companhia é o seu vôo? É doméstico, né? Você falou São Paulo? Ah, tá! Latam. Beleza. Latam é caro, né? Eles que estão pagando? A galera que te chamou. Chegamos! Nossa! Falei muito, né? E olha que nem sou muito de falar. Quando você voltar, vamos marcar um rolê! Pode ser lá no meu bairro, tenho um monte de muros disponíveis por lá. Sei que você não gosta mais de fazer o *vandal*, aí a gente fica de boa pintando e trocando uma ideia. Levo até o *cooler* pra rolar uma cervejinha. A gente faz aquele muralzinho clássico de letra e personagem, posso chamar a Ana e mais um pessoal também – vira um eventinho informal, só a gente mesmo. Fechou! Na volta a gente marca, então. Valeu pelo papo. Não bate a porta! Tem geladeira em casa não, sô. Hahaha! Valeu! Boa viagem!

Olhei para trás e vi a Katrina de volta ao semblante com o qual a conheci – séria e compenetrada. Ela deve ser do tipo daquelas pessoas que só se abrem eventualmente, quando

embalam em um assunto específico. E foi logo em uma situação ordinária que consegui ouvi-la melhor, com o tempo do trajeto e a intimidade do carro. Daí para frente, foi perdendo a graça, o assoalho encerado do saguão, o guichê, o *check in*, o raio-x chatíssimo, a livraria que só vende autoajuda e dicas de sucesso, o café e o pão de queijo com preços abusivos, a fila dos clientes *diamond, gold*, prata e safira, a decolagem, as instruções da tripulação, um zumbido no ouvido. O avião ia chegando a São Paulo, desceríamos em Congonhas. Sempre me assusto com aquela visão dos infinitos arranha-céus anunciando a pista de pouso, com os espigões espremidos entre montanhas de outros prédios muito altos. Dentro da aeronave: compromissos, preocupações, *laptops* abertos sobre as mesinhas de refeição, revistas de luxo motivacional, ternos, camisas de linho com manga longa, *tailleurs* e casimiras, gente focada e circunspecta. A tripulação passou avisando que os objetos deveriam ser recolhidos e as poltronas posicionadas com os encostos na vertical. O rádio anunciou a temperatura externa e deu meia dúzia de instruções que não entraram na minha cabeça. Senti um solavanco com o pouso, a aeronave taxiou. Todos levantaram em alvoroço simultâneo, entupindo o corredor. Fiquei na minha poltrona observando o engarrafamento de corpos no corredor: dedos nervosos teclando nos *smartphones*, gente fazendo cálculos mentais, gente ligando para avisar que ia atrasar para as videochamadas (as antipáticas *calls*), executivos portando as redundantes pastas executivas, braços se enfiando em *blasers*, suspiros e gente estalando o lábio (beijando santo), o tique-taque da capital dos negócios seguia aflito naquele ambiente. E o mais irônico, eu também estava ali: preso no mesmo tiquetaquear frenético. Escutei o ruído do rádio do avião sendo ligado, uma voz feminina: “portas em automático”.

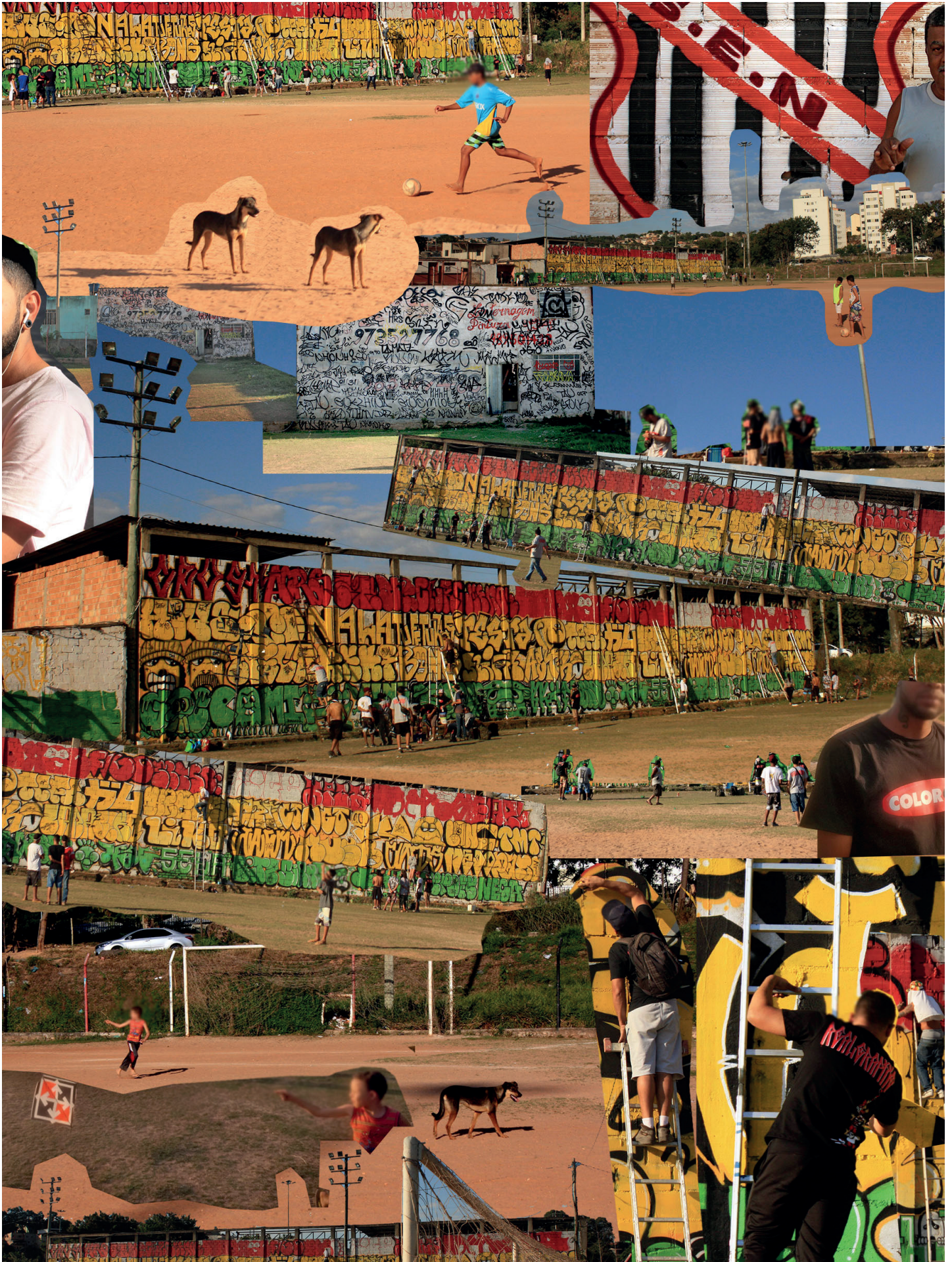












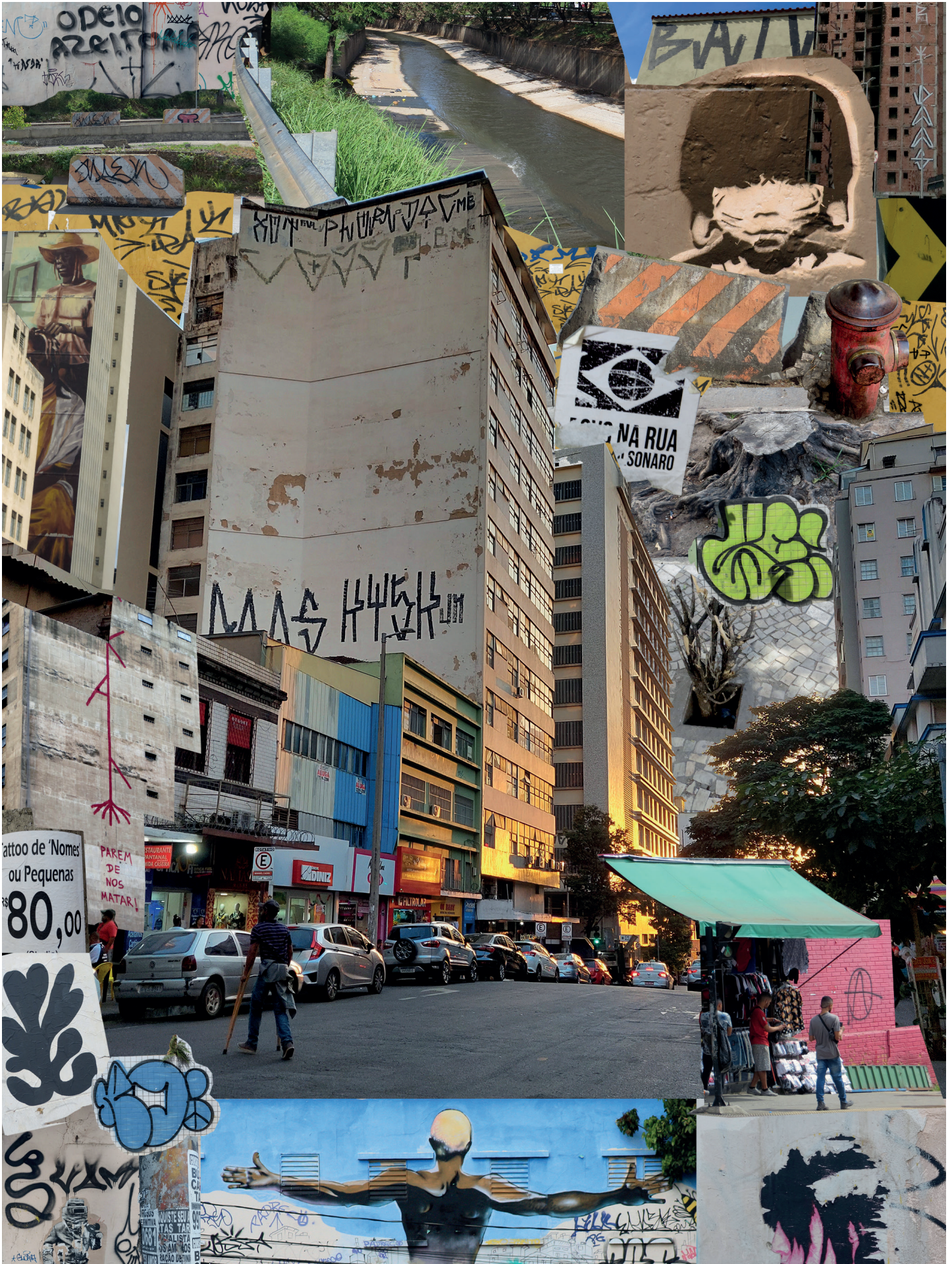














## PARTE 3

### 10. Um outro muro

Telefunken, Philco, Toshiba, Sharp, Phillips, Sony, CCE. Os logos antigos já desbotados ocupavam a parede junto aos mais recentes, colados na última década: Samsung, AOC, LG, JVC, Aiwa. Na época da mudança das tevês de tubo para as de LCD, o Senhor Eustáquio quase desistiu de trabalhar. Antes de se converter para nova tecnologia, teve que ler e reler inúmeros manuais, encomendar e estudar diagramas de circuitos, fazer supletivo com as apostilas do Instituto Universal Brasileiro e assinar as Revistas da Eletrônica. Agora vem essa tal de *Smart* Tevê, que de esperta não tem nada. Migraram muitas das tecnologias do formato dos telefones celulares para os televisores. *Microchips*, nanotecnologia, conectividade. Eustáquio assumiu que ali seria o fim da linha para ele, que talvez precisasse descer as portas. Viúvo, caminhando para os oitenta anos de idade, com a única filha finada naquele desfecho infeliz, o Voyage cor de âmbar estacionado na porta da loja seguia ainda como companheiro, causador e testemunha daquilo que tentava esquecer havia anos. Os televisores que ninguém buscava se avolumavam nas prateleiras, empoeirados. Restava o seu ofício na pequena loja especializada em consertos eletrônicos: uma porta de garagem situada na parte inferior da casa em que morava. A clientela sumiu, primeiro porque hoje em dia ninguém mais conserta, preferem jogar fora e parcelar um equipamento novo. Segundo, porque agora as pessoas gastam fortunas nas tais televisões “espertas”, que ele definitivamente não conseguia consertar. Para dar conta, teria que aprender computação e comprar infinitos equipamentos digitais – e ele mal sabia ligar um computador.

– O bairro não é mais o mesmo. Uma juventude confusa, a gente só vê esses moços andando para lá e para cá e se encontrando nas esquinas. E tem essas motocicletas desreguladas que passam fazendo um barulho infernal, empinando a roda da frente, esses carros tocando som alto. Faz mal para os ouvidos, e equipamento não foi projetado para funcionar naquela altura: queima o circuito interno. Tudo escrito que Deus que deu, até parece que Deus ia ficar dando carro para as pessoas. Com tanta fome, tanta miséria por aí, ele ia dar é cobertor, pão, almoço, noite bem dormida. Deus não gasta dando carro, não. Essas casas do bairro, todas com muro alto, concertina para todo lado, cerca elétrica, alarme apitando – parece que vivemos em um presídio. Os cacos de vidro não dão conta desse pessoal de hoje, jogam um papelão e já estão lá dentro. As paredes todas pichadas, um horror. Umas palavras esquisitas, uns negócios que ninguém lê. A minha loja mesmo, já desisti de pintar. Dá uma sensação ruim na gente. Já fui roubado três vezes só esse ano, e ainda estamos em agosto. Entraram, apontaram a arma e pediram o da gaveta. Pior que eu sempre deixo ali umas notas de vinte e de cinquenta para o caso de assalto. Dizem que se a gente não tem eles matam, então é melhor ter. Não sei se esses pichos têm a ver com bandidagem, acho que não. Acho que quem picha são uns à toa. Gente

trabalhadora não picha, assim eu penso. Tem uns moços que fazem umas pinturas bonitas, de paisagem, de santos – esses aí são artistas. Não aguento esses rapazes que vêm emporcalhar a minha rua.

A voz do Senhor Eustáquio ia da garganta para o cérebro, sem sair pela boca. E a fala da cabeça continuava, em um fluxo desenfreado, como se um bicho tivesse se alojado em seu crânio e ficasse ali ruminando, cavando buracos. Sua face se mantinha franzida, a testa enrugava de tanto matutar.

– Dá um desgosto, todo dia descer e levantar essas portas emperradas de ferrugem. Já passei WD-40 e não melhora, enchi de graxa e continua dura. E não dá vontade de arrumar nada. Eu chego, varro o chão, passo pano no balcão, espano tudo. Todo dia dou essa mesma geral. As pichações ficam aí, só aumentam, tipo erva daninha. Essas emboleiras alastram, avançam na madrugada sem ninguém ver. Coloquei quatro câmeras faz uns anos, elas não funcionam mais. Em casa de ferreiro, o espeto é de pau, né? E os safados sabem, eles notam que estão desligadas. Não sei como, mas sabem. Há uns cinco anos, eu pinteí tudo de azul, um azul clarinho. Até escrevi um texto ali no canto: “Sr. Pichador abençoado, favor não pichar.” Adiantou? Nada. Dois dias depois já estava tudo rabiscado. Parece até que eles gostam mais quando a gente pinta, parece que o fato de estar novinho atiça. Aproveitei o resto de tinta que sobrou do galão e retoquei a parede inteira. Fui catando e apagando as pichações. Três ou quatro demãos em cada rabisco para sumir totalmente – e eles usam tinta a base de óleo, complicada para tampar. Aí larguei mão, não pinto mais. Ninguém pinta mais. A vizinhança vai ficando assim, agora todas as casas têm a mesma cara: muros altos, concertina, caco de vidro e tudo pichado. E também começou a encher de prédio aqui no bairro, uns caixotões com duas ou três vagas de garagem por apartamento. Não cabe tanto carro nessas ruas, aí a prefeitura vem e mete asfalto onde era calçamento. Asfalto ruim, que esburaca e fica pior que antes. Chove e é aquele espetáculo: bocas-de-lobo voando e inundações por todo o lado. É! O bairro mudou. A gente vai ficando desmazelada, sabe? Eu gosto de limpar tudo todo dia, até varro a calçada – não jogo água porque não pode gastar, apesar de que são as mineradoras que gastam a água toda. Também porque ando muito apertado de dinheiro. Viver é uma luta, né? E tem hora que a gente cansa da batalha. A loja já não tem serventia. Adquiri patrimônio, comprei essa casa. Mais de trinta anos pagando aquele bendito BNH, o danado do carnê chegava pesando na minha caixa de correio todo santo mês. E foram quatrocentos e oitenta! Centenas de parcelas chegando mês a mês, vinte ou trinta anos, no meio daquela inflação que a gente viveu, com aquelas notas cheias de zeros que não valiam nada. Cruzeiros, cruzados, cruzados novos, real, e eu ali nos boletos. Vinham aqueles pacotes, os pacotes econômicos. Eles falavam em contenção, contenção era a gente, né? Contenção era a nossa vida. Delfim, Bresser, Zélia, Malan, Ricupero e mais um tanto de gente, atravessei esse povo todo – de pé, com a cabeça erguida, trabalhando. Você imagina o que é isso? Eu via as pessoas indo para a praia, tomando cerveja e comendo batata frita, andando de roupa nova. E eu: nada! Só juntando dinheiro para aquele carnê do BNH.

Sei lá, às vezes esses rapazes rabiscam tudo por revolta, mas não consigo entender o que eles dizem. Não sei se é o caso de prisão ou de caçarem um emprego. Sei que está todo mundo desempregado, sem trabalho, sem perspectiva, sem vontade de nada. Fico dividido entre pegar um sujeito desses e ensinar um ofício, uma tabuada, ou se o negócio é resolver na ponta da carabina. Está tudo mudado, fico perdido. Não entendo, não vejo explicação para esse tanto de nome que ninguém lê, tem hora que mete medo. Essas montoeiras de rabiscos que ninguém controla. Vi um vídeo aqui na loja, tinha um rapazinho de boné, um metido a sabichão, ele falou que tem a ver com luta por justiça, disse um troço sobre democracia. E eu? Esses moços são engraçados, acham que a cidade é só deles. Tava escrito “BH é nós” aqui no muro. Nós quem? E a gramática tá errada, tá vendo? Somos nós, assim seria o certo. E aqui nem BH é mais, da rua para cá já é Contagem. Tudo errado. Quanta gente cabe nesse “nós” deles? Essa juventude acha que só existem eles no mundo.

Veja o caso do meu vizinho aqui da frente, pipoqueiro. Quase trezentos reais um galão de dezoito litros de tinta. Reformou a casa todinha no braço, ele e o irmão dele. No final queria dar uma pintura no muro. Foi lá e escolheu a cor: verde esmeralda. Trabalhou igual burro para conseguir pagar as contas todas do mês e sobrar o dinheiro. Faz a conta aí, o que é juntar trezentos reais vendendo saquinho de pipoca? E o homem sai daqui e empurra a pipoqueira dele até a porta do Parque Municipal, umas duas horas de caminhada, indo no sol e voltando na noite. Trabalha em pé o dia inteiro, usando banheiro do parque, comendo mal, depois empurra tudo de volta. Imagina quantas vezes ele já fez isso na vida. Aí, enfim, pintou o muro dele. No primeiro fim de semana depois, tava tudo zoadado de rabisco de novo. Que democracia é essa? Que justiça é essa? Ele tá lá, deprimido. Ter a casa no capricho é importante para a gente que anda tão cansado da vida. É de onde a gente sai e chega todo dia, é a nossa referência de lugar. Todo mundo vai entregando pra Deus, largando mão. A gente não entende esses moços, mas vai levando a vida. Ou entende até demais, não sei.

O Senhor Eustáquio é tio do Reles. Uma vez, ele me indicou esse irmão de seu pai para consertar o *receiver* que acompanha o meu toca-discos. Levei na oficina e o Eustáquio me falou que não estava habituado a trabalhar com aparelhos de som, mas que daria uma estudada no caso. Acabou devolvendo sem fazer o reparo porque não encontrou o canal *phono* do mesmo modelo para substituir – o meu aparelho é bem antigo, a peça estava em falta na praça. Estive lá duas vezes para tentar encomendar o serviço e, uma semana depois, para buscá-lo no mesmo estado. Quando cheguei, notei que a parede do seu estabelecimento estava toda pixada. Aproveitei para puxar assunto, fazendo algum comentário retórico para encaminhar o papo – queria escutar alguém que certamente tivesse uma opinião desfavorável. Obviamente não consegui ler os seus pensamentos, mas as suas falas foram exatamente no tom do fluxo mental que narrei nos parágrafos anteriores. Assumi uma postura voluntariamente de escuta, evitei fazer interjeições e busquei nem mesmo expressar afirmações ou negações em minhas expressões faciais – ouvi atentamente com cara de paisagem.

Não o recrimino pelas suas falas, embora eu não compactue com algumas das suas vi-



sões. E aí percebi mais um dos paradoxos que habitam em mim, ou, quem sabe, uma antinomia: por um lado entendo que quem se sente injustiçado tem a urgência de se expressar e de tentar sacudir a sociedade. Por outro, o sentimento do Senhor Eustáquio, como o de muitos pequenos comerciantes e habitantes urbanos, também não deve ser deslegitimado. Tenho acompanhado a batalha do pequeno comércio para manter-se aberto diante das investidas das grandes corporações: farmácias de bairro, oficinas, mercadinhos, butiques, lojinhas de artigo esportivo, livrarias (as livrarias!). As megacorporações chegaram como um rolo compressor achatando tudo: quem é o livreiro de rua frente a uma *Amazon*? Quem é a lojinha de artigos esportivos frente a uma *Decathlon*? Quem é uma farmacinha de poucos metros quadrados frente a uma rede com infinitas lojas e um sistema robusto de distribuição? Em todas as relações, tendo mais para Davi do que para Golias.

Sei que a pixação, assim como o *graffiti vandal*, raramente é pessoal: quem os faz quer as superfícies, e não ofender ou atingir diretamente os lojistas ou moradores que ali habitam. Existem diferentes éticas em meio aos artistas urbanos: tem quem não pixe em prédios que tenham porteiro (com o receio de o trabalhador perder o emprego), tem gente que não pixa em hospitais ou igrejas; tem quem não pixe em muros recém pintados ou bem cuidados, há grafiteiros que só grafitam em lugares deteriorados, tem muitos que só pixam ou grafitam em cidades grandes, muitos abominam interferência em paisagens naturais, como praias e cachoeiras, alguns evitam agir nas suas próprias vizinhanças. Uma das éticas mais difundidas é a de não pixar sobre placas de sinalização de trânsito, o que pode acarretar em acidentes com motoristas e pedestres (embora eventualmente pixem o verso). São infinitos os arranjos éticos: desde o grafiteiro que nunca grafita sem consentimento até os grafiteiros e pixadores mais extremados, que não ligam para nada (esses geralmente ficam mal vistos mesmo em meio às comunidades de artistas urbanos). O pixador Djan disse, em um podcast<sup>206</sup>, que o que eles fazem é um vandalismo simbólico (diferentemente de um vandalismo ao pé da letra): que nunca estragam, quebram ou atrapalham o funcionamento de nada, e que nunca pixam pessoas, animais ou quaisquer seres vivos – é sempre tinta sobre alguma superfície urbana, sem a intenção de deixá-la inoperante.

Não consigo ver pequenos comerciantes como “grandes capitalistas”, eles também são trabalhadores – mais uns de nós, das camadas exploradas por um sistema financeiro desalmado. Escutando o Senhor Eustáquio, nas duas vezes em que estive lá, já que voltei propositalmente com o assunto, não deixei de dar razão para as suas queixas: de que sente medo, de que fica confuso, de que afasta a clientela (que talvez nem existisse mais). No entanto, mantenho o meu respeito pelos artistas urbanos que agem sem consentimento – entendo-os tão profundamente como entendi o Senhor Eustáquio (e todos os Senhores Eustáquios que estão espalhados por aí). E é desse lugar que eu vim. Sou de uma família de origem bastante simples e que trabalhou de sol a sol, em três turnos, fazendo todo tipo de economia e cortando qualquer possibilidade de extravagância para conquistar um mínimo de estabilidade financeira – e uma estabilidade

ilusória, de trabalhador incansável que não pode ficar um mês sem trabalhar. Estabilidade que não se apoia no luxo e nos brilhos do consumo, mas no suado, nos boletos intermináveis, no tratamento dentário parcelado, em algum respiro mínimo para se dedicar aos estudos, em algum vislumbre de aposentadoria no futuro sempre distante. Penso em gente que muitas vezes não se permitiu o tempo das artes, da abstração e da divagação filosófica porque viu em uma vida pragmática o modo de sobreviver a um capitalismo periférico voraz. E é sempre bom lembrar que esse é um lugar em que não firmar o semblante pode significar não conseguir se manter financeiramente: e ir morar na rua, não ter o que comer, não ter como cuidar minimamente da saúde (sua e dos filhos), sentir abalada a dignidade e beirar o precipício. É preciso lembrar que quando falamos dessas pessoas, falamos também de classe trabalhadora.

Em um país tão dilacerado e marcado por violências, injustiças, abusos e explorações, sequelado por uma ditadura militar de duas décadas, pensar não é tarefa fácil. Desconfio de qualquer pensamento que siga em direção única, que perfure verdades como uma broca que cava um túnel de metrô. E esse meu caminhar se torna também angustiado, agônico, porque não deixa de bater em outras casas e de escutar outras vizinhanças. Reconhecer direitos díspares é doloroso, mas antes isso que a anestesia das certezas assertivas.

## 11. Rui

O tempo voou, e quando eu me assustei, já tinham se passado vários meses. Por acaso, me encontrei com o Rui, que eu já conhecia de nome por intermédio do Bira, um grafiteiro que usa do *graffiti* como ferramenta para articulações sociais, como prática explicitamente política. Ele é um cara que possui bastante carisma e habilidade de agregar as pessoas. Parece ser do tipo de gente que raramente é vista andando sozinha. Reparei nas suas guias de umbanda que desciam rentes à pele negra do pescoço, e que sumiam por baixo da gola da camisa xadrez. Por interesse pessoal, sempre noto detalhes, em pessoas e ambientes, que remetem à fé – esse é um tema que me instiga, as religiosidades. Uma vez, o Rui me disse que toda quarta-feira trabalha no terreiro da sua vizinhança. Soube disso porque o chamei para tomar uma cerveja no espetinho da Avenida Amazonas com Rua da Bahia, e ele explicou que não podia – precisava estar desintoxicado naquele período.

Acabamos trocando mensagens, marcando de bater papo e nos aproximando – assim fui entendendo o Rui um pouco melhor. Vejo em sua rotina um misto de engajamento político com um tipo característico de ética espiritual, que entendo que vai além de crenças em caminhos religiosos específicos – é importante ressaltar que sou defensor do não sectarismo e dos diálogos interreligiosos. Uma boa parte dos praticantes das artes urbanas com os quais conversei demonstra desinteresse generalizado pela política institucional, mas opta por um ativismo cético com relação ao poder público, e é extremamente desconfiada das “benesses” da chamada iniciativa privada. Em muitos encontramos um modo de pensar que se aproxima ao que tem se chamado de “neoanarquismo”<sup>207</sup>, termo cunhado como diferenciação (ou atualização) do anarquismo clássico. O Rui era um tanto diferente disso, ele estava sempre por dentro dos meandros da política partidária e é extremamente atualizado sobre as tramas do Executivo, do Legislativo e do Judiciário. Sua posição política tem como referência os teóricos e militantes do socialismo mais tradicional, mas ele articula com atores das institucionalidades de diversas orientações no campo progressista. Em seu vocabulário, termos como “massa”, “proletariado”, “burguesia” e “levante” coexistem com os verbetes importados da língua inglesa por meio do *hip hop: graffiti, throw-up, breaking, piece, crew, scratch, pickups, flow, pop, lock*. Não que eu veja essas justaposições linguísticas como problema, mas nem por isso elas deixam de gerar uma sonoridade curiosa. Na minha cabeça, comecei a conjecturar sobre as feições desse encontro entre a busca do pensamento decolonial, as bases socialistas e o *hip hop*.

207 “Entendidos de maneira ampla e generosa, o pensamento e as práticas políticas libertários constituem um conjunto relativamente heterogêneo de correntes e subcorrentes, ou uma ‘família’ com três ‘ramos’ principais: o *anarquismo clássico* (que floresceu principalmente entre a segunda metade do século XIX e os anos 30 do século XX (...)), o *neoanarquismo* (que é um rebento da segunda metade do século XX) e o *autonomismo* (que igualmente emerge, enquanto tal, na segunda metade do século XX). Como em toda ‘família’, também aí houve e há divergências e até mesmo rusgas; há, não obstante, um forte elemento comum: uma postura simultaneamente anticapitalista e de oposição ao marxismo-leninismo, por conta dos elementos autoritários e conservadores deste.” (SOUZA, 2017, p. 246).

