



Theresa M...
2023

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

Thiago de Andrade Morandi

**URBANOGRAFIA: o registro imagético e a criatividade coletiva nos processos de
criação de grafiteiros e pixadores de Belo Horizonte**

Belo Horizonte
2023

Thiago de Andrade Morandi

URBANOGRAFIA: o registro imagético e a criatividade coletiva nos processos de criação de grafiteiros e pixadores de Belo Horizonte

Tese apresentada por Thiago de Andrade Morandi ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Regina de Paula Medeiros

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M829u Morandi, Thiago de Andrade
Urbanografia: o registro imagético e a criatividade coletiva nos processos de criação de grafiteiros e pixadores de Belo Horizonte / Thiago de Andrade Morandi. Belo Horizonte, 2023.
192 f. : il.

Orientadora: Regina de Paula Medeiros
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

1. Grafite - Brasil. 2. Grafiteiros - Belo Horizonte (MG). 3. Arte de rua - Brasil. 4. Arte e sociedade - Belo Horizonte (MG). 5. Antropologia visual. 6. Inteligência coletiva. 7. Criatividade. 8. Performance (Arte). I. Medeiros, Regina de Paula. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 7.036

Thiago de Andrade Morandi

**Urbanografia:
o registro imagético e a criatividade coletiva nos processos de criação de grafiteiros
e pixadores de Belo Horizonte**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Ciências Sociais.

Área de concentração: Cidades:
Cultura, Trabalho e Políticas Públicas.

Prof^a. Dr^a. Regina de Paula Medeiros - PUC Minas (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Carvalho Rocha - UFRGS (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Luis Flavio Saporì - PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Flávio Luiz Schiavoni – UFSJ (Banca Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Cristina Almeida Filgueiras (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 01 de dezembro de 2023.

As forças divinas de Deus pela vida.

*Ao meu bem mais preciso,
minha filha, Teresa.
A minha companheira, Kelen
Pelo apoio nos momentos difíceis.*

*A minha mãe Selma e
meu pai Osvaldo (em memória)
A minha irmã, Denise
Aos meus sobrinhos,
Miguel, Guilherme e Joaquim.*

*Espero ser orgulho por ser o
Primeiro doutor da família.*

*Aos meus amigos e professores
Com quem compartilho essa conquista*

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram direta e indiretamente na minha formação, desde os professores no ensino básico, das pós-graduações, sejam elas da UFSJ ou da PUC Minas, aos meus interlocutores de pesquisa, familiares e amigos.

Destaco, portanto alguns agradecimentos. Inicialmente à minha orientadora Regina por todo conhecimento e paciência no ensino e aprendizado das ciências sociais, com destaque para a antropologia, um campo novo nos meus estudos.

Aos meus principais interlocutores, Rodriguinho e Kaos, que me deram um presente em possibilitar minha introdução no campo de pesquisa. A partir deles, também agradeço a todos os demais colaboradores dessa pesquisa, aos grafiteiros e pixadores da região metropolitana de Belo Horizonte.

Ao Monge, Cripta Djan e João Wainer, que antes do início do campo, me apresentaram o universo das artes urbanas, um universo complexo e repleto de tensões dignas de grandes cidades.

Aos técnicos e profissionais da PUC Minas pela paciência e contribuição na solução de problemas e dúvidas referentes às questões burocráticas exigidas pela formação acadêmica e instituição de ensino.

Um agradecimento mais que especial à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG pelo apoio e financiamento de meus estudos, sem a qual não seria possível a realização desse sonho de ser o primeiro doutor de minha família.

Agradeço aos meus amigos da Diretoria e do Trolov, aos meus familiares, que sempre estiveram a meu lado, iniciado em 2019, atravessado por uma pandemia mundial e que se encerra em 2023, após muitas angústias, desesperos e conquistas ao longo desse processo. Sobre tudo à Kelen, que esteve ao meu lado em todos esses momentos.

Por fim, agradeço aos membros da banca, que contribuíram com essa pesquisa, sejam por seus ensinamentos em salas de aulas ou textos/livros publicados, que possibilitaram o conhecimento de teorias e exercício da prática etnográfica, com a produção de arte, por meio de filmes e fotografias.

*A vida é pra quem sabe viver
Procure aprender a arte
Pra quando apanhar não se abater
Ganhar e perder faz parte*

*Levante a cabeça amigo a vida não é tão ruim
Um dia a gente perde, mas nem sempre o jogo é assim
Pra tudo tem um jeito, e se não teve jeito
Ainda não chegou ao fim*

*Mantenha a fé na crença se a ciência não curar
Pois se não tem remédio então remediado está
Já é um vencedor quem sabe a dor de uma derrota enfrentar
E a quem deus prometeu nunca faltou
Na hora certa o bom deus dará*

*Deus é maior, maior é deus
E quem 'tá com ele nunca está só
O que seria do mundo sem ele*

(canção de Diogo Nogueira – Compositor: Serginho Meriti/Rodrigo Leitte)

Resumo

Esta tese tem como objetivo principal investigar a importância do registro imagético para a criação das artes urbanas, especificamente grafite e pixação, e seus efeitos na relação entre os espaços dos muros/paredes e os espaços escolhidos para a fixação dessas artes visuais. As artes urbanas têm um impacto significativo nas paisagens urbanas e sociais, mas, por outro lado, são marginalizadas ou perseguidas pelos órgãos de controle. A pesquisa que ora apresentamos analisou como os artistas urbanos, particularmente os grafiteiros e pichadores, se relacionam com o espaço urbano e como a fotografia e o vídeo contribuem em seus processos criativos individual e coletivo. A metodologia utilizada é de natureza qualitativa, com foco na antropologia visual, etnografia de rua e etnografia de duração. Foram utilizados equipamentos de campo, como câmeras fotográficas, filmadoras, gravadores e caderno de campo. Ao longo do processo investigativo, conceitos centrais da sociologia da imagem foram importantes na interpretação e análise de algumas produções fílmicas e produtos culturais sobre graffiti e pixação. Essas técnicas permitiram a compreensão histórica do objeto de estudo em questão. Outro conceito fundamental que foi abordado com destaque na tese é a inteligência coletiva, que se refere ao conhecimento coletivo de um grupo de indivíduos que podem ser acessados e usufruídos. A pesquisa discute como esse conceito é aplicado no contexto dos artistas urbanos, como eles compartilham ideias, técnicas e experiências em um esforço coletivo para criar arte e como isso se reflete nas suas obras. No debate foi evidenciado a questão das políticas públicas em relação às artes urbanas, em particular sobre o papel do Estado. Por fim, a pesquisa se aprofunda também na questão da memória digital e como o registro imagético e presença nas redes sociais são importantes para a construção da memória e a documentação das artes urbanas. Como produto desse estudo, destacamos algumas produções de documentários etnobiográficos e ensaios fotográficos que foram apresentados em eventos científicos das artes urbanas da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

Palavras-Chave: urbanografia, *graffiti*, pixação, antropologia visual, inteligência coletiva.

Abstract

This thesis' main objective is to investigate the importance of image recording for the creation of urban arts, specifically graffiti and tagging, and its effects on the relationship between the spaces on the walls and the spaces chosen for the fixation of these visual arts. Urban arts have a significant impact on urban and social landscapes, but, on the other hand, they are marginalized or persecuted by control bodies. The research we present analyzed how urban artists, particularly graffiti artists and taggers, relate to urban space and how photography and video contribute to their individual and collective creative processes. The methodology used is qualitative in nature, focusing on visual anthropology, street ethnography and duration ethnography. Field equipment was used, such as cameras, camcorders, recorders and field notebooks. Throughout the investigative process, central concepts from the sociology of image were important in the interpretation and analysis of some film productions and cultural products about graffiti and pixação. These techniques allowed for a historical understanding of the object of study in question. Another fundamental concept that was highlighted in the thesis is collective intelligence, which refers to the collective knowledge of a group of individuals that can be accessed and used. The research discusses how this concept is applied in the context of urban artists, how they share ideas, techniques and experiences in a collective effort to create art and how this is reflected in their works. The debate highlighted the issue of public policies in relation to urban arts, in particular the role of the State. Finally, the research also delves into the issue of digital memory and how image recording and presence on social networks are important for the construction of memory and the documentation of urban arts. As a product of this study, we highlight some productions of ethnobiographical documentaries and photographic essays that were presented at scientific events. of urban arts in the Metropolitan Region of Belo Horizonte.

Keywords: urbanography, graffiti, pixação, visual anthropology, collective intelligence.

Lista de Figuras

Figura 1 - Fotos realizadas em 2018, no muro da Estação da Maria Fumaça, em São João del-Rei, para um trabalho acadêmico. Atualmente o local não tem mais pichações.....	23
Figura 2 - <i>Prints</i> de conversa com Ralado no Instagram.	28
Figura 3 - "Os mais fortes", à esquerda, e "círculo vicioso", à direita, em uma intervenção realizada pela grife na “Exposição: Pixação – Brasil”, durante o Festival de Música e Arte Contemporânea de Berlim, em 2008.....	29
Figura 4 - Mapa da RMBH, gerado a partir da galeria de fotos do <i>smartphone</i> com sistema operacional Android	32
Figura 5 - Alexandre Rato em entrevista	33
Figura 6 - Mico em entrevista, à esquerda. Tão em entrevista, à direita.	33
Figura 7 - Sodac em entrevista.	34
Figura 8 - Marinato em entrevista, à esquerda. Lax em entrevista, à direita.....	34
Figura 9 - Nadu em entrevista.	35
Figura 10 - Kakaw em entrevista, à esquerda. Boneco em entrevista, à direita.	35
Figura 11 - Ataíde na Grapixo, à esquerda. Coral em entrevista, à direita.....	36
Figura 12 - Clen em entrevista, à esquerda. Hely em entrevista, à direita	37
Figura 13 - Biga em entrevista, à esquerda. Telma em entrevista, à direita.....	37
Figura 14 - Gud em entrevista, à esquerda. Kaos em entrevista, à direita.	38
Figura 15 - Homem Gaiola em entrevista, à esquerda. Sodac sambando, à direita.....	39
Figura 16 - Goma em entrevista, à esquerda. Pietro em entrevista, à direita.	39
Figura 17 - Loo.E em entrevista.	40
Figura 18 - Crew Amargem.....	41
Figura 19 - Celton, considerado o precursor da pixação em BH.....	41
Figura 20 - Roger Dee, considerado o responsável pelo primeiro <i>graffiti</i>	42
Figura 21 - Conversa com Harlen e Hisne.	42
Figura 22 - Vick e Cons em ação na madrugada.	43
Figura 23 - Conversa com Error, à esquerda, e algumas integrantes da crew Minas de Minas, à direita.	43
Figura 24 - [1] Fotomontagem; [2] Esboço em tela; [3] [4] e [5] Processos da pintura com camadas de pintura acrílica.....	45
Figura 25 - Kaos realizando uma intervenção na pintura que eu estava criando	46

Figura 26 - Exposição Caus, à esquerda. Grafiteiro Gud em sessão comentada do cineclubes, à direita.....	48
Figura 27 - Ensaio fotográfico " <i>Graffiti</i> : O processo”	49, 50, 51
Figura 28 - <i>Graffiti</i> de Sodac no Aglomerado da Serra.....	52
Figura 29 - Imagens da Exposição Caus	54
Figura 30 - Imagens da Exposição Caus	55
Figura 31 - Imagens da Exposição Caus	56
Figura 32 - <i>Print</i> de uma postagem do Goma, da intervenção realizada no Viaduto	62
Figura 33 - Biga desenha na lata de lixo.	67
Figura 34 - Goma faz pintura em viaduto.	68
Figura 35 - Kakaw desenha uma mulher em um equipamento público	69
Figura 36 - Sodac dança samba na Praça da Liberdade	70
Figura 37 - Sodac dança no "bol" do Serra.	71
Figura 38 - Kaoru/CPDoc.....	74
Figura 39 - Pixações na região do Jardim Leblon, em BH.....	84
Figura 40 - <i>Stories</i> publicados no Instagram, em 23 de outubro de 2019, em resposta a perguntas de seguidores do perfil @ralado_ospiores.....	91
Figura 41 - Postagem do perfil Família de Rua no Instagram.....	102
Figura 42 - Postagens em repúdio ao PL n. 230/2017.....	103
Figura 43 - Postagem do CURA, que denuncia a ação investigativa da PCMG.....	106
Figura 44 - Jornal <i>Hoje em Dia</i> , 21/03/2016.....	108
Figura 45 - Detalhe do laudo divulgado pela PCMG em seu <i>site</i>	109
Figura 46 - Mapas apresentados na pesquisa de Diniz; Ferreira; Lacerda (2017).	113
Figura 47 - Imagem ilustra matéria no Portal G1 de 2010.	115
Figura 48 - À esquerda, imagem que ilustra uma das matérias jornalísticas sobre a pixação em 2016. À direita, imagem da pixação realizada em 2017.....	115
Figura 49 - Detalhe da notícia publicada no jornal <i>Estado de Minas</i> , 13/08/2021.	117
Figura 50 - Imagens das pixações de Marú na Igrejinha da Pampulha em 2016.	118
Figura 51 - Destaque da postagem do @rap.forte em 02/07/2021.....	119
Figura 52 - Igreja do Pátio do Colégio pixada em 2018.....	122
Figura 53 - Monumento às Bandeiras pichado em 2016.....	123
Figura 54 - Vídeo postado por @revolucaoperiferica com quase 500 mil visualizações no Instagram.	124
Figura 55 - Pintura de Vick, executada em uma agenda na Av. Antônio Carlos.....	133

Figura 56 - <i>Graffitis</i> com inspiração de situações que ganharam visibilidade na <i>web</i> .	133
Figura 57 - <i>Graffitis</i> criados por Tão, divertidos e com provocações sociopolíticas ..	134
Figura 58 - Imagem captada na rua Mucuri, no bairro Floresta, em Belo Horizonte...	135
Figura 59 - Pixação em Belo Horizonte exemplificando a observação de um sujeito.	136
Figura 60 - Destaque da postagem no <i>Blog</i> do Pixo.....	139
Figura 61 - Alguns comentários em uma das postagens do <i>Blog</i> do Pixo.	140
Figura 62 - [1] Pixação de São Paulo; [2] conjunto de xarpi do Rio de Janeiro; [3] e [4] pixações com estilo característico de Belo Horizonte.	143
Figura 63 - Fotos realizadas em São Paulo, na região da Estação da Luz.....	146
Figura 64 - Gráfico gerado pelo Google trends, que registra as buscas por períodos na <i>web</i>	147
Figura 65 - Perfil do @casa_nft no Instagram.	152
Figura 66 - Imagens criadas com IA: (1) Midjourney; (2) Blue Willow; (3) Lexica; (4) DALL-E.....	153
Figura 67 - <i>Print</i> de uma postagem da Página do Projeto CURA.....	159
Figura 68 - <i>Print</i> de uma cena do filme <i>Cidade cinza</i>	175

Lista de siglas

ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais

BH - Belo Horizonte

BMP - *Bitmap*

CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil

CH - Comando Hell

CMBH - Câmara Municipal de Belo Horizonte

DFC - Delinquentes Favelados do Cachoeirinha

DST - Demônios do São Tomás

DVO - Demônios da Vila Oeste

EUA - Estados Unidos

GIF - Graphics Interchange Format

ITU - Telecommunication Standardization Sector

JPEG - Joint Pictures Expert Group

MPEG - Moving Pictures Experts Group

MPMG - Ministério Público de Minas Gerais

NFT - non fungible token

OAB - Ordem dos Advogados do Brasil

PCMG - Polícia Civil de Minas Gerais

PE - Pixadores de Elite

PIPAUS - Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade

PL - Projeto de Lei

PNG - Portable Network Graphics

PPGCS - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

RCS - Rebeldes do Comando Satânico

RMBH - Região Metropolitana de Belo Horizonte

RZN - Rebeldes da Zona Norte

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

TIFF - Tagged Image File Format

UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais

UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei

URA - Circuito Urbano de Arte

Sumário

1.	Introdução.....	14
2.	Apresentando os caminhos da pesquisa	21
2.1	Percurso etnográfico	21
2.2	A Exposição Caus.....	47
3.	A imagem como metodologia.....	57
3.1	Breve discussão teórico-metodológica	57
3.2	A imagem como metodologia em um contexto de etnografia de rua e etnografia de duração.	59
4.	Urbanografia: o assunto da pesquisa	73
4.1	Arte Urbana, uma introdução.....	73
4.2	Arte subversiva	81
4.3	Construção da realidade na sociedade	86
5.	Perseguição estética: Projeto de Lei n. 230/2017 e outros atos legais na RMBH.....	93
5.1	Breve reflexão sobre a sociedade contemporânea.	93
5.2	PL n. 230/2017 – Perseguição estética em Belo Horizonte.....	95
5.3	Perseguição estética: MPMG e PCMG.....	105
5.4	Reflexos da Copa das Confederações (2013) e da Copa do Mundo (2014).....	111
5.5	A Igreja da Pampulha, foco de expressão dos pixadores.....	114
5.6	Ressignificação de monumentos no cenário da arte da rua	121
5.7	Rotulação do crime – Criminologia Cultural.....	124
6.	Digital-urbano-digital: urbanografia além dos muros	130
6.1	Possibilidades de análise do <i>graffiti</i>	130
6.2	O registro imagético das artes urbanas no Brasil.....	137
6.3	O <i>graffiti</i> e a pixação nas telas de cinema	143

6.4	A complexidade da memória digital	146
6.5	<i>Criptoart</i> : falando de fidelidade digital	151
6.6	Por dentro do Instagram.....	155
6.7	Plataformização: capitalismo por trás das redes	157
7.	Inteligência coletiva na urbanografia	161
7.1	Inteligência coletiva.....	161
7.2	Efeitos da pandemia de Covid-19 para as artes urbanas.....	176
8.	Considerações finais	179
9.	Referências	187

1 Introdução

Desde os primórdios das primeiras sociedades, o ser humano tem por necessidade deixar registros visuais no meio ambiente, sejam pinturas rupestres em cavernas, paredões, rochas e afins, pinturas e escritos em cidades medievais, romanas, gregas ou qualquer período que antecede a contemporaneidade, rabiscos em quadros de escola, em mesas, cadeiras, divisórias e portas de banheiros, cabines de orelhões, placas de trânsito, fachadas de bancos, edifícios, transporte públicos como metrô e ônibus, enfim, o homem deixou marcas espalhadas no mundo. Essa necessidade humana contribuiu para o surgimento da arte urbana, principalmente aquelas nominadas de *graffiti* e seus derivados, como a pixação.

Sabemos que a arte urbana compreende um leque de expressões artísticas que usam o espaço público como suporte para suas realizações, tais como dança, teatro, pintura, dentre outros. Porém, nesta pesquisa o foco está no *graffiti* e pixação, que detêm variações linguísticas, e nos modos de fazer, que são determinados por sua regionalidade e geolocalização: *graffiti/grafite* (pinturas, figuras, lambe-lambe, *stickers*) e pixação/pichação (escritas, *tags*, manifestações).

Na visão de um dos nossos interlocutores (Rodrigo Scalabrini, o Kaos) o modo certo de se referir ao estilo artístico é *graffiti*, pois é a grafia original, ou seja, é a forma gráfica de representar e referenciar os precursores do estilo, que surgiu nos Estados Unidos. Ainda segundo Kaos, “a grafia grafite (com TE) é geralmente utilizada por quem é de fora do movimento, de fora da cena da arte urbana”.

Alguns autores, como Armando Silva (2014), consideram que a melhor forma gráfica para o uso do termo é a grafia com TE, pois ele considera “grafite” toda intervenção realizada na superfície parede, portanto, o autor justifica que assim torna o termo latino, considera que é na América Latina o lugar em que este tipo de arte tem maior expressão.

A grafia pixação (com X) é a grafia utilizada por seus atores sociais, ou seja, é a forma de representação gráfica que a cena da arte urbana utiliza. Já a pichação (com CH) é a grafia utilizada pelo Estado, pelos órgãos institucionais de repressão, pelos fazedores de lei, pelos detentores de poder, e em muitos casos, também utilizada pela imprensa ao noticiar fatos relacionados aos acontecimentos rotulados como crime, a título de exemplo, a pixação em monumentos, prédios e afins.

Sendo assim, nesta pesquisa, utilizaremos as duas grafias, em momentos distintos, buscando representar as falas de dentro da cena e de fora da cena, com *graffiti* e grafite. Assim como faremos em relação às grafias pixação e pichação.

Nessa pesquisa de doutorado nossa unidade de análise é o universo da urbanografia da região metropolitana de Belo Horizonte, principalmente na capital mineira com o intuito de compreender os rituais relativos à forma de criar arte, seu mito de origem no mundo e as influências na região em estudo, como seus realizadores lidam com as leis impostas pelo Estado, o que inspiram os grafiteiros e pixadores, sejam em grupo ou de modo individual, além de analisar o registro imagético e como as redes sociais estão presentes em suas obras e processos criativos.

Do ponto de vista do Estado, o grafite e principalmente a pichação têm em suas essências características de transgressão às normas institucionalizadas, é um ato por meio de leis, investigações policiais e operações movidas pelo Ministério público.

Presente na paisagem de regiões metropolitanas como Belo Horizonte, as artes urbanas do *graffiti* e da pixação compõem o ambiente das cidades, sejam por meio de frases, assinaturas, escritos quase ilegíveis, desenhos, adesivos, ou grandes painéis pintados em fachadas de prédios, dentre outros. As intervenções de artes urbanas carregam em si modos diversos de ver a cidade; são manifestações individuais e em grupo, que por meio de registro imagético, deslocam o cenário das cidades para telas digitais de *smartphones*, tabletes e computadores, possibilitando que obras efêmeras sejam armazenadas na memória digital e pode contribuir para os processos de criação artísticas de grafiteiros e pixadores, alimentando e retroalimentando seus modos de criar arte, incentivando a pesquisas relacionados à essa temática e subsidiando uma leitura analítica e crítica sobre as relações entre os artista de rua e o Estado. Esse é o tema central dessa tese de doutorado, que por meio de um estudo antropológico é possível compreender o estilo de vida daqueles que realizam as obras e suas relações com redes sociais. A arte urbana aqui observada tem seu mito de origem na segunda metade do século XX, principalmente com intervenções na Europa e Estados Unidos, sendo essa última com características simbólicas e visuais que influenciou o modo de fazer *graffiti* em vários países do mundo, especialmente na cultura hip-hop com a indústria cultural do *graffiti* no cinema, na música e nas revistas/livros.

Desde sua origem, o *graffiti* apresenta como característica a efemeridade, melhor dito, as pinturas feitas nas paredes da cidade podem ser apagadas, podem receber novas pinturas por cima ou ainda ficar desbotadas por razões climáticas, já que estão expostas

ao ar livre e à céu aberto. Muitas dessas obras efêmeras são registradas pelos seus autores, em fotografias e vídeos, que serão compartilhadas em sites e redes sociais, como o Instagram e outras plataformas digitais, registros imagéticos que contribuem para que a efemeridade se transforme em arquivo de memória e se perpetue nas telas digitais de aparelhos ubíquos como *smartphones* e tablets.

Nessa perspectiva a questão que motiva essa pesquisa é: qual é a importância do registro fotográfico e videográfico das pixações e *graffitis* criados e produzidos pelos autores na relação entre os espaços dos muros/paredes e os espaços escolhidos para a fixação de sua arte e seus efeitos para alimentar e retroalimentar a capacidade criativa no cenário das cidades?

Esse estudo se justifica pela importância dos espaços das cidades para o campo de pesquisa da antropologia e sociologia dos lugares, e, da antropologia visual e a importância do registro imagético como elemento que alimenta e retroalimenta os processos de criação de grafiteiros e pixadores tanto no âmbito individual como coletivo, e, como a expressão artística na rua é capaz de transformar o cenário urbano. Vale ressaltar também a importância de perpetuar a performance da cidade, com cores, rabiscos, letras e desenhos quando gravados nas telas digitais, contribuindo para diferentes leituras interpretativas feitas pelos transeuntes que cruzam esquinas e pelos participantes de redes sociais virtuais. Dessa forma, o *graffiti* e as pixações além de arte de rua efêmera é também uma memória histórica da produção artística inscrita nos dispositivos digitais na contemporaneidade. Tendo como busca central, a tese tem dentre seus objetivos investigar como as imagens das intervenções urbanas contribuem para o reconhecimento do trabalho dos pixadores e grafiteiros; analisar como as relações de poder e suas representações estão presentes nas intervenções urbanas; examinar as implicações sociais e urbanísticas da pixação e do grafite na Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH); contribuir para a gestão e política públicas por meio do reconhecimento dos atores sociais das intervenções urbanas.

As abordagens metodológicas utilizadas na pesquisa são de caráter qualitativo, com foco na antropologia visual, etnografia de rua e etnografia de duração, utilizando câmeras fotográficas, filmadoras, gravadores e caderno de anotações durante o trabalho de campo. A pesquisa também se apoia em fontes documentais, como reportagens jornalísticas, entrevistas, leis, filmes, fotografias e blogs, para compreender a história e o contexto das pixações e grafites no Brasil e principalmente na RMBH. Para além da

antropologia e sociologia, a pesquisa tem um caráter interdisciplinar, envolvendo áreas como artes, comunicação e tecnologia.

O percurso etnográfico começou com viagens de ônibus de São João del-Rei a Belo Horizonte, quando eu produzia e vendia artesanatos em meados de 2005/2010, durante essas viagens, eu observava as pixações e grafites na cidade, despertando minha curiosidade em saber mais sobre como as pessoas faziam essas pinturas. Essa curiosidade me conduziu a iniciar a pesquisa etnográfica, realizando entrevistas e registros visuais com artistas de Belo Horizonte a partir de 2019 com o início dos estudos no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas, o trabalho de campo em si foi realizado ao longo dos anos de 2021 e 2022.