Perguntei sobre isso ao Rui, e ele narrou uma linha histórica de como a cena cultural, principalmente musical (por meio do *jazz*) e literária, chamada Harlem Renaissance<sup>208</sup>, presente na década de 1918 até meados de 1930, reverberou na geração do Movimento pelos Direitos Civis Negros nos Estados Unidos<sup>209</sup>, cujos anos finais contou com a presença do Partido dos Panteras Negras<sup>210</sup> e, finalmente, de como essas matrizes de um pensamento negro em solo estadunidense (mas não apenas) foram decisivas para o surgimento do *hip hop* a partir de meados dos anos 1970<sup>211</sup>. Embora na cultura estadunidense exista historicamente um trabalho efetivo de abafamento dos pensamentos à esquerda, nas manifestações culturais alternativas (como no caso do *hip hop* e do *punk*), eles persistiram e se alastraram usando dos mecanismos da indústria cultural para a propagação de ideias revolucionárias ou, minimamente, para fazer a crítica dos modos de produção capitalista e do imperialismo bélico norte-americano. O grupo Public Enemy, por exemplo, lançou, em 1990, o disco *Fear of a Black Planet*<sup>212</sup>, que se encerra com uma música intitulada “Fight the Power”<sup>213</sup> – cujo videoclipe oficial é a encenação de uma passeata com faixas e cartazes. Os dançarinos que acompanham a banda nos *shows* usam figurinos e fazem coreografias em nítida referência aos *Black Panthers*. Tais estratégias expressivas, via meios de comunicação de massa, são adotadas pelo *hip hop* e movimentos correlatos. A manifestações mais remota que consegui relacionar ao *rap* combativo é a música “The Message”<sup>214</sup>, de 1982, dos *rappers* Grand Master Flash and The Furious Five, ou, ainda, os poemas musicados do Gill Scott Heron, criador da icônica “The Revolution Will Not be Televised”<sup>215</sup>, lançada pela primeira vez no álbum *Small Talk at 125th and Lenox*, em 1970. Claro, antes disso já poderíamos dizer do ativismo negro nas músicas de Curtis Mayfield, Nina Simone, James Brown e de uma linha histórica que se estenderia, em solo estadunidense, pelo menos até o início do *blues* e do *jazz*.

208 BALANÇO E FÚRIA, 2021b. Entrevistados: Rodrigo Brandão e Rodrigo Carneiro. Podcast.

209 “O mais conhecido e famoso deles [dos Movimentos pelos direitos civis] através da história foi o Movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, compreendido entre 1955 e 1968, que consistia em conseguir reformas nos Estados Unidos visando abolir a discriminação e a segregação racial no país. Com o aparecimento de movimentos negros como o Black Power e os Panteras Negras no meio dos anos 60, o clamor da sociedade negra por igualdade racial acabou aumentando seu pleito para a dignidade racial.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento\\_dos\\_direitos\\_civis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_dos_direitos_civis). Acesso em: 04 abr. 2022.

210 BALANÇO E FÚRIA, 2021b. Entrevistados: Rodrigo Brandão e Rodrigo Carneiro.

211 COOPER, 2013.

212 PUBLIC ENEMY, 1990. (produção musical).

213 PUBLIC ENEMY, 1990b. (produção musical).

214 GRAND MASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE, 1982. (produção musical).

215 GIL SCOTT-HERON, 1971. (produção musical).



Mas, por que essas referências foram citadas no meio da narrativa dos meus encontros com o Rui? O desvio foi importante para que eu contextualizasse esse entroncamento do *hip hop* com matrizes de pensamento reivindicatório em favor das minorias. Nessa cultura, há também a forte influência dos latinos (principalmente mexicanos, cubanos e porto-riquenhos), sobretudo na dança (no *breaking*) e no *graffiti*. O encontro dos movimentos negros que aumentaram a coesão e a difusão de suas ideias desde, pelo menos, a luta pelos Direitos Civis, com a presença dos imigrantes latinos nas periferias estadunidenses, foi fundamental para o surgimento da cultura *hip hop*. É importante lembrar que o ambiente em que essa cultura surgiu foi de recessão econômica, absoluto descaso com as vidas periféricas, explosão do tráfico de drogas e escalada da violência policial e das gangues. Ele surgiu como resposta cultural a um cenário desolador.

O Rui tem mais ou menos a minha idade. Nasci em 1974, então sei que algumas de suas referências são parecidas com as minhas. Talvez eu tenha a influência do *punk* em equilíbrio com a do *hip hop* – embora com o tempo eu tenha assumido um caráter eclético, com um enorme apreço pela MPB, pelo samba e com espaço para todo o tipo de experiência musical. Arrisco a pensar que os *punks* tendiam a uma simpatia maior pelos anarquistas, enquanto o *hip hop* apresentasse uma contaminação socialista via Panteras Negras e outras vertentes dos movimentos culturais da negritude norte-americana – incluindo aí as participações das comunidades latinas, cujos países de origem tinham sido contaminados, em maior ou menor medida, por experiências de governos à esquerda. Para não ficar em uma perspectiva muito estadunidense, é importante destacar no Brasil o aspecto antropofágico das culturas de rua, característica que pode ser ressaltada em figuras como o dançarino de *soul* e *hip hop* Nelson Triunfo, que gravou um dueto com o *rapper* Thaíde: o primeiro fazendo o estilo repentista, por ter origem pernambucana, e o segundo *rap* paulistano – esse encontro ficou registrado na música “Desafio do *Rap* Embolada”<sup>216</sup>. Quando, nos anos 1990, Chico Science e Nação Zumbi fundiram o *hip hop* com Maracatu, no contexto do movimento *manguebeat*<sup>217</sup>, foi fomentado um maior interesse pela cultura brasileira em meio ao *hip hop*. Em meados dos anos 1990, no *graffiti*, essa virada tomou a forma de uma busca por uma identidade própria nos desenhos de personagens, cenários e grafias. Há nitidamente, em alguns artistas daquela geração, referências à arte moderna brasileira (Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila do Amaral) e aos cartuns e quadrinhos alternativos associados à Circo Editorial<sup>218</sup> (Laerte, Luiz Gê, Angeli, Glauco, Lourenço Mutarelli). É importante

216 THAÍDE E DJ HUM, 2000. (produção musical).

217 CALÁBRIA, 2019.

218 “A Circo Editorial foi uma editora brasileira que esteve em atividade durante a década de 1980 e início da década de 1990. Especializada em quadrinhos de humor, através dela vários cartunistas brasileiros lançaram revistas que se tornariam marcos para a história dos quadrinhos no Brasil. Foi fundada por Toninho Mendes (1964-2017). Encerrou suas atividades em 1995.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Circo\\_Editorial](https://pt.wikipedia.org/wiki/Circo_Editorial). Acesso em: 04 abr. 2022.

observar que o *graffiti* sempre se relacionou com a estética das histórias em quadrinhos, seus anos iniciais foram incontestavelmente influenciados pela linguagem do cartunista estadunidense Vaughn Bodé<sup>219</sup> (tanto nas letras quanto nos personagens).

A imersão antropofágica foi um caminho sem volta para as artes urbanas. Na pixação, muito se observa dos desenvolvimentos dos estilos regionais (desde meados dos anos 1980). É reconhecível a pixação característica de São Paulo (o pixo reto), do Rio de Janeiro (o xarpi), de Minas Gerais (o café com leite), o da Bahia, de Goiás e muitos outros. Desde então, as regionalidades passaram a ser expressas nos desenhos das grafias e na composição das pixações na parede. Os xarpis (fluminenses), por exemplo, têm traçados curvos e embolados e são metodicamente diagramados nas superfícies (como se existisse um *grid* imaginário na hora de pixar). O nome tem a ver com a prática de se falar invertendo a ordem das sílabas, frases inteiras são proferidas de trás para frente – código antigo usado pelas culturas de rua cariocas. No conjunto de xarpis em um muro, observa-se, em geral, o respiro entre cada inscrição, o alinhamento e a disposição simétrica do conjunto. O pixo reto (paulista) tende à verticalidade no desenho das letras (muitos associam esse traçado aos arranha-céus da cidade) e costuma ser realizado com rolo de pintura e tinta para parede (embora ocorra também com tinta *spray*). O estilo mineiro, o café com leite, é mais legível e se assemelha um pouco às grafias de bandas de *heavy metal* (talvez por influência da forte cena do gênero na cidade nas décadas de 1980 e 1990). Muitas vezes, nele, a palavra é finalizada com uma espécie de rabicho que funciona também como sublinhamento. O estilo de Salvador (e do nordeste, em geral) costuma ter traçados mais amplos e abertos, com formas arqueadas, remetendo a gestos caligráficos mais expansivos. É possível pensar nas gestualidades e em como cada ambiente cultural e cada morfologia urbana se expressa por meio dos movimentos corporais dos pixadores.

Na atualidade do muralismo, do *graffiti* e do pixo, há uma manifestação explícita de busca por reconexão com ancestralidades indígenas e africanas. As imagens e grafias, em muitos casos, reverenciam essas matrizes e reivindicam a importância das epistemologias – não em substituição à ocidental, mas como contraposição ou complementaridade. O cantor Criolo<sup>220</sup>, por exemplo, faz questão de enfatizar suas referências do samba, da MPB e da cultura cotidiana.

219 “Vaughn is one of the most influential American cartoonists of our time. Much of *graffiti* art itself comes from the work of Vaughn Bode. Rendering his characters, lettering and cartoon semiotics is a rite of passage for *graffiti* art crews. Vaughn Bode’s art was made popular by [*graffiti*] writers like Dondi, Seen, Tracy and Mare 139. Unrecognized by most in the fine art realm, the worlds and characters he created permeate our collective pop image bank like a classic visual rock & roll soundtrack for our times.” Disponível em: <https://www.markbode.com/site/vaughnbode.html>. Acesso em 04 abr. 2022.

220 “– O rap e o samba conversam, eles podem ter esse diálogo? – Eles conversam. Sempre conversaram, porque em tudo está o tambor africano.” Entrevista com o cantor Criolo para o jornal Correio Braziliense. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/05/14/interna\\_diversao\\_arte,594671/entrevista-com-criolo-sobre-disco-de-samba.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/05/14/interna_diversao_arte,594671/entrevista-com-criolo-sobre-disco-de-samba.shtml). Acesso em: 04 mar. 2022.

na em sua musicalidade originada com o *rap*. O cantor soteropolitano Baco Exu do Blues<sup>221</sup> defende, em uma de suas músicas, a continuidade da resistência negra por meio da cultura musical. De forma mais ou menos explícita, com raras exceções, há um ativismo que prepassa as produções das culturas de rua – e os temas classe, gênero e raça se tornaram incontornáveis para esses artistas. Ainda destaco que são centrais e inseparáveis desse contexto os tópicos da democratização dos acessos aos meios de comunicação de massa e do direito à expressão artística de forma mais acessível, justa e, por que não, universal – o que não é pouca coisa, dada a tendência ainda clientelista da mídia tradicional e bastante endógena dos circuitos oficiais das artes visuais brasileiras.

Esse tipo de análise surgiu como resultado de muitas conversas que tive com o Rui desde que o conheci. As influências do meio cultural urbano vinham naturalmente em nossos papos, aconteciam esses saltos entre tempos e assuntos que pareciam despropositados, mas que se amarravam lá na frente, de uma forma quase mágica. A convivência com o *hip hop* e com as culturas de rua tem disso, muitas noções evoluem e são elaboradas em conversas. Nelas, as referências culturais pontuam e trazem vigor para os temas discutidos. Assim como a pesquisa acadêmica costuma dialogar com as suas bibliografias, a transmissão de conhecimento nas ruas dialoga com diversas produções que nos chegam por meio dos *mass media* – geralmente expressões mais alternativas, mas que, ainda assim, se difundem por meio dos mecanismos da comunicação de massa. Sempre me interessou esse contrabando que os saberes de caráter emancipatório fazem por meio dos fluxos da indústria cultural. Surgem na minha mente as imagens dos andarilhos que subiam clandestinamente nos vagões, narradas por Jack London<sup>222</sup>. O *rapper* MV Bill definiu o seu procedimento artístico como “traficar informação”<sup>223</sup>. Entendo que o que os movimentos da contracultura fazem, à sombra dos grandes grupos do “entretenimento”, é uma espécie de *bootleg*. O termo em língua inglesa que traduz a palavra “contrabando” é *bootleg*, que remete aos anos da Lei Seca, quando era feito o tráfico de garrafas de uísque enfiadas nos canos das botas dos contrabandistas. Quando, nas ruas do Brasil, alguém faz algo pegando “carona” em outra pessoa, usa-se, coincidentemente, a gíria “ir na bota”. Os movimentos de contracultura só chegaram até aqui porque aprenderam a migrar de bota em bota, passando pelas limitações financeiras e desviando das seduções da pasteurização do *mainstream*.

O Rui é muito próximo do Bira, que considero uma espécie de *griot* urbano. Existe em ambos um misto de sabedoria das ruas com um tipo de inteligência muito particular, uma

221 “Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos. O primeiro ritmo que tornou pretos livres. Anel no dedo em cada um dos cinco. Vento na minha cara, eu me sinto vivo. A partir de agora considero tudo *blues*. O samba é *blues*, o *rock* é *blues*, o *jazz* é *blues*. O *funk* é *blues*, o *soul* é *blues*, eu sou *Exu do Blues*. Tudo que quando era preto era do demônio. E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de *blues*.” (BACO EXU DO BLUES, 2017).

222 LONDON, 2008.

223 MV BILL, 1998. (produção musical).

perspicácia que foi desenvolvida por meio da observação cotidiana e de um tipo de erudição informal – que se deu pela absorção dos pensamentos presentes nas músicas e expressões da cultura popular. Acrescenta-se a isso o fato de ambos lerem muito. A informação segue, para eles, em uma espécie de fio contínuo no qual conversas, livros, músicas, *graffitis*, pixos, e tudo o que eles observam nas ruas, é testado nas experiências do dia a dia (não necessariamente nessa ordem). Muitos dos que participam das culturas de rua entendem, ainda que instintivamente, que o conhecimento é esse fluxo contínuo e vívido. Tudo é vivido, desenvolvido e difundido no ritmo cotidiano: com suas asperezas, dores, alegrias, complexidades e contradições. Entendo a dialética das ruas como esse movimento pendular que avança sem itinerário traçado – sem previsibilidade. Associo essa forma de conhecimento ao mapa formado por relatos, ou ao caminhar como linguagem, sobre o qual escreveu o historiador francês, Michel de Certeau<sup>224</sup>.

O Rui tem uma história de vida que daria uma biografia dividida em vários fascículos. Mas não comerei o risco de tentar contá-la. Vou dizer de alguns detalhes da sua trajetória até o momento em que o conheci. Vou tentar, na medida do possível, escrever como me foi narrado por ele. Em sua infância, ele vivia em uma região do bairro onde havia bastante violência. Ele morava com a irmã mais nova e o irmão mais velho, que era extremamente agressivo e amedrontador, o Rui era o do meio. Eles eram órfãos. Como ele disse: “ter autocontrole para mim era questão de sobrevivência, um pouco de paz diária era utopia.” Passava os dias nas ruas depois que chegava das aulas matinais. Nessas rotinas da infância até a adolescência, ele se interessou pelo *hip hop*, inicialmente pela dança – o *breaking*. À medida que foi avançando na adolescência, desenvolveu mais o desenho e perdeu um pouco de gingado, o corpo enrijeceu e as pontas dos dedos ganharam agilidade. Parou de dançar e se voltou para o *graffiti* – andava com o caderninho de bolso rascunhando sem parar. No Ensino Médio se empolgava com História, Língua Portuguesa e Geografia – mas os cadernos pautados acabavam de trás para frente, cheios de desenhos. Passou a ler de tudo o que interessasse e a descarregar suas angústias na escrita de *graffiti* – eram letras retorcidas e coloridas que não acabavam mais.

Via as armas circulando pelo bairro e a movimentação no entorno do tráfico. Acontecia de forma muito natural, os jovens faziam pequenos serviços para os gerentes em troca de notas de dez ou vinte reais. Para muitos, aquela prática não tinha o peso, a moral ou a preocupação jurídica que tem para a maioria das pessoas. Era o corre, “fazer o corre”. Era assim, simplesmente apenas fazer o corre – uma atividade trivial que ia se naturalizando entre a meninada. Mas por uma intuição muito precisa, e um acúmulo de conselhos que ouvia de amigos, parentes

224 “(...) o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos e desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona, portanto, ‘o usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo’. Cria assim algo descontínuo, seja efetuando triagens nos significantes da ‘língua’ espacial, seja deslocando-os pelo uso que faz deles. Vota certos lugares à inércia ou ao desaparecimento e, com outros, compõe ‘torneios’ espaciais ‘raros’, ‘acidentais’ ou ilegítimos. Mas isso já introduz a uma retórica da caminhada.” (CERTEAU, 2014, p. 165).



e nas letras de alguns *raps* que gostava, nunca se envolveu. Focava na absorção de informações e no pensamento, em queimar fosfato para tentar entender o seu contexto de vida. Gostava de estudar, amava o meio cultural alternativo e sentia que esse era o seu caminho. Mas houve uma fatalidade nesse meio tempo, uma daquelas situações em que um torpor atinge os pensamentos e os sentimentos tomam conta dos atos. O seu irmão andava bebendo muito e estava se tornando cada vez mais violento com a irmã mais nova. Rui ficou muito abalado com isso e passou a andar de cabeça quente, andava preocupado. Tinha medo, pois ele também era ameaçado dentro de casa. Conseguiu um revólver emprestado com um conhecido e passou a ficar o tempo todo armado, com um calibre 22. Não queria estar desprevenido, pensava na segurança dele e de sua irmã.

Um dia, o irmão chegou em casa ébrio e enfurecido, procurando pela irmã que, amedrontada, foi se refugiar na casa de uma vizinha. Assim, ele resolveu descontar sua raiva no Rui, que tremia em um canto da casa. Quando o irmão avançou para cima dele, ele não teve dúvida e disparou. O tiro pegou na barriga. Depois de atirar, fugiu e ficou foragido por um mês. Não teve coragem de voltar no seu bairro, e soube que a irmã, com medo, tinha resolvido se mudar para o interior. Ele se manteve distante e se entregou na delegacia depois do prazo do flagrante. Foi autuado e orientado a procurar a defensoria e aguardar o julgamento. O embróglio na justiça se desenrolou por alguns anos. Nesse meio tempo, Rui foi sendo dilacerado pelo sofrimento – a sua mente não parava, estava exaurido, atormentado, esvaziado de energia, um fiapo. Em seu desespero, resolveu entrar para a fé evangélica e se tornou um devoto dedicado. Como era muito inteligente, carismático e argumentava bem, foi convidado a presidir uma célula. Evoluiu dentro da congregação, entrou no curso de Teologia e se dedicou até ser enviado como pastor para uma pequena igreja no interior de Minas. Veio o julgamento do caso do irmão quando ele já se sentia um caco pelo tempo da espera, embora o contato com o meio pentecostal o tivesse ajudado a recobrar alguma vivacidade. Em meio a um rito arrastado, dentro de uma sala abafada, no Fórum Lafayette, ele foi absolvido com a promessa de manter-se sob a vigilância da justiça e de prestar trabalhos sociais. Em seu favor, o veredicto levou em consideração os seus bons antecedentes criminais, a conduta exemplar durante o decorrer do processo e a observância às leis. O despacho final foi baseado no argumento da legítima defesa.

Rui conseguiu, então, oferecer oficinas de grafiteagem em centros comunitários como pagamento da pena alternativa. Isso trouxe para ele a visão de que aquilo que ele procurava na igreja, uma redenção pessoal e a possibilidade de ajudar ao próximo, poderia ser encontrado por meio do *hip hop*. Passados alguns meses, desvinculou-se da igreja, mas manteve para si a sua fé – que com o tempo se tornou sincrética. Ainda com vinte e poucos anos de idade, passou a rodar pelo Brasil, vivendo intensamente a cultura do *graffiti*. Participava de eventos sociais, fazia murais com outros artistas, oferecia cursos e participava de palestras, seminários e bate-papos. Eventualmente ia até a cidade do interior em que morava sua irmã para visitá-la, ela também tentava esquecer os horrores que eles haviam vivido. Em uma conversa, ele me disse que queria “resgatar” jovens, que queria mostrar para eles o poder da arte. Ele afirmou que aquela era a

única maneira que ele tinha encontrado para aliviar o peso da sua história pessoal; viver a arte urbana como ativismo, expurgo e forma de conhecimento foi a sua saída.

Quando o conheci, ele já estava há mais de uma década distante do desfecho da história. Ele entendeu a importância do *hip hop* como resistência e projeto de vida. Em suas andanças pelo país, tinha conhecido diversas lideranças comunitárias e chegou a morar por algum tempo em uma ocupação ligada à reforma agrária no sul do estado. Sua vida apresentava uma quantidade de peças desconexas que começaram a se juntar: a sua negritude, a opressão, a segregação geográfica, a vida em um contexto de violência, a naturalização do varejo do tráfico (já que da indústria, do transporte e dos “peixes grandes” envolvidos com as institucionalidades ninguém fala) e o elo histórico que começou a se tecer desde suas ancestralidades, passando pela diáspora, pela ganância desenfreada do capitalismo, pela imposição de pensamentos hegemônicos de matrizes europeias, até chegar na vida cotidiana e aparentemente banal. Ele estudava bastante, lia, conversava, e a cada dia tinha mais clareza de que era por meio do *hip hop*, do *graffiti* e de seu ativismo nas ruas que conseguiria elaborar tudo o que tinha vivido. Queria contribuir socialmente: andar pelas cidades e trocar com as pessoas se tornaram o antídoto para uma solidão repleta de passado. A inicial missão evangélica dos dias de tormento migrou para a visão de que, ainda que abençoado por deuses e orixás, sua atuação estava diretamente relacionada com uma noção histórica, política e profundamente terrena. Disse que entendeu como o espiritual e o factual se conectam em sua vida, como céu e terra constroem o seu caminho. Afirmou ser cristão e umbandista, sincrético, enquanto ajeitava as guias e o escapulário. Talvez pela nossa compatibilidade etária, reconheci em suas falas muito do comprometimento ético que tenho com as culturas de rua. Eu me lembro, como referência, do livro do poeta e artista urbano Dereck Carvalho, cujo nome é bastante indicativo do conteúdo: *Eu escolhi trajetos para evitar tragédias*<sup>225</sup>. O *hip hop* surgiu, nos meados dos anos 1970, em solo estadunidense, como uma gigantesca interface de mediação de conflitos. Diante da escalada da violência física e da mortalidade de jovens, uma cultura emergiu como saída para o impasse. Em muitas conversas, escutas e observações, tenho notado os fios que se proliferaram, desde lá, e que criaram infinitas teias que entrelaçam cidades e histórias.

Falar disso desperta um sentimento de expansão semelhante ao expresso na música escrita pelo amigo e *rapper* Roger Deff, “Um MC”<sup>226</sup>: “Olhei pra rua e me senti desperto, abri o portão e fui de peito aberto sentir o vento com o destino incerto, pra ver o mundo e me sentir liberto.” Eu poderia citar outros diversos *mc’s*, *b-boys*, *deejays* e, claro, grafiteiros, com os quais muito aprendi e tenho aprendido por meio de conversas e observações cotidianas. Dedico a eles este capítulo.

225 CARVALHO, 2019.

226 “Olhei pra rua e me senti desperto, abri o portão e fui de peito aberto sentir o vento com o destino incerto, pra ver o mundo e me sentir liberto. A cada passo eu vi que eu tava certo e assim pensei no sonho e o senti mais perto. Olhei pra vida e não vi mais deserto. Com a mente ativa me senti coberto de coragem, então segui e projetei a imagem: um mc que espalhava a mensagem”. (ROGER DEFF, 2021. produção musical).

## 12. Reencontros

Os meus encontros com o Rui despertaram em mim o desejo de rever o Bira e a Ana, já que nem telefonemas e mensagens nós andávamos trocando naqueles tempos. Resolvi quebrar o afastamento e marquei um contato presencial com eles. Preferi encontrá-los ao vivo, e me limitei a apenas combinar o encontro. A primeira novidade veio na sequência da mensagem que recebi como retorno: eles haviam se mudado para o bairro Barro Preto, quase no centro da cidade. Recebi uma resposta festiva e, logo em seguida, o novo endereço – cruzamos nossas agendas e encontramos o melhor dia para todos. Eles moravam nas imediações da Praça Raul Soares, na Avenida Augusto de Lima, em um edifício em cima de uma loja de peças para motos. Dias depois eu estava lá, me identificando na portaria do prédio e apertando o botão arredondado de um elevador antigo e ruidoso. Era um daqueles caixotões, talvez construídos nos anos setenta, com corredores extensos e muitas portas de apartamentos de um ou dois quartos. Quando cheguei próximo ao fim do corredor, a Ana me saudou com alegria e o rosto sorridente. Ela vestia um vestido amarelo com estampas africanas – usava tranças embutidas, estava bonita e irradiante. Automaticamente o meu olhar se desviou para a altura do seu ventre, e ela soltou uma gargalhada seguida da exclamação: “novidade!”. Era visível o volume arqueando no caimento do vestido. Sem que eu comentasse nada, ela disse: “vinte e duas semanas”. Fiquei meio perdido e ela explicou: “cinco para seis meses”. Abracei-a com um misto de carinho, felicidade e surpresa. Ana me convidou para entrar e avisou que o Bira tinha ido até a padaria, mas que já estava chegando. Estranhei o fato de que, depois de tantas conversas que tive com o Rui, essa notícia não tenha vindo à tona – lembrei-me de que ele é muito discreto, principalmente em se tratando da vida alheia. Cada um com as suas idiossincrasias. Sentei-me em uma poltrona de três lugares cheia de almofadas coloridas, e a Ana se sentou bem em frente, em uma cadeira de madeira com assento de palha. A sala era pequena, mas estava confortavelmente decorada. Reconheci alguns quadros pintados por amigos na parede e detive o olhar em um painel de camurça com diversas fotografias do casal. Ela me narrou que andava grafitando bastante, que a sua carreira artística, enfim, parecia estar se consolidando – que não só produzia muitos murais como também trabalhos de ilustração. Disse que o Bira tinha resolvido trabalhar fichado em uma empresa de insumos para escritório e que, com a notícia da gravidez, ele achou que a carteira assinada e os benefícios acabavam fazendo o emprego fixo valer a pena. Perguntei sobre a atividade dele de *dj*, e ela contou que um dos quartos, o futuro quarto do bebê, estava lotado de caixas de disco e de equipamentos de discotecagem. O plano era fazer um móvel para comportar os equipamentos na sala. Infelizmente, ele tinha resolvido dar um tempo de ser *disc jockey* até as coisas se regularizarem. Como era muito metódico, o Bira preferiu dar mais atenção ao momento que eles viviam. Ana falou que ainda estava conseguindo pintar muros menores, que o tamanho das suas pinturas ia diminuindo à medida que a barriga ia crescendo. E que, por via das dúvidas, andou investindo nos trabalhos de ilustração – que ela conseguiria fazer de casa nas últimas semanas de gestação e nos meses seguintes ao parto. Claro, assim que possível, ela retornaria para os murais a todo vapor – havia um combinado de ela pintar um grande mural em

um edifício chamado Fênix, no centro de Belo Horizonte, logo depois de sua “licença-maternidade”. Dava para ver uma mesa com um computador grande e um *scanner* em um canto da sala. Fiquei impressionado com a organização do casal. Tudo muito refletido e cuidadoso, senti uma energia agradável. A casa transparecia o entrosamento entre eles e a preparação para a nova etapa de suas vidas.

Ana me convidou para conhecer o apartamento: ao lado da sala, observei a cozinha com azulejo bege e uma pequena lavanderia ao fundo. Em seguida, pelo corredor de acesso aos quartos, o banheiro com uma pia antiga, azul, e o vaso e o bidê combinando com ela. Logo adiante havia um quarto sem móveis com dezenas de caixas amontoadas, só de ver me deu preguiça do dia da arrumação – era o futuro quarto do filho ou filha. No final do corredor, o cômodo do casal. O ambiente estava bem bonito e impecavelmente decorado. Voltei pelo corredor enquanto Ana abria uma escrivaninha para procurar uma caixinha de som para celular. Cheguei à sala e fui direto me debruçar na janela. Logo abaixo dava para ver a Praça Raul Soares, que dali de cima parecia uma rosácea, e do outro lado, bem ao fundo, os cobogós da parte superior do Mercado Novo. Um pouco mais perto, percebi o antigo Cine Candelária convertido em estacionamento, e à esquerda, o Edifício JK – onde morei durante alguns anos da minha infância. Ana apareceu com a caixinha já tocando uma música da Beyoncé e seguiu me contando as novidades. A opção por morar no centro da cidade se deu simplesmente por praticidade. Ana e Bira fizeram as contas e chegaram à conclusão de que gastariam muito com condução e perderiam mais tempo morando no General ou no Alto Vera Cruz, já que o Bira trabalhava todos os dias na região central. Para ela, também, a rotina entre trabalhos e visitas a clientes com o barrigão ou a criança pequena seria mais ágil. Nesse momento, escutei alguns passos vindos do corredor, e o Bira virou a fechadura da porta e entrou pela sala. Chegou sorridente e cheio de sacolas nas mãos. Fui até ele, abracei-o e o ajudei com os volumes. Fomos até a cozinha e depositamos tudo na bancada da pia. Voltamos para a sala e continuamos o papo, agora com o Bira puxando a conversa – logo depois que a Ana o atualizou sobre o que andamos falando. Ele comentou que estava sendo difícil se adaptar, que a vida em apartamento é diferente. Mais fria, talvez. Ele contou que é muito ligado à audição e que as sensações sonoras são totalmente outras, que isso o intrigava – que no bairro sempre tinha um som diferente, que ele reconhecia como de alguma atividade específica: eram os carros que passavam tocando músicas altas, os sermões vindos do microfone da igreja, a falação dos vizinhos, os cachorros, os gatos, as galinhas. Eram sons vivos e distinguíveis. Havia também uma movimentação de pessoas que gerava um sentimento comunitário, de se estar envolvido em uma coletividade. No apartamento, acima do décimo andar, era um murmúrio abafado e constante. Ele sentia como se a cidade ruminasse algo lá embaixo, os barulhos eram todos de motor. Seguia uma massa amorfa de máquinas que se sobrepunham: ônibus, carros, caminhões, sirenes, helicópteros, equipamentos industriais, betoneiras, geradores de energia, britadeiras. Era uma massaroca quase uniforme de ruídos mecânicos que se interligavam 24 horas por dia. Ele também ressaltava a questão de praticamente não verem os vizinhos, do isolamento que era. Perguntei se chegava a bater um arrependimento da mudança



e ele disse que não sabia, e que havia muitos aspectos positivos em morar no centro também – mas que não dava para falar assim, na lata, que era melhor. Sentia falta da vida no bairro, certamente. Como que para encerrar o assunto, ele sorriu e afirmou que no fim das contas eles estavam felizes, que curtiam a nova fase como um todo e que talvez voltassem para o General quando o bebê estivesse maior e demandando menos atenção. Conteí a eles sobre a minha vida nos últimos meses e sobre a escrita. Aproveitei, também, para ouvir os seus retornos sobre os detalhes que eu ia narrando sobre o desenrolar das histórias. Eles me convidaram para lancha, passaram um café forte, de cortar com faca, e nos sentamos à mesa comendo pães de queijo e torradas com uma geleia de jabuticaba que a tia do Bira tinha feito. Depois, pela janela, observei que a cor do céu havia mudado, tinha se tingido daquele alaranjado dos fins de tarde. Senti que era hora de deixá-los e me despedi, prometendo um novo encontro em breve. Desculpei-me por ter cometido a falta de educação da “barriga cheia e pé na estrada”, mas, de fato, o lanche coincidiu com o fim da visita. Eu precisava, urgentemente, ver como andavam o Gato e o Átila – nem tinha dado tempo de perguntar sobre eles para o casal. Acabei achando melhor assim, pois poderia ter notícias vindas de suas próprias palavras. Saí de lá com a sensação que esses reencontros eram a deixa para arrematar o texto. Não que eles fossem um encerramento triunfal, mas o meu projeto precisava caminhar para um fechamento. Sempre prefiro as histórias que são apenas enquadramentos de momentos nas vidas dos personagens do que aquelas que finalizam com explosões megalomaniacas ou músicas de propaganda de margarina adornando atmosferas bucólicas. Em algum momento, em breve, simplesmente abandonarei a caneta e entenderei a narrativa como encerrada.

Senti que eu precisava desse afastamento para criar aquilo que os roteiristas chamam de “eclipse”. Foi importante para o meu pensamento e para a escrita, possibilitou algumas divagações solitárias e surpresas nos reencontros. Mas, confesso que também me senti um pouco culpado. Às vezes sou um amigo um pouco desatento, um tanto “na minha” demais – afinal, não são todas as amizades que se regam sozinhas, que crescem sem investimentos periódicos. Ainda bem que a com a Ana e com o Bira a camaradagem parecia perdurar. Chegando em casa, fui direto abrir a agenda. Acho que sou uma das poucas pessoas que ainda usa uma agenda de papel (gosto de planejar os dias com lápis e borracha, ver as atividades se encaixando linha a linha). Dei uma checada na minha programação dos dias seguintes e resolvi marcar um encontro com os rapazes do General. Sobre o Átila, pelo menos, eu conseguia estar minimamente atualizado, uma vez que eu via suas pixações e *graffitis* recentes nos muros. Eu percebia que eram novas por estarem em lugares onde não estavam anteriormente, e também pelo aspecto da tinta, que nesses casos atestava o fato de serem atuais – pelo menos eu sabia que ele estava na ativa. Do Gato eu não via mais nada.

Uma semana depois, lá estava eu na Avenida dos Andradas, próximo à Câmara Municipal, entrando no ônibus 4665 com destino ao bairro General Carneiro. Já fazia um tempo que eu não percorria aquele trajeto. Sempre me impressiono em como os ares da cidade vão se modificando desde o bairro Horto até o Caetano Furquim, depois pela estrada Marzaganã até

a Vila Marzagão, e dali para frente com a avenida se afunilando e se tornando mais sinuosa. A chegada em Sabará tem algo de vida rural e interiorana, apesar de estar a poucos quilômetros do centro de Belo Horizonte. Quando passo por aquela estrada que margeia o Ribeirão Arrudas, fico imaginando como ali devia ser bonito antes de o rio ser poluído. As árvores que cresceram se debruçando por sobre as águas talvez estejam entre as poucas testemunhas das épocas em que aquela região era paisagem idílica. Provavelmente as pessoas mais velhas dos bairros vizinhos tenham vivido às margens de águas mais cristalinas. As copas que margeiam o leito são apinhadas de urubus famintos das carniças que deslizam pelo rio. É impressionante o tamanho do estrago ambiental que a chamada civilização consegue fazer em tão pouco tempo. Ali, pelo menos tem algo visível – não escamoteado pelo asfalto de um prepotente *boulevard*. Costumo me perguntar quantos anos e quais esforços seriam precisos para que aquelas águas, a fauna e a flora se regenerassem. Da estação de tratamento até a fábrica da Marcel Philippe, passando sobre a ponte, o que se vê são correntezas de cor cinza que se agitam. As pilastras pixadas de um pontilhão, que não sei se foi deixado inacabado ou se está em ruínas, me fizeram pensar na grandiosidade nula, na soberba de um seguimento de estacas de concreto que erguem majestosamente apontando para o céu a troco de nada.

Desci do ônibus, caminhei alguns minutos, entrando pelo bairro, segui pela Rua Divinópolis, passei pelo boteco do caso do Gato, virei na Rua Curvelo (xará da rua minúscula que fica no bairro Floresta) e logo avistei o Átila próximo à última casa de um beco sem saída. Ele tinha um copo com cerveja na mão, e havia deixado uma garrafa e outro copo vazio apoiados na mureta – trajava *short* de *nylon*, camiseta sem manga do Atlético Mineiro e sandálias havaianas. Próximo à calçada, notei um Fiat 147 rebaixado, com um adesivo escrito “fixa” e outro, maior, “cada um no seu quadrado”. Voltei o olhar em direção ao Átila, e com um gesto rápido ele mostrou o copo cheio para mim. Com a outra mão, apontou em direção ao que estava vazio: “estava te esperando”, disse, convidando-me a me servir. Como eu estava suado da caminhada, aproveitei para me refrescar com a bebida e me sentei ao lado dele, na soleira da porta. Enquanto eu bebericava, ele começou a conversar, como se soubesse da minha curiosidade. Ele soltou um suspiro e disse: “Tá difícil!”. Explicou que estava em andamento um processo de tolerância zero contra as pixações. Falou que ainda estava na ativa e que, com a revolta, ele e tantos outros intensificaram as ações. “O Gato não, ele ficou suave, parou totalmente e só quer saber de computador. Pediu para depois você passar na casa dele, você sabe onde é, né?”. Ele me disse que algumas prisões tinham sido feitas como que para dar satisfação à sociedade e para fazer aquela história de pegar algumas pessoas para servirem como “bois de piranha”. Como as detenções foram desproporcionais, isso tinha gerado um sentimento de revide na galera do pixo. Contou que está se dedicando muito aos trabalhos de jardinagem e que isso o está mantendo financeiramente remediado, na medida do possível. Falou que tem aprendido muito sobre plantas e que é um universo fascinante, que quanto mais entende o mundo vegetal, menos vê sentido na vida na cidade. “Cansei dessa babilônia”, ele arrematou. Voltei a tocar no assunto da pixação, e ele disse algo que eu já tinha ouvido ele dizer antes: “Crime ambiental? Crime ambiental é aquilo que a

Vale fez daqui até o Espírito Santo. Crime ambiental é eles saírem daqui e levarem os tratores para o Pará com essa cara lavada. Crime ambiental é a tratorada lá na Amazônia. O que a galera do pixo faz é expressão, é demonstrar que tem revolta. Olha aqui, olha o ribeirão ali embaixo. Olha essas casas, muita gente desempregada. Conheço gente que saiu daqui para ir para rua, com família e tudo. Tá lá, fogareiro, barraca e cobertor debaixo do viaduto. Como não se revoltar? Como não querer deixar o seu nome por aí? A gente carrega muito sofrimento, mas também muita força. E é a nossa força que vai fazer esse jogo virar. Porque eles, os presidentes da Vale, da Samarco, das empresas que arrebentam tudo, esses têm os políticos todos nas mãos. Quer ver? É só falar que vão fechar as torneiras das doações para campanha. Aí acabou, dá fila de engratado querendo beijar a mão. A gente, que tá aqui, vai fazer como? Vai fazer o quê? A gente faz com o que tem, e faz muito. Com o pixo, pelo menos eles se sentem incomodados. Com os nomes por aí, a cidade se lembra que não vai nada bem fora dos ares condicionados.” Ele parou para tomar fôlego e deu uma golada grande, esvaziando o copo de cerveja como se estivesse furioso, e continuou: “Esse negócio de perseguir o pixo só faz piorar, pode até dar resultado por alguns meses, mas depois volta tudo com carga total. Tipo água represada: estoura cano, explode bocas-de-lobo, trinca até o concreto mais bem curado.” Enquanto ele falava, pensei que muitos lucram com a narrativa punitivista, que o arquétipo do jornalista de programa policial está em todas as esferas da sociedade – pronto para agredir o pequeno infrator e ser leniente com as contravenções de quem bebe uísque com o dono do jornal. Pensei no Do-In Cultural<sup>227</sup>, nos meridianos da acupuntura, nos gestos delicados do Aikido e do Tai Chi, no quanto o urbano é orgânico, nos manejos de rios. Também nas infinitas microguerras que ocorrem nas cidades cotidianamente, na legitimidade das revoltas, na cultura como urgência, coexistindo e se contrapondo à cultura como cultivo.

Aproveitei a sua pausa para encher o meu copo e o dele, esvaziando o resto da garrafa. Notei que ele estava com a pele levemente avermelhada, como se tivesse constantemente se queimando no sol até o ponto de ficar com aquele tom enrubescido. Imaginei que fosse por causa da labuta com as plantas: poda, grama, adubagem, serviços de jardineiro. Eu entendia tudo o que ele vinha desabafando, mas não sabia o que dizer. Perguntei para ele sobre o Gato. Segundo ele, o Gato “virou *nerd*”. Fica o tempo todo no computador ou cheio de livros de programação. Anda trabalhando muito, está numa empresa de *call center*, cuida das redes internas de computadores, fica naquelas salinhas de CPD apagando incêndio o dia todo. Falou que eles

227 “Desde a formação do governo, com a tomada de posse do Ministro de pasta, Gilberto Gil, lançou-se olhar para amplas questões que problematisassem o papel do Estado no investimento em ações culturais. Para o gestor, Gil, o Estado deve atuar apenas como fomentador de um processo, por ele definido como um DO-IN antropológico [também citado como DO-IN Cultural]. A alegoria criada pelo ministro serviu como base de apoio para a defesa de que o governo é apenas um mediador de um processo protagonizado pela sociedade civil, ela sim produtora de cultura, de acordo com as ideias de Gilberto Gil. Desta forma, o governo, ao garantir o investimento no campo, estaria contribuindo para um processo onde as riquezas sociais e culturais do país seriam liberadas com a ajuda do Estado e a vontade de seu povo.” (LIMA, 2013, p. 21). Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/11482/Deborah%20Rebello%20Lima.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2022.

ainda continuavam próximos, mas se viam pouco por terem rotinas diferentes e porque ambos estavam trabalhando bastante. Contou que o Gato tinha parado com o pixo, e que o amigo, eventualmente, fazia algum grapixo ou pequenos murais de *graffiti* lá no bairro, só em muros autorizados ou sem risco. Depois, a conversa descambou para amenidades. O papo estava ótimo, e eu poderia ficar horas por lá, mas calculei o tempo para ainda conseguir passar na casa do Gato antes que ficasse muito tarde. Despedi-me, agradecendo pela conversa, e entreguei um pacote com alguns adesivos que alguns grafiteiros tinham me pedido para levar para ele. Antes de virar a esquina, dei uma bisbilhotada no Fiat 147 com o assoalho no asfalto. Desci toda a Rua Curvelo, virei na Rua Barão de Cocais e segui pela Alvinópolis. Bati no portão de uma casa verde, pela porta dava para ver a motocicleta com o tanque coberto de *stickers*. O Gato abriu, e vi que na pequena garagem havia apenas a moto Titan toda adesivada. Vi a porta entreaberta e entrei. Já estive lá algumas vezes, mas agora tinha um jeito bastante diferente.

A sala da casa do Gato parecia uma estação da NASA: três computadores desmontados no chão, uma bancada com um *desktop* e dois *laptops* abertos ao lado, dezenas de livros de linguagem de computação e de manutenção de *hardware*. A primeira coisa que pensei foi: “realmente, o Gato virou um *nerd* da informática”. Um caderno aberto exibia uma página lotada de símbolos e expressões matemáticas que, para mim, não pareciam fazer sentido. Na parede, uma prateleira com um aparelho de som *microsystem* lotado de adesivos parecidos com os da moto. Entendi que a sala da casa tinha virado a sua oficina, o seu laboratório de trabalho e de estudo de computação. Vi uma cadeira vermelha de *gamer* virada para uma mesa com um mega computador, e dois monitores justapostos lado a lado. Ele contou que havia trocado com a mãe e com os irmãos: alugou a casa da frente do terreno e passou a ajudar a mãe a pagar pelo aluguel da casa que ficava nos fundos – que era bem maior e que tinha sido desalugada. Segundo ele disse, “assim ficou perfeito porque a casa de lá é mais espaçosa e tranquila para a família, e essa aqui é voltada para a rua, o que favorece que ela funcione como oficina”. Gato passou a fazer turnos extras dando manutenção nos equipamentos da vizinhança. Comprou um computador mais potente e atualizado para ele, e ficava com vários outros, de outras pessoas, para consertar e estudar. Perguntei sobre o pixo, o grapixo e os *graffitis*, e ele respondeu: “Ah! Cara. O pixo eu parei, não posso segurar *b.o.*, se eu rodar agora vai atrapalhar lá no trabalho e, no fundo, eu estou fissurado é nos computadores. *Graffiti* e uns grapixos eu faço bem de leve aqui no bairro, principalmente se rolar sopa de letras. É bom para rever a galera e não perder a prática, mas tô bem de leve mesmo.” Contou também que estava namorando firme, com uma moça do Novo Aarão Reis. Deu graças a Deus por não ter vendido a moto: são bairros quase vizinhos, mas o acesso por transporte público é complicado. Em tom de lamento, completou que desde a morte do Roko algo nele havia mudado. Falou: “Cara, essa morte foi tipo aquelas balas dum-dum, sabe, aquelas que estouram dentro da pessoa e o estrago vai aparecendo com o tempo. Fui ruminando e refletindo a partir da perda, e acho que isso foi mexendo nas minhas prioridades mais internas e fez com que eu me questionasse sobre o que quero para a minha vida. Estou fissurado com informática, talvez eu volte a estudar, faça um curso técnico. Quem sabe não faço Enem



e vou para a faculdade de Ciência da Computação? Quero contribuir com a minha quebrada: já estou dando curso de computador para a meninada por aqui, montei a oficina. Imagina, todo mundo prosperando e fazendo diferente – uma nova mentalidade, uma nova linguagem chegando em todas as frentes. Cara, a revolução vai ser a gente ocupar todos os lugares. Nós vamos nos sentar nas mesas de decisão, vamos subir e levar os nossos. Aprender computação é tipo falar outro idioma. E a gente vai falar essa língua melhor que o Bill Gates. Ir preso atrasa o lado, e às vezes eu acho que é isso que o sistema quer: os nossos dentro de camburão, guardados lá na jaula com um monte de cara covarde zombando da gente. Em Minas tem sido pior, porque esse estado é muito reaçã. A galera prende pixador e desvia grana da Vale, da tal ‘reparação’, para fazer Rodoanel e ganhar eleição. O jogo é muito sujo e tem que ser ligeiro. O pixo é revolução, o *graffiti* é revolução, mas ocupar o meu lugar de direito também é fazer a revolução. E nessa tá todo mundo junto. Cada um escolhe o seu caminho e respeita o caminho do outro”. Fiquei meio sem palavras com as falas do Gato e do Átila. Os caras são muito vivos, cada um ao seu modo. Sei lá, por um momento me senti um aprendiz, só escutando, escutando, escutando.

Depois o papo ficou mais leve e nos lembramos dos nossos encontros anteriores. Ele elogiou muito o Átila – disse que sentia falta de encontrar mais com ele e dos rolês, apesar de eventualmente eles se trombarem na vizinhança. “O cara é inteligente demais. Lembra o tanto que ele lia? Aquelas histórias malucas de ficção científica. Acho até que de tanto bater papo com ele e ele me contar aquelas maluquices dos livros foi que me interessei por computadores: aquelas doideiras de naves espaciais, salas de comandos, robôs e andróides. Viajei nas ideias dele e fiquei fascinado por aquele mundo cibernético. Agora o cara trabalha como jardineiro, isso abriu a cabeça dele, altas ideias. Ele é bem intenso em tudo o que faz, né? Intenso no pixo também. Admiro muito ele, cara sangue bom. Tá no corre dele.” Contei que estive com a Ana, e ele me falou que sempre trocava mensagens com ela e que estava atualizado das novidades. Lembramos casos antigos e rimos bastante, a conversa descambou para o papo-furado, o tempo foi passando e começou a ficar tarde, tive que me despedir. A gente se abraçou e segui o meu rumo até o ponto do ônibus de volta para o centro de BH. Segui pensativo, meio sonolento por causa da cerveja, chacoalhando no 4665. Tudo foi sumindo pela janela enquanto eu lutava contra o sono, cochilar muito provavelmente significaria perder o ponto em que eu deveria descer. A estrada sinuosa ia sendo vencida, o pontilhão evaporou, a fábrica da Marcel Phillippe se apagou na escuridão da mata, o Arrudas na altura em que o Gato desceu para pixar lá dentro, o campinho de futebol, o depósito de tintas, estava tudo em *fade out*. Os sons das cigarras que anunciavam a chuva na estrada arborizada deram lugar aos primeiros semáforos da Avenida dos Andradas. Passei pela pista de caminhada, pelo *shopping*, pelo viaduto do Extra. O ônibus se aproximou do Edifício Central, eu me levantei, apertei o sinal de parada e desci. Tinha uma fuligem no ar, uma poeira suspensa, tudo me parecia desbotado: os anúncios dos bares, escritos com giz em tabuletas pretas, os pixos na parede de tijolinho, os murais nos edifícios ao longe, os *graffitis* e *grapixos* nos muros de chapisco do estacionamento ao lado. Quando os letreiros de fim de filme sobem, parece que, de alguma forma, a gente sobe junto.





Rua dos Tamoios 300 a 350

Avenida Amazonas

PROPOSTA DE COLABORAÇÃO  
E RECONHECIMENTO DE INDICADORES  
DE QUALIDADE DE VIDA EM  
DIVERSAS ÁREAS DO MUNICÍPIO  
DE SÃO PAULO

FE EM  
DEUS  
O EGO  
ESTRAGOU  
TUDO

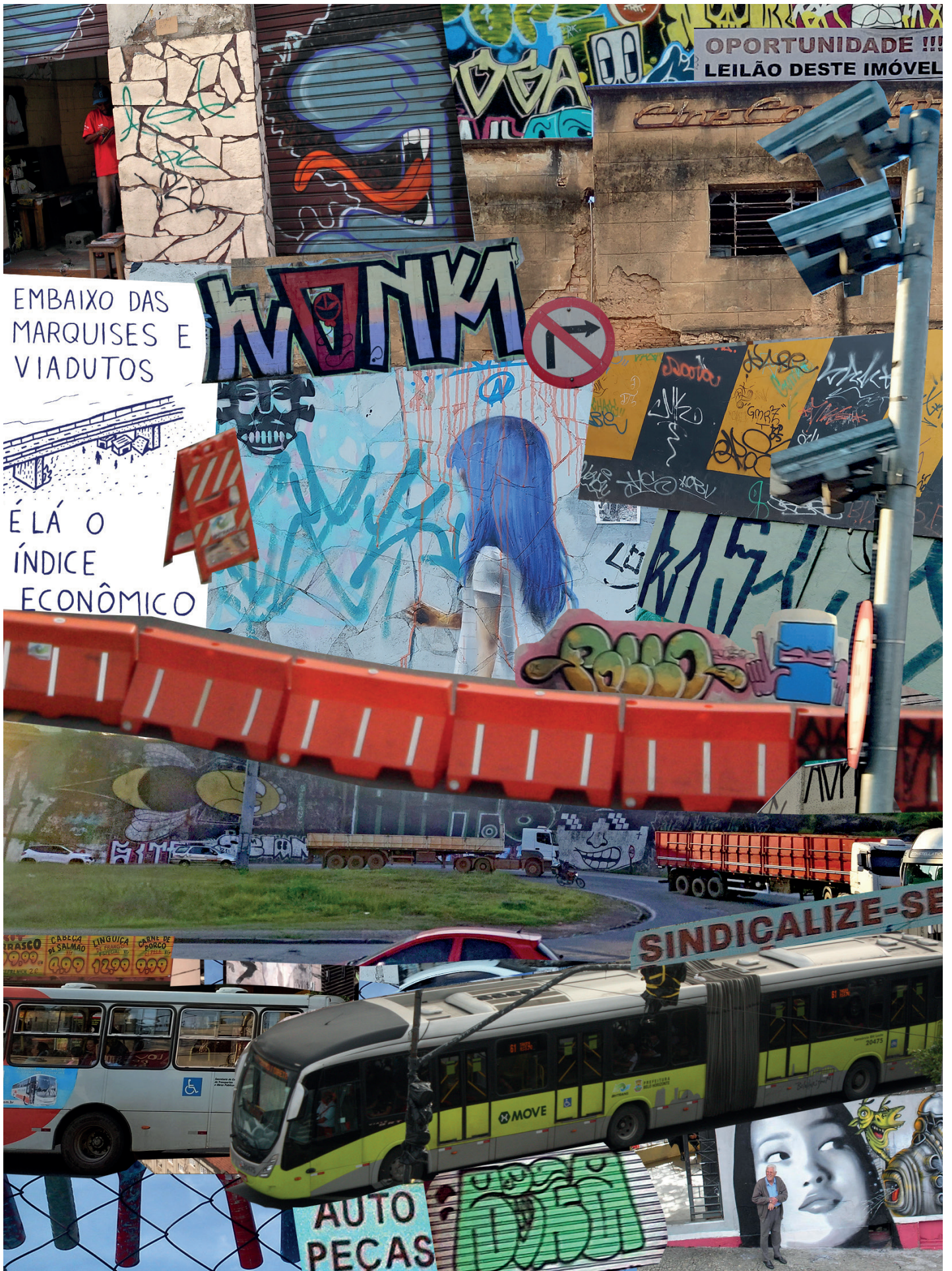
PISTA EXCLUSIVA PARA  
ÔNIBUS NA TRANSVERSA  
PERMITIDO SOMENTE  
TRÂNSITO LOCAL

EXCETO  
TRÂNSITO  
LOCAL

UMA BRUXA  
AS 7 MARIAS  
E ME  
5 SEU AMOR  
DONADO  
NU...S ELE  
VAI...AR  
CONS...  
31 99...

CEURO HOTEL





















**ADESIVOS**

VENDE-SE ANO: 88/88 8888-8888

DEUS É FIEL Presente de Deus Deus abençoe o meu rote...

ROUTE 66

U2 KISS AC/DC AC/DC

Cap

W N H H

3 PASTEIS 3,50  
3 PÃES DE QUEIJO 3,30  
1 PÃO DE QUEIJO 1,20  
2 SALGADOS 6,50

COMPRO OURO

X  
E  
R

DOVALE  
PACA AQUI  
A SUA



## PARTE 4

### 13. Metodologia e linguagem

Para falar sobre a metodologia, preciso tratar também do tema da linguagem. Durante a realização da pesquisa que levou a este texto, me coloquei diante de desafios que também estão ligados ao fato de ocupar um lugar de pesquisador próximo ao tema. Logo no início, deparei-me com a necessidade de um cuidado duplo: comigo e com as pessoas que pesquisei. Algumas delas agem na ilegalidade e muitas, talvez, não se sentissem confortáveis sendo retratadas explicitamente em um livro. Acredito que o surgimento de novas ofensivas jurídicas e policiais contra pixadores é apenas questão de tempo, dada a periodicidade com que tais investidas acontecem. É bastante recorrente o uso do termo *guerra à pixação* como brado de mandatos políticos de viés autoritário em busca de maior capital político – algo que vem junto com o pacote da militarização como estratégia no enfrentamento das questões urbanas<sup>228</sup>. No artigo *The war on graffiti and the new military urbanism*<sup>229</sup>, é apresentado o argumento de que a “guerra ao graffiti”, que no Brasil pode ser interpretada também como “guerra à pixação”, tende a agir em consonância com a militarização da questão urbana – por vezes, funcionando como preparação para difundir ainda mais uma mentalidade bélica na população. Aproveito para sublinhar que diversos paradoxos fizeram parte da pesquisa, assim como foram os seus motores propulsores. O primeiro diz respeito a duas posturas diante do fenômeno das artes urbanas: a prisão e as sanções penais, como modo de repressão das atividades, e o entendimento de sua importância como manifestações dissidentes que servem para construções visando a uma maior justiça social. O geógrafo Marcelo Lopes de Souza apresenta uma paridade semelhante no livro *A Prisão e a Ágora*<sup>230</sup>. Em alguns pontos deste capítulo, apresentarei binômios que balizaram o meu pensamento, que se esforçou para avançar ora vencendo as polaridades, ora as aceitando como insolúveis. Tais referências surgem na metodologia por eu considerá-las fundamentalmente “modos de seguir”, norteadores de escolhas do método e da linguagem. É importante, entretanto, destacar o fato de que o pensamento aqui não deve ser entendido como binário – foi entendida a multiplicidade do tema e suas infinitas perspectivas e camadas. Vejo supostas oposições como meios de caminhar, como uma aferição em movimento pelo método de peso e contrapeso.