Com o uso dos equipamentos de registro visual e de áudio, foram realizadas um total de 30 incursões ao longo das quatro etapas da pesquisa, com depoimentos de 36 pessoas, que serão apresentadas no segundo capítulo dessa tese. A primeira etapa ocorreu entre 6 e 10 de julho de 2021, com sete entrevistas, a segunda entre 9 e 12 de agosto de 2021, com oito entrevistas, a terceira etapa entre 6 e 9 de setembro de 2021, com seis entrevistas, e a quarta foi realizada durante o mês de junho de 2022, com sete entrevistas. Devido à pandemia e ao isolamento social, grande parte das entrevistas foi realizada nos ateliês/residências dos artistas. Além disso, por se tratar de um percurso etnográfico foi possível que as gravações fossem realizadas em outros espaços simbólicos e importantes para os artistas, como debaixo de viadutos, mirantes e ruas repletas de pixações. Todos os protocolos de segurança devido à pandemia foram seguidos, como o uso constante de máscara, álcool em gel e distanciamento, somente nos momentos de gravação os interlocutores ficavam sem o uso de máscara, e entre uma incursão e outra, os equipamentos videográficos eram higienizados.

Todos os nomes dos interlocutores que contribuíram para esse estudo são verdadeiros, sendo a maior parte os nomes de assinatura de suas obras, ou seja, apelidos que a cena da rua os concedeu. A opção pela identificação dos colaboradores pelo próprio nome foi dos nossos entrevistados. Como é comum nesse tipo de grupo, a autorização de uso de imagem e conseqüentemente seus depoimentos foram gravados diante à câmera, momento em que declaram o consentimento livre e esclarecido e manifestam sua anuência em contribuir para o processo da pesquisa.

A tese que ora apresentamos está dividida em oito capítulos. O primeiro é introdutório, onde procuro dar uma visão geral do tema especialmente no contexto da urbanografia. O Segundo capítulo é esclarecido os caminhos seguidos para o

desenvolvimento deste estudo. O terceiro aborda a imagem enquanto metodologia. O quarto capítulo é sobre o assunto da pesquisa. O quinto traz os aspectos das leis e da perseguição estética existente na RMBH. No sexto é abordado as características digitais da arte urbana e a sua expansão para além dos muros. O sétimo é constituído da discussão sobre a inteligência coletiva na arte urbana. Por fim, o oitavo capítulo traz as considerações finais da pesquisa.

O capítulo dois, "Apresentando os caminhos da pesquisa", aborda a entrada no campo e o percurso etnográfico quando descrevo minhas viagens de ônibus de São João del-Rei a Belo Horizonte e minhas observações preliminares das pixações e *graffitis*, que despertaram a curiosidade em registrar e fotografar essas intervenções urbanas. É mencionado também a mudança de abordagem ao entrar em contato com os artistas de rua de BH e a participação no Projeto CAUS, que resultou em uma exposição e uma série de documentários sobre os artistas urbanos. Ainda neste capítulo são apresentados os meus interlocutores e outras pessoas que foram importantes para o desenvolvimento desta investigação.

O percurso etnográfico iniciou-se com observação participante e levantamento documental, buscando explorar textos e livros acadêmicos, reportagens jornalísticas, entrevistas, leis, filmes, fotografias, blogs, dentre outros. O trabalho de campo teve começo em julho de 2021, juntamente com os colaboradores Rodriguinho e Kaos, que convidaram a fazer parte do projeto CAUS, que tinha por objeto a realização de uma exposição sobre *graffiti* na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), a exposição contaria com relatos em vídeo dos artistas participantes. Realizamos aproximadamente 30 incursões em campo, sendo a maior parte para captação de entrevistas, feitas por meio de conversas realizadas em etapas, incluindo gravação em vídeo, autorização de uso de imagem/som e imagens de apoio. Neste capítulo dois é descrito como foi utilizada a técnica de etnografia de rua, que inclui "a câmera na mão" na pesquisa antropológica.

O capítulo três, "a imagem como metodologia", discorre sobre os procedimentos metodológicos adotados, inclui uma breve discussão teórica e metodológica sobre o uso da imagem em um contexto de etnografia de rua e etnografia de duração. É evidenciado também como foram utilizados os equipamentos de registro imagético para registrar as entrevistas e intervenções artísticas dos interlocutores.

Neste percurso, a imagem é vista como um instrumento de construção metodológica, não como um registro em si, mas como um meio de enquadramento e

representação/encenação proposto aos entrevistados pelos entrevistados. A imagem é fundamental para a etnografia de rua e a etnografia de duração, pois os seres humanos são habitados por imagens, pensam por meio delas e enquadram o mundo de acordo com suas percepções visuais.

O capítulo quatro, “urbanografia: o assunto da pesquisa”, introduz a arte urbana. Ele exhibe uma visão geral da arte urbana no mundo, no Brasil e principalmente na RMBH. Aborda, também a arte subversiva da urbanografia e a influência que sofre a partir da construção da realidade social.

O grafite e a pixação são apresentados como elementos simbólicos que fazem parte da paisagem urbana. A urbanografia se desenvolveu em vários formatos estéticos, técnicas e materiais, porém, ainda há muita contradição a respeito desse tipo de arte, visto que, por um lado, é relacionada ao crime e à vandalização de propriedade privada, por outro como uma crescente valorização e reconhecimento da arte urbana como forma de expressão e de ocupação do espaço público e como fonte de renda.

O capítulo quatro traz a ideia de que a realidade é construída socialmente, em um processo coletivo que implica exteriorização, objetivação e interiorização. Com efeito, o mundo é ampliado, surgem outras verdades, outras formas de ver e vivenciar o mundo. A socialização está diretamente ligada ao conceito de capital cultural, econômico ou simbólico, que nos permite uma compreensão do mundo e do contexto a que estamos inseridos.

O capítulo cinco, “perseguição estética: projeto de Lei 230/2017 e outros atos legais na RMBH”, discute a perseguição estética enfrentada pelos artistas urbanos, com foco no Projeto de Lei 230/2017 e outros atos legais, como aqueles liderados pela Polícia Civil (PCMG) e Ministério Público de Minas Gerais (MPMG); também aborda reflexões sobre a Copa das Confederações e Copa do Mundo; por fim, discute a rotulação do crime de pichação com base na criminologia cultural, que busca compreender os símbolos das ações criminosas e a realidade onde essas subculturas estão inseridas, com o foco na construção social e cultural em vez de focar na figura do criminoso em si.

Ademais, exploramos a perseguição estética por parte do Estado e suas instituições, que é historicamente uma forma usada para controlar a arte urbana, especialmente a pixação, que é frequentemente enquadrada como ato ilícito e de degradação do patrimônio público e privado. O Capítulo seis, “digital-urbano-digital: urbanografia além dos muros”, disserta sobre as possibilidades de análise do *graffiti*; o registro imagético da arte urbana no Brasil; o *graffiti* e pixação no cinema; a

complexidade da memória digital, principalmente pela existência de uma infinidade de formatos de leitura de arquivos digitais; a urbanografia na criptoarte; além dos aspectos algoritmos presentes no Instagram e na plataformização que estamos submetidos ao usar as redes sociais e a *web*; discutindo, portanto, as artes urbanas além dos muros, destacando a influência do digital nesse contexto.

O capítulo sete, “inteligência coletiva na urbanografia”, destaca como os processos de criação, mesmo que feitos de forma individual, são obras coletivas, mediadas pelas redes sociais. A inteligência coletiva é universalmente distribuída e é potencializada pela presença na internet, onde ocorrem interações e trocas de conhecimento, sendo fundamental a inserção de dados e conteúdo na *web*. O fazer em rede, colaborativamente, entre os indivíduos, proporciona uma riqueza imaterial. A inteligência coletiva se torna um motor da cibercultura no ciberespaço, ambiente propenso para a democracia construída em tempo real, com comunicação horizontal. A pandemia de Covid-19, particularmente o isolamento social, afetou os processos de criação artística nos espaços públicos da rua. Com efeito os interlocutores desta pesquisa, foram obrigados a desenvolver novas habilidades para o uso da arte digital, as redes sociais e a internet que se tornaram dispositivos importantes espaço para interação e criatividade.

E por fim, são formuladas as considerações finais referentes a pesquisa de doutorado, trazendo reflexões sobre os aspectos observados durante o percurso etnográfico, além das obras videográficas dos filmes etnobiográficos e das fotográficas provenientes deste estudo.

2 Apresentando os caminhos da pesquisa

2.1 Percurso etnográfico

Em meio às manhãs frias, sempre às quintas-feiras, o conhecido “ônibus do povão” saía da rodoviária de São João del-Rei rumo a Belo Horizonte. Era um coletivo fretado pela Prefeitura Municipal. Ele ia e voltava no mesmo dia. O desembarque e embarque em BH eram na região central da cidade, no Edifício JK.

Eu realizava esse trajeto ao menos uma vez ao mês, lá nos meados de 2007/2008, com meus 18/19 anos. Ainda imaturo para as maldades da vida, ia até Belo Horizonte na intenção de vender artesanato que eu mesmo confeccionava em São João del-Rei. Inicialmente, eram pinturas em imagens de gesso; posteriormente, ímãs de geladeira, que reproduziam algumas telas que eu pintava com paisagens de pontos turísticos de cidades históricas de Minas e de Belo Horizonte. Meus principais clientes eram lojistas, que tinham seus pontos de venda no Mercado Central, na Igreja da Pampulha e no Centro Mineiro de Artesanato, no Palácio das Artes. Vendia-se pouco, mas o suficiente para arcar com os custos da viagem e de matéria-prima para novos produtos de artesanato¹.

Naquela época, podiam ser observados as pixações e os *graffitis* ao longo das estradas, principalmente na entrada da cidade de Belo Horizonte, os quais despertavam minha curiosidade. Eu pensava: “Seria legal registrar e fotografar tudo!”. Nem refletia sobre a efemeridade das intervenções urbanas nesses locais. Eu ficava impressionado com o tamanho das pinturas, as imagens que ali eram pintadas, as palavras escritas e até os rabiscos com símbolos indecifráveis.

A curiosidade aguçada me despertava o desejo em saber mais sobre como as pessoas faziam tais pinturas. Às vezes, deparava-me com o pensamento: “E se eu também pintar nas paredes?”. Até arrisquei uma vez: realizei uma pintura com tinta látex e pigmentos, itens geralmente utilizados para pintura de paredes residenciais. O tema que

¹ Abandonei o artesanato quando iniciei os estudos de Jornalismo na UFSJ, em 2010. Um pouco antes, em meados de 2007/2008, fui auxiliar de iluminação em uma empresa de filmagens de eventos sociais em São João del-Rei. No mesmo período, com dinheiro do artesanato, comprei minha primeira máquina fotográfica: uma câmera de filme e amadora. Logo depois, Charles, responsável pela produtora, me vendeu uma câmera fotográfica que paguei com os serviços em sua produtora, local onde aprendi os primeiros passos em fotografia, filmagem e edição de imagens. Somente em 2012, a partir de um empréstimo bancário no nome de minha mãe, comprei uma câmera DSLR (que fotografava e filmava). Com ela, consegui oferecer meus primeiros trabalhos individuais e fiz da imagem (fotografia e vídeo) minha principal fonte de renda.

escolhi foi uma paisagem com montanhas e uma cachoeira. Essa pintura foi feita de forma voluntária (sem remuneração financeira) em uma gruta que homenageava Nossa Senhora Aparecida, na estrada que liga São João del-Rei a Tiradentes, passando por Santa Cruz de Minas.

Aliás, acredito que a maioria do artesanato e pinturas que eu fazia era em caráter voluntário no sentido financeiro. Embora eu vendesse mais em BH do que em São João del-Rei, nunca ganhava dinheiro suficiente para ajudar nas despesas de minha casa. Sou procedente de uma família muito pobre, que vivia na periferia. Em alguns momentos na vida, necessitávamos de ajuda de familiares, vizinhos e da merenda escolar. Minha mãe já pediu contribuições a políticos de São João del-Rei para comprar materiais escolares, já que não podia assumir esse gasto. Meu pai faleceu quando eu tinha 18 anos. Ainda em vida, meu pai era dependente de bebida alcoólica, o que dificultava nas despesas da casa. Mesmo assim, minha mãe conseguia manter o aluguel e a alimentação básica em dia. Com o falecimento de meu pai, a situação financeira se agravou. Eu com 18 anos; minha irmã com 22 e um sobrinho (filho de minha irmã) com 6 anos figurávamos um contexto no qual minha mãe, minha irmã e eu tivéssemos que arcar com muita dificuldade com as despesas de casa. Parte de nosso orçamento era proveniente de programas sociais como o Bolsa Família. Somente após um ano do falecimento de meu pai a situação financeira em nossa casa se desenrolou com menos dificuldade, pois minha mãe conseguiu uma pensão de meu pai, proveniente dos valores que ele pagava ao INSS. Pouco tempo depois, ela também conseguiu sua própria aposentadoria por tempo de serviço.

Em 2010, com 20 anos, matriculei-me no curso de graduação de Comunicação Social - Jornalismo da UFSJ. Nessa ocasião, eu conciliava os estudos com o trabalho como auxiliar em uma produtora de vídeo. Nesse mesmo ano, comecei a trabalhar como operador de câmera em uma TV local, afiliada à Rede Minas. Foi nesse período que tive acesso e contato com o registro fotográfico e videográfico, por mais que, já nos meados de 2007, eu me arriscasse com uma câmera amadora de filme e uma *cibershot*, ambas de qualidade baixa.

Foi assim que foquei minha atenção na fotografia e no vídeo. Desde 2010, estes são os instrumentos de trabalho e de vida presentes em tudo o que realizo no cotidiano, inclusive na minha principal atividade profissional: o trabalho com fotografia, vídeo e edição de imagens, seja na cobertura de eventos, ensaios ou filmes documentais. Nesses onze anos, consegui com muito suor, esforço e empreendimento o acesso à formação profissional e a prática artística imagética.

Entre 2018 e 2019, cursei o Mestrado Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS), na UFSJ. A disciplina Poéticas urbanas foi um divisor de águas na minha formação. Por determinação do professor, os alunos foram desafiados a caminhar pela cidade e sentir o que ela queria comunicar com os transeuntes. Consegui entender (em parte) o que as pichações e os *graffitis* de São João del-Rei comunicavam para seus habitantes, como frases de expressão feminista e política como na Figura 1. Nas palavras do Bruno Mico (um dos entrevistados para esta pesquisa de doutorado): “uma cidade sem pixo não é cidade”.

Figura 1 - Fotos realizadas em 2018, no muro da Estação da Maria Fumaça, em São João del-Rei, para um trabalho acadêmico. Atualmente, o local não tem mais pichações



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No curso, mapeei, por meio de fotografias, as intervenções em São João del-Rei e as inseri em *pins* no *Google Maps*. Chamei-as na época de pichações poéticas². Como explicitado anteriormente, a prática exigida na disciplina Poéticas urbanas foi um marcador importante na minha trajetória de vida. Interessado em compreender a arte da/na rua, ingressei no curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas. Meu projeto tinha como objetivo compreender como o registro imagético interfere nos processos de criação de grafiteiros e pixadores na Região Metropolitana de Belo Horizonte, considerando a inteligência coletiva mediada pela inserção dos artistas na rede social Instagram.

No desenvolvimento da pesquisa e com as aulas teóricas, o problema central foi se reconfigurando e surgiu uma inquietude que motivou a realização desta pesquisa: refletir sobre a importância do registro imagético de pichações e *graffitis* feitos por

² Urbanografia - Pichações/intervenções Poéticas. Disponível em: <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?hl=pt-BR&ll=-21.13362174557783%2C-44.25675617880551&z=17&mid=1FC03KKvKT-kIWv1TgNX2lkNhNNhUMPvL>. Acesso em: 10 nov. 2021.

indivíduos em muros, paredes e espaços definidos para a fixação de suas intervenções de arte urbana e ainda como elas alimentam e retroalimentam a criatividade no cenário da cidade.

As hipóteses elaboradas que direcionaram esta pesquisa foram: 1. O registro imagético é um elemento que alimenta e retroalimenta os processos de criação de intervenções de pichadores e/ou grafiteiros. Além disso, permite a divulgação de seu trabalho e, com efeito, dá visibilidade aos artistas. 2. A fixação dos registros imagéticos de *graffiti* e pixações contribui para que o cenário urbano ganhe novas plataformas – no formato impresso; em redes sociais; em meios digitais, dentre outros suportes –, promovendo um deslocamento dos recortes interpretativos das paisagens da cidade, transformando a imagem efêmera expressa nos muros e paredes das cidades em uma memória digital da cidade. 3. O processo de criação é feito coletivamente no ciberespaço (Lévy, 2011) – principalmente na rede social Instagram –, seja na elaboração e discussão da proposta, no momento de produção, ou nas discussões para troca de conhecimentos e inspirações, tomando como base a teoria da inteligência coletiva de Lévy (2011). Este autor é um defensor e entusiasta dos efeitos positivos que o desenvolvimento das tecnologias e da internet proporciona aos seus usuários. Ele defende que os relacionamentos sociais nos ambientes tecnológicos possibilitam a troca de conhecimento e, conseqüentemente, contribuem para uma inteligência coletiva formada no ambiente virtual com a soma dos conhecimentos privilegiados, muitas vezes, de forma não consciente.

O objetivo da pesquisa que ora apresento é compreender o significado do registro imagético (foto e vídeo) da arte urbana (pixação e *graffiti*) idealizada e exibida pelos autores, gravadas nas redes sociais e em outras formas de registro (impresso, caderno do artista, portfólio, livro do artista). Mais especificamente, entender quais são os principais elementos presentes nos processos criativos de grafiteiros e pichadores; compreender como o registro imagético interfere em seus processos de criação individual e coletiva; compreender a gravação desses registros imagéticos enquanto elemento de reprodução do cenário urbano.

Para justificar a escolha desse objeto de estudo e seu recorte geográfico, convém esclarecer que compreendo a pixação e o *graffiti* como componentes do cenário urbano e integrantes, enquanto expressão artística, da realidade cultural da RMBH. Eles possuem características próprias, carregadas de ambigüidade, envolvendo realidades e visões referentes à arte, além de colocar em debate as leis, as políticas públicas, a segurança

pública e a desigualdade social. Portanto, pesquisar a pixação e o *graffiti* no âmbito dos deslocamentos de sua paisagem do urbano, assim como buscar compreender como os registros imagéticos contribuem para os processos de criação na ótica daqueles que realizam as intervenções urbanográficas na cidade, podem subsidiar novas perspectivas de gestão de políticas públicas e formulação de leis que integrem esse tipo de expressão, reconhecendo os seus atores sociais e o seu direito de ocupar a cidade.

A compreensão dinâmica sociocultural enquanto importante elemento para a construção de identidade e de apropriação do espaço público urbano, sobretudo da vontade de artistas/cidadãos expressar suas indignações sociais, são alguns dos fatores que fazem deste estudo uma possibilidade de contribuir para a linha de pesquisa “Cultura, Identidades e Modos de Vida”, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da PUC Minas, que tem como um dos princípios a ênfase em pesquisas com temáticas da cultura urbana.

Outro fator de importância são as minhas indagações pessoais. Nasci em São Paulo, mas, com um ano de idade, fui com meus pais para São João del-Rei (MG), terra natal de meu falecido pai. Desde a adolescência, a imagem da cidade me instiga: em um primeiro momento, quando eu fazia artesanato, pinturas e desenhos; posteriormente, movido pela imagem fixa da fotografia e pela imagem em movimento do vídeo.

A natureza desta pesquisa se deve principalmente ao fato de ser uma proposta interdisciplinar que entrelaça o campo de conhecimento das ciências sociais, da comunicação, das artes, com abordagens contemporâneas com maior foco na antropologia visual, base para um debate com teóricos que fazem estudos sobre o tema. Minha intenção foi contribuir com meu olhar de fotógrafo e *videomaker* ao documentar etnograficamente a arte urbana nessa pesquisa em produtos visuais com vídeos etnobiográficos e ensaios fotográficos de intervenções, para a formação e motivação de outros pesquisadores do PPGCS.

Ao trabalhar as possíveis inter-relações entre as ciências sociais e outras áreas do conhecimento, tomei como referência a metodologia qualitativa³, a etnografia de rua (Rocha; Eckert, 2013) e etnografia da duração (Rocha; Eckert, 2020). Para o mapeamento da unidade de análise escolhida, foi realizado um levantamento documental explorando

³ Historicamente, a pesquisa qualitativa surge na Escola de Chicago, quando se iniciam estudos urbanos que tinham por objetivo compreender a lógica de um grande centro, que estava em transformação industrial e um rápido crescimento. Pesquisadores transformaram a cidade de Chicago em um grande laboratório de pesquisa, que englobava as mais variadas possibilidades de análise: saúde, finanças, criminologia, demografia, habitação, desemprego, dentre outros fatos sociais das primeiras décadas do século XX.

reportagens jornalísticas, entrevistas, leis, filmes, fotografias, *blogs*, dentre outros, que fazem referência às pichações e grafitegens na cidade de BH e em outras partes do país. Definidas as áreas de registro das imagens na cidade, dei início à pesquisa empírica, por meio de observação participante, tanto dos rituais de produção artística, das suas interações sociais, do espaço doméstico, das lojas e nos ateliês, além de entrevistas formais e informais que foram valiosas, pois são aquelas conquistadas através de conversas espontâneas, nas práticas cotidianas dos atores sociais em suas trajetórias de produção da arte, nos deslocamentos, rituais e em outras situações que surgiram sem programação ao longo do meu trabalho de campo.

Tecnicamente, a maioria das entrevistas foi realizada mediadas por mecanismos eletrônicos com câmeras, além do uso do caderno de campo, tanto em papel, quanto em meio digital (bloco de notas do *smartphone*), onde descrevi reflexivamente as relações estabelecidas com os interlocutores e colaboradores.

Ingressar no curso de doutorado em Ciências Sociais foi desafiador, pois minha formação de origem e atuação profissional sempre foram ligadas à comunicação, mídias e artes. Compreender as teorias de autores como Bronisław Malinowski, Pierre Bourdieu, Georg Simmel e Karl Marx, entre outros do campo das Ciências Sociais, foi ainda mais desafiador. Porém, isso foi essencial para entender os processos sociais nos quais grafiteiros e pixadores estão inseridos. A maturidade acadêmica (sempre em construção) – constituída de investimento de longas horas em leitura recomendada pelas disciplinas teóricas (obrigatórias e optativas); participação em congressos e principalmente em uma banca de trabalho de conclusão de curso de graduação em Ciências Sociais de que participei, a convite de minha orientadora – contribuiu para o meu amadurecimento científico.

O TCC que examinei é de autoria de Rodrigo de Abreu Ribeiro (Rodriguinho) intitulado *Na encruzilhada do graffiti: impressões acerca da memória e identidade de grafiteiros belo-horizontinos*, apresentado em novembro de 2019. Além de ser um brilhante trabalho, conhecer seu autor foi, sem dúvida, uma sorte, pois me fez refletir sobre importantes dispositivos que permeiam a arte na rua, pois ele já tinha uma relação direta com grafiteiros e pixadores. Portanto, Rodriguinho foi um intermediador fundamental para a minha entrada em campo.

Meu cronograma inicial de pesquisa previa para o primeiro semestre de 2020 acompanhar e observar as interações entre Rodriguinho e alguns grafiteiros em Belo Horizonte. Rodriguinho é proprietário de uma oficina de produção de roupa, marca

Ancestral, com estampa de *graffitis* e pixações de determinados artistas. Dessa forma, existe entre eles um laço de confiança. Logo após os primeiros contatos com Rodriguinho, no retorno às aulas de 2020, fomos surpreendidos pela pandemia da Covid-19⁴, que exigiu da população o isolamento social, interrompendo assim o meu projeto de campo.

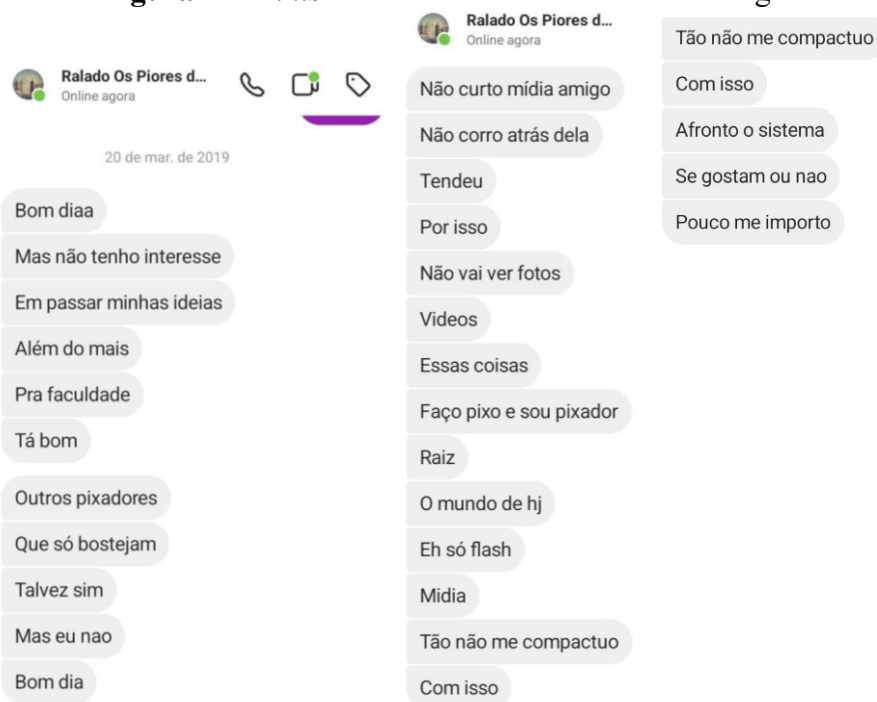
Com efeito, foi necessária uma readaptação da proposta metodológica (ainda que temporariamente) devido ao contexto social do momento, já que a pandemia se agravava e as medidas sanitárias continuavam recomendando o isolamento ao longo de 2020.

Diante desse cenário, a estratégia de pesquisa seria utilizar plataformas *on-line*, uma etnografia digital (Segata, 2016) no Instagram. As primeiras iniciativas nessa direção foram tomadas a partir do meu perfil na rede social. Eu interagía com as postagens dos artistas, mandava mensagens me apresentando e falava sobre a minha pesquisa. Porém, devido à repressão policial e estatal que os artistas sofrem – o que chamo de perseguição estética –, não consegui avançar com muito sucesso nessa empreitada.