Um fato importante que se soma à minha preocupação é a chegada da extrema direita ao Executivo Federal e o crescimento da presença dos representantes das ideias reacionárias nos

228 SOUZA, 2008.

229 IVERSON, 2010.

230 “O título deste livro se vale de duas palavras que evocam imagens opostas: de um lado, a privação da liberdade, simbolizada pela *prisão*; de outro, a sociedade que se auto-institui livremente, de modo radicalmente democrático, na base do debate público, simbolizada pela *ágora*, o misto de praça-mercado e local de assembleia da *pólis* grega da Antiguidade.” (SOUZA, 2006, p. 17).



três níveis do poder legislativo. Nos últimos anos, presenciei inúmeras apresentações de projetos de lei na Câmara Municipal de Belo Horizonte que prometiam políticas de tolerância zero contra os pixadores – contra os quais colaborei como interlocutor de grupos de posicionamento republicano, sugerindo questionamentos e propondo contra-argumentações. O tipo de visão que eu costumava apresentar abordava a necessidade de investimentos educacionais e culturais no lugar da investida meramente jurídico-policia. Acredito que esse *déficit* é um dado difícil de ser contornado, no entanto, é importante observar que o pixo e as demais artes urbanas se constituem como linguagem e que se relacionam diretamente com questões sociais profundas e históricas. A metodologia e a linguagem foram produzidas de acordo com esse meu interesse de ampliar, mapear e suscitar leituras sobre a diversidade do tema. O caminho foi o inverso ao da objetivação – como em um funil usado de ponta-cabeça, procurei partir de um tema que, inicialmente, pode parecer banal, e escancarar as suas complexidades. Optei por realizar uma espécie de mapeamento de cunho poético. Evitei definições rígidas, como as de quem se propõe a realizar uma equação matemática a partir de vidas humanas (embora em alguns casos a estatística se mostre uma boa opção).

Uma questão se tornou central em meu processo: como escrever sobre os artistas urbanos e fazer com que as pessoas os entendam melhor sem colocá-los em risco? Acrescenta-se a essa preocupação o fato de que iniciei o meu doutoramento em agosto de 2018, durante uma crescente militarização governamental, e, desde então, venho assistindo à tensão se intensificar radicalmente nesse cenário. Soma-se a isso uma percepção cotidiana da atual insegurança jurídica, que acentua ainda mais a sensação de desamparo e de injustiça social. Além disso, é importante observar que o debate sobre cidadania e direitos fundamentais se apresenta erodido, em primeiro lugar, para a opinião pública. A minha atenção durante a escrita se tornou centrada não somente no que deveria ser dito, mas também sobre o que não poderia ser expresso nominalmente. Da mesma forma, optei por limitar meu envolvimento com os praticantes das artes urbanas que agem na ilegalidade: evitei abordá-los diretamente e, quando os contatos aconteceram, absteve-me de receber quaisquer informações que pudessem comprometê-los, como nome, endereço e dados familiares. Os graus de risco que poderiam atingir a mim ou aos envolvidos determinaram a distância que mantive de cada um dos artistas urbanos que pesquisei – e ressalto que nenhum deles aparece integralmente na narrativa, tudo foi transmutado em ficcionalidade, como detalharei a seguir.

Mesmo estando afastado da ação na ilegalidade por bem mais de uma década, conheço alguns dos códigos (verbais e não verbais) vigentes nas ruas. Confesso que até um determinado momento, essa responsabilidade criou uma paralisia na pesquisa – fiquei engessado diante dos riscos de comprometer alguém. Logo na entrevista de seleção para o doutoramento, a pergunta mais embaraçosa surgiu na voz do meu orientador, que disse: “E a sua tese não irá entregar os segredos das pessoas que participarão da pesquisa?”, ou algo nesse sentido. Talvez esse tenha sido o principal alerta e a pedra fundamental do meu projeto de Doutorado. Não só procurei proteger possíveis fontes como fui além e encontrei um procedimento pelo qual não tive

contato com informações comprometedoras. Fui criando um mapeamento de dados coletados com informações de segunda mão (quando envolviam ilegalidade), segui revisitando memórias distantes, coletando imagens e dizeres pela *internet*, fui caminhando pela cidade e observando, criando correlações. Essa é uma escrita que partiu de infinitos pedaços e anotações avulsas, e que manteve, propositalmente, algum caráter de fragmento em sua linguagem. Talvez por doses de paranoia (fortemente contextualizadas pelo momento brasileiro), optei por fazer uma escolha determinada de proceder “em modo de segurança” – para mim e para os outros. Obviamente, em outras épocas esta pesquisa se daria de forma mais leve e se apoiaria em noções de justiça, de respeito às leis que protegem cientistas, jornalistas e pesquisadores. Em suma, sinto que estamos deficitários de princípios muito básicos, do direito, de civilidade e de cidadania. Certamente esse sentimento impactou a minha maneira de escrever, mas mesmo assim não deixei de dizer o que imaginei que precisaria ser dito sobre o tema. Decidir entre o que narrar, e o que deliberadamente excluir, foi uma das maiores dificuldades que enfrentei durante a execução deste projeto.

Como já percebemos ao longo do texto, as artes urbanas passam longe de se restringir ao assunto da ilegalidade, e nem ele é central em todas as práticas. O que me pareciam paradoxos insolúveis, mostraram-se os motores da investigação. Cito alguns exemplos de paridades que me moveram: de um lado força, potência, protesto, disputa, resposta às opressões; e de outro a repressão desproporcional, a injustiça social e racial aplicada ao campo jurídico-policial, as sanções e os sofrimentos que elas provocam em jovens e familiares. A reflexão sobre essas paridades leva a dois tipos de respostas: por um lado, maior revolta, radicalização das pixações, aumento no volume de pixadores, audácia, reconhecimento dos pares, culto à estética contraventora, coletivismo; e de outro, estratégias para não agir tanto na ilegalidade, como algumas vertentes do *graffiti*, sopa de letras e grapixo; busca por sociabilidades menos arriscadas e formas de se expressar, ainda que com conteúdos radicais, mais inteligível para o restante da sociedade; e menor risco (murais, *graffitis* legais, lambe-lambes e afins). Existe algum arranjo entre o “Organizar o ódio”<sup>231</sup> e o ser guiado pelas “utopias positivas”<sup>232</sup>. E seguem as paridades: urgência e aventura em oposição ao tempo dilatado para o virtuosismo técnico e o cuidado estético aprofundado; irrupção imediata pela revolta ou projeto de vida, profissionalização e busca da longevidade na prática<sup>233</sup>. Ou, ainda, arte urbana como circuito próprio das ruas, com economia própria, ou arte urbana como possibilidade de tensionar o modelo de circulação tradicional da produção artística em meio aos circuitos oficiais. Há, ainda, outras paridades menos óbvias, como: a sua importância da disputa para as lutas emancipadoras ou a prática nas ruas como mera diversão hedonista (incluindo alguma competitividade egoica sujeita a doses de mascu-

231 RACIONAIS: sobrevivendo no inferno, por Djamila Ribeiro. (produção audiovisual).

232 CLEBCAST, 2020. Entrevistado: Roger Deff. (produção audiovisual).

233 CLEBCAST, 2020. Entrevistado: EdMun. (produção audiovisual).

linidade tóxica). Fiquei incrivelmente confuso em meio ao processo, mas procurei me valer da confusão como meio de produzir conhecimento: caótico, complexo, não taxonômico. O principal é que não me encerrei nas dicotomias e evitei o pensamento binário; usei das paridades como artificios, sabendo que os fenômenos se misturam e estão constantemente em movimento.

Enfim, são inúmeras perspectivas que serviram como pesos e contrapesos. Volto a ressaltar que não as vejo tão rígidas e reconheço os infinitos hibridismos (a repetição aqui é estratégia para dizer o quanto algo é relevante em meu olhar). Não organizei esses pares tão racionalmente ao longo das investigações, mas eles estiveram sempre presentes: em muitos momentos como elementos de um emaranhado indiscernível de fatores a serem analisados. No entanto, nas ruas eles são constantemente evocados em contraposição – estão nas falas dos artistas urbanos como categorias a serem defendidas ou rechaçadas. Traduzo todos esses elementos, em pares ou amontoados, como alguns dos incômodos (no sentido de não deixar cômodo) que moveram o processo. As práticas dos artistas urbanos não podem ser dissociadas de cada uma das histórias pessoais. Nesse sentido, tratar dos cotidianos e das subjetividades se tornou fundamental. Foi importante tirar o tema das paredes e levá-lo para as casas, para os trajetos diários, para as rotinas e, principalmente, para as mentes e emoções. O recurso literário conhecido como fluxo de consciência foi essencial para dar visibilidade aos conflitos internos.

### **Alaya-vijnana**

A expressão “subir e abandonar as escadas”, usada por Ludwig Wittgenstein em seu livro *Tractatus Logico-Philosophicus*<sup>234</sup>, me acompanhou por um tempo enquanto eu refletia sobre a metodologia. O processo investigativo precisava levar em consideração a necessidade de pesquisar e destruir registros, ou, ainda, de investigar e voluntariamente esquecer algumas informações – até mesmo pesquisar optando por não entrar em alguns meandros que poderiam ser comprometedores. Assim como na expressão usada por Wittgenstein, era preciso entender que a escrita não encerraria os sentidos do que aqui seria apresentado. Mas o dilema se tornava ainda mais enigmático, uma vez que a apresentação dos percursos faz parte de qualquer investigação acadêmica. Eu precisava encontrar um meio de “encriptar” a minha pesquisa. Mostrar sem entregar se apresentava o caminho mais sensato. Como eu poderia sistematizar conhecimentos empíricos, fazer trabalho de campo, entrevistar personagens e, ainda assim, sair de mãos vazias? Não necessariamente vazias, mas seria preciso extrair o sumo e mantê-lo condensado em texto. Entendi que eu não queria realizar nenhuma catalogação descritiva. A minha tarefa se apresentava em como apreender e expressar sentidos – melhor, expressar presenças. Uma boa dose de tempo e energia foi empregada tentando solucionar esse quebra-cabeça. A ideia de “encriptar” passou a me instigar ainda mais. Na literatura, uma recomendação é recorrente para

234 “Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contrasensos, após ter escalado através delas – por elas – para além delas.” (Deve-se, por assim, dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela.) (WITTGENSTEIN, 2001, p. 281).

a construção de narrativas: “*show, don’t tell*” – “não conte, mostre” –, que é quase o oposto do que se espera de uma pesquisa acadêmica nos moldes tradicionais (prove, mostre, demonstre). No processo da escrita, foi dada a devida importância aos fluxos de consciência, tanto os dos personagens como os do narrador. Essa escolha possibilitou, além de apresentar vozes mentais, a recorrência de assuntos em diferentes pontos do texto e a explicitação das complexidades, sem a urgência de alinhavá-las. Com respeito às linguagens das ruas e procurando escapar de certa abordagem positivista, fiz a opção por me esquivar de um caráter taxonômico – exceto quando era absolutamente necessário ou enriquecedor. Os interstícios receberam de mim maior carinho que as definições. Também evitei a suposta obrigatoriedade de entender ou de fazer entender os fenômenos narrados. Muitas vezes o caminho foi o de narrar e transmitir imagens e sentimentos acerca dos personagens e histórias – deixando pontas soltas para que o leitor tivesse a escolha de tecê-las ou não. Esses são alguns exemplos de como a linguagem literária disputou espaço com a que é mais comumente utilizada na escrita acadêmica. A investigação e a escrita se valeram de uma confluência de linguagens, que acrescentadas à minha, pessoal, geraram a linguagem que está presente neste texto. As linguagens das ruas e dos seus coletivos urbanos, a linguagem da escrita literária e a da escrita acadêmica, ora disputaram espaço como em uma luta corporal de três brutamontes, ora conversaram como três compadres em uma mesa de bar. Raramente o meu processo se valeu de um caminho ou direção única; as encruzilhadas e pororocas foram mais recorrentes que as unicidades.

Em um recesso de *réveillon*, ainda no final do meu primeiro ano no doutoramento, fui visitar alguns amigos cineastas que passavam uma temporada em uma pequena cidade próxima a Ouro Preto. Lembro-me claramente de que naqueles dias eu estava procurando dar uma espremeida e tentava não pensar muito na pesquisa. Enquanto eu tomava uma cerveja com esses amigos, notei uma pequena pilha de livros em uma mesa no canto da sala. Talvez estivessem ali para auxiliar na criação de algum roteiro. Passei a mão em um deles, meio sem olhar qual era, e fui direto ler o texto da quarta capa. Com a curiosidade aguçada, fui até a apresentação, contida na orelha da publicação, para me inteirar mais. Encontrei a expressão *roman à clef* e uma frase que a explicava de forma bastante precisa: “narrativa que mascara pessoas reais sob nomes fictícios.” O livro era o *Montanha*<sup>235</sup>, do Cyro dos Anjos. Como um dos meus amigos ainda lia o seu exemplar, corri para encomendar o meu. O conteúdo não era de tanta importância para a pesquisa, embora muito interessante, mas a sua escrita me despertou para a questão da linguagem – e me arrisco a dizer que encarar a linguagem destravou meus bloqueios metodológicos. Metodologia e linguagem passaram a ocupar o meu pensamento em uma espécie de espelhamento. Procurei conhecer mais e encontrei poucas referências; me parece que é um termo não

235 Trecho extraído do texto da orelha da capa do livro: “Enquanto ocupava a cadeira de estudos brasileiros da Universidade do México, entre 1952 e 1954, o consagrado autor de *O amanuense Belmiro* e *Abdias* lançou mão de uma das inovações da novelística americana e da estrutura do *roman à clef* – narrativa que mascara pessoas reais sob nomes fictícios – para elaborar este que é o seu terceiro romance...” (ANJOS, 2013).



muito empregado – uma vez que a descrição pode ser absorvida simplesmente pela categoria romance, de forma mais abrangente. Alguns autores defendem que quem escolhe a categoria é o texto, é ele que toma forma enquanto é desenvolvido. Segui com a ideia de *chave*. É importante mencionar, ainda sobre esse gênero literário, que encontrei no livro *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, do Walter Benjamin, uma referência ao termo, no texto sobre o surrealismo<sup>236</sup>. O surrealista André Berton escreveu a obra *Najda*<sup>237</sup> se valendo da estratégia *roman à clef* – acabei encontrando, via *internet*, a publicação digital, e não tardei em lê-la. As pistas de como o autor resolveu as suas “chaves” me auxiliaram em meu processo.

Por dois anos seguidos eu participei de bancas em processos seletivos para ingresso no programa de Doutorado. Recordo-me de que, na primeira tentativa, eu me propus a apresentar duas materializações ao final: uma tese formal (seguindo fielmente as regras acadêmicas, formato A4, regras ABNT devidamente seguidas, encadernação em capa dura sóbria com impressão em letras douradas), e um livro que abordasse o tema com um maior despojamento na escrita. Eu já tinha publicado o meu primeiro livro, de pequenos contos sobre minhas experiências com o *graffiti*, o *Perímetro urbano*<sup>14</sup>, e havia percebido que fazer livros é uma excelente forma de pensar e investigar. Nessa primeira banca, o comentário que mais me marcou foi que o livro poderia ser considerado produção de conhecimento academicamente válido – não carecendo de algo extremamente centrado na linguagem tradicional no meio universitário, como uma tese formal. Passei mais um ano refletindo sobre a possibilidade de escrever um livro como forma de pesquisar, e me inscrevi novamente para a seleção. Nesse meio tempo, amadureci a ideia de que o livro não seria apenas o formato final da pesquisa, mas também o meio de pesquisar – parte fundamental da metodologia. Em meu entendimento anterior, um tanto ingênuo, as teses eram um tipo de escrita estritamente acadêmica, que quando recebiam uma boa avaliação, eram publicadas como livros que conservavam a mesma linguagem estritamente acadêmica para um meio estritamente acadêmico – hoje eu entendo que essa noção vem se tornando bastante anacrônica. A minha proposta passou a ser investigar por meio do suporte livro, assim como um cineasta pode pensar por meio da produção de um filme. Talvez seja ainda mais interessante usar o termo “matéria” no lugar de “suporte” – a materialidade livro (ou a materialidade filme) como condutor da investigação. No entanto, precisarei encartar aqui um breve comentário tar-

236 “Najda encontrou a verdadeira síntese criadora entre romance artístico e *roman à clef*.” (BENJAMIN, 1986, p. 106).

237 “I shall limit myself to recalling without effort certain things which, apart from exertions on my part, have occasionally happened to me, things which, reaching me in unsuspected ways, give me the measure of the particular grace and disgrace of which I am the object; I shall discuss these things without pre-established order, and according to the mood of the moment which lets whatever survives survive. My point of departure will be the Hôtel des Grands Hommes, Place du Panthéon, where I lived around 1918...” (BRETON, 1960, p. 23).

dio, que segue em nota de página.<sup>238</sup>

Até então, eu ainda não tinha nomeado tão claramente o espelhamento de metodologia e linguagem. No período em que me vi bloqueado pelo problema do sigilo, o pensamento sobre a linguagem em justaposição com a metodologia passou a ser mais recorrente. Comecei a pensar no “como pesquisar” conjuntamente com o “como apresentar” ou “como anotar”. Lembrei-me do livro *O meio é a mensagem*<sup>239</sup>, de McLuhan e Fiore, e da imagem das mãos modelando a mensagem (como massageando). Pensei em uma modelagem dupla, com a matéria trabalhada também afetando as mãos. A escrita conduziria a metodologia, assim como a metodologia impactaria a escrita. O próprio livro de McLuhan é a materialização de uma produção de conhecimento desenvolvida por meio de uma narrativa com textos e imagens. Na gramática budista, que faz parte do meu cotidiano há mais de duas décadas, há uma acentuada importância no termo “coemergência”: “As coisas falam umas com as outras, espelham umas às outras.”<sup>240</sup> De forma muito resumida, e superficial, a cosmovisão asiática relacionada ao hinduísmo, ao taoísmo e ao budismo (dentre outras), diz que nenhum fenômeno surge isolado – há sempre uma relação de interdependência e de troca. Nesse sentido, minha forma de pensar e de construir a metodologia é intimamente influenciada pela “modelagem dupla”. Procurei, nesse sentido, evitar rigidez no processo e permitir que o caminho investigativo porporcionasse contaminações de mão dupla. Fugui da ideia de “controle da pesquisa” e adotei uma postura que mais se assemelha à ideia de manejo – deixar com que os fenômenos modelassem a mim e à escrita (aceitando também o fato de que era impossível que a minha presença não interferisse neles).

Ainda não estava solucionado o problema do sigilo. Somente quando tive contato com o livro *Montanha* que outra paridade, ou ambivalência, passou a me desafiar: factualidade e ficcionalidade. Essa seria a tão desejada *chave* para proteger os sujeitos da minha investigação. Nesse ponto, sinto que comecei a rascunhar mais claramente o projeto: uma narrativa cujas fronteiras entre o factual e o ficcional iriam se tornando diluídas – ou que se contaminassem duplamente, que fosse deliberadamente difícil identificar fato e invenção. Passei a me interessar

238 Neste trecho, mantive o texto original que me acompanhou desde antes da etapa de qualificação e passou por diversos processos de revisão e reescrita. O entendimento sobre as possibilidades de apresentação (e arquivamento) da tese no formato livro, contando com uma boa dose de liberdade quanto às normas técnicas, estava em consonância com todas as conversas que mantive com a comunidade acadêmica (orientador, bancas, exemplos de doutoramentos que seguiram por processos semelhantes). Acontece que às vésperas da entrega final da tese para apreciação da banca, no momento desta última revisão que estou a realizar, fui informado de que a Escola de Arquitetura está menos flexível quanto aos formatos alternativos para teses. E também que o repositório da Biblioteca Central da UFMG tem sido bastante rigoroso. Nesse sentido, precisei adaptar um caminho intermediário, aplicando a mais completa normalização possível, no entanto, me abstendo de adequá-la onde compromettesse estruturalmente o texto (por exemplo, no caso das citações como notas de página). Não faço disso uma reclamação, mas é importante registrar a mudança de percurso, principalmente no que diz respeito à formatação gráfica, com sua consequência para a experiência da leitura.

239 MCLUHAN; FIORE, 1996.

240 HAN, 2019b.

mais ainda pelos lugares disformes que se situavam na indeterminação entre real e imaginário. Desse ponto em diante, tornei-me uma esponja: passei a absorver profundamente encontros, conversas, práticas, memórias e histórias relacionadas aos praticantes das artes urbanas. Anotei situações e pensamentos compulsivamente e refleti junto à base bibliográfica. Fui atrás de acervos fotográficos e revisei as minhas próprias fotografias, até os negativos mais antigos que se salvaram do tempo. Desengavetei *hard disks* velhos e naveguei por pastas e arquivos até reavivar memórias e sentimentos relativos às ações nas ruas. Saí para pintar com outros grafiteiros, participei de encontros, rodas de conversa, fóruns, ações e debates. Claro, até a instauração da pandemia por aqui – a partir daí, tive que adaptar novas estratégias. Fui tomando nota de tudo, deixando esse volume de anotações ser decantado e filtrado pelos afetos. Criei um esquema de transformação dessas notas em histórias de personagens parcialmente ficcionais (amálgamas de várias pessoas, “avatareses *Frankensteins*”), e comecei a alinhar o material em uma narrativa única, ainda que fragmentada, ao mesmo tempo em que criava paralelos com as teorias que vinha estudando. A escrita dos personagens foi tomando forma e se espalhando em uma espacialidade visível e instigante – que abarcava diferentes áreas da região metropolitana belo-horizontina. Percebi movimentos se desenhando nesse mapa, circulações entre periferias geográficas e o hipercentro de Belo Horizonte. O espaço tomou, também, jeito de personagem. Em um determinado momento, a narrativa começou a ter vida própria e o que me coube foi fazer leituras pontuais a partir dela – trazer as teorias para perto, mas me precavendo para que elas não abafassem os movimentos espontâneos do texto. Fui percebendo a escrita como um organismo vivo que agia em coreografia com as experiências vividas nos meus cotidianos.

Sobre os personagens que aparecem na história narrada, cabe fazer a explicação de como eles se apresentaram no texto, algo que foi um tanto além da ideia de chave (como originariamente se apresentou a mim). Desde o momento em que a pesquisa engrenou, minha mente passou a ser povoada por uma multidão. Fui observando rostos que se destacavam dentre as pessoas ligadas à arte urbana. Notei recorrências de subtemas. Elenquei alguns praticantes que eu gostaria de seguir mais de perto, outros continuaram a me informar, porém, com menor destaque. Fui montando pequenos agrupamentos de perfis de artistas e de suas histórias por meio de anotações e diagramas. Refletindo sobre eles, criei o que chamo de “arquetipos multifacetados”. Esses “arquetipos multifacetados” geraram os personagens que estão no texto, o que chamei de “avatareses *Frankensteins*” – colagens de rostos, expressões, falas e temperamentos múltiplos em corpos únicos. Cada personagem é uma colagem composta por várias pessoas que conheci ao longo da pesquisa (e mesmo antes). Aproveitei-me de um conceito do budismo mahayana chamado *alaya-vijnana*, traduzido como “receptáculo de marcas mentais ou depósito de consciência”<sup>241</sup> – é difícil explicar, mas o entendo como um gigantesco banco

241 Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/alaya-vijnana>. Acesso em 30 nov. 2021.

Cabe observar que utilizei do conceito como inspiração, a partir das imagens por ele suscitadas – assumindo eventuais distorções entre o seu sentido estrito e a sua aplicação como uma das estratégias metodológicas.

de dados compartilhado no qual a nominalidade das experiências se diluem, restando apenas rastros “energéticos” que influenciam em nossas visões e ações no presente. Enfim, eu absorvia as experiências e as desvinculava de cada indivíduo em particular, apreendia os sentidos possíveis e seguia para escrita. Raramente a relação dos personagens com as pessoas reais não possui correspondência direta – diferente do que ocorre nos *roman à clef*, aqui a correspondência não se deu em uma escala de um para um. A personagem Ana, por exemplo, foi desenvolvida a partir de conversas e observações de uma dezena de grafiteiras diferentes. A turma do General Carneiro também – embora eu, pessoalmente, tivesse tido muitas relações com o bairro, indo grafitar e tendo amigos que moravam por lá – mas isso em um passado ainda mais distante que o tempo compreendido pela escrita. Posso afirmar que a minha história pessoal é entrecortada e entrecorta as narrativas – e é a lente pela qual observo. Admito que muito de mim é colocado na criação dos personagens e nas histórias, não sei se eu conseguiria fazer diferente. A subjetividade é um dado importante da pesquisa. Distanciei-me completamente de uma pretensa condição normal de temperatura e pressão e fiz o inverso: variei do sol escaldante do campinho do Jardim Vitória à madrugada em que vi a ação do Dexter. Da tranquilidade de uma confraternização com os amigos à tensão da abordagem da Guarda Municipal (e dos péssimos sentimentos que me evocaram). Pesquisei com o corpo, das migrâneas de ler e de pensar às unhas encravadas que me doíam nas caminhadas à procura de *graffitis*, murais e pixações nas ruas. O tempo foi comprimido com a atualização de memórias presentes desde meu envolvimento com as “culturas de rua” – que se iniciou na pré-adolescência, por volta de 1988, com o skate e os *punks*, e se delineou melhor em 1995, com o *graffiti* e o *hip hop*. São lembranças antigas e recentes que se mesclam com invenções e fatos atuais. Embora o recorte temporal da pesquisa seja compreendido mais ou menos entre 2009 e 2019, deixei-o poroso e impreciso no texto. Entendi-o atravessado por memórias, afetos, sobreposições, disjunturas e os saltos de tigre benjaminianos. A década da qual recortei o tema se apresenta no texto como *flashes* não muito lineares, com direitos a baldeações em passados ainda mais distantes e futurologias ecorregadias. As referências factuais tendiam ao desaparecimento à medida que os personagens ficcionais iam desenvolvendo vida própria. A cada reescrita e revisão, dados e fatos mudavam – algo que corrobora a escolha de apresentar o resultado como ficção. Deliberadamente evitei trazer ao texto momentos de co-moção da história recente das artes urbanas, justamente pela minha escolha de não realizar um tratado taxonômico e explicativo – embora os seus sentidos estejam presentes.

Sobre o estilo de escrita, e meus anseios para a tese, gosto de quando as produções acadêmicas se preocupam em circular com maior frequência fora das universidades, e, para isso, o ideal é que a linguagem seja mais generosa com os possíveis interlocutores externos – obviamente sem perder a densidade. Gostaria de escrever de tal forma que o mundo acessível ao meu texto se torne o mais amplo possível. Desde muito jovem, sempre fui inspirado pelas ruas e suas coletividades: andava de skate por toda a cidade, me tornei grafiteiro (das primeiras gerações belo-horizontinas), andei com *punks*, com *b-boys*, com *mc's*, conheci músicos, poetas, pesquisadores informais que atuavam nas ruas; gente inquieta que debatia sobre cultura, política e so-



cidade – possivelmente com menos embasamento e rigor que o encontrado nas universidades, mas com uma fúria e um conhecimento empírico que não podem ser desprezados. Esses grupos me fizeram deslocar pelos quatro cantos da região metropolitana, me ajudaram a questionar sobre a vida urbana e suas contradições, me sensibilizaram para temas que hoje aprofundo junto à comunidade universitária (e fora). As indagações que me foram estimuladas pelos coletivos urbanos me fizeram querer refletir mais acerca das questões socioespaciais. Depois de ter me graduado como artista plástico, eu percebi que a Escola de Arquitetura seria o lugar onde eu poderia ter interlocuções para pensar mais profundamente sobre a produção do espaço urbano. Logo no Mestrado, criei conexão com os textos do geógrafo Marcelo Lopes de Souza e passei a me interessar, principalmente, pela perspectiva apresentada como Geografia Libertária<sup>242</sup>. Por meio dessas leituras, construí uma base de localização teórica que trouxe também Cornelius Castoriadis e Simon Springer. E, conseqüentemente, Peter Kropotkin, com os livros *Ajuda mútua: um fator de evolução*<sup>243</sup> e *A conquista do pão*<sup>244</sup>, abordagem que me interessa, sobretudo, por ser coletivista e pelo ceticismo em relação às institucionalidades, as privadas, mas também as estatais – com uma postura denominada como *estadocrítica*<sup>245</sup>. Notei que esses pensamentos estavam em compatibilidade com os olhares que eu vinha desenvolvendo junto aos coletivos ao longo dos anos.

Eu poderia listar infinitas maneiras com as quais estive em diálogo com o filósofo Walter Benjamin, principalmente metodologicamente. Mas isso também se deu na linguagem da escrita (e aí aparece novamente o espelhamento metodologia-linguagem). Destaco o entendimento da cidade como *medium* de reflexão<sup>246</sup>, a devida importância ao “inventário da rua” (que

242 SOUZA, 2017.

243 KROPOTKIN, 2017.

244 KROPOTKIN, 2013.

245 “Já a vertente ‘estadocrítica’, não por ter qualquer simpatia com o Estado, mas sim por estrito pragmatismo – posto que também ela não deixa de enfatizar o caráter em última análise liberticida do aparelho de Estado e, por conseguinte, as suas limitações *estruturais* como promotor de justiça social –, admite a possibilidade da existência de *conjunturas* específicas, sobretudo em escala local, nas quais vale a pena cogitar formas de luta institucional não partidária envolvendo algum tipo de interação com o Estado (na qualidade de *governo* eventualmente permeável, em circunstâncias menos ou mais excepcionais, de maneira mais ou menos consistente à participação popular, assim comprometido ao menos com algumas mudanças...” (SOUZA, 2017, p. 242).

246 “Benjamin considera a metrópole um *médium* de reflexão, isto é, um meio de refletir sobre as contradições do capitalismo como um todo a partir de um pesar sobre a vida urbana de viés materialista.” (VELLOSO, 2022, p. 180).

é inesgotável)<sup>247</sup>, a escrita por meio de fragmentos e notas avulsas<sup>248</sup>, a conjugação do profano com o divino, e do cotidiano com o transcendental<sup>249</sup>, por meio da linguagem. Entendo toda a investida sobre o tema das artes urbanas como envolto pelas subjetividades, pelos ambientes e por uma historicidade esgarçada. Sinto também, por mais paradoxal que pareça, que busquei aqui um experimento crítico sobre o *graffiti*, o pixo e o muralismo – e além. Interessa-me um olhar caminhante que vaga entre o micro e o macro, entre o universal e o particular. Exercitei a tal transescalaridade no máximo que pude – incluindo aí da vertigem à lucidez, do *Cheetos* entre os paralelepípedos da Rua Aarão Reis aos arranjos neoliberais do contexto do surgimento dos *punks*. Mergulhei na experiência da percepção em movimento, exercitei a plasticidade do olhar e o pensar não linear e, por vezes, desconcertante.

Ocorreu, também, a busca por interlocuções no campo mais específico da Sociologia, principalmente com Pierre Bourdieu e Boaventura de Souza Santos. A inclusão do pensamento decolonial, ainda que por vezes aparecesse indiretamente, fez-se incontornável: Frantz Fanon, Djamila Ribeiro, Joice Berth, Juliana Borges, Grada Kilomba e Silvio Almeida, dentre outros, foram leituras fundamentais – ainda que não aparecessem sempre citadas como referências, estiveram presentes ao longo de todo o desenrolar da narrativa. E, por último, senti a necessidade de me inteirar minimamente da cosmovisão dos povos originários brasileiros (também decoloniais): Ailton Krenak, Davi Kopenawa e os antropológicos Eduardo Viveiros de Castro e Bruce Albert. O impressionante é que essas confluências tão díspares fizeram mais sentido a cada página que eu escrevia. Elas me ajudaram a costurar e a pensar em meio à narrativa. Assim, segui também “garimpando”, para usar um termo caro aos *deejays*, nas leituras e em obras videográficas e musicais: Hans Ulrich Gumbrecht e seu conceito de *produção de presença* (que no final da escrita consegui associar melhor com a empiria benjaminiana); a filosofia da linguagem de Wittgenstein (que coloquei no ringue com a expressão em Adorno); as falas sobre ostentação financeira de Mano Brown e Emicida justapostas com os alertas ambientais do Ailton Krenak e de Davi Kopenawa (mais um dos paradoxos a me mover); as imagens-superfície de Vilém Flusser sendo sacudidas pelas tectônicas de Benjamin; a biopolítica de Foucault relida na necropolítica de Achille Mbembe; a desobediência de Thoreau e Frédéric Gros sucumbindo ao *Encarceramento em massa*, via Juliana Borges, ou internalizado em *Vigiar e Punir*, de Foucault; o mapa como relato, de Certeau (revisto pela Renata Marquez); abismado diante da mas-

247 “Podia mencionar também tudo aquilo que o frio inspira, os xales camponeses cujas estampas, bordadas com lã azul, imitam as flores que o gelo forma nas janelas. O inventário das ruas é inesgotável. Notei os óculos das óticas, através dos quais o céu noturno adquire repentinamente uma cor meridional.” (BENJAMIN, 1989, p. 73).

248 “Não deixe que nenhum pensamento passe por você incógnito, e use o seu bloco de notas com o mesmo rigor com que os serviços oficiais fazem o registro de estrangeiros.” (BENJAMIN, 2017b, p. 28).

249 “Benjamin atribui à “filosofia futura” a tarefa de realizar a “fundação de um conceito mais elevado de experiência”. Como instrumento do “conhecimento puro” ele identificava novamente a linguagem, pois nela não somente estava superada a tradicional oposição sujeito-objeto, como também havia uma garantia da continuidade da experiência do mais elevado – que para ele ainda era o religioso – até o mais baixo.” (WITTE, 2017, p. 36).

siva *Superindústria do imaginário*, do Eugênio Bucci. E segue muito para além dos livros: das labutas de motocicleta da “Profissão Perigo”, do *rapper* Rodrigo Ogi, na *Sociedade do cansaço*, ao desabafo da música “The Message” (de 1982). Do filme *Sete anos em maio* (“morto, vivo”) à promessa de Gil Scott-Heron em *Your Soul and Mine* (“apenas prometa-me uma batalha pela sua alma e pela minha”). Dos poemas do Maiakóvski e os trens AGITPROP (cinegrafados em 1976, por Chris Marker) aos murais latino-californianos em *Muros e murmúrios*, da Agnés Vardá (pedindo costura com o muralismo mexicano). Da rara e preciosa lucidez do *rapper* Roger Deff e do lirismo melódico do Matéria Prima ao jongo do Ricardo Aleixo ou ao jogo de tênis semântico do Renato Negrão. Das lentes visionárias da Martha Cooper à sagacidade da jovem fotógrafa Silvi Clapp, da imensidão carismática do Goma e do Rafael Boneco à sabedoria silenciosa do Surto. Da luta amorosa da Áurea Carolina à articulação frenética do Negro F; das letras emboladas e papos retos do Ed-mun ao “nós podemos tudo” das Minas de Minas. Dos quadrinhos místico-lisérgico-eróticos do Vaughn Bodé (origem do estilo de *graffiti* do *hip hop*) à genialidade da Laerte (cronista incansável); dos *monikers* de Jack London (pré-*graffiti* ferroviário) à enciclopédia sobre o tema que é o *Freight Train Graffiti* – sem me esquecer do livro clássico incontornável *Subway art* (ou do filme *Style Wars*). Ou seja, um turbilhão composto por livros, produções audiovisuais, músicas, conversas, vivências, memórias e invenções – do qual saio completamente centrifugado (e agora tento dar conta de explicar metodologicamente).

O cotidiano da investigação foi me trazendo alguns retornos que serviram para repensar tanto métodos como formas de escrever. Inicialmente, comecei a fazer uma série de entrevistas formais – mesmo com pessoas que eu conheço há décadas e com as quais tenho intimidade. Eu achava que a entrevista em moldes tradicionais me proporcionaria uma espécie de “respaldo científico”. Aconteceu exatamente o contrário, percebi que os entrevistados criavam uma “postura de entrevistados” e simplesmente mudavam: falavam sem as suas gírias habituais, procuravam oferecer sempre a suposta “resposta certa”, e preenchiam a conversa com frases feitas e afirmativas assertivas. Notei isso ainda mais nitidamente pelo fato de os conhecer bastante. Resolvi, após uma série de conversas engessadas, mudar a estratégia, e me coloquei em situações de encontros presenciais e de trocas informais. Os resultados foram surpreendentes. Tive acesso a relatos longos e profundos e soube detalhes de eventos importantes para a minha investigação. No entanto, esbarrei novamente na questão do sigilo. Eu não poderia simplesmente colocar na pesquisa tudo o que tinha acessado. Comecei, então, a exercitar mais intensamente a escrita de contornos ficcionais. Imaginei como se eu tivesse duas grandes bacias (ou duas caixas); em uma eu guardaria os sujeitos (os personagens) e na outra as histórias, as memórias e experiências que tive com eles – eram bancos de dados imateriais nos quais eram armazenadas informações parcialmente descoladas de sua base factual. O tal conceito budista, *alaya-vijnana*, que citei anteriormente, me ajudou. Com isso, avancei ainda mais na criação dos personagens – os “arquétipos multifacetados” que me permitiriam produzir o mapeamento das manifestações das artes urbanas e apresentar os cotidianos e as questões que os personagens “reais” expressavam. Cada personagem ficcional me ajudaria a falar sobre os praticantes “reais”, a mostrar a diversidade

da cena na Região Metropolitana de Belo Horizonte, além de me permitir refletir sobre seus contextos socioespaciais. E o melhor, os personagens inventados me serviriam para “encriptar” as informações – assim eu poderia “jogar fora as escadas”, abandonar a documentação factual, e reter apenas os relatos. Ao final, eu teria uma materialidade que me ajudaria a refletir e a me expressar sobre o tema: o livro. Enfim, pude omitir completamente os personagens “reais” e jogar, definitivamente, a escada fora. Nesse sentido, a escolha deliberada foi apresentar o resultado como texto ficcional – mesmo sabendo do lugar limítrofe que ocupa, digamos que eu dei uma empurradinha para o lado de lá, o da ficção. Como é apresentado na introdução do livro *O homem que amava cachorros*: “é e não é ficção”<sup>250</sup>.

Outra questão que me ocupou no processo da pesquisa diz respeito à forma como eu iria explicitar a minha participação de pesquisador pessoalmente envolvido com o tema. Era claro que eu não conseguiria contar com um pretense distanciamento objetivo, pelo contrário – eu estou intimamente implicado no assunto e não posso simplesmente abrir mão de quase trinta anos de relações e memórias que me acompanham. Entendi que o meu conhecimento empírico sobre o tema seria de grande valia para a investigação. Enfim, eu deveria, também, ser “encriptado”, na medida do possível. Criei a figura do pesquisador-narrador: porta-voz de reflexões, interface com o leitor e sujeito que se envolve ativamente na trama – habitando a mesma região turva entre o factual e o ficcional. Eu me alimentei das conversas, das leituras, das participações em eventos e reuniões, das minhas práticas como grafiteiro e ativista junto aos coletivos urbanos para construir essa estratégia. Na criação desse modelo de escrita em primeira pessoa, comecei a elencar algumas referências da literatura e do cinema. A pentalogia *Minha vida*<sup>251</sup> (traduzida do norueguês para o inglês como *My Struggle*), do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, foi a primeira referência na qual me baseei ao buscar entender minhas possibilidades de narração. No conjunto de romances autoficcionais que compõem a série, publicada em seis volumes (apesar de ser chamada de pentalogia), o autor faz da autoficção uma espécie de tratado existencial, partindo de suas questões cotidianas. A obra de Knausgård me trouxe auxílio no desafio de assumir a voz do pesquisador-narrador; era necessário explicitar a relação pessoal que eu possuía com o tema e falar sobre como o intercâmbio entre as experiências nas ruas e na academia afetavam a pesquisa. Minhas inquietações sobre o próprio doutoramento (realizando uma metalinguagem e uma “metapesquisa”) seriam extremamente úteis para refletir, também, sobre a prática de pesquisar. Passei a me interessar ainda mais por narrativas documentais-ficcionais, em que o narrador se dirige ao público e expõe algumas de suas reflexões sem que isso atrapalhe a fluidez da leitura. Busquei referência em outros autores, alguns do cinema, que utilizavam desse mesmo tipo de narração “autorreflexiva”. Interessei-me pelo posicionamento dos cineastas Agnes Vardá, Eduardo Coutinho e Wim Wenders (em

250 PADURA, 2013.

251 KNAUSGARD, 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2020.



seus documentários), e também pela voz do narrador dos livros da fase realista de Machado de Assis – tendo como maior exemplo o romance ficcional *Memórias póstumas de Brás Cubas*<sup>252</sup> (provavelmente a produção que teve maior impacto em minha vida de leitor até hoje, sendo que li na adolescência por “obrigação escolar” – e, com certeza, é a publicação que já reli mais vezes, sendo a última no contexto desta escrita). Nas obras citadas, merece destaque a forma com que os narradores se dirigem ao leitor (ou ao espectador, no caso dos filmes), criando proximidade e confiança. Encontrei ressonância, também, no romance *A fantástica breve história de Oscar Wao*<sup>253</sup>, que se utiliza amplamente de um segundo texto, na forma de notas de rodapé, para se aprofundar nos detalhes da história da República Dominicana durante as ditaduras do presidente Rafael Trujillo (1930-1938; 1942-1952). Posteriormente, me debrucei sobre o *O homem que amava cachorros*<sup>254</sup> por se tratar de uma narrativa que, como observei anteriormente, “é ficção e não é ficção”. Ainda na pesquisa sobre linguagem, me foi de enorme auxílio o romance *As meninas*<sup>255</sup>, da Lygia Fagundes Telles. A partir dessa leitura, entendi como tratar temas difíceis por meio das falas dos personagens – o livro narra o cotidiano de três jovens mulheres nos anos de chumbo e cita uma cena de tortura. Com ele, descobri também que eu não precisaria de inúmeros personagens para tratar do assunto da pesquisa. De fato, depois que eu o li, reduzi muito a minha ambição de povoar as páginas da minha história. Ainda é preciso citar o *Argonautas*, da Maggie Nelson<sup>256</sup>, pela maneira leve e fluida com que ela realiza citações e pela profundidade temática conduzida com uma cadência magnetizante – também pela metalinguagem incrivelmente presente na sua narrativa. Acrescento ainda, finalmente, o lirismo quase delirante (ou delirante) do *Escute as feras*, que me fez, por vezes, abandonar o caderno de capa preta (notas objetivas de campo) e me dedicar aos de capas coloridas (sonhos, devaneios, notas cotidianas e poéticas)<sup>257</sup>, também por me lembrar de que ninguém sai ileso dos encontros.

Cabe ressaltar que esses exemplos serviram para me auxiliar na construção de uma voz própria, que tinha ainda outro desafio: encontrar a equidistância entre a oralidade das ruas e o rigor da escrita acadêmica – sem perder algo da retórica e do lirismo. O pesquisador-narrador foi a possibilidade que encontrei para tratar de conceitos, apresentar revisões bibliográficas e argumentar de forma coerente com o texto. Suas eventuais aparições, narrando em primeira

252 ASSIS, 2014.

253 DÍAZ, 2015.

254 PADURA, 2013.

255 TELLES, 2009.

256 NELSON, 2017.

257 MARTIN, 2022.

pessoa, serviram, ainda, para expor os bastidores da pesquisa. A mim, me coube o cuidado de saber dos riscos e limitações dessa empreitada.

A publicação tem duas camadas expressivas. Na primeira, com maior volume de páginas, está a parte escrita – que narra as histórias dos personagens entrecortadas por observações e reflexões do narrador em primeira pessoa. Nessa parte, os diálogos com os teóricos aparecem de forma mais explícita, embora estejam presentes em todo o conjunto da tese por meio da intertextualidade. Evitei as excessivas citações para favorecer o fluxo da leitura e deixar com que a linguagem fosse mais acessível para público externo à academia. Mesmo assim, sempre que senti a necessidade, coloquei-as no formato de notas de página, também para tornar o aspecto gráfico mais palatável. Acredito que isso facilita e encoraja a leitura para quem não está habituado com a escrita teórica, pois coloca o foco na informação principal e deixa as páginas mais limpas. Encarei as informações que constam nas notas de página como informações adicionais, *hiperlinks* para quem quiser aprofundar ou ter uma continuidade na experiência do livro. Claro, elas também cumprem a função de referenciar fontes e compartilhar dados com a comunidade de pesquisadores (acadêmicos e autônomos).

A segunda camada é composta pelas imagens. Fotografias são apresentadas como meios de expressar (e produzir) conhecimento sobre o tema – não estão apenas “ilustrando” o que está escrito. As imagens são tratadas aqui com a mesma importância do texto escrito, embora estejam em um menor volume de páginas, como algo que deve ser lido com as peculiaridades da leitura imagética<sup>258</sup>, e interpretado com profundidade. O convite é que se transcenda a superficialidade do suporte bidimensional, as imagens aqui têm o sentido dialético<sup>259</sup>. Inicialmente, produzi imagens especialmente para a tese e as somei ao meu acervo anterior. Resolvi agrupar a parte imagética em três cadernos de páginas que coincidem com as transições das partes do texto (a escrita foi dividida em quatro partes e seus capítulos) – essa opção cumpre o objetivo de não interromper o fluxo da leitura textual e sugere alguma liberdade entre a escrita e as imagens (cada bloco de fotografias tem a sua independência). Entendi que as imagens deveriam estar articuladas em justaposição por meio de colagens digitais. Com isso, busquei expressar a multidimensionalidade do tema, o caráter vertiginoso das minhas caminhadas e, principalmente, instigar as livres associações. As colagens dos três primeiros blocos foram realizadas integralmente com fotografias produzidas por mim – exceto algumas imagens do Viaduto Santa Tereza, que foram extraídas de um vídeo realizado pelo artista Gustavo Amaral. No quarto, referente à metodologia, inseri fragmentos diversos: intervenção urbana da escritora

258 “Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna ‘antes’. O tempo projetado pelo olho sobre a imagem é o do eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais.” (FLUSSER, 2011, p. 22).

259 BUCK-MORSS, 1989.

Flávia Perét; trechos extraídos de postagens em redes sociais; gráficos, mapas, rascunhos e anotações manuscritas que produzi durante a pesquisa. Ainda nessa última parte há fotografias do Bruno Figueiredo, do Cadu Passos, do Pedro Figo e do Comum.

Como forma de pensar manuseando as imagens, busquei um recurso metodológico bastante peculiar – para além dessas colagens digitais. À medida que eu que lia sobre a relação de Walter Benjamin com o princípio de montagem<sup>260</sup> e passava a entender que o meio que eu estudava estava imerso na cultura do *sample*<sup>261</sup>, senti a necessidade de conversar com *deejays* e entender os seus métodos de composição musical. Fui me aproximando de alguns e cheguei a entrevistá-los no projeto Clebcast: Coyote Beatz, DJ Roger Dee, DJ Paty Manoese me explicaram um pouco sobre os seus processos criativos. Também conversei com os *deejays* Gifoni, Enece e Clebin Quirino, de maneira mais informal. Senti que experimentar a aproximação entre *sample* e montagem poderia ser mais uma das etapas epistemológicas e metodológicas da pesquisa.

260 “Benjamin arranca frases isoladas ou fragmentos de frases do seu contexto originário, amontoando-os em séries de modo que eles – como as imagens significantes da alegoria – se agrupem em um séquito e acrescentando a eles o seu próprio pensamento, sem ligar esses elementos num *continuum*.” (WITTE, 2017, p. 66).

261 MILLER, 2008.

## Passagen-werk, Kraftwerk, Bambaataa: da montagem cinematográfica à cultura do *sample*

Depois da qualificação, percebi que precisaria me aprofundar mais nos escritos do Walter Benjamin (e de comentadores). Comecei a investigar, também, a ideia de pesquisar e escrever pelo processo de montagem<sup>262</sup> – tema presente na obra benjaminiana. Dadas as minhas experiências e proximidades com o movimento *hip hop*, passei a refletir sobre os procedimentos de montagem musical dos *deejays* e produtores ligados ao *rap* e à música eletrônica de forma mais ampla. Ocorreu-me a seguinte pergunta: o que seria pensar e escrever por meio de *samples*? Lembrei-me de uma palestra a que assisti com o Paul Dennis Miller (o DJ Spooky), *deejay* e pesquisador, em 2010. Li a sua publicação *Sound unbound*<sup>263</sup>, que refletia sobre a cultura da música eletrônica, sobretudo no que diz respeito ao *sample*. Comecei a dar atenção a uma intuição que me dizia que com um melhor entendimento desse processo de produção musical, eu acabaria por encontrar e criar um procedimento para a minha pesquisa (e escrita).

Lendo sobre as *Passagens*, de Walter Benjamin<sup>264</sup>, fui refletindo mais sobre o processo da montagem, para o seu tempo, e o processo do *sample* para as minhas experiências pessoais (e o nosso tempo)<sup>265</sup>. Pensando nas minhas interlocuções, por duas décadas, com *deejays* amigos, eu entendi que o universo da música eletrônica me era bastante familiar. Interessei-me pelo momento histórico para o qual Benjamin olhava. As suas reflexões sobre a comunicação de massa<sup>266</sup>, incluindo aí o seu programa radiofônico, faziam parte de um ambiente no qual ele vivia – embora nunca tenham perdido a atualidade. O excesso de informações e dados ultra fragmentados disponíveis à velocidade das fibras óticas, a popularização de equipamentos digitais (intensificando a produção de fotografias e filmagens e favorecendo a criação de estúdios musicais caseiros), a explosão das culturas urbanas como o *rap* e o *funk* e o desenvolvimento de uma rede de produção e de consumo cultural dissidentes, são ambientes sobre os quais reflito. Os procedimentos de *sampleamento*, via aparatos eletrônicos, vieram se difundindo e se complexificando desde o início, ao menos no *hip hop*, nos meados dos anos 1970. Comecei a pensar

262 “A montagem literária é a estratégia de escrita de uma história das imagens arruinadas. Benjamin pretende, assim, afastar-se da historiografia burguesa, linear, científica e casual, pautada na ideia de progresso, para aproximar-se de outra forma de escrita da história, a que conte a história dos vencidos, das coisas ínfimas que pereceram e perderam o valor no fluxo do tempo. Este modo de contar passa, fundamentalmente, por seu modo de apresentação na montagem, que alia-se às composições artísticas das vanguardas, à lógica fragmentária do mosaico, como da arte da citação sem aspas e, sobretudo, como compromisso de atualização da história.” (VELLOSO, 2022, p. 34).

263 MILLER, 2008.

264 BENJAMIN, 2018.

265 SER SONORO, 2021. Podcast.

266 BENJAMIN, 2021.



também na figura dos *Veejays*, *deejays* audiovisuais, que se popularizaram nos finais dos anos 1990.

Em determinado momento, notei um interessante jogo de palavras: *Passagen-werk* e *Kraftwerk* (sendo que *Passagen-werk* é o título original da publicação *Passagens*, de Walter Benjamin). No início dos anos 1980, o *dj* Afrika Bambaataa se interessou pelos experimentos da banda alemã *Kraftwerk*. O seu contato com o método de composição dos alemães foi um marco para a musicalidade do *hip hop*<sup>267</sup>. A partir daquele momento, os trechos das músicas, os *samples*, passaram não só a ser recortados e repetidos, mas também estruturalmente modificados e combinados em justaposição com elementos da música eletrônica produzidos digitalmente. A sonoridade dos *deejays* do *hip hop* foi se distanciando da influência inicial da *disco music* e caminhou mais para o eletrônico (por meio de um estilo conhecido como *electro*). Em conversas informais que mantive com os *djs* Coyote Beatz e Brown Breaks, ambos afirmaram que o *Kraftwerk* foi influência determinante para as gerações do *hip hop* posteriores ao *Dj* Afrika Bambaataa. Inversamente, os alemães também foram profundamente contaminados pelo contato com os *deejays* do *hip hop* – segundo consta em relato do próprio Baambaataa, eles se conheceram nos anos 1980 e as trocas foram mutuamente frutíferas. No procedimento de samplear há uma desconstrução de cada fragmento – cada pequeno trecho de uma música é extraído, modificado, processado e recombinado eletronicamente. A música original pode se tornar irreconhecível em sua composição de destino, embora eventualmente um pouco da integridade possa ser mantida. Depois que as leis de direitos autorais passaram a ser aplicadas com mais rigor sobre a utilização de recortes musicais, a manipulação e a alteração dos trechos se intensificou. O mote passou a ser extrair, desmontar e recriar, e não mais apenas recombinar. Um pedaço de música sofre alterações de tempo, sonoridade e pode, até mesmo, ser utilizado de trás para frente. É importante citar que o *DJ* Afrika Bambaataa, criador do projeto *Zulu Nation*, serviu de influência para a criação da banda *Chico Science e Nação Zumbi*, que tornou a cultura *hip hop* também pernambucana. “Até *Nação Zumbi* é meio calcado em *Nação Zulu*, não só em nação de maracatu.”<sup>268</sup> Sempre me instigaram essas contaminações sucessivas, por exemplo, em como o *Kraftwerk* foi determinante para o segundo momento da musicalidade do *hip hop* no norte global, por meio do Baambaataa, e como ele, por sua vez, veio a estimular uma virada na instrumentalidade eletrônica brasileira via mangue. Ou, ainda, de como o som de Bamba-

267 Disponível em: <https://www.electronicbeats.net/afrika-bambaataa-about-kraftwerk/>. Acesso em: 05 abr. 2022.

268 CALÁBRIA, 2019, p. 26.

taa possibilitou o surgimento do *funk* carioca<sup>269</sup> e de como esse foi incorporado ao samba, por exemplo, pela bateria campeã da escola de samba Viradouro.

Assim como Walter Benjamin pensava e escrevia pelo procedimento de montagem, me perguntei como seria produzir conhecimento influenciado pela cultura do *sample* – técnica tão presente nos meios com os quais me relaciono. Ainda que o *sampleamento* seja também um procedimento de montagem, passei a me perguntar quais eram as suas especificidades. Nesse sentido, criei uma ramificação temporária na minha pesquisa para fazer um mergulho, relativamente breve, nas práticas dos *deejays* produtores de batidas de *rap*. O meu objetivo era claramente investigar em que medida as suas práticas poderiam servir de informação para os meus procedimentos metodológicos e de escrita. O *deejay* garimpa o material do seu trabalho. Busca em sebos, antiquários, nas casas de amigos, em bancos de dados digitais e em acervos fonográficos. Ele coleciona os fragmentos desses materiais pelo afeto ou pela utilidade para a composição – nisso também me lembrei do colecionismo benjaminiano<sup>270</sup>. E, pelo que conversei com vários deles, não existem limitações temáticas na hora de buscar os fragmentos: um *deejay* pode se valer de um violino da música clássica, de uma viola caipira ou de um teclado do rock progressivo na composição de um *rap*. Não raro, os trechos de música extraídos digitalmente são torcidos, distorcidos, modificados e virados pelo avesso. O descompromisso com o seu formato inicial se deve ao ímpeto da experimentação sonora. O *deejay* cuida, geralmente, de manter a anotação da fonte inicial – como se o *sample*, para ele, fosse uma citação transcrita para um idioma até então desconhecido. A história dos *sampleamentos*, pelo menos no *hip hop*, conta que sua gênese se deu de forma empírica – com as observações dos *deejays* de festa sobre as reações do público. Aqueles pedaços das músicas que mais animavam a pista de dança eram repetidos inúmeras vezes para levar a animação ao limite. O passo seguinte na história do *sample* foi o de conseguir compor músicas inteiras a partir de retalhos de outras músicas. Com a popularização dos computadores e a evolução dos equipamentos, os fragmentos de música passaram a também ser desconstruídos e remodelados de formas infinitas. As quebras nos andamentos regulares das músicas executadas pelos *deejays* deram origem ao termo *break* – que passou a se referir tanto às acrobacias *dos disc jockeys* como ao tipo de dança presente no *hip hop*: o *breaking*. É importante ressaltar que os dançarinos tendem a defender que o *breaking*

269 “Alguns anos depois, outro pioneiro do *rap*, o Afrika Bambaataa, também estava caçando trechos instrumentais até então desconhecidos para mixar nos bailes. Em alguma loja de discos encontrou um quarteto de Dusseldorf na Alemanha. Era o Kraftwerk, e o Kraftwerk fazia o som que o Afrika estava procurando, apesar de parecer que eles vinham de planetas completamente diferentes. (...) Essa fusão de sintetizadores com batidas eletrônicas foi tão explosiva que antes da década [de 1980] terminar, ela iria desembarcar no Rio de Janeiro com Entre nessa onda, do MC Batata, que saiu na primeira coletânea de *funk* do Brasil, criada pelo DJ Marlboro.” (SER SONORO, 2021. podcast.).