A título de exemplo, como registrado em meu caderno de campo, utilizo meu contato com o pixador Ralado. Por meio de mensagens via Instagram, ele me disse que não confia em ninguém que tenta aproximação *on-line* e complementou que eu poderia ser um policial; que “não tenho interesse em passar minhas ideias além do mais pra faculdade”, como pode ser observado pelas capturas de tela a seguir.

⁴ A Organização Mundial de Saúde (OMS) decretou a pandemia de Covid-19 em 11 de março de 2020. Uma reportagem com o pronunciamento do diretor-geral da OMS, Tedros Adhanom Ghebreyesus, pode ser vista no canal da agência AFP no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/RJ-gHcbW-f0>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 2 - *Prints* de conversa com Ralado no Instagram.



Fonte: Instagram.

Tentei ainda alguns contatos mediados por pessoas do meu núcleo de relacionamento, mas esbarrava na resistência e na desconfiança por não ser apresentado pessoalmente. Somente em 30 de março de 2021 iniciei uma conversa com o pixador paulistano Djan Ivson Silva, mediada pelo cineasta e jornalista João Wainer, diretor do filme documentário *Pixo*, que em uma entrevista me contou que conhecia Djan. A entrevista foi agendada e realizada por vídeo, pelo WhatsApp. Ao longo de seus relatos, pude entender as características da pixação de São Paulo e como ela está presente no modo de fazer em outros locais, como na RMBH. Foi nessa conversa que compreendi a diferença entre *crew* e grife⁵, e que, em alguns casos, algumas pixações e *graffitis* contêm elementos simbólicos que os representam. Djan faz parte da Grife “círculo forte Brasil”, integrada pelas *crews* “os mais fortes” e “círculo vicioso”, cujos símbolos estão representados na Figura 3.

⁵ *Crew* são grupos de pixadores; grife é um conjunto desses grupos.

Figura 3 - "Os mais fortes", à esquerda, e "círculo vicioso", à direita, em uma intervenção realizada pela grife na "Exposição: Pixação – Brasil", durante o Festival de Música e Arte Contemporânea de Berlim, em 2008



Fonte: <http://www.nstp.de/>

Depois dessa entrevista, voltei a investir no contato com artistas de rua de BH, porém, sem sucesso naquele momento. Tentei marcar um encontro com o grafiteiro Goma, que se recusou alegando que algumas investigações policiais que o envolviam utilizaram trechos de entrevistas que ele concedeu a jornalistas e pesquisadores para prejudicá-lo. Eu já estava frustrado em minha empreitada, pensando em mudar as técnicas de aproximação e abordagem com os colaboradores da pesquisa. Porém, em meados de junho de 2021, a convite de Rodriguinho, nos reunimos com Rodrigo Scalabrini, um dos mais antigos grafiteiros de Belo Horizonte, conhecido como Kaos.

Foi uma conversa *on-line*, por vídeo de WhatsApp, quando eles me apresentaram o Projeto Caus, cujo objetivo era realizar uma exposição no Espaço Cultural da Universidade do Estado de Minas Gerais, no Circuito da Praça da Liberdade, a partir de outubro de 2021, envolvendo ao menos vinte artistas que trabalham com a estética do *graffiti* e *pixação* em suas obras.

A proposta era realizar um documentário sobre os artistas participantes, apresentando suas histórias de vida, dificuldades encontradas para inserção no mercado, entre outros temas referentes à produção artística. Conhecedores do meu trabalho, fui convidado a compor a equipe com a função de gravar, em vídeos, as entrevistas de forma voluntária. Aceitei o desafio, que interpretei como um privilégio e sorte, um presente que qualquer pesquisador gostaria de receber, como afirma Da Matta (1978, p. 8): “os dados caem do céu como pingos de chuva”.

O meu aceite estava condicionado à inclusão de perguntas de interesse da minha pesquisa. Minha argumentação foi apoiada e, sem perder tempo, dei início ao meu

trabalho de campo. Eu, Rodriguinho e Kaos iniciamos os encontros com nossos interlocutores em julho de 2021. Naquele momento, retornei à proposta inicial de fazer etnografia de rua e reuni os instrumentos necessários: “o exercício de etnografia de rua, inclui então, ‘a câmera na mão’” (Rocha; Eckert, 2013, p. 22). Cada encontro foi realizado em local escolhido pelo artista levando em conta a importância simbólica de cada lugar específico. Devido à pandemia, que impôs o isolamento social, grande parte foi realizada em seus ateliês/residência. Rodriguinho e Kaos se encarregaram do primeiro contato, do agendamento e local. Somente no dia marcado eu era apresentado aos artistas. As conversas aconteciam por etapas: gravação, autorização de uso de imagem/som e imagens de apoio – não necessariamente nessa ordem, pois às vezes começamos com as imagens de apoio (imagens fora da entrevista, que retratam a atuação do artista, buscando mostrar detalhes de seus processos de criação que sirvam de apoio na construção narrativa de um documentário) e depois fazemos as gravações em formato de entrevista. Essa sequência variava, mas existia uma preocupação de nossa parte de negociar com os artistas, respeitando a sua opinião e/ou sugestão.

Ao todo realizamos trinta encontros com entrevistas e rolês, divididos em quatro etapas: três em 2021 e uma em 2022. A primeira entre 6 e 10 de julho de 2021, com sete entrevistas; a segunda etapa entre 9 e 12 de agosto de 2021, oito entrevistas; a terceira etapa entre 6 e 9 de setembro de 2021, seis entrevistas; a quarta durante o mês de junho de 2022, em dias variados, com sete entrevistas, sendo três em grupo. Em geral, elas duravam em média noventa minutos a duas horas, com perguntas dos três interlocutores (Kaos, Rodriguinho e eu), cada um com foco em determinados aspectos: eu centrava nos objetivos da tese doutoral, sobre o aspecto imagético em seus processos de criação, sobre sua presença no Instagram, dentre outros temas; Rodriguinho focalizava a inserção no mercado de trabalho e algumas provocações sociais; Kaos abordava as técnicas e os processos criativos dos entrevistados.

Durante esse percurso percebi que o tema sobre inteligência coletiva, que eu introduzia nas conversas, não despertava interesse entre meus interlocutores, pois, às vezes, o que me parecia ser óbvio em razão de minha trajetória de vida, nas entrevistas os depoentes não compreendiam ou não queriam discutir esse assunto. Desisti e mudei a estratégia, ou melhor, passei a observar quais eram as suas principais queixas: (1) as perseguições estéticas que os artistas sofrem, principalmente a legislação sobre o tema na RMBH; (2) as questões sociais e políticas e como os artistas utilizam as estruturas da

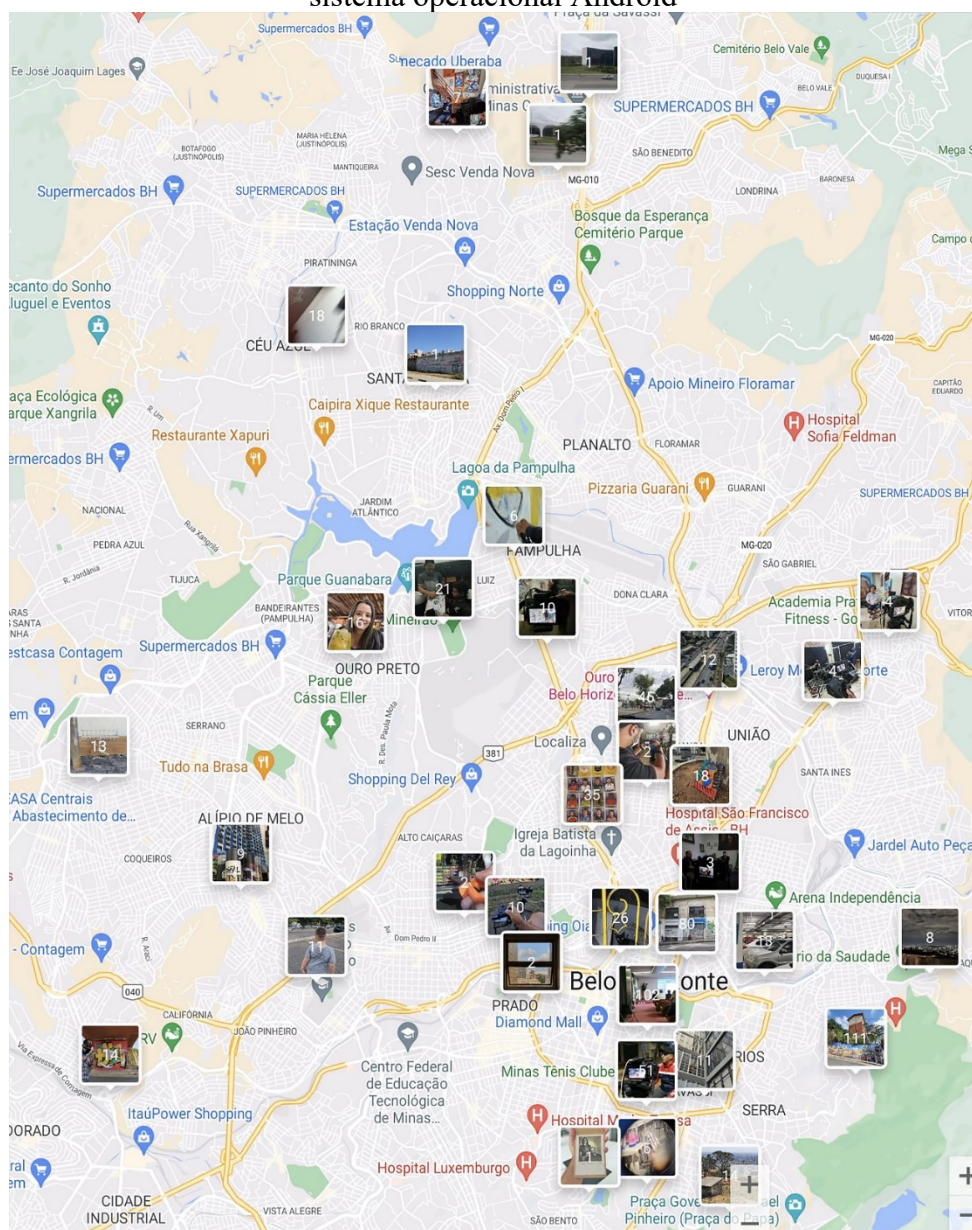
cidade para se expressarem; por fim, (3) como utilizam as redes sociais para que suas obras ganhem novas perspectivas visuais.

Durante todo o trabalho de campo, eu vivia em São João del-Rei e, com frequência, instalava-me temporariamente em BH, em geral, hospedado em um pequeno hotel, próximo da Avenida Antônio Carlos e do Hospital Belo Horizonte, região onde se concentra um número expressivo de pessoas em situação de rua e de usuários de drogas. Na maior parte das vezes, Kaos me buscava no hotel pela manhã e seguíamos para as entrevistas com os artistas; retornávamos à tardinha ou já à noite; por vezes, adentrávamos madrugada.

Em conversas informais durante o trajeto, no trânsito, ao longo das vias da cidade, nos bairros, eu ia observando os espaços e compreendendo as problemáticas que envolvem as artes urbanas da RMBH e todo seu histórico. Kaos contava detalhes sobre a atuação de cada um dos artistas que íamos entrevistar, em algumas ocasiões, inclusive, apresentava as suas obras nos muros ou paredes da cidade, falava sobre alguns aspectos que seriam interessantes abordar e outros que deveriam ser evitados. Kaos foi um informante ilustrado que me ensinava sobre as regras, normas, códigos de comunicação, símbolos e os traços artísticos expostos no cenário urbano da capital mineira.

Observando parte das fotografias captadas durante as entrevistas, georreferenciadas a partir de informações do *smartphone*, é possível observar que a urbanografia cobre grande parte do tecido urbano da RMBH. No mapa apresentado na Figura 4 é possível ter uma ideia da quantidade de fotos georreferenciadas feitas a partir do uso do celular, que, certamente, foi o principal instrumento visual dessa pesquisa. Vale ressaltar que mesmo com a localização geográfica ativa no *smartphone*, eles podem variar a exatidão com alguns metros de margem de erro. O mapa serve, portanto, para situar os locais onde foram realizados nossos encontros.

Figura 4 - Mapa da RMBH, gerado a partir da galeria de fotos do *smartphone* com sistema operacional Android



Fonte: Arte de Thiago A. Morandi.

Para apresentar os nossos interlocutores e os locais onde foram realizadas as entrevistas, optamos pelo uso das imagens. Cabe ressaltar que ao longo desta tese apresentaremos mais detalhadamente nossos atores e suas narrativas.

Na primeira etapa, em 6 de julho de 2021, o entrevistado foi Alexandre Rato. Conversamos em seu ateliê, no bairro Sagrada Família. Ele nos apresentou os aspectos lúdicos e espirituais presentes em suas obras, com destaque para pinturas de crianças e forte presença da cor violeta.

Figura 5 - Alexandre Rato em entrevista



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No dia 7 de julho conversamos com Bruno Mico, em sua residência, no bairro Concórdia. Mico é um dos mais antigos grafiteiros de BH, usa sobretudo o *spray* e uma figura marcante de seu trabalho são as águias. No mesmo dia, entrevistamos Tão, em uma ladeira, próximo de sua casa no bairro Santa Cruz. O artista é criador da personagem Vaquinha, espalhada em muros e estabelecimentos comerciais de BH e região.

Figura 6 - Mico em entrevista, à esquerda. Tão em entrevista, à direita.



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Dia 8 de julho acompanhamos uma atividade do artista Sodac, que pintava alguns escritos em um *graffiti* que fez no muro da Escola Estadual Santo Afonso, que estava sendo censurado. Em seguida, nós o entrevistamos em seu ateliê no Aglomerado da Serra. Sodac retrata aspectos sociais e políticos em suas intervenções, tendo no samba uma de suas inspirações.

Figura 7 - Sodac em entrevista

Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No dia 9 de julho, conversamos com Marana Marinato em sua casa no bairro Leblon. Ela nos mostrou os aspectos lúdicos e da natureza em seus trabalhos. Uma de suas inspirações e parceiros de trabalhos é Alexandre Rato, e o trabalho dos dois tem muita proximidade em estilo. No mesmo dia, entrevistamos Marcelo Lax no bairro Cachoeirinha. Ele é um dos artistas mais antigos de BH e aborda em seus trabalhos aspectos retrô dos anos 90, com forte presença de personagens robôs.

Figura 8 - Marinato em entrevista, à esquerda. Lax em entrevista, à direita.

Fonte: fotos de Thiago A. Morandi (esquerda) e Kelen Jaques (direita).

Em 10 de julho, nosso entrevistado foi Nadu Soares, em uma ecovila de Esmeraldas, cidade a aproximadamente sessenta quilômetros de Belo Horizonte. Só no *graffiti*, Nadu tem mais de trinta anos de atuação e atualmente traz em seus trabalhos elementos da natureza, com temáticas sustentáveis.

Figura 9 - Nadu em entrevista

Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Na segunda etapa, no dia 9 de agosto entrevistamos Kawany Tamoyos (Kakaw) embaixo do viaduto Santa Tereza. A artista falou sobre suas raízes indígenas e como elas estão presentes nas figuras femininas de seu trabalho. Kakaw também me mostrou detalhes sobre os *stickers*⁶ enquanto gravávamos suas imagens de apoio. No mesmo dia conversamos com Rafael Boneco, no bairro Saudade. Ele é um artista antigo na cidade e suas obras carregam a estética da pixação.

Figura 10 - Kakaw em entrevista, à esquerda. Boneco em entrevista, à direita.

Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

No dia 10 de agosto, conversamos com Ataíde de Miranda no Jardim dos Comerciantes, bairro de Venda Nova. A partir de traços livres, ele cria desenhos e figuras diversas. Ele tem no estilo musical *heavy metal* uma de suas paixões e inspirações para

⁶ Stickers são pequenos adesivos, são geralmente espalhados em placas de trânsito, murais de informações, corrimãos, postes e afins. São compostos com elementos visuais de assinatura de grafiteiros/pixadores, personagens e em alguns casos provocações sociais e políticas.

suas obras artísticas. Inicialmente, ele foi entrevistado em seu ateliê; em seguida, nós o acompanhamos na compra de latas de *spray* na loja Grapixo (que pertence ao artista Goma) no centro de BH e depois conhecemos uma pintura que ele fez em um estúdio de gravação. No mesmo dia, conversamos com Henrique Coral, no bairro Graça. Ele também é artista das antigas, que traz em suas pinturas elementos da natureza em traços precisos. Atualmente, Coral faz tatuagens. Nossa conversa aconteceu em seu estúdio de *tattoo*, mesmo local em que realiza suas pinturas.

Figura 11 - Ataíde na Grapixo, à esquerda. Coral em entrevista, à direita.



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No dia 11 de agosto, a entrevista foi com o artista Clen, na sua residência no bairro Novo Progresso, em Contagem, cidade na RMBH. Clen toma o movimento *hip hop* como uma de suas inspirações. Atualmente, ele aborda temáticas decoloniais. No mesmo dia, conversamos com Hely em sua residência no bairro Goiânia. O artista realiza diversos projetos que envolvem as artes urbanas na RMBH, destacando-se em seu trabalho características realísticas.

Figura 12 - Clen em entrevista, à esquerda. Hely em entrevista, à direita



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No dia 12 de agosto, realizamos a entrevista com Gabriella Biga, que começou a pintar *graffiti* na adolescência. Suas obras são inspiradas em traços da natureza e da cidade. Sua entrevista foi realizada na Praça da Liberdade. No mesmo dia, no prédio da Uemg, entrevistamos Telma Martins, professora, pesquisadora e artista. Sua principal inspiração tem origem no espaço da cidade e sua complexidade.

Figura 13 - Biga em entrevista, à esquerda. Telma em entrevista, à direita



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Na terceira etapa, no dia 6 de setembro, nossa conversa aconteceu com Gud, um dos artistas atuantes mais antigos na RMBH, no Mirante do bairro Mangabeiras, nas proximidades da Escola Guignard. O artista falou sobre sua trajetória de *graffiti vandal* e suas provocações políticas. No mesmo dia, conversamos com Rodrigo Kaos em um boteco no bairro Renascença. Ele abordou sobre a exposição, o Projeto Caus e o que o inspira na criação artística, que é bem variada. Kaos pertence às primeiras gerações de

grafiteiros de BH. Na ocasião, gravamos o depoimento do proprietário do boteco, o Marquinhos, poeta e filho de repentista.

Figura 14 - Gud em entrevista, à esquerda. Kaos em entrevista, à direita



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No dia 7 de setembro foi a vez de Rafael Homem Gaiola, em sua residência no bairro Santo Antônio. Ele é artista visual de projeções mapeadas. O artista é integrante do Coletivo Projetemos, que realiza algumas intervenções com projeções de frases e imagens em fachadas cegas de prédios. Homem Gaiola participa de eventos de *video mapping* mundo afora e tem como instrumentos de inspiração para a criação de suas obras elementos de raízes afro-brasileiras. No mesmo dia, na parte da tarde, acompanhamos manifestações antidemocráticas pró-Bolsonaro na Praça da Liberdade, onde gravamos o artista Sodac, dançando samba de gafieira em forma de protesto. Além da Praça da Liberdade, gravamos com ele no Pirulito da Praça Sete e no Aglomerado da Serra. Essas cenas compõem o seu vídeo etnobiográfico, ilustrando o principal elemento de inspiração em seu trabalho.

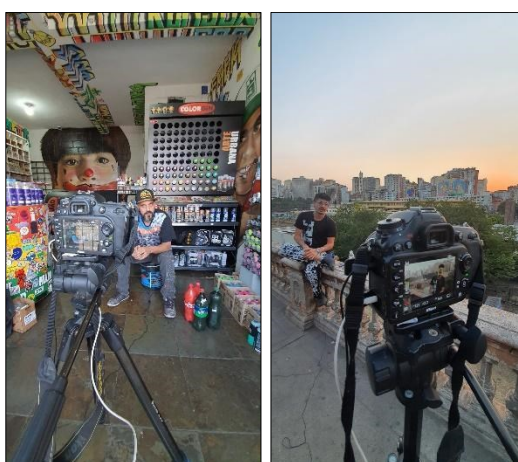
Figura 15 - Homem Gaiola em entrevista, à esquerda. Sodac sambando, à direita.



Fonte: foto de Thiago A. Morandi (esquerda) e Rodrigo Ribeiro (direita).

No dia 8 de setembro acompanhamos uma intervenção na região do Eldorado, em Contagem, com João Marcelo Goma e Rafael Viralata, onde aproveitamos para gravar imagens de apoio do Goma. Em seguida, almoçamos e gravamos uma entrevista com Goma em sua loja Grapixo, na sua residência, no bairro Ipanema. O artista falou sobre sua trajetória e sobre as perseguições que sofre há mais de uma década. No mesmo dia, conversamos na rua Sapucaí com Lucas Pietro, fotógrafo que utiliza a cidade como inspiração de suas fotografias, compondo-as como estampas em peças de vestuário.

Figura 16 - Goma em entrevista, à esquerda. Pietro em entrevista, à direita



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

No dia 9 de setembro nos encontramos com o *designer* holandês Loo.E, nas proximidades do Viaduto Santa Tereza. Loo.E falou sobre suas inspirações e como se apaixonou pelo Brasil. No mesmo dia, fui pego de surpresa e fui entrevistado por Rodriguinho e Kaos. O conteúdo da entrevista girou em torno da minha pesquisa e da

minha trajetória estudantil, sobre o meu trabalho com as imagens. (Não foram feitas fotos dos bastidores de minha entrevista.)

Figura 17 - Loo.E em entrevista



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Nessa conversa, fui informado por eles de que eu faria parte da exposição como artista, ou seja, os documentários etnobiográficos se tornaram obras artísticas expostas na Caus. Por esse motivo, tornei-me um dos entrevistados, fato que me instigou, pois eu realizava os cortes temáticos e narrativos dos filmes, e fazer esse recorte de uma entrevista dada por mim foi conflituoso, uma vez que por mais que tivessem diversas perguntas específicas, o enredo narrativo de condução do documentário partia de escolhas minha.

A partir dessas primeiras etapas e da surpresa, percebi que eu era um elemento presente na pesquisa ao mesmo tempo como pesquisador e pesquisado, era interlocutor de mim mesmo. Nesse momento de convívio com meus interlocutores eu já estava dando opiniões, ideias para a exposição, interferindo diretamente nas abordagens de entrevista etnográfica e nas proximidades junto aos demais artistas. Por esse motivo, o início do texto foi em primeira pessoa do singular; depois, a primeira pessoa do plural tomou conta da maior parte desta pesquisa, construída por várias mãos. Ela é atravessada pelos dois principais interlocutores (Rodrighinho e Kaos), pela orientação da professora Regina de Paula Medeiros e por toda a rede dos demais interlocutores. O campo se tornou uma “observação observada. Que não é mais ‘participante’ da ação, mas observa também a si própria como sujeito que observa o contexto. É meta-observação.” (Canevacci, 2004, p. 31).

A última etapa, realizada em junho de 2022, contou com conversas em grupo e individuais. Foi a etapa mais rica em conteúdo etnográfico, pois foi possível encontrar

interlocutores da primeira geração da arte urbana na RMBH, além de acompanhar algumas incursões noturnas e andanças nas ruas da cidade.

No dia 2 de junho, conversamos com as meninas da *crew* Amargem, no bairro Carlos Prates. Foi um bate-papo com cinco integrantes do grupo: elas falaram da trajetória individual de cada uma e como decidiram se unir para formar a *crew*.

Figura 18 - Crew Amargem.



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Neste dia, também foram feitas algumas imagens de apoio na região da Savassi e conversamos rapidamente com o cartunista Lacarmélio, o Celton, apontado como o primeiro a deixar inscrições urbanas na cidade. Ele estava nas proximidades do Shopping Pátio Savassi, em um semáforo, vendendo as revistas em quadrinhos que produz. Na ocasião, ele falou sobre a motivação para pixar na cidade e suas reais intenções.

Figura 19 - Celton, considerado o precursor da pixação em BH



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi (esquerda e centro) e Rodrigo Ribeiro (direita).

No dia 22 de junho, conversamos na praça da Savassi com o DJ Roger Dee, conhecido também como Dentinho. Ele é considerado pelos seus pares do movimento de

arte urbana o primeiro grafiteiro de Belo Horizonte, tendo se iniciado no mundo do *graffiti* com o movimento do *hip hop* com *breakdance*.

Figura 20 - Roger Dee, considerado o responsável pelo primeiro *graffiti*



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Em 23 de junho, o encontro foi com Harlen e Hisne, na região do Barreiro. Harlen faz parte de uma das primeiras gerações de grafiteiros da RMBH, foi professor de Hisne no projeto cultural Guernica. Eles nos falaram sobre suas ligações com a arte e a cultura *hip hop*.

Figura 21 - Conversa com Harlen e Hisne



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi (esquerda) e Rodrigo Ribeiro (direita).

Dia 29 de junho à noite, foi um bate-papo e um rolê a convite de Vick, no meio das andanças da madrugada, e o amigo Cons, também convidado a fazer parte das intervenções que realizavam. Na ocasião, acompanhamos as suas escolhas de materiais a

serem utilizados para a realização de pinturas de *graffiti* em avenidas de grande movimentação na capital.

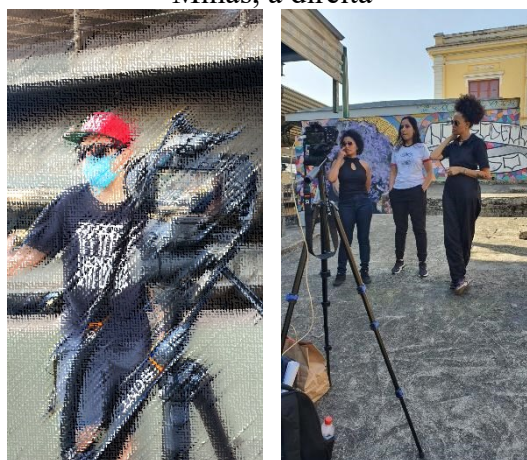
Figura 22 - Vick e Cons em ação na madrugada



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No dia 30 de junho foi uma dose dupla: pela manhã, com integrantes da *crew* Minas de Minas, nas proximidades da rua Sapucaí, onde elas falaram sobre suas inserções nas artes urbanas e os desafios que enfrentam. À tarde, com Error, na região da Estação Carlos Prates. Ele relatou sua história na pixação de trens e em alguns edifícios, como ele vê essa forma de atuar nas intervenções na cidade. (Esse foi o único interlocutor que solicitou que sua imagem e voz fosse ofuscada de alguma forma. Por isso, sua imagem contém um filtro.)