270 “Um aspecto importante da arte de colecionar: o fato de que o objeto esteja separado de todas as funções originais de sua utilidade torna-o mais decisivo no ato de significar. O objeto torna-se então uma verdadeira enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, dos proprietários, de onde provém.” (BENJAMIN, 2018, p. 1403).

seria apenas uma das inúmeras modalidades de dança presentes na cultura *hip hop*. Resumindo, o procedimento dos *deejays* tem a ver com a busca obstinada por fragmentos sonoros que posteriormente serão recortados, desfigurados e remontados em composições – e não apenas trechos musicais; quaisquer detalhes podem ser absorvidos em suas composições: um pedaço de um discurso político, um grito na plateia, um tiro, um estrondo, uma batida de carro, a engrenagem de uma máquina, o canto de um pássaro, uma sirene de um carro de polícia, uma voz de criança imitando um adulto.

E o que eu estaria fazendo pesquisando e escrevendo? O garimpo, que envolve a leitura bibliográfica, as trocas com o meio da pós-graduação, o elencamento de referências, as anotações avulsas, as conversas informais e entrevistas, as memórias e experiências novas em meio à arte urbana, a produção de imagens e a manipulação de acervos fotográficos, as escutas atentas de *raps* (com ênfase nas letras e na linguagem), o pensar (em busca de alguma musculatura) e a escrita – que é a justaposição de tudo isso. A manipulação dos fragmentos teria a ver com as traduções entre vertentes expressivas: de imagem para texto escrito, da musicalidade para a fotografia, da fotografia para o vídeo, das experiências para os pensamentos, das ideias e intuições para as anotações. A composição “musical” seria o texto que o leitor tem em mãos, esse escrever sem me esquivar da ficcionalidade, dos recursos retóricos e de alguma experimentação de linguagem. Claro, o volume de imagens que faz parte da tese também é elemento dessa junção, talvez trabalhando em complementaridade com a escrita, à semelhança do ritmo e da poesia para o *rap*. Olhar para o modo de composição dos *deejays* me ajudou também a lidar com as ambivalências e com as infinitas colorações que encontrei no tema. Auxiliou-me a ter atenção às discontinuidades e a respeitar o que é da ordem do fragmento, que deveria ser apresentado ainda de maneira fragmentada – sem a necessidade de forçar o arremate (ainda que o fato de se tratar de uma tese se contraponha ao desejo de deixar as pontas soltas, de alargar os campos de indeterminação). Assim como ocorre no *rap*, fui assumindo no texto e no pensar as múltiplas vozes – eventualmente conflitantes ou desencontradas. As recorrências e redundâncias se tornaram elementos rítmicos dos textos, lembretes de trechos que eu considerava importantes. Os deslocamentos abruptos, as discontinuidades entre a narrativa principal e as elocubrações do narrador, a inserção demarcada das imagens ao longo do projeto gráfico (em blocos longos), tudo isso me remete à musicalidade dos *deejays*.

## Videozines e Clebcasts

A qualificação do doutoramento ocorreu entre os primeiros meses da pandemia de Covid-19, e a banca foi realizada por meio de videoconferência. O isolamento social trouxe um cotidiano permeado pelas telas digitais e atividades remotas (os professores que o digam). Nos dias que se seguiram à qualificação, foi se tornando cada vez mais claro que os cuidados seriam duradouros e cheios de desafios. Passei a ficar aflito com relação à minha forma de pesquisar: eu estava estimulado pelas interlocuções com a banca, mas com a dificuldade de não poder ir para as ruas como antes – já que a minha pesquisa era toda baseada nos encontros presenciais e na ambiência dos espaços públicos abertos. Quando retomei a escrita, senti que o distanciamento social estava impactando na minha forma de me expressar sobre o tema. As primeiras experiências com o texto mostraram que eu havia perdido algo da força e do frescor da escrita anterior, que partia sempre de anotações recentes. A forma de minimizar os impactos da quarentena na minha saúde mental foi assistir a entrevistas (*lives*) e escutar podcasts – que se tornaram duas novas estratégias de comunicação do momento. Resolvi adotá-los como parte da minha metodologia, pelo menos enquanto durasse o isolamento. Nesse sentido, criei a série de entrevistas “Clebcasts” – que teve vinte e oito episódios, cujos entrevistados são aqui listados cronologicamente: Thiago Alvim, Carol Jued (das Minas de Minas), Comum, João Perdigão, Roger Deff, Pat Manoese, Renato Negrão, Pezão BH, Zi Reis, Aruan Mattos, Carina Gonçalves, Coyote Beatz, Silvi Clapp, Carlão, Wanatta, Edmun, Matéria Prima, Dalata, Áurea Carolina, Astro CNP, Adriana Galuppo, Márcio Surto, Rafael Boneco, Lírios, Roger Dee, Stefany Fênix, Sodac e DMS. No entanto, não me agradava exatamente o formato *live*. Optei por um modo mais tranquilo do que a pressão de estar “ao vivo”. Utilizei o aplicativo *Zoom*, cujo uso se tornou recorrente para a realização de reuniões de trabalho, e passei a marcar conversas periódicas com pessoas que possivelmente estimulariam a minha reflexão. Fiz as vinte e oito entrevistas, geralmente com pouco menos de uma hora de duração, e as disponibilizei no meu canal no *YouTube* – uma vez que eu queria gerar discussões a partir dos vídeos e pelo fato de que a publicação das conversas acabaria para tirar um tanto da rigidez da entrevista. Senti que a recepção em meio aos coletivos urbanos foi ótima; muitos me falaram que serviu como algum alívio para a incapacidade de ir pintar nas ruas e que trouxe esse sentimento de não dispersão da coletividade. Notei, também, que o acesso aos entrevistados foi muito mais fácil, já que as pessoas estavam habituadas ao formato, e as entrevistas se tornaram informais (pelo ambiente caseiro e por ser videoconferência). Em meio aos entrevistados, incluí alguns *deejays*, uma vez que eu estava interessado na metodologia de seus processos criativos. O interessante é que eu pude revisitar as entrevistas facilmente e tirar dúvidas ou transcrever trechos, já que elas estavam sistematizadas na plataforma de vídeo – a disponibilidade na internet também permitiu que elas aparecessem citadas no texto com os respectivos endereços eletrônicos.



No segundo momento do isolamento (antes da temida Onda Roxa), eu já me sentia um pouco mais seguro para ir para a rua, mas ainda não podia encontrar livremente com as pessoas. Partindo das conversas com *deejays*, criei uma nova série audiovisual: os “Videozines”. Partindo do princípio da simplicidade dos *fanzines*, porém no formato audiovisual, desenvolvi um experimento que aproximasse as minhas pesquisas imagéticas com os modos de produção dos *deejays*. A cada episódio eu convidada um *deejay* para me ceder uma trilha instrumental e fazia o exercício de construir uma montagem videográfica tendo a sonoridade como guia. Os videozines se tornaram espécies de *clippings* que agrupavam fotografias e vídeos – tanto os do meu acervo quanto os que produzi especialmente para cada episódio. Cheguei a montar seis pequenas composições videográficas a partir da composição de *deejays* convidados: Giffoni, Enece, Áquila, Clebin Quirino e Roger Dee (no primeiro episódio precisei usar uma trilha genérica). Fui percebendo que os videozines, que tinham em média dois minutos de duração cada, me ajudavam a pensar por meio da diversidade de manifestações que envolvem as artes urbanas. As justaposições por meio de *samples* imagéticos possibilitaram confrontar imagens e contextualizá-las nos ambientes urbanos. Os episódios trouzeram elementos como: pixações, *stickers* e lambe-lambes, grafitagens em trens, ações sociais por meio do *graffiti*, *bombs*, grapi-xos, painéis e outras manifestações. Cada videozine foi tratado como um *fanzine*: colagens de imagens em uma linha temporal. Tanto o processo de selecionar e editar as imagens (fotografias e vídeos) como as derivas em busca de novos registros foram iniciativas que auxiliaram na tarefa de pensar por imagens. O contato com os *deejays* me fez entender e absorver melhor os seus processos e possibilitou que eu analisasse mais detidamente cada composição musical durante a edição dos vídeos. Os videozines também foram, inicialmente, disponibilizados no meu canal no *YouTube*. Em um determinado momento, optei por excluí-los da exibição pública, uma vez que eu entendi que era um material processual e não um produto artístico acabado.

Considero que tanto os “Clebcasts” como os “Videozines” foram “invenções” metodológicas que partiram de um contexto específico, a pandemia. No entanto, ambos se mostraram como formas abertas e agregadoras de pesquisar – obviamente, se somando a todas as outras que elenquei neste capítulo. Embora eu tivesse o lugar de entrevistador e de produtor dos vídeos, foram experiências em rede e feitas em conjunto – dadas as limitações dos encontros presenciais. Sinto que com a série me aproximei de uma vontade que tem acompanhado o meu percurso de pesquisador o tempo todo, que é diluir as fronteiras o máximo possível: o dentro e o fora do ambiente acadêmico encarados com a maior porosidade possível. Essas iniciativas foram, simultaneamente, métodos para a pesquisa e formas de expressar e de fazer uso do conhecimento enquanto ele ia sendo produzido (junto com outras pessoas). O enorme obstáculo apresentado pelo isolamento social acabou por me fornecer experiências que se tornaram importantíssimas para o meu processo investigativo: os “Clebcasts” e os “Videozines”.

## Escolhas, referências e matrizes epistemológicas

Este capítulo coloca também em evidência outro desafio da pesquisa: com a preocupação em organizá-la academicamente (normas técnicas, qualificação, tese, defesa, doutoramento), eu poderia eliminar informações importantes sobre o tema por meio de uma espécie de assepsia epistemológica. Ao escrever sobre as artes urbanas com metodologias rígidas, eu tenderia a estar tornando improdutivos os hibridismos, apagando as evidências intersticiais, cegando-me para as regiões turvas e abafando falas aparentemente despropositadas, mas que poderiam se revelar, com o tempo, de fundamental importância. Eu não ficaria feliz em ter um texto recheado de citações, provavelmente para atestar de maneira mais ou menos óbvia as minhas leituras e diálogos com autores, porém com pouco contato com as realidades das ruas. Considerei de fundamental importância que eu apresentasse uma pesquisa que tivesse partido dos afetos (incluindo os positivos e os negativos) e que se mantivesse contaminada por eles em todo o percurso investigativo. Procurei pensar sobre o intercâmbio de epistemologias a partir de uma perspectiva que valorizasse os saberes produzidos pelos coletivos urbanos juntamente com todo o arcabouço teórico – nesse sentido, destaco a relevância central da empiria para este projeto.

É importante ressaltar, ainda nesse sentido, o ceticismo que os praticantes das artes urbanas, em sua maioria, demonstram com relação aos cânones do conhecimento ocidental – a tradição europeia é vista, por eles, como porta-voz do pensamento colonial. Saberes indígenas brasileiros, africanos, e mesmo os oriundos de países asiáticos, tendem a cativar mais os artistas urbanos do que os saberes europeus. Destaco, nesse sentido, a popularidade de difusores desses conhecimentos, como Ailton Krenak e Djamila Ribeiro, por exemplo. Há, também, principalmente no caso dos praticantes ligados ao *graffiti*, a influência norte-americana. No entanto, ela ocorre a partir das comunidades negras e latino-americanas. As ancestralidades africanas são referenciadas, mesmo que em língua inglesa, por meio do interesse por artistas como o Dj Afrika Bambaataa, o músico-poeta Gil Scott-Heron (considerado um dos avós do *rap* por recitar suas poesias políticas com o acompanhamento de instrumentais *jazzísticos*), Kendrick Lamar, e de militantes como Malcom-X, Martin Luther King Jr. e Angela Davis, dentre outros. Entre os jovens, tem ocorrido também o crescimento do interesse, em meio às artes urbanas brasileiras, por nomes como Paulo Galo (da luta dos motoentregadores), Marielle Franco e Carlos Marighella (homenageado em música pelos Racionais MC's).

O posicionamento político que atrai os praticantes das grafias urbanas é geralmente ilustrado pelo *rap* com falas diretas, críticas e de ativismo social, incisivas. O olhar perspicaz para as contradições da vida urbana é explicitado nas letras de *rap* escutadas pela maioria dos artistas urbanos (sobretudo dos *rappers* brasileiros). O poeta Ricardo Aleixo recentemente defendeu, por meio das redes sociais, que o *rapper* Mano Brown, assim como o grupo Racionais MC's, estão, para ele, entre os maiores poetas brasileiros de todos os tempos. E acrescentou: “poetas precisam ser perigosos”. Para esta pesquisa, o *rap* foi encarado como ferramenta teórica, com a qual dialoguei recorrentemente. As conversas com as pessoas atuantes nos

coletivos urbanos também foram entendidas em sua relevância fundamental para a produção de conhecimento. Nesse sentido, considero a minha base teórica uma amálgama inseparável de: referências musicais ligadas ao *hip hop* e à contracultura (com destaque também para as composições dos *punks*), filmografia, contato com os praticantes das artes urbanas e demais coletivos (como detentores de uma tradição oral), referências bibliográficas para além do eixo europeu-estadunidense, e alguns pensadores do conhecimento ocidental. É importante, para mim, destacar essa diversidade epistemológica e a equivalência de relevância de seus componentes – frente a uma tendência de naturalização da supervalorização das produções acadêmicas do eixo Europa-Estados Unidos em detrimento das demais.

Durante o momento de imersão em que me concentrei em investigar possibilidades metodológicas e de linguagem, acabei optando por algumas escolhas teóricas que considere mais compatíveis com a minha abordagem sobre o tema. Das teorias sobre metodologia com as quais tive contato (nas disciplinas e em leituras), assimilei bastante do processo de constelação adotado pelo filósofo Walter Benjamin<sup>271</sup>. O método benjaminiano pode ser entendido como a criação de uma coleção de anotações sobre um tema e, em seguida, a articulação dessas notas em correlações, em forma de constelação. Ao considerar o mapa de registros, passa-se a analisá-lo e a construir uma escrita baseada em suas relações e nas ideias que emergem delas. A partir da organização, e por meio dela, chega-se a uma totalidade (sem entendê-la como totalizadora) que revela um novo conhecimento, “uma ideia nova”. O método adotado por Benjamin é o de olhar para o conjunto formado por fenômenos particulares (trazidos para a pesquisa sob a forma de anotações avulsas) e analisá-los. A esse conjunto de fenômenos “mapeados”, dá-se o nome de “constelação”. Cabe olhar para ela contemplando não apenas as disposições espaciais dos fragmentos, mas também as relações que surgem entre eles e, finalmente, as reflexões que emergem do seu todo.

Com a leitura das *Passagens*<sup>272</sup> e de outras obras de Walter Benjamin, dentre as

271 “Por *constelação* Benjamin designava a relação entre os componentes (as estrelas) de um conjunto (as linhas imaginárias que desenham um agrupamento estelar), relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire – o sentido que pode lhe ser atribuído. A constelação é uma *imagem* na qual cada estrela, um singular, marca um extremo de linha que liga a outra estrela, outro extremo singular. Nesse traçado de linhas imaginárias que delimita uma forma, uma configuração, não há um centro – com o que, tem-se, no centro da constelação sempre está o vazio. Esta imagem benjaminiana é bastante profícua quando se trata de imaginar um caminho ou a construção mesma do pensamento (...). Para o filósofo alemão, ‘as ideias se relacionam com as coisas assim como as constelações se relacionam com as estrelas’. As constelações são ferramentas de um método. Coisas são o análogo das estrelas, e coisas são fenômenos particulares. Como tais, Benjamin precisa inserir esses particulares numa classificação. Assim, Benjamin se vale dos conceitos. Para classificar os fenômenos, conceitos são mediadores. Conceitos concretizam ideias pois são suas representações, são operadores do conhecimento e função do entendimento.” (VELLOSO, 2022, p. 20).

272 BENJAMIN, 2018.

quais destaco *Diário de Moscou*<sup>273</sup> e *Rua de mão única*<sup>274</sup>, principalmente pela escrita feita a partir de observações cotidianas, percebi a importância do caminhar, das deambulações, no processo da pesquisa. Posso afirmar que este texto é resultado das circulações que fiz pela Região Metropolitana de Belo Horizonte – ele parte, sobretudo, dos movimentos. Infelizmente, ocorreu a pandemia, que impossibilitou que eu me deslocasse pela cidade por longos períodos – mesmo assim, procurei manter, na medida do possível, um espírito de itinerância no texto e na maneira de olhar para os assuntos abordados. A partir da teoria de Benjamin, fui moldando um processo metodológico próprio, aceitando a miscelânea de fontes epistemológicas – nas quais incluo e dou a devida importância às informações recebidas no cotidiano da cidade. O livro *O Corpo encantado das ruas*<sup>275</sup>, de Luiz Antônio Simas, auxiliou-me na tarefa de entender um pensamento que se dá por meio de miscelâneas epistológicas. Assumi, para a pesquisa, a imagem desse mosaico composto por diferentes fontes de conhecimento.

Boa parte do meu processo seguia o princípio do caminhar<sup>276</sup>: caminhar e ver, caminhar e ler as paredes, caminhar e observar as cenas cotidianas, caminhar e ter encontros inusitados, caminhar e conversar, caminhar e tomar notas, caminhar e ler, caminhar e pensar, caminhar e escrever. Nesse sentido, considero que esta pesquisa possui um caráter profundamente socioespacial: foi feita, sempre que possível, em contato com outras pessoas, e se deu a partir de deslocamentos feitos pelos espaços da cidade. Durante sua realização, estive diversas vezes nas lojas Real Grapixo e Real Vandal para conversar com os lojistas e os praticantes das artes urbanas. Como o Márcio Surto, lojista, me contou na entrevista Clebcast: “a loja é um ponto de encontro, lugar de coesão e de conciliação de conflitos”<sup>277</sup>. Estive também presencialmente na sopa de letras do bairro Nazaré, na Vila da Luz, fui inúmeras vezes ao Jardim Vitória em companhia dos integrantes do CNP, grafitei com alguns grafiteiros (e conversamos muito durante

273 BENJAMIN, 1989.

274 BENJAMIN, 2017.

275 “Que se cruzem as filosofias diversas, no sarapatel que une Back e Pixinguinha, a semântica do Grande Sertão e a semântica da sassanha das folhas, Heráclito e Exu, Spinoza e Pastinha, a biblioteca e a biroscas. Que se cruzem notebook e bola, tambor e livro, para que os corpos leiam e bailem na aventura maior do caminho que descortina o ser naquele espaço que chega a ser maior que o mundo: a rua.” (SIMAS, 2020, p. 56).

276 “Os livros daqueles autores prisioneiros de suas paredes, atados a suas cadeiras, são indigestos e pesados. Nascem da compilação de outros livros sobre a mesa. São livros como gansos gordos: cevados de citações, recheados de referências, sobrecarregado de anotações. São pesados, obesos e se leem com lentidão, tédio, dificuldade. São feitos de outros livros, do cotejo de uma linha com outras e da repetição do que outros disseram daquilo que outros, ainda, teriam contado. Verifica-se, precisa-se, retifica-se: uma frase se torna um parágrafo, um capítulo. Um livro se torna o comentário de cem livros sobre uma frase de outro livro. Aquele que se compõe caminhando, ao contrário, é livre de amarras, seu pensamento não é escravo dos outros volumes, não o sobrecarregam as comprovações nem o pensamento alheio. Não há que prestar contas de nenhum tipo a ninguém. Somente pensar, julgar, decidir. É um pensamento que nasce de um movimento, de um elã.” (GROS, 2021, p. 28).

277 CLEBCAST, 2020. Entrevistado: Surto. Podcast.



as grafitagens), deambulei entre Alto Vera Cruz, General Carneiro, Céu Azul, Confisco e Tirol, para pintar e para dar mais corpo aos personagens. Criei, também, uma rotina de andar pela cidade fotografando murais, pixos, *graffitis* e cenas do cotidiano urbano. Andar, andar, andar e andar foi central para a minha metodologia. Andar e colocar tudo em uma mesma panela, cozinhar epistemologicamente em busca do tal sarapatel citado pelo Luiz Antônio Simas. Gastar sola de sapato é uma das minhas atividades favoritas. Desde muito novo tenho o hábito de bater perna. Em algumas fases da vida fiz isso para economizar o dinheiro da passagem, os tais vales-transportes (quando ainda eram *tickets* impressos). Já almocei, cortei cabelo, joguei fliperama, entrei em balada e comprei cerveja usando os tais vales como papel-moeda. Depois, um pouco menos no perrengue, andar me parecia uma alternativa muito mais agradável que o ônibus (quando a distância permitia). E por falar em distância, já andei do Mineirão até a Praça da Assembleia, do BH Shopping até o Edifício Maletta, do Renascença até a Praça Sete (esse trajeto eu fazia com frequência, uma hora de relógio cronometrada). Agora faço do Horto ao centrão sem pensar duas vezes, em meia horinha de subida e descida. Durante o processo da pesquisa, em algumas vezes montei itinerários programáticos, e em outras saí de forma totalmente errante. Escrevi este trecho no embalo da leitura do livro *Caminhar: uma filosofia*, do Frédéric Gros<sup>278</sup>. A publicação traz ensaios sobre andanças e suas relações com a filosofia e a produção de conhecimento. Os meus livros de contos *Perímetro urbano*<sup>279</sup> e *O livro dos vivos*<sup>280</sup> foram rascunhados majoritariamente durante perambulações. Eu andava, andava e, de repente, parava e pedia um café em uma lanchonete qualquer, aflito para tomar notas no meu caderno de bolso. Outras vezes eu simplesmente escorava em uma parede ou em um poste de iluminação e começava a rabiscar as ideias (que depois eu retrabalhava, com calma, no computador). Ao longo da pesquisa de doutoramento, uma das mais felizes supresas que tive foi a de entender o quanto esse processo, que me acompanha há anos, estava em consonância com os métodos do filósofo Walter Benjamin<sup>281</sup> – muito provavelmente por inspirações indiretas, por meio de autores influenciados por ele. A partir desse entendimento, resolvi me inteirar melhor de suas metodologias e desenvolvê-las com maior rigor em meu modo investigativo.

Acredito que busquei esgarçar os limites que separam pesquisa acadêmica e vida cotidiana, ainda mais pelo fato de o tema ser praticamente inseparável das outras dimensões do meu dia a dia. O contato com os relatos de pesquisas etnográficas, especialmente no que

278 GROS, 2021.

279 BARRETO, 2016.

280 BARRETO, 2019.

281 “O que Benjamin fazia, afinal, era defender um tipo de experiência que provocasse o estranhamento e continuamente reconduzisse à percepção do cotidiano como uma pletera de mundos novos, a desvendar. Experiência estética que permitisse abrir espaço para uma vida cotidiana e que tenta a exploração micrológica dos ambientes à volta dos corpos, preparando-se, talvez, para outras práticas possíveis, quiçá políticas.” (VELLOSO, 2022, p. 206).

diz respeito aos cuidados na abordagem e na produção da pesquisa “com” o outro, teve papel decisivo na minha construção metodológica. É preciso destacar a importância do significado ético do método; boa parte das minhas escolhas metodológicas foram também escolhas éticas. No processo investigativo, realizei um extenso volume de interlocuções com pessoas dos mais diversos perfis que possuem relação com o tema e analisei uma considerável quantidade de material bibliográfico, musical, audiográfico (podcasts) e videográfico. Destaco, também, a importância fundamental das experiências, dos encontros e conversas informais acumuladas ao longo das quase três décadas, desde que iniciei o meu contato com as cenas da arte urbana. No entanto, esses diálogos e vivências se tornaram ainda mais frequentes e sistemáticos no período da pesquisa. Cada situação experienciada em meio aos coletivos urbanos era seguida por registros escritos na forma de anotações avulsas. Gerei um extenso volume de notas que eram periodicamente revisitadas na tentativa de organizá-las em uma narrativa com alguma continuidade. Procurei alinhar esse mosaico sem deixar as costuras grosseiramente aparentes – dizem que as boas alfaiatarias são notadas pelo avesso bem feito. Claro, lembrando-me de que existem pontas que não devem ser atadas; alguns fios pedem para que as suas pontas continuem deliberadamente soltas. O recorte espacial e temporal é a Região Metropolitana de Belo Horizonte (com destaque para alguns bairros relacionados com os personagens) e os dez anos compreendidos entre 2009 e 2019 (com eventuais reminiscências a períodos anteriores). Mas o tempo da narrativa é comprimido e propositalmente pouco explícito, ainda mais pelo fato de a linearidade ser entrecortada por fluxos de consciência, mergulhos temporais e *flashes* de memória. A década escolhida marca o meu retorno à capital mineira (depois de ter ficado dois anos em São Paulo e, depois, em Nova Iorque) e evita, propositalmente, adentrar no período da pandemia – que mudaria estruturalmente o projeto de escrita (já era difícil assimilar o que ocorria enquanto eu me ocupava escrevendo, trazê-la para dentro do texto poderia me desestabilizar completamente). Noto, ainda, que as primeiras versões do texto tiveram um caráter ainda mais notadamente autobiográfico, característica que fui desbastando até restar o que entendo ser de relevância para o conjunto da narrativa. A minha história pessoal foi mais uma das escadas pelas quais subi e que, finalmente, abandonei (pelo menos no que diz respeito ao seu excesso). O conjunto da escrita, também, perdeu cerca de trinta por cento de gordura em suas versões finais. Confesso que eu gostaria de tê-la submetido a uma dieta ainda mais rigorosa, restando cerca de duzentas páginas bem enxutas (o mínimo exigido para o doutoramento). Não sei se por exaustão, vaidade ou generosidade, mantive algumas firulas – que não consegui decidir se incrementavam ou atrapalhavam.

## 14. Considerações finais

Uma das suposições que moveu a minha investigação é que a desigualdade social em níveis extremamente elevados, como no caso brasileiro, está intimamente relacionada com o volume de praticantes das artes urbanas nos centros urbanos do país (sobretudo nas periferias) – assim como pelas escolhas expressivas dos muralistas. Essa correlação foi confirmada. Mesmo sabendo que nem todos os artistas urbanos são oriundos das populações de baixa renda, a imensa maioria é movida pela possibilidade de uma prática artística mais democrática e menos sujeita aos humores das institucionalidades. Nesse sentido, é possível afirmar que o caráter, infelizmente ainda um tanto endógeno, dos circuitos tradicionais das artes visuais, corrobora com a necessidade de que a arte urbana se imponha nos espaços urbanos e tome de assalto o seu público em potencial. É impressionante o quanto o endereçamento das produções artísticas “oficiais” deixa de fora uma imensa parcela da população – como público e, nesse caso também, como produtores de arte. Recorrentemente nota-se que tanto os artistas jovens como os consagrados preocupam-se em demasia com os mecanismos de validação (curadorias, colecionadores, galeristas, críticos) e, conseqüentemente, deixam de construir acessos diretos com a população de maneira mais ampla e diversa. Digo isso com relação às linguagens, aos códigos e às estratégias de circulação e comercialização. Existe claramente um hiato entre as produções da arte contemporânea “oficiais” e o cotidiano urbano, sobretudo das regiões geograficamente periféricas e das populações de baixa renda. Basta olhar os equipamentos e investimentos culturais: museus, galerias, verbas para arte pública, intervenções e olhares curatoriais estão majoritariamente voltados para as áreas de maior interesse econômico e turístico das cidades. Assim como o capital financeiro se acumula acentuando a desigualdade social, o capital cultural<sup>282</sup> tende a ser direcionado para onde ele já está presente: os lugares onde os artistas costumam receber maior prestígio por meio da exposição e da validação. Esse é o motor do caráter endógeno das artes visuais: olhar em demasiado para os seus pares, uma vez que serão eles que fornecerão a validação institucional. Mas, e o que há lá fora? Outros circuitos que crescem à revelia dos mecanismos oficiais. Circuitos dissidentes, marginais, cujas linguagens, percursos e endereçamentos são outros. Há, claro, sempre e a olhos vistos, os riscos de cooptação dessas linguagens alternativas pelos departamentos de *marketing*, pelas secretarias de governo, pelas *startups*, pelas agências turísticas, por intermediários em negociações, pela lógica desenvolvimentista que a tudo afere pelo *Guinness Book*, pela enorme carência financeira e de perspectivas que sente boa parte daqueles que se aventuram a ser artistas no Brasil. Ainda que faça essa ressalva, acredito nos encontros e movimentos que ocorrem nas culturas (ainda mais por serem elas mesmas intenso movimento e mutação). É notório o risco de cooptação de uma linguagem por outra (geralmente de uma menos institucionalizada por uma que seja

282 BOURDIEU, 2015.

mais). A dificuldade de coexistência que faz com que as linguagens “oficiais” tendam a solapar as outras, as dissidentes, transformando tudo em ativos financeiros, em imagens publicitárias, planilhas e *slogans* evocativos, não deveria se tornar motivo de um enclausuramento – trocas e contaminações são saudáveis, ainda que deva haver um cuidado com as consequências das assimetrias. Nesse sentido, defendo a relevância de se reconhecer a existência de circuitos artísticos alternativos, uma vez que é importante para a democratização das artes visuais e também porque nem todos os tipos de artista se interessam pelas linguagens e códigos com os quais se relacionam os mecanismos de validação oficiais – porque, principalmente, existem outros endereçamentos, outras coisas a serem ditas, de outras maneiras e em outros ambientes. E foi aí que resolvi adotar o termo “arte urbana” no texto com bastante veemência, a partir da constatação de que ele já era amplamente utilizado nas ruas. Considero a existência de um circuito autodenominado “arte urbana” que engloba o pixo, o *graffiti* (que em alguns casos são sinônimos), a pintura mural, a *sticker art*, os *lambe-lambes* e algumas outras manifestações que não têm nomenclatura tão definida. Obviamente que o termo “arte” não encerra a discussão, pois “arte urbana” também diz respeito às coletividades, redes, manifestações, formas de sociabilidade e, principalmente, linguagem. Mas considero importante demarcar esse lugar de validação, de autovalidação, como um conjunto de fenômenos que ocorrem nas ruas e que podem ser entendidos como arte urbana: ainda que cada uma das suas vertentes tenha as suas especificidades. E não escrevo contra os circuitos oficiais, reconheço a sua importância, mas é preciso fazer a provocação a partir do que a pesquisa veio mostrando. O pensamento abissal está presente também em meio às artes visuais: aquele que divide as artes com “A” maiúsculo, reconhecidas pelos agentes de validação dos meios tradicionais, e todas aquelas dissidentes tidas como artes “menores”. O fato é que essas “artes menores” se avolumam e se alastram pelas cidades como enxames – tornando-se gigantescas. Especialmente na última década, o circuito tradicional tem olhado para as artes urbanas com olhos um tanto mais receptivos – mas ainda com bastante seletividade: para as vertentes menos palatáveis é mantida a dificuldade de convívio. No entanto, não falo necessariamente da necessidade da inserção da arte urbana nos circuitos oficiais ou das validações institucionais. Penso na urgência da intensificação de outros circuitos que criem estratégias próprias para chegar às pessoas e, conseqüentemente, produzir ou reconhecer um novo tipo de público – e aí saio do âmbito do pensamento de “público para a produção artística” e coloco ênfase na palavra “público”. É um tipo de produção que busca destituir-se de qualquer distanciamento, que oferece o predomínio do contato direto e não hierárquico com os seus interlocutores. Talvez esse seja um traço comum em todas as vertentes das artes urbanas, desde o pixo até os grandes murais; o que se busca é uma relação direta e democrática com as artes visuais.

Quanto às vertentes expressivas dentro do que aqui chamamos de “artes urbanas”, a pesquisa demonstrou que elas não são tão díspares assim. O espaço de hibridismo, as interlocuções e as porosidades são enormes. Pixadores, grafiteiros e, eventualmente, muralistas, tendem a conviver e a estabelecer relações de respeito e admiração mútua. As diferenças se acentuam



em marcadores como dinamismo e dependência ou independência das institucionalidades. Enquanto o pixo possibilita maior autonomia nas ações, atitude mais transgressiva, maior mobilidade pela cidade e custo de produção mais baixo (o que pode ser entendido também como independência das institucionalidades), os grandes murais têm maior dependência institucional, maior segurança pessoal, menor mobilidade e tendem a ser mais facilmente cooptados pelo capital ou pela burocracia estatal. No entanto, para alguns, o desejo é pelo tempo dilatado para o apuro da pintura, pela escala extremada, pela possibilidade de sustentabilidade financeira nas artes urbanas – nesses casos, a escolha se dá pela segunda opção, enquanto outros buscam maior liberdade, dinamismo, aventura e transgressão às normas. O *graffiti* tem uma característica mais elástica, que pode possibilitar de uma relação extremada como a do pixo (em um lugar em que se confunde com ele), até o trabalho minucioso, como o de um grande mural. Não procuro criar juízo de valor entre as escolhas por vertentes expressivas: elas estão relacionadas a temperamentos pessoais, percursos de vida, desejos e, eventualmente, não podemos deixar de mencionar, a alguns acessos financeiros e sociais – que podem se converter em convites, autorizações, remunerações, capacitação para a submissão em prêmios e editais, por exemplo.

É importante observar que a pesquisa verificou o quase unânime repúdio dos artistas urbanos com relação ao uso recorrente do termo *graffiti* como antídoto contra a pixação, discurso presente na mídia e na fala de alguns gestores e candidatos políticos. Entre grafiteiros e pixadores existe uma dinâmica de respeito que é formada por códigos de ética e de conduta muito sutis. Ocorre um ecossistema delicado, entre os coletivos que atuam nas ruas, que é difícil de ser verbalizado – talvez seja até melhor que não o seja. Em vez de rivalizar *graffiti* e pixação, eu optaria por dizer que boa parte dos grafiteiros são interlocutores privilegiados que, por serem ouvidos com uma certa abertura por boa parcela da sociedade, podem contribuir para que haja uma compreensão mais ampla e respeitosa do fenômeno social do pixo. É importante lembrar, ainda, que o pixador e o grafiteiro podem ocupar o mesmo corpo – há algumas interpretações, como vimos no texto, que entendem ambos como sinônimos, e outras que pontuam diferenças, mas muito raramente a ponto de rivalizá-los. Grafiteiros e pixadores comungam de princípios norteadores desenvolvidos organicamente pelo que se convencionou chamar de “cultura de rua” – e que se expressa por meio de uma linguagem própria (e aqui volto a mencionar a importância da linguagem).

Um outro interesse despertado pela pesquisa foi o de verificar tais atividades como fontes de conhecimento empírico sobre as urbanidades – a partir da noção de que as suas práticas poderiam informar aos interessados sobre as questões socioespaciais urbanas e as suas contradições. O enquadramento epistemológico se voltou logo de início para os usos dos corpos nos espaços públicos urbanos – o foco se direcionou para os praticantes, e não para os resultados imagéticos das suas práticas. O interesse aqui foi, também, o de sublinhar a possibilidade de uma epistemologia a partir de suas ações e discutir uma forma de conhecimento que se dá a partir do corpo e de sua presença física nos espaços da cidade. A pesquisa assumiu o papel do conhecimento empírico, proveniente do contato com os praticantes, como uma das bases fundamentais do processo investigativo. Esse ponto conecta três aspectos que agem de forma

interligada: a defesa do *graffiti*, do muralismo e da pixação como manifestações artísticas (criando circuitos de artes visuais para além dos tradicionais e inaugurando linguagens e categorias próprias), forçando, assim, a democratização do termo “arte” para além dos meios oficiais; o lugar dessas práticas proporcionando atualizações no que diz respeito à produção do espaço público urbano e o pensamento normativo; e a validação das epistemologias produzidas nas ruas. É importante também fazer uma advertência sobre uma simplificação que geralmente ocorre. É comum que as pessoas entendam que tudo se trate meramente de “inserção”, em um sentido que diminui a potência dessas coletividades em relação aos modos já consolidados: a aceitação das artes urbanas pelo circuito tradicional das artes; a absorção dos saberes das ruas pelos saberes acadêmicos (incorporados à linguagem acadêmica); e a recusa às normas como consequência da exclusão (pelo mero fato de serem excluídos economicamente ou pela inadequação social). Ou, ainda, que todos os conflitos serão aplacados pelo suposto interesse governamental e pela sua articulação com o mundo dos negócios financeiros. No entanto, o que existe é a produção de formas de vida alternativas, não hegemônicas, que se organizam e se articulam produzindo subjetividades próprias. As relações das coletividades de muralistas, grafiteiros e pixadores com os fazeres artísticos, com a produção de conhecimento e com os espaços públicos é de outra ordem; é resultante de novos sujeitos políticos que estão desenvolvendo outros modos produtivos. Interpretar as atividades dessas coletividades (muralistas, grafiteiros e pixadores) como formas de buscar inclusão em um modelo artístico, epistemológico ou urbano historicamente excludente é não se atentar para a devida dimensão do que esses fenômenos representam. Eles são, salvas as exceções, corpos dissidentes pela recusa de se adequar, pela necessidade (que pode ocorrer de forma inconsciente) de produzir, pensar e viver de outras maneiras. As maneiras de organização e de circulação dos coletivos urbanos são traduzidas em linguagem – que carrega em si a resistência contra os discursos de poder. Nesse sentido, suas práticas disputam o espaço público urbano como um “contrapoder”. As superfícies urbanas pixadas e grafitadas se apresentam, nessa perspectiva, como manifesto coletivo e como arquivo de memória – das histórias que não foram contadas<sup>283</sup>.

É importante ressaltar que o interesse foi o de tratar do tema a partir dos espaços da cidade e da vida cotidiana, procurando, sempre que possível, contemplá-lo na perspectiva dos movimentos sociais emancipatórios<sup>284</sup>. Embora a pixação tenha tido destaque em alguns momentos, devido ao fato de ser um assunto controverso e por ajudar a discutir com maior ênfase questões pertinentes às desigualdades sociais presentes nas cidades, o *graffiti* é igualmente relevante para a pesquisa – principalmente no sentido de desconstruir algumas dicotomias.

283 “Para Benjamin foi imperativa a tarefa de revelar a tradição que está no avesso dos discursos oficiais, pois é dessa revelação que se depreende o sentido e a consciência histórica para a humanidade.” (VELLOSO, 2022. P. 29).

284 SOUZA, 2017.

Há momentos de aproximação e de distanciamento entre o *graffiti* e o pixo, no entanto, eles pertencem, em sua maioria, aos mesmos estamentos sociais, e lidam, com diferenças de intensidade, com questões bastante semelhantes nos seus cotidianos. Conforme a investigação constatou, pixadores e grafiteiros se enxergam, de maneira geral, pertencentes a um mesmo corpo de luta (argumento reafirmado sempre que há uma tendência de afastamento entre ambas as vertentes). Há pixadores e, principalmente, grafiteiros, que são oriundos de diferentes camadas sociais, embora a maioria seja proveniente de populações de baixo poder aquisitivo. No entanto, as questões sociais e o inconformismo com relação às contradições urbanas e ao abismo social brasileiro são comuns à imensa maioria. Observo que um sentimento, no sentido da democratização das produções artísticas, é compartilhado pela quase totalidade dos artistas urbanos. A possibilidade de se expressar sem ter muitos intermediários é também um traço característico das escolhas dessas coletividades, prática que interpreto como derivada das estéticas oriundas dos *punks* e dos anos iniciais do *hip hop*: exemplificadas pelos *fanzines* e protestos cadenciados por batidas de três acordes, no primeiro caso, e pelas *blockparties*, danças sobre retalhos de papelão, e, claro, pelas primeiras grafitagens espontâneas.

A pesquisa também buscou organizar o léxico referente às artes urbanas, sem buscar taxonomias demasiadamente rígidas. Embora cotidianamente algumas pessoas tenham se habituado a chamar todas as expressões igualmente como *graffiti*, a investigação concluiu que é possível diferenciar algumas práticas de acordo com a utilização recorrente, principalmente pelos artistas urbanos. A primeira dificuldade foi determinar as similaridades e as diferenças entre *graffiti* e pixação – tarefa escorregadia, imprecisa e sujeita a contestações. Muitos optam, como foi mostrado ao longo do texto, por incluir a pixação como uma modalidade dentro do *graffiti*, com base no uso de um mesmo nome para ambos, como ocorre nos Estados Unidos e na Europa. No entanto, preferi criar uma distinção, ainda que sutil, para destacar algumas diferenças. Em primeiro lugar porque, observando as duas atividades, percebi que existem variações nos modos de atuação e nas sociabilidades que se criaram em seus entornos. Em segundo, pelo fato de que esse é um universo extremamente amplo e com múltiplas ramificações. Sem essas distinções, eu correria o risco de cair em generalizações e perder de vista aspectos que poderiam informar bastante a investigação que vim realizando. Em último lugar, e não menos importante, para fazer justiça a cada categoria, respeitando suas características – sem com isso querer criar alguma hierarquia ou produzir juízo valorativo. No Brasil, o pixo (ou pixação) se constituiu como cultura com características próprias, nacionais e regionais, ainda que com muitos pontos de contato com o *graffiti* (ainda mais porque há grafiteiros que pixam e vice-versa). Com o passar dos anos, principalmente na última década, as coletividades da pixação e do *graffiti* se aproximaram mais: há pixadores que são também grafiteiros (e vice-versa), pixadores amigos de grafiteiros, grafiteiros que frequentam reuniões de pixadores. Também ocorrem distinções: existem pixadores que não possuem muitas articulações com a cena do *graffiti* e grafiteiros que se distanciaram do convívio com a cena do pixo. No entanto, muito raramente, tanto grafiteiros quanto pixadores tomam para si a polarização constantemente veiculada por boa parte da

mídia e do poder público. Inclusive, mais recentemente, grafiteiros e pixadores têm fomentado voluntariamente essa aproximação, também como forma de contradiscurso.

Durante a pesquisa foram apresentadas, de forma mais ou menos explícita, algumas diferenças entre os termos pixação (pixo), *graffiti* e pintura mural em grande escala (ou muralismo) – e essa última nem sempre deve ser entendida necessariamente como *graffiti*. Há inúmeros hibridismos e limites tênues, mas identifico o conjunto “arte urbana” composto por essas três expressões e mais algumas (*sticker art*, *lambe-lambes* e afins). Lembrando que aqui não me ocupei tanto das pinturas murais desconectadas das tradições do *graffiti* e do pixo – para não ampliar muito o recorte epistemológico e, sobretudo, porque me interessavam as interseções entre diferentes vertentes. Pixação, *graffiti* e muralismo foram aqui diferenciados, dentre as artes urbanas, por critérios baseados em seus modos de operação. A pixação é, das três, a atividade que possui maior distanciamento da institucionalidade e tem maior dinamismo (mobilidade no espaço urbano). Não se pixa com o apoio de instituições e órgãos públicos (salvas raríssimas exceções); a estrutura para a sua realização é, geralmente, mínima e precária. Um pixador consegue, em um dia, percorrer e deixar as suas assinaturas em toda a cidade. O *graffiti* é o elemento intermediário entre a pixação e o muralismo. Ele pode acontecer com a participação de instituições e demandar estruturas técnicas como andaimes, *lifts* ou plataformas suspensas (balancinhos), mas também pode ser praticado de forma bastante livre de aparato institucional, e mesmo na ilegalidade. Há quem defenda que o fator que determina uma pessoa como grafiteiro, e não muralista, é a ação na ilegalidade – embora essa me pareça uma definição um tanto frágil por não dar conta das dimensões históricas do *graffiti* como ação social junto às comunidades, e das articulações com festas e eventos nos anos iniciais do *hip hop*. Também é importante lembrar que cultura está sempre em movimento e que o *graffiti* contemporâneo já possui cerca de cinquenta anos de existência. Como o tamanho do *graffiti* pode variar desde inscrições pequenas e localizadas (*tags*), até painéis mais elaborados (*pieces*), sua capacidade de circulação pela cidade é também variável. As pinturas murais de grande escala dependem de aporte institucional e são de execução mais demorada. Para se pintar uma lateral de prédio, ou mesmo um mural de altura mediana, mas com grandes extensões, são necessários projeto e suporte técnico dispendioso. Existem pinturas murais que são feitas por grafiteiros, pessoas que têm trajetórias e práticas associadas com o *graffiti*, mas existem muralistas com percursos e atividades apartados das comunidades do *graffiti* ou do pixo. A pesquisa procurou dar atenção especial aos hibridismos entre as vertentes, devido às importantes leituras que esses lugares difusos permitem. Acrescento, ainda, que a multiplicidade de expressões que fazem parte do conjunto das artes urbanas é uma das suas maiores riquezas. O interesse aqui foi, também, o de mapear essa diversidade e promover uma reflexão, evitando condensações e simplificações. É importante observar que ao longo do texto evitei tratar cada uma das expressões como uma categoria estanque e delimitada e, pelo contrário, optei por acentuar os intercâmbios entre elas. Confesso que essa empreitada me trouxe enorme dificuldade e, muito possivelmente, tornou o texto um tanto mais lacunar – uma vez que tratar de um objeto mais circunscrito facilitaria os



arremates (caso eu tivesse optado por analisar cada vertente separadamente). O encontro entre um pixador que age na ilegalidade (o Átila, por exemplo) e uma grafiteira que age amparada na institucionalidade (Ana), é um exemplo desse tipo de entrecruzamento. Esses pontos de contato e as subjetividades receberam um olhar atento da pesquisa. Destaco, ainda, que os momentos em que as nomenclaturas (*graffiti*, pixo, muralismo) somem e restam os sujeitos e seus cotidianos, foram os que proporcionaram maior relevo à investigação. Ou seja, embora eu descreva agora as vertentes expressivas e delimite suas diferenças e semelhanças, elas, no fundo, não são tão centrais para o texto. As pessoas, em suas dificuldades, tédios, dores e alegrias, tornaram-se os meus focos de escuta – como antídoto a algum risco de coisificação, desumanização ou totalização. Os fenômenos da arte urbana não são imóveis, são movimentos de parcelas da população em suas rotinas – por isso estão intimamente relacionados com a produção do espaço. Esses movimentos se desenvolveram em redes, em modos de vida, em linguagem.

Resumindo, detectei a necessidade, mesmo que meramente didática, de delinear essas três nomenclaturas: pixação, *graffiti* e muralismo, sabendo que é possível haver hibridismos e que existem categorias que escapam às três definições. Cabe lembrar que, muitas vezes, uma mesma pessoa pratica duas ou três dessas práticas, simultaneamente. As combinações pixador e grafiteiro, e grafiteiro e muralista, são mais comuns, embora existam casos daqueles que são, ao mesmo tempo, pixadores e muralistas. Mesmo que, geralmente, as três expressões sejam tratadas como um fenômeno único, em especial nos casos da pixação com o *graffiti*, e do *graffiti* com a pintura mural, é importante salientar que há diferenças entre elas, e que não se tratam de sinônimos. É importante destacar que, tanto na interpretação da pesquisa quanto na dos artistas urbanos, não existem graus hierárquicos e que essa distinção não possui caráter valorativo. Existem lugares limítrofes em que se torna praticamente impossível dizer o que é pixação e o que é *graffiti*. O mesmo acontece quando o *graffiti* se aproxima da pintura mural. No entanto, vale repetir: existem pixadores que são só pixadores, grafiteiros que só grafitam e muralistas que não são grafiteiros nem pixadores. Para a investigação, optei por excluir os muralistas que não se relacionam diretamente com as comunidades do *graffiti* e/ou da pixação. Salvas as exceções, os muralistas (com trajetória apartada do *graffiti* e/ou do pixo) não se articulam como coletivos urbanos e possuem pouca coesão como grupo, ao contrário do que acontece com os grafiteiros e os pixadores. E isso não é dito em demérito dos muralistas, trata-se de uma constatação – pode até ser que com o tempo eles venham a se constituir, também, como coletividade coesa. Alguns muralistas atuam mais como prestadores de serviços artísticos – limitando-se a demandas corporativas e plenamente comissionadas (e aqui também não entendam como um julgamento). O esquema que apresentei mapeou um conjunto de práticas urbanas que é vasto e possui inúmeras ramificações. Ainda existem os subgrupos presentes em cada uma das práticas, como é o caso do *tag*, do *bomb* e das sopas de letras, do *grapixo*, dos diferentes tipos de pixação – todas essas foram contempladas ao longo da narrativa ou nas notas de página. Eventualmente, algumas práticas correlatas apareceram brevemente ao longo do texto: *sticker art*, *rap*, *saraus*

de poesia, movimento *punk* – tive um imenso prazer em citá-las. Os espaços da cidade e seus fluxos também receberam atenção especial em alguns momentos da escrita.

Senti enorme desejo de aprofundar por infinitas minúcias, por inúmeros temas afluentes, mas acredito que a empreitada demandaria uma investigação à parte. A pesquisa exigiu de mim um constante trabalho de aparar arestas e de retomar a atenção para o recorte epistemológico e suas circunvizinhanças. Cheguei a produzir textos avulsos sobre dois personagens da arte urbana da cidade por quem tenho grande estima: o Xerel e o Zé D’Nilson. Pensei em trazer esses artistas em um posfácio, juntamente com uma reflexão mais sisuda sobre as relações das artes urbanas com as institucionalidades. Acabei excluindo a ideia por achar que não combinavam com o conjunto da tese. Espero, futuramente, retomar a reflexão sobre esses artistas com a escrita de artigos avulsos (ou em uma compilação de ensaios). Outros dois projetos que talvez eu venha a executar no futuro: escrever e publicar algo especificamente sobre o tema das sopas de letras (para além do capítulo deste texto) e sobre o *grapixo* – que são fenômenos pelos quais tenho enorme interesse.

Confesso que ainda tenho desejo de enfrentar um estudo sobre um eixo que muito me instiga: antiga União Soviética, muralismo mexicano, murais das periferias latinas na Califórnia, atualizado nas ações anti-imperialistas no sul global. Flertei com esse tema em diferentes momentos, mas senti que ele poderia me “abduzir” e conduzir o meu olhar para bem longe do atual projeto – é algo que necessita fôlego e atenção integral. Esse roteiro, que se desenrola por um século, foi esquecido, quando se trata de arte urbana, em meio às narrativas que remetem a Nova Iorque nos anos 1970 e a Maio de 1968, em Paris. Optei por insinuá-lo ao longo do texto, mas quando percebi a dimensão da empreitada, tive que fazer a opção por voltar a atenção para a atualidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Outro tema que me cativou, mas não pude abordá-lo como gostaria, é o tema dos *monikers*, inscrições em vagões de trens norte-americanos que existem desde, pelo menos, fins do século XIX. Imaginei que poderia ser possível investigar as inscrições de andarilhos e sem-teto brasileiros, refletir social, política e historicamente por meio de suas pichações (aqui a palavra porpositalmente grafada com “ch”) e dos seus fluxos. Muito provavelmente existiria uma expressão equivalente aos *monikers* por aqui. O pensamento sobre arte urbana não deve regredir apenas até a segunda metade do século XX – tem muita tinta para trás e para além do eixo Europa-Estados Unidos para ser descoberta.

A necessidade de buscar alcançar sutilezas, entrelaçamentos e as mais variadas nuances que são pertinentes ao assunto, pesou decididamente nas escolhas da construção metodológica e da linguagem adotada na escrita e na pesquisa. De forma resumida, refleti sobre o tema a partir de marcadores, como o grau de institucionalidade e mobilidade. Os dois termos foram fundamentais para o meu entendimento dos fenômenos: *mobilidade*, por estarmos tratando dos espaços da cidade e da circulação dos corpos (e suas marcas) por esses espaços; e *institucionalidade*, por se relacionar com o grau de liberdade expressiva e de capacidade de ação independente de aportes financeiros e de apoios institucionais – embora seja necessária a ressalva de que um maior investimento pode também se converter em subsídio para executar projetos de maior

alcance, algo que pode operar, eventualmente, a favor da liberdade criativa (o que também não é completamente incompatível com a transgressão). O nível de institucionalidade diz simultaneamente do grau de liberdade para escolher temáticas e lugares para as atividades e do tipo de risco envolvido nas execuções das ações. Por outro lado, essa categoria informa também sobre possíveis articulações com instituições e a possibilidade de ter a atividade como fonte de receita financeira – item que tem sua relevância, principalmente se pensarmos que a grande maioria dos praticantes do muralismo, do *graffiti* e da pixação pertence a meios sociais com baixo poder aquisitivo. Muitos grafiteiros, e recentemente alguns pixadores, têm agido também na legalidade e, com isso, existe a abertura para que haja remuneração e profissionalização de suas práticas. O nível de institucionalidade costuma ser um divisor de águas entre aqueles que optam majoritariamente pela pixação (e um tipo de *graffiti* eminentemente ilegal), pelo muralismo ou pelo *graffiti* eventualmente autorizado – embora alguns deixem de nomear tais atividades como grafitagens, lembrando que legalidade e ilegalidade podem habitar o mesmo corpo, algo que eventualmente acontece. A equação se apresenta como: maior risco, aventura e liberdade de expressão *versus* a possibilidade de se ter um projeto profissional a longo prazo, mais estrutura, segurança e maior tempo para se dedicar a cada pintura – ainda que, na prática, isso não ocorra de forma tão dicotômica. E não existe a legitimação de uma atividade em detrimento de outra. As opções são igualmente válidas e baseadas em contextos sociais e construções subjetivas, que são extremamente complexas para serem analisadas de maneira rígida e sem um olhar sensível e cuidadoso. Nesse sentido, a pesquisa se preocupou mais em lançar luz para as subjetividades e os cotidianos dos praticantes das artes urbanas. Acredito que os principais conhecimentos produzidos aqui estão mais na ordem das minúcias, são leituras de canto de olho. Os detalhes das subjetividades e dos cotidianos de artistas urbanos que eu trouxe para o texto me parecem mais relevantes que as grandes nomenclaturas, conceitualizações e recortes conceituais. Destaco que os entrelaçamentos entre as diversas vertentes que compõem as artes urbanas se tornaram um lugar de atenção especial. Acompanhar suas tramas e analisar os pontos de união e de distensão (os nós, paralelismos e tecituras) foi extremamente desafiador. Acredito que o olhar atento para esses lugares híbridos e para os caminhos que desatam das diferentes escolhas pessoais dos artistas pôde ser melhor desenvolvido por meio da escrita baseada nas suas rotinas. Por isso, a investigação tomou a forma de um mapeamento afetivo. Acredito que a realização das notas, costuradas em relato, revelou um conjunto de conhecimentos acerca do tema. Desejo, sobretudo, que os praticantes das artes urbanas se sintam contemplados pelas histórias que narrei aqui – mesmo tendo em vista a sua enorme diversidade e a noção de que um texto é um recorte no tempo, relativo ao olhar de alguém, e que o conhecimento nunca é, e jamais deveria ser, um monolito. Enquanto encerro este trabalho (ou esta etapa do trabalho), em muitas ruas, em diversas esquinas, surgem novos artistas urbanos. Diferentes formas de se expressar nos espaços urbanos estão sendo testadas, novas estéticas se desenvolvem, novas gírias passam de boca em boca, novos sonhos passam a ser sonhados – e realizados como prática.















To those who bring freedom and hope into the world through their dreams, their love, their kindness, and their courage.



Contesting Imperial Geography

ANTI-OPPRESSION PRAXIS

Faça uma pergunta (Make a question)

Ja houve alguma situação que te fez pensar em parar ?

Não teve uma situação específica, mas algumas situações vão acontecendo e pondo sua vontade de fazer isso a prova, como brigas dentro de casa, processo, algumas situações que acabam acontecendo na rua.. no final das contas não quis parar, mas me fez repensar sobre a qualidade do meu role e o pelo que eu tava me arriscando, já que era pra eu assumir todos esses b.os que fosse pra fazer algo que valha a pena

1. *There is no architecture without action, no architecture without events, no architecture without program.*
2. *By extension, there is no architecture without violence.*

The first of these statements runs against the mainstream of architectural thought by refusing to favor space at the expense of action. The second statement argues that although the logic of objects and the logic of man are independent in

Ceagesp é a central de abastecimento de Sao Paulo. La que chegam todos os produtores do Brasil pra fazer a distribuição e ai tem as feiras: de hortifruti, de peixes e de plantas. E ai esses galpões que tinha embaixo naquele lugar em que pintamos eram da época em que as coisas chegavam de trem em Sao Paulo e descarregavam ali. Isso no começo do seculo 20.

Ai a ligação com a família Matarazzo que eram os grandes comerciantes de tudo o que chegava. Mas depois disso deve ter virado alguma outra coisa que eu nao sei. Mas pra tras de onde pintamos ai da tinha os galpões. Enormes gigantescos.



SISTEMA BRUTO



Oi meu querido! Td bem por aqui e vc como esta? Ah esse dia foi muito legal né? Companhia incrível de vcs e aquele lugar doído rrs histórico! Muita saudade de fazer rolês como aquele viu?

Aquele lugar era na Barra Funda mesmo, ao lado da Favela do Moinho. Antigamente eram galpões do CEAGESP mas ficou abandonado e virou depósito de entulho.


Não sei se vc se lembra, mas todo aquele "chão" em que estávamos pisando era irreal: o chão de verdade mesmo estava uns 5 metros pra baixo 😬

Surreal né bicho?