Figura 23 - Conversa com Error, à esquerda, e algumas integrantes da *crew* Minas de Minas, à direita



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

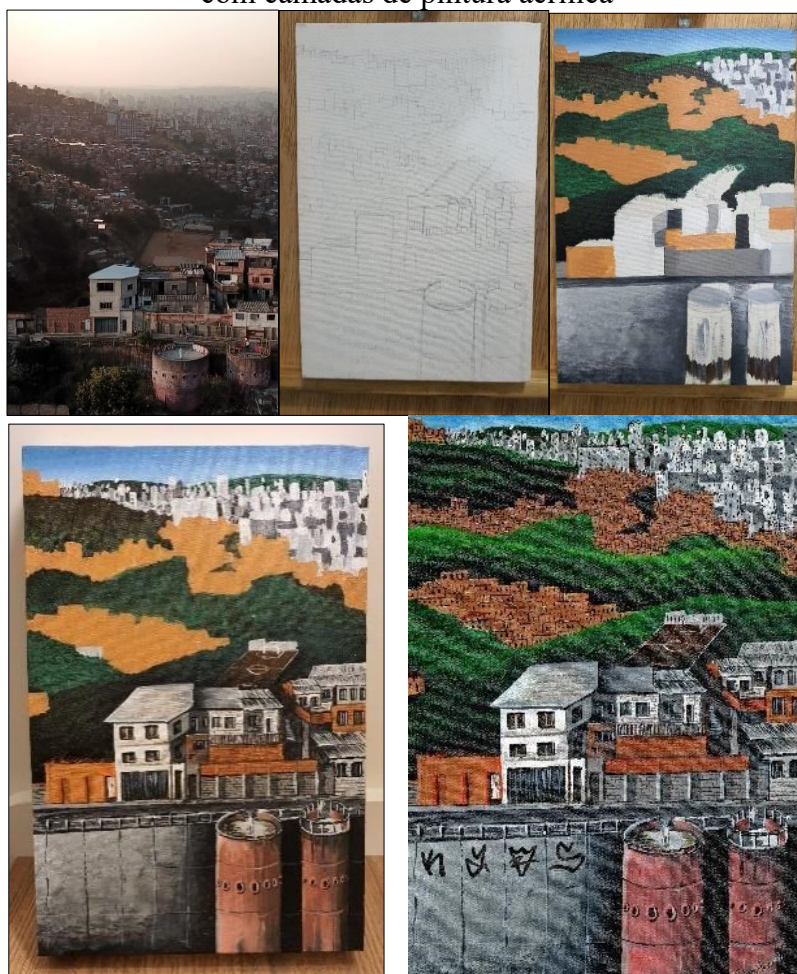
Ao todo, entre entrevistas e imagens de apoio, foram reunidas aproximadamente cinquenta horas de conteúdo, em cerca de um *terabyte* de arquivos digitais de fotos e vídeos. As três primeiras etapas, que constituiriam inicialmente um vídeo documentário, se tornaram minidocumentários etnobiográficos com cerca de cinco a seis minutos, abordando a história do artista, seu processo de criação e as pautas sociais/políticas, principalmente. Cinco dessas entrevistas de 2021 compuseram o filme etnográfico *Urbanografia do Caus*, finalista no Prêmio Pierre Verger de 2021, que antecedeu a 33ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia.

Foram cerca de trinta incursões em campo ao longo de 2021 e 2022, com depoimentos de 36 pessoas, com ao menos 28 momentos em formato de bate-papo com entrevistas e rolês, todos gravados em vídeo e fotografias. Dessas incursões, foi feita uma seleção de 23 interlocutores que, a partir das relações estabelecidas no trabalho de campo e por meio das trocas de informações em meios digitais, foi possível compreender melhor a história da urbanografia na RMBH, suas ambiguidades, as questões sociais e políticas, além do foco central da pesquisa.

Importante salientar que o campo de pesquisa seguiu protocolos sanitários e somente o entrevistado ficava sem a máscara. Por recomendação da OMS, por ocasião da pandemia de Covid-19, os equipamentos eram higienizados com frequência, principalmente o microfone lapela utilizado na captação de áudio. Nesse meio tempo, entre as etapas das entrevistas, fomos todos [eu, Rodriguinho e Kaos] vacinados.

Os registros visuais desta pesquisa, as conversas informais com os artistas e uma recente visita a São Paulo (berço da pixação no Brasil) despertaram em mim outros aspectos criativos que vão além da fotografia e do vídeo. Um deles foi retomar as pinturas. O desafio da vez é pintar uma paisagem de Belo Horizonte para a capa desta tese. Demonstro, assim, que o fazer etnográfico pós-moderno vai além do tradicional caderno de campo e observação participante: “a linguagem da etnografia é impregnada de outras subjetividades e de tonalidades contextualmente específicas” (Caldeira, 1988, p. 141).

Figura 24 – [1] Fotomontagem; [2] Esboço em tela; [3] [4] e [5] Processos da pintura com camadas de pintura acrílica



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Ao iniciar o desenho, tinha como proposta que alguns dos interlocutores da pesquisa usassem *tags* e assinaturas no primeiro plano, que compõe o paredão de muro. A ideia era que essas formas arredondadas e as primeiras casas sofressem intervenções de *tags*. Porém, só tem a assinatura de Kaos, feita no dia 23 de novembro de 2021. A intenção não foi adiante, pois a pintura só foi finalizada após as últimas incursões no campo. Talvez ela ganhe outras assinaturas futuramente.

Figura 25 - Kaos realizando uma intervenção na pintura que eu estava criando



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

A edição dos minidocumentários [das etapas de 2021] foram feitas entre 15 de setembro e 15 de outubro. Seu processo de realização foi dividido em três etapas principais: (1) a decupagem da entrevista, quando ouvimos todas e pontuávamos trechos relacionados à proposta desta tese, anotando os assuntos e sua minutagem nos arquivos de vídeo; (2) a decupagem em vídeo dos trechos que defini como importantes para a composição narrativa dos filmes; (3) a construção narrativa, inserção de cenas de apoio e finalização dos documentários.

Os vídeos foram finalizados em *FullHD* (1920 x 1080 *pixels*) em formato MP4, com codificação *H.264* e 12 *bitrates*. Em seguida, foram armazenados em uma pasta no *Google Drive*. Foram ao todo 25 vídeos finalizados: 23 das entrevistas que acompanhei diretamente e dois (artistas Fênix e Fhero) que Kaos e Rodriguinho gravaram antes da minha entrada no projeto.

Além dos minidocumentários, também fiz retratos dos artistas, com autorização deles, para serem utilizados na confecção de adesivos e na divulgação do projeto nas redes sociais e outras mídias. As fotos contribuíram para a criação de um selo de cada artista, adesivado nas janelas do espaço expositivo, publicado no perfil do Projeto Caus no Instagram⁷. Todo material produzido por mim (os vídeos e as fotos) foi disponibilizado aos artistas para que eles pudessem utilizar em suas redes sociais e outras formas de divulgação de seus trabalhos.

Foi uma escolha minha ceder a cada um deles parte do material colhido. Foi feita uma pasta no *drive* com os vídeos etnobiográficos e alguns retratos, todos em alta

⁷ Cf. <https://www.instagram.com/causbh/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

resolução. Alguns artistas postaram em suas redes, como foi o caso de Sodac e Mico, por exemplo; outros preferiram não postar.

Nesse primeiro momento, os vídeos tiveram um recorte para atender à exposição. Porém, os outros assuntos e conteúdos abordados pelos artistas foram importantes informações utilizadas nesta pesquisa. Parte das entrevistas transcritas se destinava aos minidocumentários e outra parte a esta pesquisa.

Como estratégia metodológica, segui quatro etapas distintas: (1) a decupagem dos assuntos em textos, com a minutagem dos arquivos de vídeo das entrevistas colocada aproximadamente em um documento *Word*; (2) o recorte dos trechos das entrevistas realizado em programa de edição de vídeo. Utilizei o Adobe Premiere em versão do *software* licenciada e original; (3) o uso de inteligência artificial na leitura de arquivos em vídeo para transcrição das falas para um formato de texto “*srt*” (próprio para legendagem de vídeo) também feito utilizando o Adobe Premiere; (4) a transcrição do texto gerado em inteligência artificial para documento *Word* para as devidas correções, uma vez que o programa de edição gera subtítulos com muitos erros de compreensão das falas, pois é um programa nativo em língua inglesa e uma tecnologia que se apropria de *machine learning* (aprendizado de máquina). Ela só melhora a compreensão a partir de muitas tentativas. Trechos de transcrição das gravações com nossos interlocutores estão dispostos ao longo desta tese, dialogando com nossa prática teórico-metodológica.

2.2 A Exposição Caus

Entre os dias 19 de outubro e 6 de dezembro de 2021, no Espaço Cultural Escola de Design – Universidade Estadual de Minas Gerais, na Praça da Liberdade, foi realizada a Exposição Caus, que reuniu 27 artistas urbanos, grafiteiros, pesquisadores, educadores e entusiastas, que têm na estética da cidade um fator de importância em seus processos de criação.

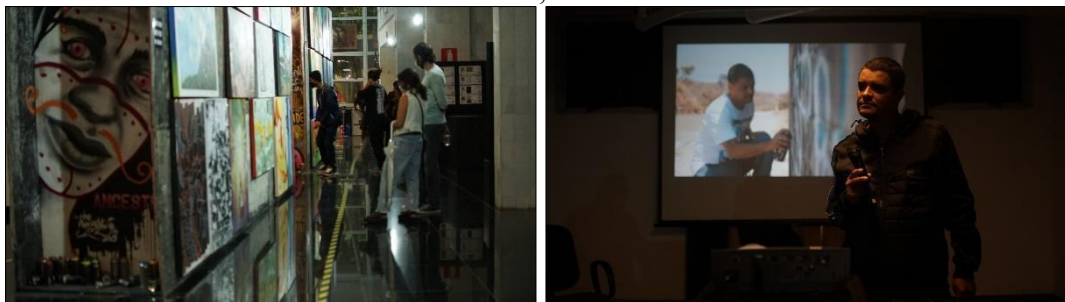
Foram expostas telas em tamanho 120 x 80 cm com técnicas artísticas diversas, que misturaram pincéis, *spray* e outros elementos característicos da estética das artes urbanas presentes na RMBH. Dentre os artistas participantes estavam expoentes da história da arte urbana de BH, reconhecidos como integrantes das primeiras gerações de grafiteiros da região.

A iniciativa da exposição teve como um dos objetivos avultar a voz e a arte dos artistas participantes, que em sua maioria vive em regiões periféricas da cidade e que teve seus trabalhos artísticos prejudicados durante a pandemia de Covid-19.

Caus foi uma exposição independente, sem financiamento e idealizada pelo grafiteiro/artista visual Rodrigo Scalabrini (Kaos) e pelo cientista social Rodrigo Ribeiro. Os artistas participantes foram: Alexandre Rato, Ataíde Miranda, Clen, Fênix, Fhero, Gabriella Biga, Goma, Gud, Hely, Henrique Coral, Homem Gaiola, Kaos Scalabrini, Kawany Tamoyos, Lax Aiala, Loo.E, Mariana Marinato, Marquinhos Poeta, Mico, Nadu Soares, Pipicture, Rafael Boneco, Sodac, Sônia Scalabrini, Tão, Telma Martins, eu (Thiago Morandi) e Vivian Blaso.

Além da Exposição, houve debates e oficinas, com destaque para um *workshop* sobre fotografia e mídia que ministrei; a transmissão ao vivo da mesa-redonda “Fronteiras culturais na intervenção artística da cidade: do plano institucional à experiência dos artistas”, que reuniu o professor José Marcio Barros (PUC Minas/Uemg), a professora Telma Martins (Uemg), a artista Fênix e o artista/idealizador do Projeto, Rodrigo Scalabrini, e contou com a mediação da professora Regina Medeiros (PUC Minas); e o acompanhamento da execução de uma pintura em um mural no Aglomerado da Serra como resultado de uma oficina ministrada por Sodac.

Figura 26 - Exposição Caus, à esquerda. Grafiteiro Gud em sessão comentada do cineclubes, à direita.



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

O conteúdo do *workshop* que ministrei versava sobre aspectos técnicos para uma boa imagem, seja aplicando a regra dos terços, os pontos de ouro, elementos de perspectiva, seja sobre possibilidades para o uso do Instagram como plataforma de divulgação. O *workshop* foi planejado durante as conversas com os interlocutores, especialmente em seus questionamentos e queixas sobre a falta de conhecimento sobre fotografia, vídeo e como divulgar melhor seus trabalhos, visando a uma perspectiva voltada para o mercado de trabalho. Para minha surpresa, havia poucos artistas na plateia; dos nossos interlocutores, estiveram dois. A maioria dos presentes era de adolescentes e alguns estudantes da Uemg.

Outra oficina coordenada por Sodac teve como estratégia o desenho e a pintura, em um muro no aglomerado da Serra, bem próximo à sua residência. Acompanhei durante dois ou três dias o preparo do espaço para receber a pintura e tive a oportunidade de conhecer o processo desse trabalho. Foi necessário proceder ao lixamento da parede com escova de aço, seguida de uma base em tinta branca; o traçado no muro com lápis e carvão, utilizando o *smartphone* como base para o traçado e posterior pintura, realizada ao longo de alguns meses. Não consegui presenciar todo o processo, mas na oportunidade de ir a Belo Horizonte, seja para a pesquisa ou para assuntos particulares, eu desviava o caminho e ia até o aglomerado para acompanhar o trabalho.

Aproveitei para fazer um ensaio fotográfico intitulado “*Graffiti: o processo*”⁸, cujo objetivo foi registrar esse passo inicial do muro para receber uma pintura. Na Figura 27, apresento as fotografias que compõem este ensaio.

Figura 27 - Ensaio fotográfico "Graffiti: o processo"



⁸ O ensaio foi publicado na seção ARTA Montrofenestro, da *Revista SCIAS - Arte/Educação*, v. 13, n. 1, 2023. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/scias/article/view/7722>. Acesso em: 1º set. 2023.





Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Em uma conversa, Sodac me relatou que no início, no preparo e no traçado da pintura, houve efetiva participação de algumas pessoas que participaram do *workshop* da exposição, mas depois contou com ajuda de amigos e moradores do aglomerado. Ele falou ainda que todo material utilizado na pintura foi doação sua, e o resultado foi este da Figura 28.

Figura 28 - Graffiti de Sodac no Aglomerado da Serra



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Como já mencionado, como parte da exposição foi organizada uma *live*⁹, intermediada por mim a partir de uma provocação da minha orientadora. Na ocasião, foi proposta uma análise e reflexão sobre as formas de intervenção artística na cidade de Belo Horizonte, explorando o plano institucional e a experiência dos artistas grafiteiros e pixadores. Dentre os assuntos abordados, destacaram-se as falas sobre o PL n. 230/2017, proferida pelo professor José Márcio Barros, coincidentemente aprovado no dia de abertura da exposição. O professor ainda falou sobre as fronteiras simbólicas que existem entre as instituições e os indivíduos, por ser uma questão paradoxal em sua constituição.

[...] não estamos falando do instituinte; pelo contrário, estamos falando da negação do instituinte. O movimento da institucionalização, normalmente ele é um movimento, um processo, de dominação, de disciplinamento daquilo que tem uma potência de insurgência, uma potência de instituir novos modelos e novas possibilidades de potência, de vida, de uso e apropriação da cidade. (José Marcio Barros)

Outro participante da referida *live*, Fênix, também citou o então PL, ressaltando que ele intenciona provocar uma distinção e disputa entre aqueles que ocupam as ruas.

⁹ A *live* durou quase duas horas e foi realizada pelo canal do YouTube do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PUC Minas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tnm2H21IPjU&ab_channel=Ci%C3%A4nciasSociaisPUCMinas. Acesso em: 16 jan. 2022.

Na arte urbana não existe tal diferença: tanto o *graffiti* quanto a pixação ocupam a cidade de forma espontânea. Ele destacou ainda que essa diferença se impõe, sobretudo, pelo local onde é executada, pois há muitos lugares na cidade com os quais o Estado não se importa. Para Fênix, o que realmente importa é quando o “corpo periférico” ocupa determinados lugares com suas inserções gráficas.

A professora Telma focou na institucionalização do espaço onde foi realizada a exposição, bem como em sua abertura aos artistas, suas percepções em relação à cidade registradas em seus trabalhos artísticos e acadêmicos, ressaltando o paradoxo existente entre as instituições e os artistas que ocupam a cidade.

Kaos falou sobre o que motivou a realização do Projeto Caus e sobre sua relação pessoal com os artistas da cidade, principalmente aqueles que frequentavam sua *graffiti shop* (que encerrou as atividades durante a pandemia de Covid-19). Outros assuntos de destaque foram as dificuldades que ele teve junto a outros artistas durante o período mais crítico da pandemia, principalmente para se expor ao mercado, sendo este o principal motivo da realização do Projeto Caus.

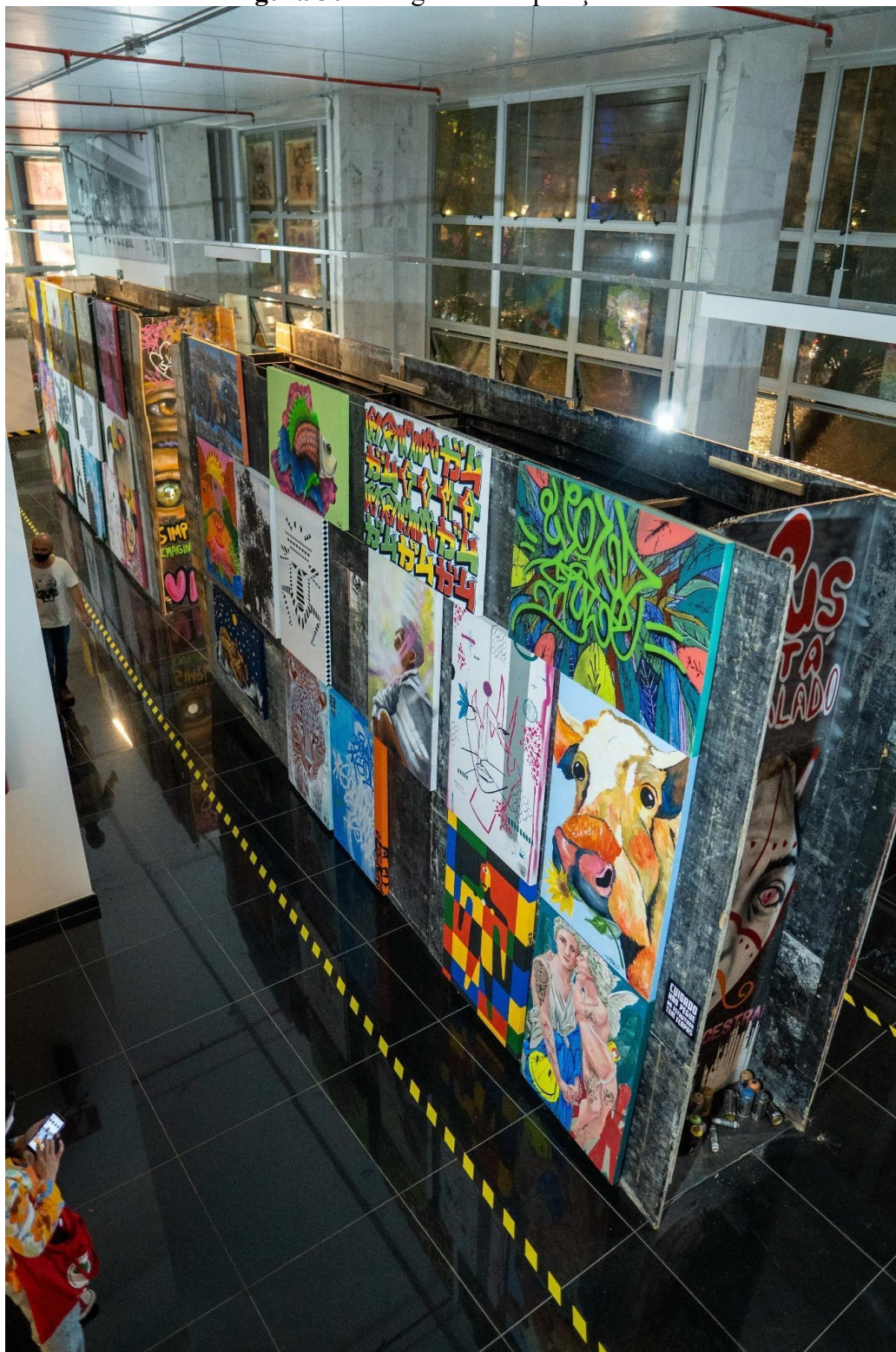
A exposição deu relevo a aspectos simbólicos, como levar para a galeria uma arte que muitas vezes se torna invisível quando exposta nas ruas; realizar a exposição em um órgão público no circuito da Praça da Liberdade, considerado um espaço elitista e excludente; as características expográficas da exposição. O local tinha quatro ambientes, no segundo piso (*mezzanino*) da exposição, obras que discutiam questões ambientais e de sustentabilidade, como modos de ocupar o solo, moda e afins; no primeiro piso, um lugar de exibição dos vídeos etnobiográficos; local da realização de *workshops* e a exposição em si, que trazia na sua proposta de exibição um muro que atravessa todo o ambiente. Neste muro havia uma abertura por onde os transeuntes podiam transitar de um lado a outro e trazia aspectos de uma parede urbana com suas camadas de tintas, grafismos e intempéries do tempo. Esta foi a área escolhida para a exibição das pinturas dos artistas. Outro destaque foram os adesivos com selos de cada um dos artistas participantes. Esses selos estampavam toda a fachada de vidro do prédio da Uemg. Ademais, na entrada foi colocado um sofá repleto de inscritos urbanos com estética de pixação e assinaturas de *tags* e frases diversas. Seguem algumas fotos da exposição.

Figura 29 - Imagens da Exposição Caus



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Figura 30 - Imagens da Exposição Caus



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Figura 31 - Imagens da Exposição Caus



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

A imagem como metodologia

O foco central desta pesquisa são as pessoas e os grupos de artistas urbanos que expressam a sua criação com traços particulares conhecidos como *graffiti*/grafite e pixação/pichação, atuantes na RMBH, sem distinção de gênero, idade, raça e classe social, que realizam obras com ou sem autorização de instituições e/ou proprietários de imóveis/monumentos. Preferencialmente, eles registram suas intervenções por meio de foto e/ou vídeo, que fixam suas criações por outros meios, seja impresso, redes sociais e/ou outras formas de fixação dessas imagens.

Neste capítulo serão abordadas as principais características metodológicas utilizadas na pesquisa, um panorama sobre o uso da antropologia visual, da sociologia da imagem, assim como a etnografia de rua e a etnografia de duração.

3.1 Breve discussão teórico-metodológica

Este estudo tem como base metodológica a pesquisa qualitativa, com viés na antropologia visual, ou seja, na etnografia de rua e etnografia de duração, que utilizam como equipamentos de campo câmeras fotográficas, filmadoras, gravadores e afins. Para subsidiar o processo investigativo, nós nos apoiamos em conceitos centrais da sociologia da imagem, principalmente na interpretação e análise de algumas produções filmicas e produtos culturais sobre *graffiti* e pixação, que, na prática, nos serviram como base para a compreensão histórica do objeto de estudo em questão. Além dos pressupostos teóricos sociológicos e antropológicos, por se tratar de um tema transversal, esta pesquisa tem um caráter interdisciplinar que entrelaça diversas linhas de estudo, como as artes, comunicação, tecnologia, dentre outras, presentes nesse contexto.

Fabiana Abaurre Costa (2020) relata em sua tese de doutorado sobre a imparcialidade exigida teoricamente pelo jornalismo, o que implica em conflitos pessoais quando o pesquisador se coloca no campo enquanto participante ativo das decisões e passos dados junto aos interlocutores que contribuem para o processo em estudo. Enquanto jornalista e seguindo os preceitos da formação, tentamos ao máximo a imparcialidade e ouvir atentamente os relatos, a fim de ter as mais variadas versões de um fato a ser noticiado. Pelo fato de esta investigação estar adequada às expectativas da antropologia pós-moderna, em que a interação entre o pesquisador e seus colaboradores se dá em um clima de confiança, na maior parte do texto será utilizada como voz

discursiva a primeira pessoa do plural, pois “o autor não deve se esconder sistematicamente sob a capa de um observador impessoal, coletivo, onipresente e onisciente” (Oliveira, 1996, p. 30).

Vale ressaltar que além das conversas informais e formais, a produção desse conhecimento seguiu os passos de Bronislaw Malinowski no que concerne à observação participante e com registro sistemático no diário de campo.

Fazem parte do processo de aprendizado antropológico, segundo Peirano (2014), os diálogos teóricos com as monografias produzidas; as comparações entre as pesquisas do passado e presente; a leitura das monografias para reforçar o conteúdo teórico da etnografia na antropologia; monografias que revelam novas teorias. “A antropologia é resultado de uma permanente recombinação intelectual” (Peirano, 2014, p. 381) que, na sua prática, reinventa teórica e metodologicamente. Ainda segundo a autora, a antropologia é, em sua essência, a própria teoria, não uma ciência isolada. Afinal, as etnografias “são formulações teórico-etnográficas. Etnografia não é método; toda etnografia é também teoria” (Peirano, 2014, p. 383).

Nesta pesquisa, busquei nos aspectos históricos e culturais a compreensão do universo que envolve o *graffiti* e a pixação e como os artistas se apropriaram da cidade para desenvolverem seus processos de criação artística, sejam nas técnicas utilizadas nas intervenções na rua ou nos registros imagéticos que realizam durante suas artes urbanas. Para isso, a leitura dos clássicos foi fundamental.