Como um tamanho de terreno daquele virou o que virou

Agora ali tem um conjunto enorme de - advinha - prédios. Muitos deles. A especulação imobiliária tá querendo comer tudo por ali. Do outro lado da linha do trem é a favela do Moinho que já sofreu alguns incêndios criminosos, várias histórias...

Coisas do São Paulo S/A ...

- 
- |                  |                         |
|------------------|-------------------------|
| 1 Baldim         | 18 Mateus Leme          |
| 2 Belo Horizonte | 19 Matozinhos           |
| 3 Betim          | 20 Mário Campos         |
| 4 Brumadinho     | 21 Nova Lima            |
| 5 Caeté          | 22 Nova União           |
| 6 Capim Branco   | 23 Pedro Leopoldo       |
| 7 Confins        | 24 Raposos              |
| 8 Contagem       | 25 Ribeirão das Neves   |
| 9 Esmeraldas     | 26 Rio Acima            |
| 10 Florestal     | 27 Rio Manso            |
| 11 Ibirité       | 28 Sabará               |
| 12 Igarapé       | 29 Santa Luzia          |
| 13 Itaguara      | 30 Sarzedo              |
| 14 Itatiaiuçu    | 31 São Joaquim de Bicas |
| 15 Jaboticatubas | 32 São José da Lapa     |
| 16 Juatuba       | 33 Taquaraçu de Minas   |
| 17 Lagoa Santa   | 34 Vespasiano           |

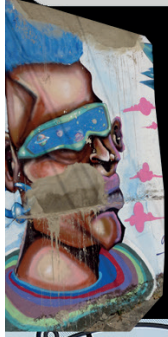
- SUBTEMAS TESE
- SURGIMENTO DO HIP HOP NO CONTEXTO HISTÓRICO
  - HOBBS, MONTELLA, RELACIONAL BILLY E HIP HOP (S)
  - GRAFFITI E
  - GRAFIXO
  - BOMB
  - PIXO RETO
  - ART WARBURTON
  - WALTER BENJAMIN
  - PERIFERIA / MARGEM
  - LINGUAGEM
  - COMUM / DEMOCRATIZAÇÃO
  - PUNK E GRAFFITI
  - ABITPROP
  - MURALISMO MEXICANO / MURALS E MURALS
  - CULTURAS URBANAS / COLETIVOS / AGENCIAS
  - **RAIDISMO**
  - **SAMPLER**

**GEN. CARNEIRO**

Tattoo de 'Nomes' ou Pequenas  
R\$ 80

**FERRO VELHO**  
99430-2534  
COMPRE-SE  
• PAPELÃO  
• PLÁSTICO  
• PET  
• COBRE  
• METAL  
• ALUMÍNIO  
• LATINHA  
• LUSCAMOS / DOMÉLIO FERRO  
• CHUMBO  
• BATERIA  
• MOTOR DE GELADEIRA

Bozo TEXINO



SODAZA PINO

OS MIB

**E**

TÁXI

NÃO OUSE CHAMAR UM EXCLUÍDO DE AGRESSIVO. VC TEM É QUE SE QUESTIONAR PQ NÃO SENTE RAIVA TAMBÉM









## 15. Referências

### Bibliografia

ADERALDO, Guilherme. Cidades em conflito: câmeras, sprays, lugares em movimento. In.: BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel (Org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017, p.191-213.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2020.

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Todavia, 2018.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.

ANJOS, Cyro dos. *Montanha*. São Paulo: Globo, 2013

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ATHAYDE, Celso; BILL, MV, SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BAGNARIOL, Piero; BARROSO, Fabiano; VIANA, Maria Luíza; PORTELLA, Pedro; OLIVEIRA, Leonardo; AZEVEDO, Erick; PIRES, Pablo; SOARES, Rafael. *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos*. Belo Horizonte: Fapi, 2004.

BACHELARD, Gaston. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARICCO, Alessandro. *Novescentos: um monólogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

BARRETO, Binho. *O livro dos vivos*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2019.

BARRETO, Binho. *Perímetro urbano*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2013.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista - etc.*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BEHR, Nicolas. *Beije-me*. Brasília: Sigel, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2021.

\_\_\_\_\_. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011; EDUSP, 1984.

\_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1986.

\_\_\_\_\_. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ensaio reunidos*: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. *Passagens*: Walter Benjamin. Belo Horizonte: UFMG, 2018.



\_\_\_\_\_. *Rua de mão única: infância berlinense:1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel (Org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2011.

BIVAR, Antônio. *Punk*. São Paulo: Edições Barbatana, 2018.

BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaira, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Leonardo. *Para além do esporte: uma história do skate no Brasil*. Blumenau: Edifurb, 2014.

BRETON, André. *Nadja*. Nova York: Grove Press, 1960.

BUCCI, Eugênio. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo o que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

CALÁBRIA, Lorena. *Chico Science e Nação Zumbi: da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Cobo-gó, 2019. (Série O livro do disco)

- CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CAMPBELL, Brígida. *Exercício para a liberdade*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015b.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CARVALHO, Dereck. *Eu escolhi trajetos pra evitar tragédias*. Belo Horizonte: [s.n.], 2019.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Janela sobre o caos*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2009.
- CASTRO, Cláudia. *A alquimia da crítica: Benjamin e as afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CATANI, Afrânio Mendes (Org.). *et al. Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHALFAND, Henry; PRIGOFF, James. *Spraycan art*. Londres: Thames & Hudson, 1991.
- COOPER, Martha. *Hip hop files*. Berlim: From here to fame publishing, 2013.
- COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. *Subway art*. Londres: Thames & Hudson, 1996.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte, Autêntica, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DÍAZ, Junot. *A fantástica vida breve de Oscar Wao*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?*. Londres: Penguin, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó, Argos, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Belo autônomo*. Belo Horizonte, Autêntica; Crisálida, 2012.

\_\_\_\_\_. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São



Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A vida dos homens infames*. In: FOUCAULT, Michael. *Estratégia, poder e saber: Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975- 1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

\_\_\_\_\_. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*, 2008. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREEMAN, Joshua B. *Mastodontes: a história da fábrica e a construção do mundo moderno*. São Paulo: Todavia, 2019.

FUKS, Julian. *A Ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. E-book Kindle.

GASTMAN, Roger; ROWLAND, Darin. *Freight trains graffiti*. Londres: Thames & Hudson, 2006.

GANZ, NICHOLAS. *O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

GONTIJO, Mariana Fernandes. *A cultura do grafite: por um direito das ruas*. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2015.

GREENBERG, Clement. *A estética doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GRENFELL, Michael (Org.). *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Petrópolis: Vozes, 2018.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu, 2018.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: Ubu, 2021.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

HAN, Byung-chul. *A salvação do belo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

\_\_\_\_\_. *Filosofia do zen-budismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019b.

\_\_\_\_\_. *O que é poder?* Petrópolis, RJ: Vozes, 2019c.

\_\_\_\_\_. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. *Sociedade da transparência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b.

HISSA, Cássio. Diálogo: tempo e temporalidade na cidade. In: CAMPBELL, Brígida (Org.). *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisível Produções, 2015. p. 100-132.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

IVESON, Kurt. The war on graffiti and the new military urbanism. *Journal City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. Oxford, Taylor & Francis, v.14, 2010, p.115-134.

JOVCHELOVITCH, S.; BAUER, M. Narrative interviewing. In: BAUER, M.; GASKELL, B. (Eds.). *Qualitative researching with text, image and sound: a practical handbook*. Londres:

Sage, 2000, p. 57-74.

KAFKA, Franz. *O processo*. Lisboa: Leya, 2009.

KEHL, Maria Rita. Olhar no olho do outro. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 07, p. 22-31, 2015.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2015.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KNAUSGARD, Karl Ove. *A descoberta da escrita: Minha Luta 5*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *A ilha da infância: Minha Luta 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *A morte do pai: Minha Luta 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *O fim: Minha Luta 6*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. *Um outro amor: Minha Luta 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *Uma temporada no escuro: Minha Luta 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



\_\_\_\_\_. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 b. E-book Kindle.

KROPOTKIN, Piotr Alexeyevich. *A Conquista do Pão*. Rio de Janeiro: Rizoma, 2013.

KROPOTKIN, Piotr Alexeyevich. *Mutual aid: a factor of evolution*. Eastford: Martino Fine Books, 2017.

LARSON, Klay. *Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life*. Nova York: Penguin Books, 2013.

LASSALA, Gustavo. *Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson/ Gustavo Lassala – 2014*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo defendida na Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, Deborah Rebello. *As teias de uma rede: uma análise do programa cultura viva*. Dissertação de Mestrado Acadêmico em História, Política e Bens Culturais na Fundação Getúlio Vargas CPDOC. Rio de Janeiro, 2013.

LONDON, Jack. *A estrada*. São Paulo: Boitempo, 2008.

LONDON, Jack. *The road*. New York: Macmillan, 1907. E-book Kindle.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakóvski: vida e poesia*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakóvski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MARCELO, João. *Xarpi: um registro sobre a pichação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro:

Edição do autor, 2015.

MARGUTTI PINTO, P. R. *Iniciação ao silêncio: uma análise argumentativa do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 1998.

MARICATO, Erminia. *Para entender a crise urbana*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MARQUEZ, Renata Moreira. A palavra tatuada. *Revista Vivência*. Natal, Ed. UFRN, v.29, 2005, p. 441-449.

\_\_\_\_\_. et al. *Escavar o futuro*. Belo Horizonte, Fundação Clovis Salgado, 2014.

\_\_\_\_\_. Hélio Oiticica: desdobramentos do corpo no espaço. *Revista Vivência*. Natal, Ed. UFRN, v.33, 2009, p. 67-75.

\_\_\_\_\_. O mapa como relato. *Revista Ra'e Ga*. Curitiba, v.30, p.41-64, abr/2014.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.

MARTINS, Fernanda Flaviana S.; BARRETO, Binho; FREITAS, Sandra (org.). *Graffiti: arte e inclusão social nas cidades*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1, 2018.

MCLUHAN, Marshall. *Forward through the rearview mirror: reflections on and by Marshall McLuhan*. Cambridge: MIT Press, 1997.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The medium is the message*. Londres: Penguin, 1996.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MILLER, Paul D. *Sound unbound: sampling digital music and culture*. Cambridge: MIT Press, 2008.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

NAVARRO, Luiz. *Pele de propaganda: lambes e stickers em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2016.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NAVIA, Luis E. *Diógenes o cínico*. São Paulo: Odysseus, 2010.

NEGRI, Antônio; GUATTARI, Felix. *As verdades nômades: por novos espaços de liberdade*. São Paulo: Autonomia Literária e Editora Politeia, 2017.

NELSON, Maggie. *Argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. Black arts movement: “expressar a verdade a partir dos oprimidos ou opressores?”. *Revista Em Tempo de Histórias*. Brasília, n.36, p.119-132, jan./jun./2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.



OLIVEIRA, Daniele Lima de. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimento social. In.: *Revista Motrivivência*, ano XVI, nº 23, p. 61-80, dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/issue/view/190>. Acesso em: 25 mar. 2022.

OGG, Alex. *Dead Kennedys: fresh fruit for rotting vegetables (os primeiros anos)*. São Paulo: Edições Ideal, 2014.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PADURA, Leonardo. *O Homem que amava cachorros*. São Paulo: Boitempo, 2013. (Edição para Kindle)

PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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*. Belo Horizonte, 2012. Tese de Doutorado defendida na Escola de Belas Artes da UFMG.

PERDIGÃO, João. *Viaduto Santa Tereza*. Belo Horizonte: Conceito, 2016.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Um rolê pela cidade de riscos: leituras da pixação em São Paulo*. São Carlos: EdUFSCar, 2018.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2008.

PIMENTEL, André de Pieri. *Em disputa: tensões estético-discursivas na cena punk em São Paulo entre 1977 e 1988*. In.: BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel (Org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017. (p. 85 – 106)

PIRES, Alan Oziel da Silva. *A pixação como apropriação da cidade: o pichador como forma-*

dor do cenário urbano. Belo Horizonte, 2017. Dissertação de Mestrado em História defendida na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG.

PRISKOR, Ed. *Hip hop genealogia*. São Paulo: Veneta, 2016.

PISEAGRAMA (Org.), *Urbe urge*. Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no inferno: Racionais MC's*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *The emancipated spectator*. Nova York: Verso, 2009.

\_\_\_\_\_. *The future of the image*. Nova York: Verso, 2009b.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaira, 2020.

RIBEIRO, Milton. *Planejamento visual gráfico*. Brasília: LGE Editora, 2003.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Martin Claret, 2013.

ROCHA, Arthur Dantas. *Racionais MC's: sobrevivendo no inferno*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Série O livro do disco)

ROLNIK, Raquel. *Territórios em conflito: São Paulo: espaço, história e política*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. *O verão tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SAFATLE, Vladimir. *Um dia, esta luta iria ocorrer*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade*. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo*. São Paulo: Edusp, 1994.

SCOTT-HERON, Gil. *Abutre*. São Paulo: Conrad, 2002.

SILVA, Breno. *O radicalmente outro nas cidades*. Salvador: EDUFBA, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SOLIDARITY. *Paris: Maio de 68*. São Paulo: Conrad, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Marcelo J. L.; WHITE, Richard J.; SPRINGER, Simon (Edit.). *Theories of resistance: anarchism, geography, and the spirit of revolt*. Londres: Rowman & Littlefield, 2016.

SOUZA, Marcelo J. L.; WHITE, Richard J.; SPRINGER, Simon (Edit.). *The practice of Freedom: anarchism, geography, and the spirit of revolt*. Londres: Rowman & Littlefield, 2016.



SOUZA, Marcelo J. L.; WHITE, Richard J.; SPRINGER, Simon (Edit.). *The radicalization of pedagogy: anarchism, geography, and the spirit of revolt*. Londres: Rowman & Littlefield, 2016.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *ABC do desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_. 'Ação direta e luta institucional: complementaridade ou antítese?', Lastro, UFSC, 2012. (originalmente publicado em jornal Passa Palavra em 27 de abril de 2012).

\_\_\_\_\_. *A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006.

\_\_\_\_\_. *Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

\_\_\_\_\_. *Por uma geografia libertária*. Rio de Janeiro: Consequência, 2017.

\_\_\_\_\_. 'Together with the state, despite the state, against the state: social movements as 'critical urban planning' agents'. *City*, v. 10, n. 3, 2006.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

TAYLOR, Richard. *Radiating the revolution: agitation in the Russian Civil War 1917-21*. In: *Historian* n. 11. Bristol: Historical Association, 2004. Disponível em: <https://history.org.uk/publications/resource/634/radiating-the-revolution-agitation-in-the-russian> Acesso em: 09 nov. 2021.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras,

2012.

VEEN, Christopher Emil Tobias Van. *Reconstruction & rhythm Science: networks and properties of remix culture*. Montréal, 2004. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de História da Arte e Estudos Comunicacionais na McGill University de Montréal.

VELÁZQUEZ, Sofia. *Diego Mouro: “El muralismo de América Latina es um grito insurgente de um Pueblo desterrado durante años”*. Artigo publicado na Revista *online* Style Feel Free, Madrid, 16 jan. 2021. Disponível em: <https://www.stylefeelfree.com/2021/01/diego-mouro-muralista-entrevista.html>. Acesso em: 07 abr. 2022.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In: *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018.

VELLOSO, Rita. *Urbano - constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.

ZIBECH, Raúl. *Territórios em resistência: cartografia política das periferias urbanas latino-americanas*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

## PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

AS FACES DO MAO. Direção de Dellani Lima e Lucas Barbi. São Paulo: Multiverso, 2021, 77 min.

A CIDADE É UMA SÓ?. Direção de Adirley Queirós. Distrito Federal: [s.n.], 2011, 79 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NXCvWrwECI>. Acesso em: 09 nov. 2021.

AEROSOL - PAULO ITO. Programa Manos e Minas. São Paulo: [s.n.], 2015, 2:59 min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=k8-ehIb02F0&list=PLDjUvyNbNYDN-q4Kn3DvyeobpiJa0WnIT\\_&index=12](https://www.youtube.com/watch?v=k8-ehIb02F0&list=PLDjUvyNbNYDN-q4Kn3DvyeobpiJa0WnIT_&index=12). Acesso em: 09 nov. 2021.

BLADE RUNNER. Direção de Ridley Scott. Los Angeles, 1982. 1 DVD (117 min.).

BOTINADA: A ORIGEM DO PUNK NO BRASIL. Direção de Gastão Moreira. São Paulo, 2006. 1 DVD (110 min.).

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção de Adirley Queirós. Distrito Federal: [s.n.], 2015, 95 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUqJugohVWY> Acesso em 09 nov. 2021.

CIDADE CINZA. Direção de Guilherme Valiengo, Marcelo Mesquita. São Paulo, 2013. 1 DVD (85 min.).

CLEBCAST [S.l.: s.n.], 2020. 28 vídeos. Publicado pelo canal Binho Barreto. Disponível em: [youtube.com/binhobarreto](https://www.youtube.com/binhobarreto). Acesso em: 09 nov. 2021.

CONTRA A PAREDE. Direção de Gustavo Arakaki, João Marcelo Sanches e Thaís Pimenta. Campo Grande, 2015. 2:34 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oTGox-cKFvHo>. Acesso em: 09 nov. 2021

CRIPTOGRAFIA URBANA. Direção de Cripta Djan, São Paulo, 2016. 3:32 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LZsfNn1ZYPQ&list=PLDjUvyNbNYDNq4Kn3D->

vyeobpiJa0WnIT\_&index=14. Acesso em: 09 nov. 2021.

INTERVENÇÕES NO VIADUTO SANTA TEREZA. Direção de Gustavo Amaral, Belo Horizonte, 2011. 5:55 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1GVKMdFS-Mg8>. Acesso em: 09 nov. 2021.

KOYAANISQATSI: uma vida fora de equilíbrio. Direção de Godfrey Reggio, Estados Unidos, 1982. 1 DVD (86 min).

LE TRAIN EM MARCHE. Direção de Chris Marker, [s.l.], 1971. 2:42 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Up0pdUwEhc>. Acesso em 23 nov. 2021.

LUZ, CÂMERA, PICHAÇÃO. Direção de Gustavo Coelho, Marcelo Guerra, Bruno Caetano. São Paulo: [s.n.] , 2016, 102 min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_MB\\_CmhjUQ](https://www.youtube.com/watch?v=b_MB_CmhjUQ). Acesso em 09 nov. 2021.

MUROS E MURMÚRIOS. Direção de Agnès Vardá. França: [s.n.], 1980. 1 DVD (81 min.).

PAREDES QUE GRITAM. Direção Joice Temple e Juliana Amorim. São Paulo, 2016, 72 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3stmshowSGY>. Acesso em: 9 nov. 2021.

PELE. Direção de Marcos Pimentel. Belo Horizonte, 2021, 75 min.

PDF CREW. Direção de EdMun. Belo Horizonte: PDF Crew, 2016, 45 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jv85QiF-GyI>. Acesso em: 9 nov. 2021.

PICHAÇÃO EXPLICADA POR CRIPTA DJAN. *São Paulo*: Folha de S. Paulo, 2017, 98 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f217GVj0MI4>. Acesso em: 9 nov. 2021.

PIXADORES. Direção de Amir Escandari. Finlândia: [s.n.], 2014. 1 DVD (93 min.).



PIXO. Direção de João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: [s.n.], 2009, 61 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew> Acesso em 9 nov. 2021.

RACIONAIS: sobrevivendo no inferno, por Djamila Ribeiro. São Paulo: Racionais TV, 2019, 1:12 min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rrImxSr0mQo&list=PLDjUvyNbNYDNq4Kn3DvyeobpiJa0WnIT\\_&index=30](https://www.youtube.com/watch?v=rrImxSr0mQo&list=PLDjUvyNbNYDNq4Kn3DvyeobpiJa0WnIT_&index=30) Acesso em 22 nov. 2021

RUBBLE KINGS. Direção de Shan Nicholson. Estados Unidos: [s.n.], 2015, 68 min.

SETE ANOS EM MAIO. Direção de Affonso Uchoa. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2020, 41 min.

STYLE WARS. Direção de Tony Silver e Henry Chalfant. Estados Unidos: [s.n.], 1983, 111 min.

THE ART OF PROTEST. Direção de Colin M. Day. Estados Unidos: [s.n.], 2020, 45 min.

VIDEOZINES [S.l.: s.n.], 2020. 6 vídeos. Publicado pelo canal Binho Barreto. Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLDjUvyNbNYDOvvqYd00O-05W\\_blRocULr](https://www.youtube.com/playlist?list=PLDjUvyNbNYDOvvqYd00O-05W_blRocULr) Acesso em: 09 nov. 2021.

WILD STYLE. Direção de Charlie Ahearn. Estados Unidos: [s.n.], 1982, 82 min.

**PRODUÇÕES MUSICAIS**

509-E. **Oitavo anjo**. São Paulo: Cosa Nostra, 2000.

BACO EXU DO BLUES. **Esú (álbum)**. Salvador: independente, 2017.

CAETANO VELOSO. **Fora da ordem**. São Paulo: Universal, 1991.

CHICO BUARQUE. **Hino ao Duran**. São Paulo: Philips, 1979.

CHICO SCIENCE. **Etnia. São Paulo**: Columbia, 1996.

CLARA LIMA. **Talvez bem mais**. Belo Horizonte: Ceia, 2019.

CÓLERA. **Vivo na cidade**. São Paulo: Ataque Frontal, 1986.

CURTIS MAYFIELD. **(Don't Worry) If There's A Hell Below We're All Going To Go**. Nova York: Buddah Records, 1970.

DV TRIBO. **Libertem meus heróis**. Belo Horizonte: Dv Tribo, 2016.

GAROTOS PODRES. **Fuzilados da CSN**. São Paulo: Radical Records, 1993.

GIL SCOTT-HERON. **The revolution will not be televised**. Nova Iorque: Flying Dutchman, 1971.

GIL SCOTT-HERON. **Your soul and mine**. Nova Iorque: XL Recordings, 2010.

GRAND MASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE. **The message**. Nova Jersey: Sugar Hill, 1982.

INOCENTES. **Ele disse não**. São Paulo: WEA, 1986.

JARDS MACALÉ; TORQUATO NETO. **Let's play that**. São Paulo: Rock Company Records, 1972.

KENDRICK LAMAR. **Damn (álbum)**. Santa Mônica: Interscope, 2017.

MATÉRIA PRIMA. **2 Atos (álbum)**. Belo Horizonte: [independente], 2017.

MATÉRIA PRIMA. **Porque**. Belo Horizonte: [independente], 2017b.

MERCENÁRIAS. **Porvérbios do inferno**. São Paulo: EMI, 1988.

MV BILL. **Traficando informação**. Rio de Janeiro: Zâmbia, 1998.

NAPALM DEATH. **You suffer**. Nottingham: Earache, 1987.

NAPALM DEATH. **From the enslavement to obliteration (album)**. Nottingham: Earache, 1988.

PAULINHO DA VIOLA. **Pecado capital**. São Paulo: EMI, 1975.

PUBLIC ENEMY. **Fear of a black planet (album)**. Nova Iorque: Def Jam, 1990.

PUBLIC ENEMY. **Fight the power**. Nova Iorque: Def Jam, 1990b.

RACIONAIS MC'S. **Capítulo 4, versículo 3**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

RACIONAIS MC'S. **Homem na estrada**. São Paulo: Cosa Nostra, 1993.

RACIONAIS MC'S. **Negro drama**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

RAGE AGAINST THE MACHINE. **Bulls on parade**. Los Angeles: Epic, 1996.

RATOS DE PORÃO. **Crucificados pelo sistema**. São Paulo: Punk Rock Discos, 1984.

RODRIGO OGI. **A vaga**. São Paulo: 360 graus, 2011.

RODRIGO OGI. **Profissão perigo**. São Paulo: 360 graus, 2011b.

ROGER DEFF. **Um MC**. Belo Horizonte: [independente], 2021.

RZO. **Paz interior**. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

SABOTAGE. **Bom lugar**. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

SABOTAGE. **Zona Sul**. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

THAÍDE E DJ HUM. **Desafio do Rap Embolada**. São Paulo: Trama, 2000.

THE POLICE. **Message in a Bottle**. [s.l.]: A&M Records, 1979.



## PODCASTS

**BALANÇO E FÚRIA: Do Capão para o mundo: reconhecendo paralelos entre Cólera e Racionais.** Entrevistado: Arthur Dantas. Podcast. Disponível em: [https://open.spotify.com/episode/6eNsC1VGouBVzCxlObwmBY?si=DoWIXoc\\_SpazU2e0iyNh5w&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/episode/6eNsC1VGouBVzCxlObwmBY?si=DoWIXoc_SpazU2e0iyNh5w&dl_branch=1). Acesso em: 29 jun. 2021.

**BALANÇO E FÚRIA: The revolution will be not televised – a música e o partido dos Panteras Negras.** Entrevistados: Rodrigo Brandão e Rodrigo Carneiro. Podcast. Disponível em: [https://open.spotify.com/episode/3YhmhpCFICB7HBRr4orCAM?si=JHZbQPOTQCGxk-VIyA\\_TSSg&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/episode/3YhmhpCFICB7HBRr4orCAM?si=JHZbQPOTQCGxk-VIyA_TSSg&dl_branch=1). Acesso em: 29 jun. 2021b.

**CIDADES POSSÍVEIS: A arte e a cidade.** Entrevistadora: Eveline Trevisan. Entrevistados: Binho Barreto e Juliana Flores. (programa 1) #06, 04 jul. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/634XJFNWBeJvPOPMQ2S0HW>. Acesso em: 08 out. 2020.

**CIDADES POSSÍVEIS: A arte e a cidade.** Entrevistadora: Eveline Trevisan. Entrevistados: Comum, Isabela Prado e Elisa Campos, Ciro Trevisan. (programa 2) #07, 19 jul. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6rbZh5KcwQ0PiakDFcml6K>. Acesso em: 08 out. 2020.

**DARIA UM LIVRO: Lilia Schwarcz.** Entrevistador: Pedro Pacífico. Out. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5mTCidlSfiq7iDZoG8yE20>. Acesso em: 29 nov. 2021.

**ILUSTRÍSSIMA CONVERSA: Bem-estar via consumo individual não pode orientar a esquerda.** Entrevistador: Eduardo Sombini. Entrevistado: Tatiana Roque. 08 jan. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1JUKdygDULXyP2ibo0xQeS>. Acesso em: 18 fev. 2022.

**ILUSTRÍSSIMA CONVERSA: ‘Guerra de facções’ ameaça a República no Brasil.** Entrevistador: Eduardo Sombini. Entrevistado: Newton Bignotto. 12 set. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/64vI2GKtffsUaOzuCaMwV0>. Acesso em: 08 out. 2020.

**MANO A MANO.** Entrevistador: Mano Brown. Temporada 1, ago-dez. 2021. Podcast. Dis-

ponível em: <https://open.spotify.com/show/0GnKiYeK11476CfoQEYIEd> Acesso em 18 de fevereiro de 2022.

PODPAH: Mano Brown. Entrevistado: Mano Brown. #351, 08 de mar. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6hx4DSCCTtiNUKX5E0NgjM>. Acesso em: 07 abr. 2022

POUCAS: Emicida. Entrevistador: Cauê Moura. Entrevistado: Emicida. #81, 23 jun. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/40TXjhk1ex10FABrtZnRw3>. Acesso em: 08 out. 2020.

REAL CORRE DA RUA: Bia Fúria. Entrevistada: Bia Fúria. #10, 29 mar. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/66PTfXR0ZdJk8XQ1mkp4Co>. Acesso em: 07 abr. 2022.

REAL CORRE DA RUA: Cripta Djan. Entrevistado: Cripta Djan. #9, 09 mar. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/26dF6rMR5J8fvENaLpJ6aC>. Acesso em: 07 abr. 2022.

REAL CORRE DA RUA: Silvi Clapp. Entrevistada: Silvi Clapp. #5, 30 jan. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0Lx2pblFSEfty0QCCgoLJY>. Acesso em: 07 abr. 2022.

REAL CORRE DA RUA: Sujeitas Pah. Entrevistada: Sujeitas Pah. #4, 26 jan. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7ClgA6LBh9epokD56PTR1y>. Acesso em: 07 abr. 2022.

SER SONORO: Colagens. #10, abr. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/76DmqJ9DcOy0iFSrlYENSH>. Acesso em: 07 abr. de 2022.

TRIP: Rodrigo Amarante. Entrevistador: Paulo Lima. Entrevistado: Rodrigo Amarante. 06 ago. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4OBnWSIuMIkSP-fY83E3dDm>. Acesso em: 22 nov. 2020.