Segundo Geertz (1989), cabe ao antropólogo apreender as culturas e interpretá-las, a partir da vivência e compreensão dos códigos de atos e práticas sociais de indivíduos e grupos. Não se trata de um processo simples, pois exige do pesquisador um desprendimento de seus modelos culturais, bem como abertura e disponibilidade para apreender o sistema de significados do contexto do nativo. No meu caso, foram necessários meses de convívio com os interlocutores desta pesquisa (o que detalharei mais adiante), em uma descrição densa¹⁰ (Geertz, 1989).

Como primeira experiência em campo, tive o cuidado com a domesticação do olhar, pois a forma de ver se altera conforme o objeto em estudo (Oliveira, 1996). Para além do olhar, é importante ouvir para construir o diálogo entre o pesquisador e seus

¹⁰ Em resumo, uma descrição densa pode ser entendida como a própria prática de observação e interpretação no e do campo etnográfico. São as vivências densamente escritas, apreendendo, compreendendo e interpretando as ações de personagens e suas práticas em sociedade. Nesse sentido, destacam-se as peculiaridades de cada grupo social investigado, pois detêm características próprias e podem ser interpretadas de diferentes pontos de vista.

interlocutores. Segundo o autor, olhar e ouvir são uma primeira etapa, necessária para a produção escrita; acrescenta-se a articulação entre o trabalho de campo e a construção do texto, momento em que se interpretam as observações de campo e as vivências acadêmicas durante o doutorado; há também as conversas de corredor com colegas, a participação em congressos e a interação com o corpo docente. Inclui-se ainda um quarto elemento: o ato de registrar em imagens e sons o campo de pesquisa, o que contribui para entender o que as pessoas dizem sobre o que fazem, porque fazem determinadas coisas individualmente e/ou no coletivo e como interpretam as suas práticas sociais.

O quarto elemento realçado por Oliveira (1996) é fundamental para uma etnografia de rua, já que inclui a câmera na mão (Rocha; Eckert, 2013), assim como a etnografia de duração, já que compreendemos que os seres humanos são habitados por imagens, pensam por meio delas e enquadram o mundo de acordo com suas percepções visuais (Rocha; Eckert, 2020).

3.2 A imagem como metodologia em um contexto de etnografia de rua e etnografia de duração

Quando abordamos a simbologia e utilidade de uma imagem, muitas perguntas são feitas, principalmente o que ela tende a significar ou o que ela tem em vista comunicar visualmente. López de Munain (2015) afirma que a própria etimologia da palavra, a depender da língua ou abordagem teórica, traz diferentes significados, como por exemplo: desenho, figura, escultura religiosa, fotografia, vídeo, dentre outros. Dificilmente teremos uma única resposta. Semelhantemente, ao indagar sobre o que constitui simbolicamente uma paisagem, encontramos:

A paisagem não é a simples adição de elementos geográficos disparatados. É, em uma determinada porção do espaço, o resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem da paisagem um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução. A dialética tipo-indivíduo é próprio fundamento do método de pesquisa (Bertrand, 2004, p. 141).

Entendemos a imagem como uma paisagem que integra o cotidiano das pessoas e contribui para a elaboração de narrativas, encenadas e contadas, registradas por meio imagético da fotografia e do vídeo. No caso de imagens no ambiente urbano, trata-se de um objeto visual e seus indivíduos.

Segundo José de Souza Martins (2019), o uso da fotografia em pesquisas sociológicas não documenta o cotidiano, mas faz parte do habitual dele, enquadradas ou não enquadradas, suas revelações e ocultações. A fotografia é uma construção social representada por meio das pessoas.

Kossoy (2009) afirma que nós, indivíduos, colecionamos pedaços de passado em forma de imagem para recordar nossas trajetórias de vida como se fosse um arquivo expresso em uma cena paralisada que nos reporta à história de nossa existência, à mostra. Segundo Bárbara Copque (2015), a fotografia é a realidade em formato de imagem, pois a fotografia permite que as pessoas visualizem o referente mesmo em sua ausência. Nas palavras de Sontag (2004), é apropriar-se da coisa fotografada. De toda forma, o registro tem finalidade determinada e uma intencionalidade daquele que o faz.

A fotografia historicamente foi um produto social de verdades a serviço das classes dominantes (Tacca, 2015), e o equipamento que a registra sempre foi um instrumento de interpelação para e com as pessoas. Como afirma Kossoy (2009, p. 30-31), não existem interpretações neutras, “a imagem fotográfica é antes de tudo uma representação a partir do real segundo o olhar e a ideologia de seu autor”.

Para Henk (2013), uma fotografia deve conter quatro elementos: (1) o contexto, que considera as particularidades sociais, políticas, culturais e afins; (2) o espaço, o ambiente em si; (3) o sujeito, que está presente na ação; (4) o objeto, o qual é um instrumento para a relação do encontro no espaço. Com esses argumentos, podemos entender que a fotografia e o vídeo são instrumentos metodológicos usados na etnografia de rua: o vídeo é realizado a partir dos mesmos princípios da fotografia, seja na construção da realidade, nas intencionalidades, no contexto e espaço, nos sujeitos e objetos.

Novaes (2015) afirma que a imagem nas pesquisas antropológicas, junto com as anotações no caderno de campo, surge em meados de 1880 com as investigações de Franz Boas. Novaes (2015) ressalta que foi com Margaret Mead, na década de 1970, que o uso de imagens ganhou mais força no campo da antropologia. No que se refere ao uso do vídeo, segundo Omori (2009), o registro visual por meio do vídeo se iniciou com o filme *Nanook, o Esquimó*, de Robert Flaherty, realizado junto aos esquimós na década de 1920. Porém foi Rouch que introduziu o uso da imagem em movimento com sons nas pesquisas etnográficas, inaugurando o que ficou conhecido como cinema verdade, em que o vídeo registra a realidade das ações de uma comunidade.

Um registro feito em movimento e sons nem sempre é a realidade, mas sim uma construção social dela, uma vez que há enquadramentos intencionais [ou não] dos fatos

sociais e indivíduos que compõem uma cena, indivíduos que muitas vezes ocupam um papel de personagem com representações intencionais, na tentativa de exprimir uma imagem exibida na frente da câmera.

Um de nossos interlocutores, João Marcelo, conhecido como Goma, foi registrado em três momentos diferentes: primeiro, quando o acompanhamos em um trabalho em colaboração com o artista Rafael Vira Lata (@vira_lata), em um viaduto na região da Estação Eldorado, em Contagem (MG); no segundo, quando foi entrevistado na loja anexa à sua residência; no terceiro, antes e após a entrevista, quando a câmera e os microfones estavam desligados. Em cada um dos momentos, o enquadramento e o comportamento foram distintos: no primeiro momento, ainda estávamos em processo de aproximação, os registros foram realizados de forma mais tímida, com algumas conversas, porém mais focalizadas no modo em que realizava suas pinturas. No segundo momento, Goma se comportou de forma intencional, quando suas falas diante da câmera pareciam ensaiadas; suas respostas às perguntas eram direcionadas a uma narrativa que envolvia assuntos que ele já tinha abordado em entrevistas passadas, como a história da pixação na Pampulha, sua recente prisão e a perseguição que tem sofrido nas últimas décadas. No terceiro momento, ele falou de forma mais solta, relatando detalhes sobre sua atuação nas ruas da cidade e informações de cunho sigiloso, que por questões éticas não as citaremos aqui.

Confesso que a expectativa para realizar os registros e a entrevista com Goma era grande, pois ele é um dos principais nomes da cena da arte urbana na RMBH, além de ser os primeiros registros e entrevista que ele concederia após ter sido liberado da prisão, onde cumpriu pena por atos de pixação em Belo Horizonte. Meus colegas de pesquisa, Kaos e Rodriguinho, que sabiam da minha ansiedade, com o intuito de “quebrar o gelo” propuseram acompanharmos a ação de Goma para que eu pudesse observar e estabelecer um laço com ele em um clima menos tenso. Concordei imediatamente. Essa quebra de gelo foi o nosso primeiro momento de registro citado acima.

Junto com Kaos, seguimos para o local combinado que seria grafitado. No trajeto, como de costume, Kaos me mostrava algumas intervenções antigas, nos muros da cidade que ainda resistiam ao tempo, enquanto falava sobre as possibilidades de abordagem com Goma, que ainda não conhecia e se mostrava receoso em ceder entrevistas. Nessa entrevista, em particular, o pesquisador e seu interlocutor tinham uma expectativa do encontro e se apresentavam ansiosos. A estratégia proposta pelos colegas de equipe foi

adequada e fundamental. Fui apresentado aos artistas que estavam no viaduto, inclusive Goma. Ali começamos a conversar.

No percurso com Goma, observando seu trabalho e conversando sobre isso e outros temas que surgiam, pouco a pouco fomos construindo um laço de confiança. Dada a importância de vínculo entre as duas partes, é necessário um investimento, sobretudo por parte do pesquisador, para que a pesquisa possa transcorrer em um clima amistoso, ético e respeitoso, pois “na etnografia de rua o perfil de uma comunidade, indivíduo e/ou grupo se configura aos poucos” (Rocha; Eckert, 2013, p. 25). Naquele dia, almoçamos juntos – eu, Goma, Rodriguinho, Kaos e Lucas (fotógrafo que acompanhou parte da intervenção e entrevista) – em um restaurante que fica nas proximidades do viaduto. Era uma rua movimentada com um comércio intenso. No bairro existiam algumas intervenções de Goma, que orgulhosamente as exibiam, dando ênfase à sua participação.

Figura 32 - *Print* de uma postagem do Goma, da intervenção realizada no viaduto.



Fonte: postagem no perfil de Goma no Instagram.

Terminado o almoço, a equipe foi conhecer a loja Real Grapixo, anexa à residência de Goma, no bairro Ipanema. Goma falava de seus vários codinomes (vulgos), utilizados no passado, muitos dos quais desconhecidos fora da cena urbana. Ele nos mostrou equipamentos e instrumentos utilizados nas intervenções que já havia realizado, incluindo cadeirinhas, latas de tinta, dentre outros utensílios. Estava à vontade e se expressava com espontaneidade.

Chegada a hora da entrevista, já com microfone e câmeras ligadas, Goma evitou abordar determinados temas, que, na sua visão, poderiam comprometer sua liberdade, mas relatava livremente sobre a origem de seu nome, como se iniciou na cena da arte urbana, como se sentia ao ser “perseguido” pelo Estado, e outros assuntos gerais. Em particular, narrou a sua experiência na última detenção, e o mal-estar por ficar em cela em companhia de oito detentos, superlotada e com alguns infectados pela Covid-19. Goma, ao falar sobre a perseguição que sofre, ele explicou o fato da intervenção policial direcionado aos pixadores ser uma estratégia de desviar o olhar da sociedade do crime da das mineradoras para os artistas de rua, por sua arte ilícita no espaço da cidade, comparando sua prisão aos crimes da Samarco/Vale, os quais são considerados crime ambiental.

Eu acho que isso aí já partiu de algum empresário envolvido com as mineradora, tá ligado! Que fizeram isso virar crime ambiental até mesmo para a delegacia do crime ambiental tirar o foco e mostrar que eles trabalham, tá ligado! Porque eles não podem exercer a função deles, que é prender quem tá cometendo os crimes ambientais, exemplo é... Samarco, a Vale, porque eles são... eles que movimentam aí, o dinheiro da cidade, né?! Até do Estado. Ah, quando rolava essas coisas de os rompimentos das barragens aí, que mataram e tal, então mudar o foco passava um mês dos rompimento, fazia operação contra pixador ou apreende a galera da pichação e tudo mais... (Goma)

Goma usava tornozeleira eletrônica, segundo ele, mesmo após cumprir uma pena na prisão, porque restavam pouco mais que quarenta dias de cumprimento de uma condenação. Porém, ela passou a ser cumprida em regime domiciliar, restando menos de uma semana para o restante de seu cumprimento. No entanto, o Judiciário havia entrado de recesso e Goma manteve o uso da tornozeleira por mais algumas semanas. Esse fato era um limitador para retomar algumas atividades, como a entrega de produtos de uso recorrente nas atividades de pichação e *graffiti*.

Durante as nossas conversas, passei a movimentar as câmeras e Goma se postava diante delas com certa autoridade, buscando palavras e agindo com consciência e desenvoltura condizentes com o papel de artista que representava naquele momento. Todavia, nas conversas informais (em *off*), ele se comporta de forma mais espontânea. Na prática, ele maneja representações sociais que constituem o seu universo, quase que uma atitude *blasé* (Simmel, 1967) motivadora para seu modo de criar e fazer arte, ou seja, utiliza-se das representações como um mecanismo de se situar no mundo. Durante o ritual da filmagem, observei que Goma tinha consciência dos papéis que devia desempenhar naquele momento.

A cena vivenciada com Goma nos remete a Martins (2019) ao afirmar que a fotografia (e o vídeo) não documenta o cotidiano,

Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta, como atriz, a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação. Ela reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos (Martins, 2019, p. 47).

Portanto, a imagem é uma encenação da sociedade, pois de modo relacional existem os enquadramentos, as encenações, as performances e as ocultações, sejam provenientes de quem é registrado ou de quem registra, pois ambos são indivíduos que estão representando na sociedade. É uma dialética.

Barthes (2015), em seu clássico livro *A câmera clara*, apresenta os conceitos de *studium* e *punctum*. O primeiro está ligado às emoções inconscientes, que os indivíduos são educados a conduzir determinados gostos e apreciações sociais. *Punctum* se refere às emoções causadas como “uma picada, pequeno buraco” (Barthes, 2015, p. 29). Podem ser compreendidos como se o *studium* fosse o tema, a ideia, e o *punctum*, o objeto fotográfico em si; ou signo e significado, respectivamente, sob o prisma da semiótica. Nessa perspectiva, podemos aplicar o entendimento de *studium* e *punctum* de diversas formas em nossa pesquisa, principalmente nas relações entre pesquisador e interlocutores. O *studium* pode ser todo arcabouço teórico-metodológico aplicado ao campo, que de fato é o nosso *punctum*. É no campo que definimos nossas escolhas de enquadramentos, encenações e ocultações no objeto de pesquisa.

As escolhas enquanto predileções do pesquisador se dão em meio ao acúmulo de capitais sociais e culturais que nos acompanham na formação enquanto indivíduos em sociedade. Segundo Bourdieu (1989), esses capitais são constituídos ao longo da vida e ditam os olhares e as interpretações que realizam dos mesmos. Para Martins (2019), a importância sociológica da fotografia (imagem) está na proposta que ela faz enquanto um documento de jogo de imaginações. Rocha e Eckert (2000) apontam-na como um jogo de memória, ao registrar visualmente histórias presentes na complexidade das cidades, o que denominam como etnografia da duração.

Na investigação dos grandes centros urbano-industriais estamos atentas às conexões simbólicas entre os acontecimentos que permeiam as experiências urbanas de seus habitantes, isto é, suas intrigas. Assim, para tratar da cidade com o objeto temporal, a etnografia da duração destaca as intrigas, as

diversidades de imagens e de dramas que configuram o cotidiano citadino, apreendidos como uma espécie de mapeamento simbólico do emaranhado dos ritmos vividos por seus habitantes em múltiplos territórios. Na investigação do caráter inacabado do viver urbano, a preocupação de pesquisa se concentra nas estruturas espaço temporais sob as quais se assentam os fenômenos da alteridade e da experiência humana no mundo urbano contemporâneo, fazendo-nos, como antropólogos, coautores da experiência urbana que é objeto de nossas etnografias (Rocha; Eckert, 2000, p. 34).

Nesse sentido, nós, pesquisadores, somos parte integrante da pesquisa, inseridos em um contexto compartilhado por meio das experiências urbanas. As conexões simbólicas durante as narrativas e andanças, a produção de vídeo e as fotografias registradas, na tentativa de resgatar memórias de fatos marcantes vivenciados e das práticas atuais de sua atuação.

Nessa perspectiva, Martins (2019) ressalta que a imagem tem um ver a mais, pois em seu caráter sociológico ela ultrapassa os enquadramentos em exibição, já que ela é composta de tensões, significados ocultos, intencionais ou não. Historicamente, a fotografia é vista como um documento, um recorte de um tempo vivido, um instante único que não se repete. Martins (2019) escreve que, para Henri Cartier-Bresson, um dos mais importantes fotógrafos do século XX, antes de o fotógrafo dar a ver sua fotografia, existe a seleção que ele faz ao olhar no visor da câmera e há a seleção após a imagem ser revelada e/ou copiada.

Nos estudos de Sontag (2004, p. 13-14), “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. Ou seja, a escolha do objeto, personagem e fato a ser fotografado é uma parte do contexto social focado e exibido em imagem, independentemente se o fotógrafo for ou não um profissional. Na atualidade, com o recurso do aparelho celular, a prática da fotografia se tornou acessível a qualquer pessoa.

Roland Barthes (2015), em seus estudos sobre fotografia, afirma que, ao retratar, ele torna aquele ato em um momento único e particular e torna eterno o instante daquele registro: “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 2015, p. 14). Nessa perspectiva, Barthes e Sontag remetem à imagem como um registro de um recorte espaço-temporal. O que talvez podemos chamar de momento decisivo (inventado/criado/cunhado por Cartier-Bresson), e não uma realidade retratada. O momento decisivo é em si um documento imaginário de um recorte de tempo e espaço, porém, o clique e o congelamento podem ser relacionados à estética e à performance do

fotógrafo no espaço-tempo. Ou seja, é relacionada a uma obra fotográfica no contexto de um registro artístico e não um flagrante do acaso, que se integra ao cotidiano em si.

Seguindo essa linha de pensamento, cabe indagar: a fotografia e o vídeo registram a realidade ou a ficção? Sendo a fotografia uma imagem paralisada e o vídeo, uma imagem em movimento, podemos pensar que, quando combinados os dois instrumentos de registro de memória, arriscamos confirmar que a paralisação e o movimento fazem parte da vida mesclada entre o real e o imaginário ou trata-se de uma representação social construída coletivamente que expressa as formas de viver e de estar no mundo. Esse fato nos remete à etnoficção de Rouch, técnica que adota pequenas encenações da vida cotidiana para que ela possa ser registrada em foto e/ou vídeo.

Nos filmes etnobiográficos produzidos nesta pesquisa foram utilizadas técnicas de etnoficção, assim como relatos de memória e história de vida. Cada um dos nossos interlocutores se apresentou em primeira pessoa, falando sobre a origem de seus pseudônimos, quando iniciaram no universo do *graffiti*, relatos sobre suas trajetórias na arte urbana e o que esperam da cena urbana na RMBH.

As narrativas foram gravadas e depois editadas como decupagem [termo que vem do francês *découpage*]. A partir daí, imagens de apoio foram selecionadas e finalmente a narrativa de cada um dos filmes etnobiográficos foi construída. A etnoficção foi utilizada na captação das imagens de apoio, pois nem sempre era possível acompanhar *in loco* as intervenções de cada um. De todo o processo, somente o rolê com Vick, quando o acompanhamos durante uma madrugada de pinturas por BH, e alguns arquivos pessoais com imagens de intervenções passadas de alguns artistas, como a Kakaw e Kaos, por exemplo, não se enquadram na técnica de etnoficção. Afinal,

o uso de recursos audiovisuais durante uma etnografia de rua é uma intervenção que, ora faz parte da caminhada de reconhecimento do antropólogo do seu lugar de pesquisa, ora configura-se como um momento de intervenção consentida pelos personagens já contatados (Rocha; Eckert, 2013, p. 27).

As gravações acompanharam todo o nosso trabalho de campo, sendo possível acompanhar a intervenção de alguns artistas, sempre com a sua autorização, ainda que não fizesse parte do grupo de nossos entrevistados, como foi o caso de Vira Lata, e outros que colaboraram com o desenvolvimento da pesquisa, principalmente nas gravações que envolviam a etnoficção.

Biga, por exemplo, desenhou e escreveu sua *tag* em uma lata de lixo na Praça da Liberdade, em frente ao CCBB. Ela estava sem material para realizar intervenção para as imagens de apoio, porém, recebeu de Kaos uma caneta “posca” e começou o trabalho provocada por nós. Pude assistir e observar naquela manhã de quinta-feira bem movimentada. Várias pessoas passavam de carro ou a pé e observavam a ação, que foi rápida e bem pontual, a fim de retratar um cotidiano “encenado” para o registro visual. Estávamos na Praça da Liberdade, centro de Belo Horizonte, lugar muito movimentado, que tem em seu entorno muitos equipamentos culturais, como museus, biblioteca, entre outros. Estávamos próximo ao coreto, e Kaos sugeriu que ela desenhasse em uma lixeira. Atravessamos a rua e acompanhei seu processo de criação. A grafiteira fez um desenho com movimentos livres e, por fim, assinou com uma *tag*. Ela foi rápida e ágil, pois, conforme o lugar, horário e fluxo de pessoas, poderiam denunciá-la e chamar o serviço de segurança, que reprime e enquadra esse tipo de intervenção como ilícita, como ato de vandalismo; conseqüentemente, representa uma prática criminalizada.

Figura 33 - Biga desenha na lata de lixo



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Outro momento em que foi utilizada a etnoficção foi com Goma, quando realizava o *colab* (obra coletiva) com Vira Lata. Entre pinceladas e apertos do “cap” da lata de *spray*, ele relatou que usava assinaturas diferentes, mas uma era especial. Assim que ele encerrou a intervenção com seu amigo, perguntei se era possível mostrar a assinatura que considerava especial. Ele olhou para os lados, viu se tinha tinta entre os materiais que ali

estavam e falou que ia “mandar uma *tag*” debaixo do viaduto em uma lateral de 45°, lugar de difícil fixação dos pés e equilíbrio, o que exigia muita força e equilíbrio do corpo. A *tag* era o seu próprio nome. Ele começou de cima para baixo com a letra G, seguida das outras letras para formar sua assinatura. Tecnicamente, ele usou uma tinta látex (dessas de pintar paredes em casa) na cor amarela com o instrumento rolinho.

Figura 34 - Goma faz pintura em viaduto



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

Outra interlocutora que realizou intervenções para eu registrar seu processo de criação foi Kakaw. Em sua bolsa, ela tinha canetas “posca” e *stickers* (adesivos) de alguns de seus amigos. A conversa com ela aconteceu no vão do Viaduto Santa Tereza, território de centenas de intervenções de artes urbanas. Após a entrevista, eu tinha o propósito de captar imagens de apoio, e novamente utilizamos a etnoficção: propus a ela que fizesse o seu modo de criar. Kakaw topou e desenhou, com traços leves e soltos, o perfil de uma mulher. Em seguida, caminhamos no sentido Estação Central até a rua Sapucaí. No percurso ela inseriu alguns *stickers* em placas de trânsito, postes e afins.

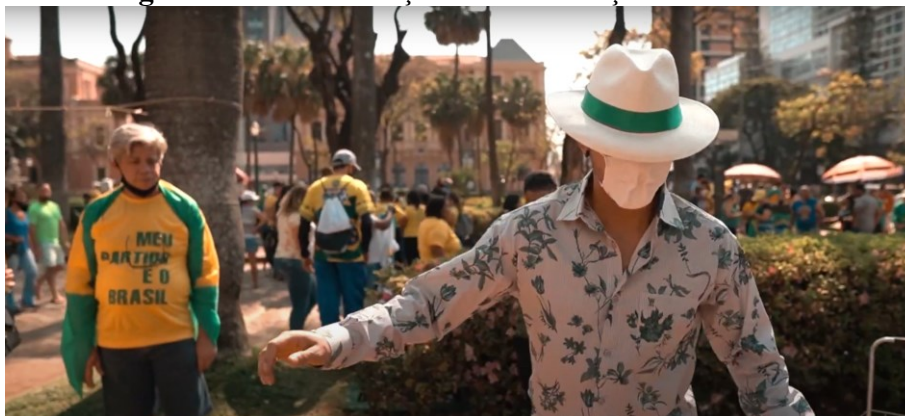
Figura 35 - Kakaw desenha uma mulher em um equipamento público



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Nas ocasiões citadas acima foi possível vivenciar cenas que retratam o papel da imagem na pesquisa etnográfica, não como registro em si, mas como instrumento de construção metodológica, principalmente pelos enquadramentos e representações/encenações propostas aos entrevistados. Afinal, “o etnógrafo trabalha pacientemente a partir de colagens de seus fragmentos de interação” (Rocha; Eckert, 2013, p. 25).

Trabalhar serena e atentamente, aproveitando os acontecimentos imprevisíveis, é parte importante do processo de construção de conhecimento do antropólogo. A título de exemplo, algo curioso sucedeu durante a segunda gravação que fizemos com o artista Sodac no Aglomerado da Serra. Ele tem o samba um dos elementos inspiradores para criar suas intervenções artísticas. Sugeri que ele ensaiasse coreografias do samba de gafeira (nos moldes da malandragem) durante as manifestações antidemocráticas que aconteceram na Praça da Liberdade no dia 7 de setembro de 2021. O artista deu um show de dança ao lado dos bolsonaristas que ali estavam e o olhavam admirados [ou espantados]. Ele vestia roupa de malandro carioca, com trajes brancos e detalhes em verde. Provavelmente não entenderam que Sodac estava fazendo um protesto. De toda forma, o artista expressou sua posição política em um ato cidadão com respeito à diversidade.

Figura 36 - Sodac dança samba na Praça da Liberdade

Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

No retorno ao Aglomerado da Serra, onde vive Sodac, parei o carro em frente ao seu estúdio e seguimos a pé, por cerca de dois quilômetros, até um local conhecido como “bol”, aparentemente uma caixa d’água, que se transformou em um mirante na favela. Era para mim um lugar estranho que me provocava medo, dado meu preconceito social. Em razão disso, questionei sobre nossa caminhada a pé pelo interior da comunidade. Ele esclareceu que era necessário para que as pessoas que compõem o “movimento” (do tráfico de drogas) nos visse com a câmera, ou seja, era importante para que os moradores compreendessem que ali estávamos para uma “intervenção artística”. Convencido pela sua explicação, eu, Kaos, Rodriguinho, Sodac e sua namorada seguimos até o “bol”. Nesse ponto, compreendi na prática o que Peixoto (2000) nos ensina sobre a câmera ser enquadrada na pesquisa com a consolidação da confiança: na favela, era necessário que a confiança fosse intermediada pela andança e pelo equipamento fotográfico a tiracolo. A proposta de ir até o “bol” era para gravarmos cenas gerais do Aglomerado e mais algumas cenas de dança com Sodac, como ilustra a próxima imagem.

Figura 37 - Sodac dança no "bol" do Serra



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

O lugar é muito bonito e nos presenteia com uma vista maravilhosa de Belo Horizonte. Lá, registrei imagens com a câmera na mão e imagens aéreas da dança de Sodac. Rocha e Eckert chamam a atenção dos pesquisadores sobre os efeitos do campo e do uso da fotografia e vídeos nas reflexões subjetivas e, por que não, sobre a implicância do mergulho antropológico na sua criatividade, nesse caso, artística.

Em ambos os casos, fotografia ou vídeo, o processo posterior à descrição etnográfica no diário de campo, associado ao da *découpage* e edição das imagens, torna-se um rico processo de avaliação reflexiva da própria estética das imagens, distorcidas ou não, que habitam os pensamentos do antropólogo em situação de pesquisa de campo (Rocha; Eckert, 2013, p. 27).

Minha vivência etnográfica se deu de várias formas: andanças pela cidade; o meu encontro com o “outro”; medos; inseguranças; dúvidas; conversas intermináveis e às vezes divertidas; até as reflexões e os registros imagéticos e em meu diário de campo. Destaco que em todo caminhar a imagem (foto e vídeo) e as redes sociais estiveram presentes. Seja nas andanças que fazem com que a cidade se torne um território em movimento (Medeiros, 2019), é este percurso que permite com que eu compreenda a etnografia como uma forma de conhecimento (Geertz, 1989) que deve sempre estar em transformação. Nesse sentido, adotei a imagem como elemento pertencente ao ato de pesquisar em campo. Na realidade, o equipamento que registra, ou seja, a câmera e/ou o celular são instrumentos incorporados em meu corpo enquanto indivíduo que busca compreender as dinâmicas e complexidades do cotidiano urbano das cidades. Ali estão, além de meus instrumentos de captação de imagem e som, o conhecimento técnico e de operação desses equipamentos a fim de registrar minhas escolhas e enquadramentos.

A pesquisa não tem um momento certo de iniciar e finalizar (Peirano, 2014). O campo me surpreendeu o tempo todo, exigindo muito improviso e atenção para que enxergasse em determinados instantes como momentos oportunos para captar informação e compreender aspectos até então enrustidos pelos interlocutores.

Claro que esse percurso exige um mapeamento do campo, o que nos auxilia na compreensão dos detalhes narrados por nossos interlocutores, pois “cada detalhe é um elemento simbólico importante para modelar e sinalizar as modificações urbanas dos trechos percorridos” (Medeiros, 2019, p. 149), além do mapeamento é necessária a descrição etnográfica em formato de texto.

A descrição etnográfica é um instante desafiador, solitário e desorientador (Omori, 2009, p. 292). O campo é sedutor e envolve o pesquisador que, em muitos casos, acaba atraído pelo cotidiano e obtendo uma infinidade de informações que desconcerta o pesquisador. Assim, nas palavras de Ingold (2019), falamos com nossas mentes e corações. A descrição etnográfica é, então, uma fotografia e, ao mesmo tempo, um vídeo construído na interação entre o pesquisador e seus interlocutores.

Urbanografia: o assunto da pesquisa

O tema central desta investigação são as artes urbanas do *graffiti* e pixação. Neste capítulo, apresentamos o contexto histórico no Brasil e no mundo, assim como suas características de arte subversiva, as políticas públicas e algumas teorias sociológicas.

4.1 Arte Urbana, uma introdução

O *graffiti* e a pixação são elementos simbólicos e visuais inseridos no cenário das cidades há décadas. É difícil delimitar com precisão o espaço e tempo de seu surgimento. Se fôssemos analisar pela ótica do mito de origem, teríamos que remontar ao período rupestre, quando começaram as primeiras intervenções e escritas em paredes de cavernas. Porém, a arte urbana no formato que conhecemos atualmente, com tinta, *spray* e afins, surgiu a partir da década de 1960 em diversos locais do mundo, tais como Brasil, França e Alemanha. Historicamente, o *graffiti* ganha repercussão com aspectos do século XX quando as imagens televisivas, internet e outras formas de mídia ganham maior destaque, sobretudo a partir da década de 1960. Na França, o movimento estudantil da contracultura (novas culturas juvenis em oposição à cultura dominante hegemônica) deixava palavras de ordem nos muros, principalmente nas manifestações de maio de 1968, em Paris. Os grafismos tomam conta das ruas de Nova York como instrumento de revolta popular, ocupando a cidade e seus edifícios. Nesse período, artistas como Basquiat ganham notoriedade, além, claro, da difusão do *hip hop* a partir da década de 1980.

Segundo Armando Silva (2014, p. 23),

o graffiti alimenta-se de momentos históricos, e seus realizadores anônimos são os agentes que, com certas características pessoais ou grupais, materializam, através de escritas ou representações ocasionais, desejos e frustrações de uma coletividade, ou, ainda, exaltam formas que retomam ou questionam seus territórios sociais.

Tais contextos históricos e sociais são características que inspiram e tornam-se obras de *graffiti* e pixações, que as utilizam como temática em suas obras ou enquanto questionamentos sociais, ou seja, os momentos históricos tornam-se instrumentos para suas intervenções na cidade.

Para Jeff Ferrell (1995), a escrita do *graffiti* contemporâneo ocorre em ambiente urbano, reconhecido como lugar segregado, e sob o controle do Estado, que justifica a

repressão daqueles que realizam as pinturas e provocações expressas nas paredes e muros do tecido urbano.

No Brasil, foi durante a ditadura militar que escritos urbanos da pixação ganham mais visibilidade, com frases de impacto e aversão contra a forma de governo autoritário e radical; frases poéticas, uso de *stencil* e múltiplas possibilidades expressivas se destacam no final da década de 1960 e ao longo da década de 1970. Como nos Estados Unidos, a década de 1980 é influenciada pela cultura *hip hop*. Segundo Anita Rink (2013, p. 38), “a pixação foi amplamente utilizada como um dos poucos recursos possíveis quando havia restrições à liberdade de expressão no Brasil”. A autora ainda esclarece que o *graffiti* com imagens surge na década de 1970 em São Paulo. Antes disso, existiam pixações poéticas e *stencil art*¹¹.

Pixações ganhavam as ruas com frases políticas e de luta também contra o sistema ditatorial. Por exemplo, o escrito “abaixo a ditadura” e “fora ditadura” cunhados na fachada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro durante a Passeata dos Cem Mil¹², em 26 de junho de 1968, após a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto.

Figura 38 - Kaoru/CPDoc



Fonte: Memorial da Democracia.

Em resumo, para a compreensão histórica da urbanografia é necessário entender dois movimentos estéticos distintos: pixação e *graffiti* (mesmo que na atualidade ambos

¹¹ Técnica que utiliza moldes vazados para inserção de imagens em superfícies diversas. Um dos pioneiros do estilo no Brasil foi o artista etíope Alex Vallauri, que espalhou nos muros de São Paulo figuras diversas.

¹² Mais detalhes desse acontecimento podem ser encontrados no *site* do Memorial da Democracia. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/passeata-dos-cem-mil-afronta-a-ditadura>. Acesso em: 26 jun. 2021.

caminhem lado a lado e não dê para desmembrá-los, fomentar a sua divisão faz com que sejamos coniventes com a visão imposta pelo Estado].

No Brasil, as pixações surgem na década de 1960, em São Paulo, depois se expandem para outras capitais. Elas são caracterizadas por frases, grafismos de uma única cor, geralmente realizados em *spray*, com finalidade de expressão poética e política. Elas perdem espaço na década de 1970 devido à forte repressão militar do Estado e retornam com força na década de 1980 com o declínio da Ditadura Militar.

O *graffiti* surge em São Paulo, com o uso do *stencil* pelo artista Alex Vallauri na década de 1970¹³. Na década de 1980, a prática toma outra dimensão com a cultura *hip hop*, difundida pelos filmes, revistas e estilo musical da época. Sua principal característica são as escritas em letras com estilos variados, muita cor, muitas vezes inspirado em capas de disco de *heavy metal*, como os da banda *Iron Maiden*, por exemplo.

Nos anos seguintes, ambos os estilos se mesclam e se complementam. Como diz Kakaw, uma de nossas interlocutoras, esses estilos ocupam a cidade, subvertendo a forma de fazer uso do espaço urbano.

Acho que está todo mundo junto ali e que tem gente que gosta de colocar numas caixinhas separadas assim. Eu acho que estão todos utilizando o tecido da cidade, subvertendo o que é o uso da cidade, sabe? E cada um vai ter um objetivo diferente. Mas eu acredito que está todo mundo caminhando na mesma ideia. Assim, é claro que vai ter pessoas que vão ter um objetivo diferente, ter uma visão diferente do que é a rua é porque está na rua. Mas acho que todo mundo é intervenção urbana, todo mundo é a arte de rua, sim. E seria ótimo se a gente se visse dessa maneira também. Se a gente se visse dessa maneira, mais unida. (Kakaw)

Para Mico, um dos nossos entrevistados, não existe uma cidade sem a pixação. Com isso, posso perceber que dialeticamente a pixação/*graffiti* contribui para que os grandes centros metropolitanos, que poderiam ser considerados não lugares, se transformam em lugares antropológicos (Augé, 2005), uma vez que têm um significado simbólico para os artistas, razão pela qual são espaços eleitos para suas intervenções.

A sociedade imagética¹⁴, constituída na era da sociedade do espetáculo (Debord, 1997), usa do artifício das imagens para que alguns indivíduos se destaquem à frente de outros. Correlacionando com as intervenções de pixação e *graffiti*, elas são estruturadas

¹³ Não existe uma origem exata. Alguns estudos, como Spinelli (2010), apontam para a década de 1960, mas levantamentos biográficos dizem ser na década de 1970, pois é quando Vallauri retorna dos EUA e utiliza a técnica de *stencil* em São Paulo.

¹⁴ Uma sociedade que produz e consome imagens em grande quantidade. Sejam na publicidade, meios de comunicação, redes sociais e nas trocas de informações por meio de aplicativos de mensagens.

com grandes corredores de circulação de pessoas, de transporte público e de veículos. No que se refere à arte de rua, a intencionalidade e/ou a funcionalidade é destacá-la imagetivamente, visando exibir tais intervenções aos membros dos grupos de artistas, ou aos transeuntes, além de registrar a memória determinadas intervenções

Binho Barreto (2017), que faz parte das primeiras gerações de grafiteiros de Belo Horizonte, em seu livro *Perímetro urbano*, traz relatos em forma de pequenos contos e poemas do cotidiano de suas vivências atuando nas ruas por meio de seus *graffitis*. Além dos relatos, o livro é composto por seus desenhos e fotografias de arte urbana, apontando para as dificuldades das câmeras de filme (analógicas) e do armazenamento das imagens, que, ao longo dos anos, provocam o desaparecimento de registros. “Era uma emoção fazer o *graffiti*, fotografar e esperar semanas ou meses até conseguir revelar o filme” (Barreto, 2017, p. 19). Ele ressalta ainda que frequentemente ao tentar abrir a imagem, ela não existia, ou seja, “queimavam o filme”.

O *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos* (Bagnariol *et al.*, 2004), um livro com aspecto de revista de *graffiti*, é um dos primeiros textos sobre a arte urbana em Belo Horizonte. A obra revela em suas páginas um panorama histórico e as principais influências do *graffiti* na capital mineira, bem como reúne diversas fotografias e traz os primeiros e principais nomes das artes urbanas.

Segundo Bagnariol *et al.* (2004), as artes urbanas em Belo Horizonte acompanham historicamente o percurso de São Paulo. A década de 1960 foi marcada por pichações que reivindicavam melhorias sociais e com frases diretas contra a ditadura militar. Os autores destacam que, no período de maior repressão militar, muitas intervenções ficaram mais discretas e quase que desaparecidas. Nos anos de 1970, sobretudo no final da década, espalhavam-se pela cidade pichações mais poéticas, grupos de artistas e estudantes que exploram os aspectos mais conceituais do *graffiti*. Na década de 1980, o *hip hop* toma conta da cena e influencia diretamente o fazer artístico urbano, marcado por pinturas, sobretudo de letras, que por sua vez seguiu influenciando o *graffiti* nas demais décadas.

O *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos* (Bagnariol *et al.*, 2004) aponta o cartunista Lacarmélio como um dos primeiros a arrolar mensagens nas paredes e muros da RMBH, escrevendo “Leia Celton” ou “Celton” para divulgar suas publicações em quadrinhos. Em minha pesquisa, numa entrevista com Celton, ele relata que anterior às suas publicações existiram outros escritos, mas se considera como um dos que mais espalhou mensagens nas paredes.

Quando eu comecei a fazer revista e publicar em 1981, eu tinha que fazer propaganda delas. E como em 81, e mesmo hoje em 2003 [erra o ano, pois a entrevista foi captada em 2022], eu sou um eterno durão. Dinheiro não é um troço, que a estrela veio pro meu lado, não. Então eu tinha que fazer propaganda da revista em 1981. A saída que eu achei foi pichar muro, coisa que hoje eu não faria de jeito nenhum. (Celton)

Em sua narrativa, Dentinho, um de nossos interlocutores, confirmou a presença de grafismos de Celton espalhados na cidade.

Eu moro lá no bairro Carlos Prates. Lá no bairro Carlos Prates tem uma gama de gente que está produzindo festas, produzindo *rock bars*, festas nas ruas, estão começando a criar coisas de danças, coisas de músicas. E tem a galera que também tá lá do *graffiti*. O mesmo cara que dança é o mesmo cara que faz *graffiti*, o mesmo cara que canta é o mesmo que dança e ao mesmo faz *graffiti*. Então é um amontoado de pessoas que aglomeraram e criaram essa cultura. Então ela chegou no Brasil aqui nos anos 83, e foi o auge dela, vou dizer que foi em 84. Mas aqui em Belo Horizonte tinha a galera que fazia algumas pichações, uns caras que eu lembro muito nessa época que tinha a pichação, era o Celton, que vendia revista. Ele sempre escrevia, pixava "Leia Celton". Mas nessa época, em 84, muita gente pixava de pincel atômico. Então, todos os lugares, todas bancas de revistas, dentro de ônibus, porta, aqui mesmo na esquina de cima tinha um paredão ali que tinha pichação de todo mundo, sabe? Da galera do metal, do *punk*, do *hip hop*, todo mundo já fazia umas pichação ali. Então já existia a pichação. Mas essa linguagem do *graffiti*, do *hip hop* não existia, era novo, estava chegando ali e era só quem era do *hip hop* que entendia essa linguagem. Então, então, nesse contexto, estou nesse contexto. Aí a pichação é uma coisa e o *graffiti* do *hip hop* era uma outra coisa. Aí a gente veio saber que o *graffiti* é praticamente lá fora, nos Estados Unidos, pichação. (Roger Dee)

Na opinião de Nadú, outro interlocutor, as primeiras pichações de Belo Horizonte foram de cunho poético:

Eu vi mais [pichações] poéticas que tinham na década de 80, ainda tinha um que eu fiquei encantado. Me lembro poucas, poucas, duas frases assim, não sei se eu estou correto, me desculpe aí: "O poeta, à procura de editor". E eu acho que ele era um aluno da Federal, não sei muito bem, mas ele pixava as frases em BH, mas naquela região ali do Funcionários e tal. Mas tinha uma frase que não sei se é assim, mas tinha duas, que era assim: "Apague essa rua que a lua tá linda", nunca mais esqueci. A outra também, muito surreal, muito interessante que eu vou fazer uma análise: "Apague essa rua que a lua está linda", você admirar mais a lua e esquecer a rua, certo? Então, esse início. Outra também, que foi muito interessante, que eu guardei, não sei se é correta assim, era: "barcos afantes, baleias elegantes". Aí pô, o que o cara quis dizer, então? Ali é uma zona de prostituição, ali na Afonso Pena, então 'barcos afantes', para mim na atualidade é isso. Os carro lá, as SUV, as naves parando e ali combinando um programa com as baleias elegantes. Baleias pode ser gorda, exagerada, pode ser como as prostitutas são malvistas, *drag*, travestis e tal, então pode ser isso também. (Nadú)

Seguindo os aspectos históricos da arte urbana, destacam-se o livro *Subway Art* (1984), da fotógrafa Martha Cooper, que traz registros fotográficos do *graffiti* nos trens de Nova York, e o filme *Beat Street* (1984), dirigido por Stan Lathan, que, no intuito de retratar a cultura *hip hop*, deu sequência ao filme *Wild Style* (1983), dirigido por Charlie Ahearn. Essas produções foram marcos temporais da indústria cultural na difusão do movimento *hip hop* para o mundo. Na RMBH, vale informar que os filmes norte-americanos contribuíram para os aspectos imagéticos e simbólicos dos grupos de *break*, incluindo um desenhista que estampava as roupas dos seus integrantes. Foi assim que Dentinho, ou Roger Dee, DJ e grafiteiro, integrou a cena da arte urbana em Belo Horizonte.

Até engraçado que a primeira vez que eu vi o *graffiti* não estava relacionado ainda com *hip hop*, estava relacionado com um filme que eu vi, que chama *Cães da guarda*, que era o cara que protegia o metrô de Nova York quando os caras de gangues e ali mostravam os trens com os *graffiti* ali. Foi a primeira vez que eu vi também no filme *King Kong*, que eu vi e tal, mas eu não fiz nenhuma relação disso com a cultura *hip hop*. Era apenas um filme, um despertar de criança: olha os desenho no trem, que já desenhava, né? Então já rolou ali uma identificação. (Roger Dee)¹⁵

Dentinho é considerado pioneiro em realizar um *graffiti* na cidade, fato apontado no livro de Bagnariol *et al.* (2004) e por ele próprio durante uma entrevista.

E é aí, cara, mais ou menos em 85, a gente estava dando um rolê no Anchieta, porque o Eduardo Soul e outro cara que era Bboy morava ali no Anchieta, a gente tava dando um rolê ali no Anchieta, daí a gente deu de cara com o *graffiti*, aí eu falei: “Ué, que isso aqui cara, quem fez isso aqui? Quem é que fez esse negócio aqui, né?!” Não lembro direito, tinha escrito alguma coisa meio “zorg”, “zong”, era um nome do cara, com umas taças de champanhe, umas bolhas assim. Aí a gente ficou meio envenenada. “Ah, cara, já fizeram, então a gente vai ter que fazer também, né?” A gente não sabia quem era esse cara, vai ver que era um gringo, até que apareceu aqui em Belo Horizonte e a gente nem sabia quem era. (Roger Dee)

Em sua narrativa, evidencia que tinha o desejo de fazer uma pintura semelhante, se juntou a um amigo chamado Ulisses, que andava de Patins e dançava com ele break dance, e compraram latas de spray de pintura automotiva para o trabalho. Eram nos rolês de dança da Savassi, Praça Sete, Praça da Liberdade, que reuniram o dinheiro para a compra de material necessário para pintura e sobrevivência e ajuda de integrantes do movimento *hip hop* na época.

¹⁵ Não foi encontrado um filme com o título *Cães de guarda*. Provavelmente, ele estava citando alguma cena do filme *Wild Style*, considerado o precursor da temática do *hip hop* no cinema.

E foi aí a gente comprou e fomos lá no Bow do Anchieta e fizemos lá o primeiro *graffiti* de Belo Horizonte. Eu e o Ulisses entramos lá no bow e lá já metemos, escrevemos “break one way” e os cara lá que andava de *skate* lá, ficou louco. Eu lembro do Zé Pivete, o cara que andava de *skate*, o cara era até famoso na época. Ele já chegou na praça “O que vocês estão fazendo?”. “Pirou, né? Pirou, cara, louco”. E um outro cara que andava de patins, o Dai, aí ele falou que ficou “foda e tal”, que ele era um território meio que era *underground* demais. Então foi o primeiro que a gente fez ali, tal, né? (Roger Dee)¹⁶

A partir de conversas com nossos interlocutores, lendo alguns relatos e pesquisas sobre a arte urbana brasileira, com destaque para aquelas produzidas na RMBH, foi possível fazer uma análise da indústria cultural da década de 1980, principal combustível para a difusão da cultura *hip hop* e consequentemente do *graffiti* na região. Muitos de nossos interlocutores apontam o livro *Subway Art* como o principal elemento dessa difusão. Para Roger Dee, se não fossem as fotos de Martha Cooper, o *hip hop* não seria divulgado.

As fotos dela, cara. Ela é o *hip hop*, cara. Porque se não fosse as fotos dela, o *hip hop* não seria divulgado nas revistas, nos livros, que a maioria das fotos são dela, a maioria das fotos são dela e de alguns outros fotógrafos, mas as fotos mais importantes da história do *hip hop* é tudo dela. (Roger Dee)

Relato parecido com a fala de Error:

O *graffiti* no trem ele foi, ele é um dos primórdios, né, cara? Lá em Nova York, quando escada começou a pintar trem, eles pintavam pro trem atravessar de uma quebrada pra outra, porque eles não podiam pintar na outra quebrada, então eles já pintavam os metrô justamente pra isso mesmo, para levar o trampo deles e era um lugar relativamente tranquilo, que era um espaço de metrô, ficavam todos, não tinha segurança para metrô, não tinha nada. Hoje é tudo fechado, mas na época era, era aberto, tanto que a própria Martha Cooper, que é uma mina que representa a história do *graffiti* através de fotografia, ela colava nesses *ielts* [algo como espaço concorrido], são chamados de *ielts*, e lá ela conseguia registrar esse início da parada. Então eu tenho isso pra mim como uma questão bem histórica mesmo. (Error)

Harlen nos falou sobre o livro, contou que poucos tinham acesso a ele e que nas rodas de *break*, rodava de mão em mão. Muitos daqueles grafiteiros tentavam se inspirar

¹⁶ O relato entra em conflito com uma entrevista concedida por ele próprio ao *site* Overmundo em 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/graffiti-em-bh-marco-zero>. Acesso em: 13 jan. 2023. Segundo Roger Dee, o primeiro *graffiti* foi a escrita da palavra “On Way Break” [algo como “no caminho”], no bairro Anchieta, em meados de 1984. Ele relata também que existiam alguns escritos na cidade com a palavra “Zong” [provavelmente uma assinatura, mas sua etimologia é uma palavra chinesa que significa “total”], mas não sabe identificar a autoria nem o significado das escritas. De qualquer modo, a narrativa de ter sido o primeiro a realizar um *graffiti* na cidade se tornou verdadeira dentro o universo da urbanografia na RMBH.

e até copiar os estilos de letras dos *graffitis* dos trens. Ele conta que a primeira vez que teve acesso ao livro, na semana seguinte apareceu blusões com imitações daqueles *graffiti* fotografados por Cooper.

A conversa com eles foi tão intrigante que me despertou a curiosidade em saber mais detalhes sobre o livro *Subway Art*. Em uma tentativa frustrada, tentei sentir na pele a mesma sensação que eles sentiram há mais de trinta anos. Digo frustrada, pois era nítido, na fala de cada, um brilho diferente no olhar quando se referiam à obra. Eu já sabia que não seriam as mesmas sensações deles, pois cresci em uma era da informação, onde o avanço da internet e da difusão de imagens pode ser vivenciado em tempo recorde. Nossos interlocutores que fazem os relatos para esta pesquisa, inseridos em uma época em que as informações não seguiam um fluxo tecnológico, dependiam por completo da indústria cultural para o acesso a revistas, livros, filmes e afins; eram seguidores e espectadores assíduos dos filmes exibidos nas salas de cinema ou na TV, dos livros e de revistas que compravam em livrarias ou importados de outros países. Mesmo assim, insisti, comprei o livro pela internet e aguardei sua entrega ansiosamente. Abaixo, relato a sensação registrada em meu caderno de campo, no bloco de notas de meu *smartphone*.

O livro é grande, aparenta ser em tamanho ofício. Ao abrir, já me deparo com uma imagem de um grafiteiro. Ao folhear as páginas, percebo que tem fotos de 1978 a 1984. As letras que formam palavras são tridimensionais e carregam em si muita cor. Suas pinturas ocupam vagões e quando não ocupam em sua totalidade, se mesclam a outras duas ou três palavras para compor a dimensão do vagão do metrô de Nova York. Em muitas pinturas as letras ganham aspectos de personagens, têm olhos, braços, se tornam figuras simbólicas de um movimento visual que tomava conta dos trens. Algumas fotos me chamaram muito a atenção. Uma delas foi a de um registro de 1979 de um *graffiti* de caráter político, as letras formavam a frase “stop bomb”, pedindo paz e fim da guerra entre os EUA e URSS (a Guerra Fria). Outras fotos de grafiteiros homens e mulheres, fotos em grupo ou retratos individuais mostram o que aparentava ser o cotidiano deles: o corte da grade para adentrar os locais onde ficavam guardados os vagões, as latas de *spray*, o taco de beisebol (que aparenta ser um instrumento de segurança), dentre outros. Uma das fotos que se destaca é a que aparenta ser um encontro desses grafiteiros, que bebiam, fumavam, visualizavam fotografias de *graffiti* e escreviam assinaturas em um caderno (algo comum em encontros de *hip hop* no Brasil). Vi que o interior dos vagões de trem eram todos rabiscados, com grafismos que são similares às pixações brasileiras.

Mesmo que eu não tenha sentido a mesma sensação daqueles interlocutores, tive outras percepções visuais, principalmente enquanto registro fotográfico, pois as imagens detêm uma qualidade estética e técnica muito apurada, fotografias captadas em filme, em aparelhos mecânicos que exigiam um amplo conhecimento de iluminação e parâmetros de iso, diafragma, velocidade e afins. Muitos registros utilizam a técnica de *panning* (foto que congela um elemento que está em movimento e deixa o restante da paisagem com um aspecto de borrão, muito característico em registro de veículos em trânsito), algo muito difícil de ser feito em equipamentos digitais. Fico imaginando a

quantidade de tentativas necessárias para aqueles registros. Acredito que esse livro pode ser o primeiro registro etnográfico de um grupo de grafiteiros. O trabalho de Martha Cooper nos leva para dentro daquele movimento, que estava em plena efervescência cultural nos EUA. (Caderno de campo)

Esse livro e os relatos de nossos interlocutores foram fundamentais no desenvolvimento metodológico deste estudo, pois utiliza os equipamentos de registro imagético (câmeras, celulares, gravadores) como instrumentos de pesquisa fundamentais para a obtenção de dados e informações necessárias para nossa pergunta de pesquisa.

4.2 Arte subversiva

Desde seu mito de origem [do século XX], o *graffiti* e a pixação carregam em si características de transgressão às normas impostas socialmente por uma elite ou pelas leis. Por exemplo, o artigo 65 da Lei Federal n. 9.605/1998 caracteriza a pixação como crime ambiental; o PL n. 230/2017, que resultou na Lei Municipal n. 11.318, de 20 de outubro de 2021, em Belo Horizonte, ou a jurisprudência gerada pela Operação Argos Panoptes do MPMG¹⁷, que em 2015 denunciou, em uma ação penal pública, dezenove pessoas por “crimes de pixação, associação ao crime, apologia a atos criminosos e incitação à prática criminosa” (MPPG, Operação Argos Panoptes, 2015).

Em 1995 surge um dos primeiros estudos sobre este tipo de arte urbana. Ferrell relata em *Crimes of Style* uma experiência etnográfica junto ao grupo de grafiteiros em Denver, no Colorado (EUA). No texto, o autor trata o *graffiti* em seus mais variados aspectos e contextos, histórico, social e político; retrata o elo existente da arte de rua com a poesia urbana e o *hip hop*, retratada pelos *rappers* como uma estética de resistência da subcultura. O estudo de Ferrell (1995), no contexto sociológico de uma linha denominada criminologia cultural, tem em sua base teórica as disputas de classe de Marx (1998), a teoria da subcultura delinquente, a teoria desviante de Howard Becker (2008), dentre outras. Nesta linha, o contexto simbólico cultural é de maior impacto do que o indivíduo em si, abordando aspectos considerados crimes cometidos por um grupo específico, ancorado no método interacionismo simbólico proposto inicialmente por Blumer (1980).

A forma de expressão artística configurada pelo *graffiti* e pixação é de interesse acadêmico nos diferentes campos de conhecimento, especialmente no espaço urbano como, por exemplo, a antropologia com a etnografia de rua, sociologia, publicidade e

¹⁷ Mais detalhes da operação realizada em 2015 podem ser acessados na reportagem sobre a ação do MPMG, disponível em: <https://www.mpmg.mp.br/comunicacao/noticias/operacao-do-mpmg-desarticulacao-organizacao-de-pichadores-que-atuava-em-belo-horizonte.htm>. Acesso em: 3 jul. 2020.

políticas públicas. Dentre tantos, podemos citar os trabalhos de Armando Silva (2014), filósofo, semiótico e escritor colombiano que discute o *graffiti* como um modo de expressão urbana com as tensões e conflitos das cidades. O autor também observa as novas tendências formais do *graffiti*, da arte urbana e da arte pública com caráter antropológico. Anita Rink (2014) escreve sobre como os artistas criam imagens e ações que representam uma forma de democracia nos espaços urbanos, como uma nova estética nas cidades. Thiago Nunes Soares (2018) informa que as pixações foram utilizadas como canais de expressão, denúncias e divulgação de agendas de combate ao regime ditatorial brasileiro. Alexandre Barbosa Pereira (2018) investiga por meio da etnografia as relações da pixação (com x) no contexto urbano de São Paulo, retratando os jogos e antagonismos existentes na atividade.

A pixação tem como característica principal as escritas/rabiscos/traços com spray aerossol e monocromática. Sua origem está nas manifestações políticas da década de 1960, com destaque para aquelas que aconteciam em Paris, em maio de 1968, e no Brasil durante a ditadura militar.

Na década de 1980, as pixações¹⁸ ganham os prédios de São Paulo e posteriormente se espalham por outras cidades do Brasil, como Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Em outros países, cidades como Londres, Paris e Berlim seguem as tendências¹⁹ de arte urbana do *hip hop*. É importante ressaltar que o modo de realizar intervenções no Brasil ganha características próprias a partir da década de 1980, com usos de outras nomenclaturas conforme a localização geográfica e o estilo visual que têm. Por exemplo, em São Paulo a “pixação” (com X) e no Rio de Janeiro a “xarpi” (sílabas do verbo pi-xar ao contrário). Belo Horizonte também tem um estilo próprio, que mescla vários outros (com alguns recortes de tempo e espaço – anos 1990, com influência brasiliense, com grafias mistas e de pouca compreensão; anos 2000, com influência carioca e paulistana, que fez surgir uma estética de grafias mais espaçadas e com melhor leitura/compreensão).

O *graffiti* tem origem entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, no bairro de Bronx (em Nova York, nos EUA) como um dos pilares principais da cultura *hip hop* (*MCing*, o *DJing*, o *B-boying* e o *Graffiti Writing*). Os *writers* (como são

¹⁸ A pixação em São Paulo ganha a grafia de “pixação, com “x”, tendo características próprias com um estilo gráfico que lembra as capas de disco de banda de *rock* da década de 1980, como o Iron Maiden, geralmente com letras pontiagudas e com escritas no alto dos prédios e monumentos.

¹⁹ Algumas dessas tendências eram assinaturas com muita cor e letras largas. Também utilizam desenhos mais elaborados com técnicas de pintura mais apurada.

chamados os pichadores e grafiteiros nos EUA) desenhavam em prédios, estações de metrô, trens, dentre outros. Traziam para as ruas a cultura dos guetos e dos movimentos culturais daquele período; eram novos personagens urbanos que utilizavam o tecido da cidade para expressar seus dramas, ocupando os cenários e o território da metrópole. A título de exemplo, podemos tomar o filme *Coringa* (2019), que se passa na fictícia cidade de Gotham City (semelhante a Nova York) na década de 1970 e tem a maioria do roteiro composto por cenários com *graffitis* de diversos estilos.

Em meu caderno de campo, destaco a sensação após assistir ao filme na sala de cinema:

Símbolos de pixações estão presentes em todo o filme, quase que em todas as cenas aparecem em meio às imagens, assinaturas, *tags*, são pixos em estações de metrô, dentro dos trens, banheiros, nas ruas e até mesmo na última cena do filme, no sanatório, em que diante de uma imagem de paredes de azulejos brancos, no canto esquerdo aparece uma *tag*, aparentando ser uma frase, porém não identificada.

Além de pixações aparecem *stickers* em algumas cenas do urbano de Gotham City.

Uma intervenção que chama a atenção é quando Arthur (Coringa) é demitido, e na parede do local onde trabalhava tinha escrito algo como "não deixe de sorrir/fazer sorrir", ele risca a parte do meio e a frase fica: "não sorria", demonstrando o caráter emotivo daqueles que fazem grafismos nas ruas. (caderno de campo)

Em Belo Horizonte, os grupos de grafiteiros/pixadores sempre foram marcantes na história da arte urbana da cidade. Dentre os *crews* que atuavam na RMBH, um de maior relevância era o Pixadores de Elite, que se dedicava às pixações na cidade. Segundo Soares (2018), o grupo Pixadores de Elite (PE) de Belo Horizonte surgiu por influência do grupo de mesmo nome que existia no Rio de Janeiro. A pesquisadora afirma ainda que este foi pioneiro na capital mineira e que, em meados de 1992, os demais pichadores intencionavam integrar o PE. Eles demonstram isso quando, ao realizarem suas pixações, incluíam a sigla "PE" junto às siglas de seu bairro de origem (quebrada). Porém, Soares (2018) não deixa claro se era possível identificar quem realmente fazia parte do grupo.

O fato abordado por Soares (2018) pode ser ilustrado na Figura 39, em uma fotografia registrada por mim na região do Jardim Leblon, em Belo Horizonte. Na imagem é possível ver a *tag* do pixador, a sigla PE (Pixadores de Elite) e a sigla RZN (Rebeldes da Zona Norte).

Figura 39 - Pixações na região do Jardim Leblon, em BH



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Em função de muitas das pixações feitas por integrantes do PE aparecerem com frequência nas grandes mídias e programas de TV, isso influenciou o surgimento de novos pixadores no cenário urbano de Belo Horizonte, aumentando a rivalidade entre pixadores e *crews*.

Esses fatos estão presentes nas pesquisas de Carvalho (2013) e de Soares (2013), que analisam o método utilizado pelos grafiteiros e pixadores, especialmente quando se trata de explicar sobre o enfrentamento junto ao poder público. Alguns fatos históricos ocorridos fizeram com que o cenário e as ambiguidades ficassem ainda mais em evidência, como a prisão de seis pichadores em 2010, enquadrados judicialmente como “formação de quadrilha”, alegando que eles integravam o grupo Os Piores de Belô. Nas palavras de alguns desses detidos, como os nossos interlocutores Goma e Sodac, eles foram pegos de forma arbitrária, com repressão e violência policial para que servissem de “bodes expiatórios”. Nesse período, o país já se preparava para receber a Copa do Mundo de 2016 e essa ação teve um caráter de limpeza urbana e perseguição estética, que detalharemos nos próximos capítulos.

Embora a arte de rua, particularmente a pixação, seja considerada uma atividade ilícita, historicamente houve uma tentativa de diálogo do Estado com os grafiteiros, pixadores e jovens interessados no assunto, como aconteceu no Projeto Guernica, uma iniciativa da Prefeitura de Belo Horizonte criada em 1999 e lançada em março de 2000, durante a gestão do Prefeito Célio de Castro (1997/2001), cujo objetivo era potencializar a arte entre os indivíduos participantes.²⁰

²⁰ Um estudo sobre este projeto pode ser visto em uma pesquisa de mestrado defendida no PPGCS da PUC Minas, de Maria Inês Lodi e orientação da professora Luciana Teixeira de Andrade em 2003.

Harlen, um de nossos interlocutores, é um dos expoentes das artes urbanas na RMBH e foi professor no Projeto Guernica. Segundo ele, os alunos tinham contato com a história da arte e com outros artistas. Isso fez com que os artistas desenvolvessem uma melhor técnica nos modos de fazer. Hisne, outro interlocutor, que foi aluno de Harlen, diz que o Guernica era um espaço de escuta e integração.

Lá era um espaço de escuta... um espaço de escuta para esse... para esse pixador, um espaço de escuta para o grafiteiro. Não era uma coisa de *graffiti* sim e pixação não. Eu fui aluno do Guernica e depois eu trabalhei no Guernica por seis anos. Então eram oficinas, o espaço de oficina era um espaço de estudo, era um espaço de troca de ideias e era um espaço onde a gente poderia entender melhor tanto o que era pixação, tanto o que é o *graffiti*, tanto qual era a proposta do projeto, entendeu? Então acho que é isso, era um lugar de estudo da cidade. A cidade tem uma importância no meio disso tudo, o como é que a gente falava lá? O pixo ele é válido, né? O pixo, ele tem o contexto dentro da cidade, entendeu? Como o *graffiti* tem também, então não era aquela questão de discriminar o pixador e transformar pixador em grafiteiros ou, vamos dizer assim, o poder político lá de cima eles queriam isso, mas dentro das nossas reuniões e junto, em conversa com o coordenador, era mais esse papo de dar a voz e entender o que tá, o que esse, esse adolescentes e criança quer dizer. Na hora que chegar lá, e pixa o nome dele, entendeu? Era dar voz, entendeu? Era dar escuta. (Hisne)

[Harlen complementa a fala de Hisne]

Eu fico pensando nisso também, porque é um projeto, o Projeto Guernica saiu de dentro do Gabinete do prefeito, ele e eles têm que ter essa importância no sentido assim, de que trabalho de pesquisa mesmo assim. Então, por isso, essa questão de demonizar a pixação, criminalizar a pixação é algo que também a Prefeitura não conseguiu fazer muita coisa, por uma questão de leis e vai ter que lidar com isso daí. Vamos dialogar, vamos entender como é que isso funciona, porque a cada vez que acontecia na cidade um patrimônio histórico pixado, a imprensa tudo vai querer saber de quem, que, para que pressiona a prefeitura, e a prefeitura vai lhe dar uma resposta. Então, mais que criminalizar a questão da pixação era compreendê-la, compreendê-la para poder entender que esses jovens... por que esses jovens faziam tal coisa e por que essa manifestação deles sobre isso, sabe? O que as pessoas estão pensando e tal... Porque muitas vezes essas pessoas estão pixando esses lugares, os locais, porque elas não... não... não consegue reconhecer esses locais sendo locais, sendo os locais históricos, locais que contam uma história, que as represente ali também. (Harlen)

Guernica foi um dos poucos projetos cujo objetivo era fomentar o diálogo em busca de compreensão da realidade social daqueles que estavam envolvidos com a urbanografia na RMBH. Um dos frutos do projeto foi o surgimento de novos artistas e a promoção de ações relacionadas à arte urbana.

Especificamente, o projeto promoveu a arte urbana e possibilitou a introdução de novos integrantes a este estilo de arte, porém, outros fatores também influenciam. Para Carvalho (2013) e Soares (2013), a ideologia, o posicionamento político e/ou a grande

mídia são elementos que contribuem para que isso ocorra. Para mim, esses elementos estão diretamente ligados à construção social da realidade, que abordaremos a seguir.

4.3 Construção da realidade na sociedade

Para os sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann (2004), a realidade é construída socialmente, ou seja, em um processo coletivo que implica exteriorização, objetivação e interiorização, tanto no processo de socialização primária como na socialização secundária. A primária é proveniente das vivências e aprendizados absorvidos com as quais os indivíduos estabelecem os contatos iniciais; segundo os autores, em geral, com a família. Os autores afirmam que nessa etapa, o mundo é particular e, por limitações biológicas, o sujeito absorve o que é repassado como verdades absolutas ou únicos modos de observar o mundo. A socialização secundária é caracterizada pela relação do indivíduo com as instituições quando é apresentado ao mundo social. Com efeito, o mundo é ampliado, surgem outras verdades, outras formas de ver e vivenciar o mundo.

A socialização está diretamente ligada ao que Bourdieu define como Capital, pois é com seu acúmulo, seja capital cultural, econômico ou simbólico, que nos permite uma compreensão social do mundo e do contexto em que estamos inseridos. Assim, podemos entender a socialização como o acúmulo de capital que nos orienta em relação ao nosso comportamento, forma de estar no mundo, fazer escolhas e interagir socialmente.

Rob Moore (2021), ao examinar a obra de Bourdieu, afirma que os capitais são objetificados – aparelhos culturais, como teatros, galerias de arte, bibliotecas, por exemplo –, compostos pelo *habitus* – disposições e atitudes do indivíduo, geralmente adquirido no âmbito familiar, como se fosse a socialização primária de Berger e Luckmann (2004) – e incorporados ao indivíduo quando o *habitus*²¹ é feito de forma institucionalizada, por meio da educação, ou melhor dito, na socialização secundária de Berger e Luckmann (2004). Essas variedades devem ser relativizadas e compreendidas em sua totalidade e não de formas distintas.

²¹ *Habitus* é a prática social intermediada pela construção dos capitais, constituídos inicialmente no âmbito familiar e posteriormente no meio social. É a relação dialética existente entre o indivíduo e a sociedade. São estruturas estruturadas que funcionam como estruturas estruturantes. Na prática, é como um manual de leitura que visa ensinar o indivíduo a ler o mundo.

Vale esclarecer que não é nossa intenção fazer uma análise aprofundada sobre Bourdieu²², Berger e Luckmann, mas apresentar alguns aspectos teóricos desses autores que possam contribuir para a compreensão do nosso objeto em estudo. Os capitais e socialização podem ter níveis e variações relacionadas ao Campo²³ em que estão inseridos, que também podem ser determinados pelos efeitos de lugar (Bourdieu, 1997; (Wacquant, 2006).

Durante a realização da pesquisa, tive a oportunidade de participar de congressos de antropologia, sociologia e artes visuais que aconteceram no Brasil, Colômbia, Portugal e Espanha²⁴. Apresentei alguns estudos que visam compreender como o poder simbólico (Bourdieu, 1989) – definido pelos capitais social e cultural de Bourdieu – está inserido no âmbito das artes urbanas do *graffiti* e da pixação. Em minha investigação, foi possível observar como a socialização, os capitais e o poder simbólico são importantes no cotidiano dos nossos interlocutores. Para esclarecer, entendemos que o poder simbólico corresponde ao poder hegemônico que nos é imposto pelos arranjos sociais, que são historicamente produzidos pela classe dominante, ou seja, os detentores do poder impõem de forma ideológica fatores que tendem a manter condições de desigualdades e status sociais, que são dificilmente desrespeitados ou rompidos na sociedade.

Em seus estudos, Bourdieu (1989) afirma que os sistemas simbólicos exercem poder estruturante, sendo estruturados por meio da integração social em prol de um consenso, caracterizado como a hegemonia constituída por dominação. O poder simbólico, portanto, é uma forma transformadora que legitima outras formas de poder, desde que seus discursos sejam produzidos pelos agentes de enunciação, sejam recebidos e reconhecidos como legitimados.

²² O livro *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*, editado por Michael Grenfell, publicado pela editora Vozes em 2018, apresenta textos de dez autores com abordagens interpretativas da teoria, metodologia e pensamento do autor francês. Sugiro essa leitura para um maior entendimento de sua obra.

²³ Campo é o local onde acontecem as ações do indivíduo, que interage com normas e regras já definidas anteriormente. Quem determina tais regras geralmente é quem detém o poder que advém do capital social que ele possuiu, seja capital econômico ou capital cultural. Na prática, o *habitus* tem variação conforme o campo no qual o indivíduo se relaciona.

²⁴ Apresentação do pôster “Urbano-Digital-Urbano: poder simbólico nas intervenções de urbanografia no Instagram”, no 20º Festival de la Imagen, de forma *on-line*, que aconteceu em Manizales (Colômbia), entre 24 e 28 de maio de 2021, e no 7º Congresso Internacional de Antropología AIBR, que aconteceu de forma *on-line* em Vila Real (Portugal) entre 27 e 30 de julho de 2021. Apresentação do texto de mesma temática durante o 20º Congresso Brasileiro de Sociologia, realizado entre 12 e 17 de julho de 2021, no formato *on-line*; de forma presencial, no 8º Congresso Internacional de Antropología AIBR, que aconteceu em Salamanca (Espanha), entre 12 e 15 de julho de 2023. O estudo apresentado, inicialmente em formato de pôster e depois em texto, aborda também como aspectos mercantis e os efeitos de lugar influenciam os processos de criação dos grafiteiros e pixadores, assunto abordado por mim em um artigo publicado em 2021 na *Revista Iluminuras*, volume 28, número 58.

Em resumo, o poder simbólico é constituído pelos poderes que transpõem as relações em sociedade. Os indivíduos de classe dominante utilizam seus poderes de força para impor os seus interesses, que advêm do capital simbólico (social, político, econômico, cultural). Quando isso é imposto por alguém ou pela sociedade, uma parcela de indivíduos sofre um tipo de violência: violência não física ou violência simbólica. É uma violência invisível e muitas vezes é absorvida como se fosse algo comum e normal.

Na prática, os cidadãos repetem comportamentos sem saber que estão condicionados a eles, pois são manipulados inconscientemente pelas forças hegemônicas preestabelecidas no mundo social.

Na perspectiva de alguns dos meus interlocutores, as ações de intervenções que executam pretendem questionar sistemas hegemônicos estabelecidos no campo político, para outros são intervenções com caráter artístico subjetivo, que podem ou não ter relações políticas. Na minha visão, toda intervenção artística é um manifesto político, seja por questionar hegemonias ou por ocupar o tecido urbano da cidade.

Em *Luta pelo reconhecimento*, Honneth (2003) afirma a existência de três dimensões que conduzem os sujeitos para a luta por reconhecimento: amor, direito e solidariedade. O autor defende que a partir de vivências de experiências negativas em uma das dimensões apresentadas o sujeito cria em si a ação de luta em busca de reconhecimento. Como se destaca na fala de Kaos, nosso interlocutor:

É uma grande família. A rua é uma grande família. Aqui em Belo Horizonte sofremos uma perseguição estética que... que não é de agora, é desde sempre, e não é só isso, e da mesma forma que as artes visuais, ela sofre uma perseguição, ela é oprimida o tempo inteiro, mas isso não, não, não abala. Isso pelo contrário, isso só dá mais força, porque faculdade, universidade, doutor, qualquer pessoa estuda o motivo que faz de nós não sermos covardes. A gente enfrenta mesmo a situação e faz o que dá com o que tem. Com pouco nós conseguimos fazer muito. (Kaos)

A primeira dimensão apresentada por Honneth (2003) é o amor afetivo familiar, em um primeiro momento na simbiose entre mãe e filho e em outro pelo reconhecimento da criança de sua relação de dependência e independência em relação à mãe, mas relacionado ao amor que existe entre os afetos familiares. A segunda dimensão é o direito, fundamento na sociedade civil, quando temos a noção dos nossos direitos e deveres no convívio em sociedade; quando reconhecemos a existência de leis jurídicas e morais. A terceira dimensão é a solidariedade, que, em outras palavras, é a estima social; quando

somos aceitos por um grupo social, ou seja, quando há reciprocidade de valores entre os indivíduos.

As duas últimas dimensões, ao serem vivenciadas negativamente, provocam no sujeito a ação de luta por reconhecimento e tende a gerar conflitos sociais coletivos, uma vez que, para o autor, a identidade é construída nas relações sociais, que nos forçam a ter uma vontade de manifestar por algo que nos é negado, por algo que entendemos em que fomos desrespeitados. É como se causasse no sujeito uma catarse emocional que o força a agir em forma de luta em prol de um desejo subjetivo, que somado a outros desejos subjetivos parecidos se transformam em conflitos sociais coletivos; este reconhecimento recíproco pode ser relacionado à eticidade defendida pelo autor. Como visto na fala de Kakaw, nossa interlocutora:

Eu acho que é uma perseguição estética e política, porque política e estética andam juntas. Política não é só você falar, imagens também fazem política, *graffiti*, pixação é política, e isso é expressão. O *graffiti*, a pixação nasceu no Brasil como manifesto na época da ditadura, antes disso até, e ela se tornou mais forte, a pixação na época da ditadura. Então, essa expressão, essa manifestação, esse descontentamento com como o sistema funciona, ele é político. E é óbvio que quem tá na hegemonia, quem tá mandando, não quer que essa expressão aconteça, que essa subversão aconteça. Eles querem que as regras sigam do jeito deles, né? Então, pra mim tudo, tudo, esse é um movimento político mesmo quando a pessoa falar não, mas eu não faço, meu trabalho não é político... Seu trabalho é político, você tá na rua, você tá se expressando, você tá subvertendo o uso do espaço. Querendo ou não, você está fazendo política. (Kakaw)

Honneth (2003) apresenta um quadro com estrutura das relações sociais de reconhecimento, com alguns componentes que ilustram vivências negativas. Na primeira dimensão (amor), as formas de reconhecimento são orientadas pelas relações primárias de amor e amizade, gerando na prática a autoconfiança. A violação, os maus-tratos e a ameaça da integridade física são alguns exemplos de desrespeito e experiências negativas. Podemos relacionar isso com a narrativa de Sodac, nosso interlocutor:

Existe uma questão que... que para ter a riqueza, para que pessoas sejam ricas, para que pessoas tenham poder, tem o luxo, tem que ter condições de vida ótimas. Outras pessoas têm que estar em vidas precárias, tem que ter... tem que ter pobreza, tem que ter cadeia, tem que ter sofrimento. Então, tipo assim, quando uma pessoa que está no anonimato, ela coloca o nome dela numa parede e ela começa a comprovar a existência dela, isso incomoda quem tem um privilégio, porque para essa pessoa manter esse privilégio, aquela pessoa que fez a expressão, ela tem que deixar de existir, ela tem que tá numa condição de submissão.

Quando ela coloca o nome dela na parede para todo mundo ver, por quê? Porque quando tem uma parede branca, que tá todo branco, e chega alguém

com um *spray* vermelho e coloca lá o nome dele, aquilo causa um impacto visual que chega a incomodar a visão daquela pessoa. E isso causa tipo um, como é que pode dizer?! Tipo uma inveja, né?! Tipo um recalque, porque aquela pessoa que tá na situação de poder e de abundância, ela não quer compartilhar, não quer dividir o dela com outra pessoa, entendeu? Tipo, tem egoísmo envolvido, então acho que essa perseguição e o egoísmo do ser humano contra aquilo que é novo, contra aquilo que é da origem da pessoa. Porque essa questão da pixação não é que veio lá do Bronx, do não sei de onde, isso é da natureza humana, a pessoa quer, ela quer registrar a vivência dela com a pintura, com alguma coisa que altera a cor daquela superfície, independente do material que ela está usando.

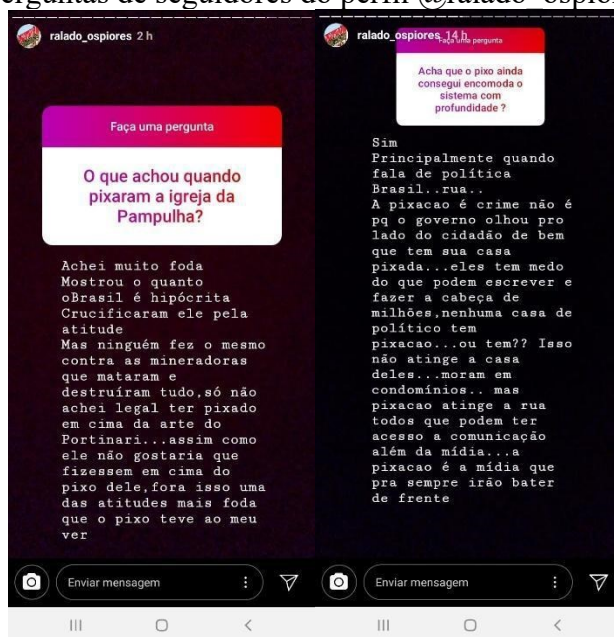
Então, essa expressão natural, essa questão natural, causa incômodo, causa inveja nesse pessoal egoísta. É por isso que existe essa perseguição, de mandar polícia prender, de encher cadeia, de falar que pixador é depredador da natureza, entendeu? Que passa carro isso, soltando fumaça pra caramba, caminhão soltando fumaça, os outros jogam lixo na rua escancaradamente, aí você não vê polícia prender o cara que joga o lixo na rua; você não vê a polícia prender o cara que sai com um caminhão soltando a fumaça preta, mas se você escrever seu nomezinho num muro que ninguém vai usar, que é o muro da rua, que é um muro público. Cadeia entendeu? Tipo cadeia, cê é criminoso, cê é bandido. (Sodac)

Na segunda dimensão (direito), o respeito cognitivo e as relações jurídicas de direito geram o autorrespeito; a privação de direitos, exclusão e ameaças à integridade social são algumas formas de vivência negativa. Na terceira dimensão (estima social), a forma de reconhecimento é a comunidade de valores, gerando a autoestima; a degradação, ofensa e ameaça à honra e dignidade são experiências negativas. Como acontece na perseguição estética que existe contra as artes urbanas e que, segundo Clen, nosso interlocutor, existe na cultura periférica como um todo:

Não é de hoje que existe essa perseguição às culturas oriundas de periferia, desde que o colonizador pisou aqui, os nossos ancestrais foram proibidos de fazer suas manifestações artísticas e culturais; ele teve que se sujeitar àquilo que era imposto para eles, por exemplo, uma coisa que eu acho muito grave é você não poder ser chamado pelo seu nome de batismo e ter que se sujeitar ao nome que eles deram. (Clen)

Tais dimensões e o desejo de luta em busca por reconhecimento são visíveis em alguns grafiteiros e pixadores. Ralado, por exemplo, um dos pixadores que atua na RMBH, em diversos *posts* no seu perfil no Instagram, destaca que faz pixações porque está “lutando contra o sistema”, ou seja, é como se ele se sentisse desrespeitado, principalmente na dimensão jurídica e da estima social, pois na sua visão as leis não são iguais para todos e a sociedade não vê tudo da mesma forma, como nas imagens da Figura 40.

Figura 40 - *Stories* publicados no Instagram, em 23 de outubro de 2019, em resposta a perguntas de seguidores do perfil @ralado_ospiores



Fonte: Instagram.

Na visão de Ralado, existe uma hipocrisia dos brasileiros que condenaram mais a pixação na Igreja da Pampulha do que os crimes ambientais que as mineradoras cometem. Ainda em sua perspectiva, a pixação é crime, porque pode mexer com muitas pessoas, fazendo-as refletir sobre questões políticas. Na minha análise, a pixação é uma forma de luta por reconhecimento e direito a ocupar a cidade, ou seja, de ocupar o patrimônio público.

Esse contexto também é observado na fala de Error:

Na minha percepção de *graffiti*, cada um estipula o que... o que acha aqui, que pode fazer ou, sacou? Porque as ruas é para você usar mesmo. Isso aí ô [apontando para o viaduto] nada disso aqui era para estar aqui, e tá. Então por que é que o *graffiti* vai fazer a diferença? O quê que uma pixação faz diferença na parede que nem era para estar aqui? Tá ligado? Isso aqui não era pra ter nada disso aqui. Isso aqui, cara, é um rio, pô! Isso aqui era para ser um rio, cortando aqui, desembolado, cheio de água, povo pescando do lado de lá do rio, morando em casinha pequena, tá ligado? Então não precisava de nada disso. Então não sei se tenho aqui, mano, nois vai usar mesmo, tá na rua.

Quem que é que tem uma frase que fala que... acho que é o Fabrício FBC, é o Fabrício FBC, ele na música, acho que, meus amigos, pixadores, pixadores, ele fala que ele pixou o muro da casa da senhora, mas do lado de fora, que é da rua, entendeu?

Pôr na sua casa, você é dono da sua casa, beleza? E construiu um muro, no lado de fora do muro é seu? Você escolhe a cor que você pinta? Escolhe. Mas escolhe quem que vai pôr a mão ali, quem que vai passar qualquer coisa, pregar um chiclete. Você não escolhe, tá ligado? Então, do lado de fora, do lado de fora, tá na rua, você tem que aceitar o que a rua, sacou?

E tem aí, parafraseando também um outro mano que agora eu não me lembro quem que é, mas que fala que o *graffiti*... e acho que ele é Elião, do RZO, que ele falou o *graffiti* na parede, tá defendendo algum direito, porque é isso, cara, tá ligado? É isso. A cidade tá conversando com você, ela tá mostrando indignação. Ninguém está fazendo isso à toa. Tá ligado? Tá tudo, tudo envolve indignação, envolve uma atitude ali, envolve um sentimento, né? Essas parada, cara, tem que aceitar mesmo. Se tá na rua, tá na rua, pai, não vem me dizer o que eu posso fazer ou não na rua não, entendeu? Porque a rua é a nossa família, sua gente, todo mundo faz parte. (Error)

A fala de Error me provocou uma reflexão sobre até que ponto o patrimônio pode ser considerado privado e público, qual é o limite entre o público e o privado quando se trata do ambiente da cidade? Para ele, se está direcionado para a parte externa, ou seja, para a rua, o muro/fachada torna-se público e não mais uma propriedade privada. Na rua, qualquer superfície está sujeita a todo tipo de ingerência, para receber camadas e mais camadas de interferência.

Em se tratando da norma e da transgressão, do proibido e do permitido no caso da arte de pintar os/nos muros e paredes da cidade, abre-se um debate sobre a criminologia cultural e os comportamentos desviantes das normas regidas por leis e instrumentos legais.

Perseguição estética: Projeto de Lei n. 230/2017 e outros atos legais na RMBH

O poder público periodicamente propõe políticas públicas em forma de lei cuja finalidade é punir ações consideradas ilegais. No caso dos grafiteiros e pichadores, suas práticas são julgadas ilícitas baseado na depredação e/ou danos causados ao patrimônio público e privado. As referidas leis são institucionalizadas. Na ótica da política pública de segurança, segundo nossos interlocutores, o grafite é taxado como arte e a pixação como crime, rótulos, amplamente difundidos em meio ao senso comum da sociedade, uma vez que difundem tais percepções do que é considerado arte ou crime.

As artes urbanas, principalmente aquelas com características de pixação, carregam em si uma luta por reconhecimento, seja pelo direito à cidade por meio da ocupação das paredes ou para serem reconhecidas como obras de expressão de arte. Em geral, são invisibilizadas ou menosprezadas pelo Estado e sociedade.

5.1 Breve reflexão sobre a sociedade contemporânea

Carlos Fortuna (2002) e Daniel Hiernaux (2006) ressaltam que é necessário apresentar novos formatos de leitura das cidades, que perpassem aquelas interpretações da sociologia urbana clássica, visando às mudanças que ocorrem nas cidades modernas e contemporâneas.

Para esclarecer, entendemos que as cidades modernas são pensadas pelos urbanistas modernistas. Em geral, são constituídas por grandes quadras, ruas retas e largas, planejadas ou modificadas para o “progresso”, para o capital econômico e mercado de trabalho.

No que se refere à definição de cidades, Hiernaux (2006) questiona as novas classificações do que é uma cidade, principalmente esse modelo pós-medieval. As definições tradicionais não englobam as dimensões subjetivas, “a complexidade das cidades supera o marco estreito de suas dimensões demográficas, morfológicas ou econômicas. As fronteiras entre o urbano e o rural se tornam cada vez mais frágeis à luz de uma crescente ‘urbanização do campo’” (Hiernaux, 2006, p. 199). O sociólogo português Carlos Fortuna (2002, p. 124), ao citar Henri Pirenne e Fernand Braudel, afirma que “a efervescência da economia e do comércio medievais ajudaram a forjar a cidade como centro nevrálgico da modernidade, à custa da economia agrícola e do mundo rural”.

Nessa perspectiva, evidencia-se uma dicotomia entre o urbano e o rural, caracterizando o urbano como “urbanismo pleno”. Na primeira metade do século XX, a cidade torna-se objeto de diversos estudos sociológicos na Escola de Chicago. Cabe destacar que na obra de Georg Simmel, a metrópole e a vida do espírito seriam premonitórias “do modo como a sociologia consagraria a cidade como domínio autônomo da investigação.” (Fortuna, 2002, p. 125). Na segunda metade do século XX, surgem outros pesquisadores da sociologia urbana, tais como Raymond Ledrut, Henri Lefebvre e Manuel Castells, que buscavam compreender “a relação entre o ordenamento urbano e a estrutura social” (Fortuna, 2002, p. 125)

Para dar conta desse fenômeno, Hiernaux (2006) apresenta três categorias para pensar a essência do urbano: 1. o labiríntico, 2. o fugaz e o 3. fortuito. O labiríntico metaforicamente entende a cidade como o espaço da complexidade.

A cidade é antes de tudo uma forma sócio-espacial cuja interpretação, tanto pelo habitante como pelo analista, requer um andar labiríntico: a complexidade se aninha na cidade e a transforma em um tecido de caminhos mentais e físicos que obriga os vai-vem, retrocessos, avanços e raras vezes, a chegada a uma saída evidente (Hiernaux, 2006, p. 200).

O fugaz se refere à velocidade exigida pela cidade, principalmente nas relações sociais, que nos faz sempre “estar na correria” (como dizem no vocabulário coloquial das ruas).

O fortuito são ocorrências que surgem a partir do encontro das diferenças, ou seja, das experiências e trajetórias individuais que se cruzam na concentração de outros indivíduos. Assim, a cidade se torna uma multiplicidade de vivências humanas, princípio de inovações, considerando o labiríntico e a fugacidade que permitem combinações infinitas na cidade.

Para Fortuna (2002), se antes a dicotomia das análises sobre a cidade era entre o urbano e o rural, atualmente é entre a cidade e a não-cidade. No debate atual, o autor levanta oito questionamentos: 1. A urbanização das cidades aconteceu do centro para as margens; 2. O poder de intervenção dos urbanistas nas decisões, sem a participação pública e democrática dos “não especialistas”; 3. A desindustrialização e reindustrialização que acontecem na contemporaneidade; 4. O desenvolvimento de tecnologias para os atuais processos produtivos e comunicacionais, que não dependem de espaço-tempo e território; 5. A cultura da velocidade, dos não-lugares e seus efeitos na memória e de lugar; 6. A globalização e a implosão dos estados-nação, tendo as cidades

como mesoesfera de governabilidade; 7. A globalização da cultura; 8. A urbanização da injustiça, com a privação dos locais públicos e dos círculos de convívio restritos.

Para Fortuna (2002, p. 129), é necessário ler a cidade em outras direções, de cima para baixo e das margens para o centro, “é imaginar a conjugação da cidade com a não-cidade e ousar vivê-la”.

Se por um lado a cidade é vista de cima para baixo, verticalmente, por outro lado, as desigualdades e as diferenças socioculturais são vistas horizontalmente, principalmente nesta análise das margens para o centro, em que grupos se veem “ao lado” ou “fora” do centro. Fortuna (2002) traz as perspectivas vistas em Portugal sobre o *graffiti*: de um ponto, é a ocupação do centro pela periferia, ou seja, um modo que a população considerada pobre e periférica encontra para chegar aos “centros residenciais mais centrais, ricos e poderosos das cidades” (Fortuna, 2002, p. 133); de outro ponto, a visão dos grupos dominantes que enquadram o *graffiti* como “lixo”.

Essa perspectiva do *graffiti* em Portugal não é nada diferente do que se observa no Brasil. As leis de apropriação e uso do espaço público impostas pelo poder público intencionam cancelar um conflito estético, impondo interpretações (que deveriam ser subjetivas) do que é belo ou não, do que é arte ou não, do que é permitido e o que é proibido. É o que passaremos a analisar na próxima seção.

5.2 PL n. 230/2017 – Perseguição estética em Belo Horizonte

Como já foi repetidamente evidenciado nesta tese, a arte urbana é historicamente reconhecida como “de fora da lei”; portanto, deve ser controlada pelos órgãos responsáveis para a manutenção da ordem urbana. No caso específico de Belo Horizonte, existe um projeto de lei municipal número 230/2017 (PL 230/2017) que visa punir com multas de valor exorbitante os atos que envolvem pichação na cidade. Nessa lei, a pichação, diferentemente do *graffiti*, foi citada como uma espécie de contraordem e, por essa razão, deve ser punida. O PL é de autoria do vereador Henrique Braga²⁵ e “instituiu a política municipal de promoção da arte urbana do grafite e de combate à pichação no espaço público urbano.” (CMBH, 2017).²⁶ O processo de sua aprovação foi moroso e passou por dezenove etapas, desde a entrega da proposta, o parecer das comissões e apreciação em

²⁵ Eleito nas seguintes legislaturas: 1989 a 1992, 1995 a 1996, 2003 a 2004, 2005 a 2008, 2009 a 2012, 2013 a 2016, 2017 a 2020, 2021 a 2024.

²⁶ Todas as etapas da lei podem ser acessadas no *site* da CMBH. Disponível em: <https://www.cmbh.mg.gov.br/atividade-legislativa/pesquisar-proposicoes/projeto-de-lei/230/2017>. Acesso em: 16 nov. 2021.

plenário, até a votação em dois turnos na Câmara Municipal (CMBH) e consequente aprovação do PL 230/2017.

Apesar de o seu conteúdo trazer definição descritiva do que enquadra enquanto arte urbana (art. 1º, Parágrafo único, inciso I), a lei é pautada na proposição descritiva que diferencia esteticamente grafite (art. 1º, Parágrafo único, inciso II) de pichação (art. 1º, Parágrafo único, inciso III), e nas imposições penais para atos de pichação e grafites realizados sem autorização com infração administrativa passível de multa (art. 4º), reparação de espaço público (art. 5º) e inclusão na dívida ativa do município (art. 6º).

Inicialmente, o artigo 7º²⁷ exigia que o comerciante que vendesse tinta *spray* mantivesse um cadastro com identificação da nota fiscal e do CPF do comprador, com possibilidades de multas caso o critério de cadastrar os clientes não fosse cumprido.

Os projetos de lei da CMBH passam por algumas comissões que avaliam e concedem pareceres em relação aos assuntos abordados nas mesmas.²⁸ Além do PL 230/2017, o PL 151/2017 (autoria do vereador Álvaro Damião – 2017 a 2020 – 2021 a 2024 - DEM) propõe ações mais severas, como multa de alto valor aos pichadores. Em virtude desses dois projetos de lei, a vereadora Cida Falabella, na condição de relatora, solicitou opinião das entidades civis “Coletivo Cidade e Alteridade”, da Faculdade de Direito da UFMG; “Assessoria Popular Maria Felipa” e “Programa Indisciplinar”, ambas da Escola de Arquitetura da UFMG. A resposta do “Coletivo Cidade e Alteridade” foi contrária aos PL 230/2017 e 151/2017, fundamentando-se desta forma:

[...] é mais uma proposta legislativa dentre as várias existentes na Câmara de Vereadores que visa endurecer a coibição ao picho em Belo Horizonte, que é notoriamente conhecida como a cidade com maior repressão a essa cultura em todo país. [...] Vêm surgindo, em absoluto descompasso com a realidade e com os estudos existentes sobre a questão. [...] A política de punir e encarcerar cada vez mais pessoas que realizam a pichação não vai diminuir essa prática.

[...] Em resumo, a utilização da multa para o combate à pichação é ineficaz e subordina esse cidadão pichador à administração pública, sem quaisquer efeitos quer para o Estado ou à sociedade. (Coletivo Cidade e Alteridade, 12/06/2017)

²⁷ Suprimido na emenda 15, do vereador Gabriel Azevedo – 2017 a 2020 e 2021 a 2024 - sem partido/ anteriormente filiado ao Patriota.

²⁸ Para o primeiro turno, essas comissões ficaram definidas da seguinte forma: (1) Comissão de Educação, Ciência, Tecnologia, Cultura, Desporto, Lazer e Turismo, tendo como relatora a vereadora Cida Falabella (2017 a 2020 - PSOL); (2) Comissão de Administração Pública, tendo como relator em um primeiro momento o vereador Dr. Nilton (2017 a 2020 - PROS) e em um segundo momento o vereador Preto (2017 a 2020 - DEM); (3) Comissão de Legislação e Justiça, tendo como relator o vereador Irlan Melo (2017 a 2020, 2021 a 2024 - PSD); (4) Comissão de Finanças Públicas, tendo como relator o vereador Léo Burguês (2001 a 2004, 2009 a 2012, 2013 a 2016, 2017 a 2020, 2021 a 2024 – PSL).

Com posição contrária à proposta, a vereadora Cida Falabella argumenta que a punição em multa já existe na Lei Federal n. 6.605/1998 e o ato punitivo de reparo já existe no artigo 297 do Código Civil. “A prática do picho, provavelmente é tão antiga quanto a própria civilização” (Cida Falabella, 26/06/2017), ela escreve ao mencionar as inscrições encontradas nas ruínas romanas de Pompeia. No documento, a vereadora afirma que “na Idade Média, era comum que monges invadissem mosteiros rivais e deixassem nas paredes escritos, onde se lia (*sic*) críticas aos governantes ou ao que eles julgavam ser (*sic*) erros de doutrina religiosa”, e acrescenta que na Ditadura Militar no Brasil “era uma arma de resistência ao autoritarismo e ao desmonte das liberdades democráticas”, dando ênfase à fotografia feita na Passeata dos Cem Mil, na pichação da frase “abaixo a ditadura” realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em Paris, 1968, frases eram escritas em muros e paredes pregando o pacifismo e a emancipação dos trabalhadores. “No Muro de Berlim, sinônimo de um mundo dividido, também estava ali a pichação, contestando o estado de guerra permanente estabelecido pela polarização entre União Soviética e Estados Unidos.” Acrescenta-se a isso a história emergente da cultura do *hip hop*, surgida nos Estados Unidos na década de 1970, que contribuiu para a difusão da estética dos escritos urbanos enquanto manifestações de arte política e de ocupação das superfícies da cidade.

Segundo a vereadora Cida Falabella (26/06/2017), relatora do projeto, “foi apenas com a transposição das obras de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), na década de 1970, das ruas para as galerias nova-iorquinas que o grafite teria passado a ser considerado arte” (Cida Falabella 26/06/2017). A relatora também destaca que a estética utilizada pelo artista, muito próxima do que chamamos no Brasil de pichação, e tais diferenciações sobre o que é ou não grafite, contribuí para “estigmatizar o picho em detrimento do grafite” (Cida Falabella 26/06/2017). E por ser uma manifestação na maioria das vezes espontânea, o fato de condicionar o que é ou não manifestação artística, ou solicitar autorização não condiz com as manifestações de escritas urbanas.

Basta lembrar, a título de exemplo, que o grafiteiro mais famoso da contemporaneidade, que tem suas obras expostas nas principais galerias do mundo, Banksy, jamais pediu a autorização de ninguém para realizar o seu trabalho e seria, de acordo com o preconizado pelo PL 230/2017, considerado, em Belo Horizonte, um infrator sujeito a pesadíssima multa, além de eventuais condenações na esfera criminal. (Cida Falabella, 26/06/2017)

Por fim, a pichação deve ser compreendida como “fenômeno social e cultural já estabelecido e impossível, portanto, de se combater na esfera criminal e infracional” (Cida Falabella, 26/06/2017). O conteúdo do discurso de Falabella nos remete à análise da criminologia cultural, que se apoia na experiência no âmbito dos significados e nos aspectos culturais, referenciados nas noções de transgressão e desvio sociocultural.

Outro destaque no parecer é o fato de o PL 230/2017 ser tendencioso ao criminalizar “a juventude pobre e periférica, que não tem como arcar com multas tão elevadas sem comprometer o próprio sustento”. Coerente com sua posição, Cida Falabella vota pela rejeição do projeto, que seguiu para a Comissão de Administração Pública.²⁹

Em 2018, a vereadora Cida Falabella foi novamente designada como relatora pela Comissão de Educação, Ciência, Tecnologia, Cultura, Desporto, Lazer e Turismo, apresentando o parecer anterior com algumas atualizações, com destaque somente para o PL 230/2017, dando parecer contrário, justificando-se com as fundamentações já apresentadas.

Em 2018, o vereador Preto foi novamente designado relator pela Comissão de Administração Pública, tendo ele solicitado um parecer da Secretaria Municipal de Política Urbana. Em resposta, um ofício de 18/05/2018, assinado pela Assessora Técnica de Legislação Urbana e um arquiteto, ambos da Diretoria de Legislação Urbanística da Secretaria, destacam a existência de leis que tratam sobre o assunto e apresentam algumas divergências, como a criação e manutenção de cadastro de espaço público exposto no artigo 3º, inciso II do PL 230/2017:

[...] demandariam um corpo técnico efetivo, o qual a Secretaria Municipal de Políticas Públicas não dispõe. Além disso no mesmo artigo da PL, o inciso IV propõe, como contrapartida para a empresa que recupere espaços públicos degradados a publicidade da empresa parceira, o que contraria diretamente as restrições impostas pelo Código de Posturas à publicidade no espaço público. (Diretoria de Legislação Urbanística da Secretaria Municipal de Política Urbana, 18/05/2018)

Os técnicos da Secretaria Municipal de Política Urbana propõem que o assunto seja avaliado por outras secretarias, pois para sua viabilidade é necessária a integração

²⁹ Em 1º de agosto de 2017 foi designado o vereador Dr. Nilton, que também não emitiu parecer. Em 26 de fevereiro de 2018 o diretor do Processo Legislativo, Frederico Stefano de Oliveira Arrieiro, solicitou anulação do pedido de anexação dos PL n. 151/2017 e 230/2017#, afirmando tratar-se de assuntos distintos e que cada um deve seguir seus próprios ritos. Até este ponto os dois projetos caminhavam juntos nas comissões, atualmente o PL n. 151/2017 encontra-se em “apreciação em Plenário”, segundo o *site* da CMBH.

junto a outros órgãos municipais, como no artigo 3º que trata sobre a intensificação na vigilância (que caberia à Secretaria de Segurança e Prevenção) e no artigo 5º (cuja responsabilidade seria da Secretaria de Políticas Sociais).

[...] todavia, opinamos que, a princípio, nos parece interessante haver um programa de estímulo ao grafite, porém a imposição contida no dispositivo acima citado (art.5º, §1º) deve ser bem analisada, pois não entendemos que a prática educativa deva ser imposta ao infrator, mas sim ofertada. (Diretoria de Legislação Urbanística da Secretaria Municipal de Política Urbana, 18/05/2018)

Por fim, os técnicos ainda destacam que o PL propõe a revogação de cinco leis já em vigor “que já disciplinam a temática, não trazendo grandes inovações à questão, sempre bastante polêmica.” (Diretoria de Legislação Urbanística da Secretaria Municipal de Política Urbana, 18/05/2018)

Face a isso, o vereador Preto dá seu parecer desfavorável, citando os pareceres das Comissões anteriores:

A matéria já é disciplinada no âmbito Federal pela Lei 6.605/98 que dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente. O art. 65 da referida Lei, alterado pela Lei 12.408/2011, em seu caput, criminaliza o ato de pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano, e em seu § 2º descriminaliza a prática de grafite, quando autorizado, dispondo ainda sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagem tipo aerossol a menores de 18 anos. (Preto, 11/06/2018)

O vereador se refere ainda à existência das leis municipais (já mencionadas): “desta forma não faz sentido aprovarmos mais uma Lei que trata do mesmo assunto das demais em vigor.”

Em 14 de junho de 2018 foi designado o vereador Léo Bргуês como relator da Comissão de Finanças Públicas. Ele se baseou no Regimento Interno da CMBH (art. 52, inciso III, B, C e G) para indicar a aprovação do projeto. Segundo seu parecer,

O projeto tem como objetivo principal combater a deterioração dos espaços públicos do município, onde sofre cada vez mais com vandalismos em virtude de pichações em bens públicos e provados.

O projeto de lei propõe medidas inibidoras, aplicando multas aos referidos infratores, mas tendo o cuidado de não punir os artistas e sim incentivar a prática do grafite. (Léo Bргуês, 20/06/2018)

De todas as emendas propostas, somente sete foram votadas no segundo turno, pois as demais foram retiradas seguindo o artigo 104 do Regimento Interno da CMBH, que orienta o arquivamento de emendas após o término da legislatura. Portanto, como foram propostas pelas até então vereadoras Áurea Carolina (2017 a 2018 - PSOL, que se tornou deputada federal por Minas Gerais entre 2019 e 2022) e Cida Falabella (2017 a 2020 – PSOL) e pelo vereador Arnaldo Godoy (2001 a 2004, 2005 a 2008, 2009 a 2012, 2013 a 2016, 2017 a 2020 – PT) não poderiam ser apreciadas no segundo turno.

As emendas 9, 10, 11 e 15 (de autoria do vereador Gabriel Azevedo), 16, 17 e 18 (propostas pelo vereador Léo Burguês) foram votadas individualmente; dois artigos e dois incisos de um artigo foram apreciados com destaque. Sendo assim, o PL 230/2017 foi aprovado em segundo turno.³⁰

Os destaques foram para os artigos 4º e 6º, ambos aprovados. O artigo 4º define os valores da multa, que variam entre R\$ 5 mil e R\$ 20 mil, além de reparos e ressarcimento pela recuperação dos bens pichados. O artigo 6º inscreve o cidadão considerado infrator ou o responsável legal por ele na dívida ativa do município, caso não pague a multa.

O PL 230/2017 seguiu para a redação final, sanção ou veto do Executivo municipal. Uma campanha assinada por artistas urbanos, coletivos, organizações e apoiadores aconteceu digitalmente a fim de solicitar ao prefeito Alexandre Kalil (2017 a 2020, 2021 a 2024 – PSD) o veto total ao PL.³¹

A campanha intitulada “Escritores e artistas urbanos contra o PL 230/2017, 2021” afirma que o PL não ouviu as partes envolvidas, cometendo erros básicos de conceituação e mostrando total desconhecimento sobre a temática. Seus autores ressaltam ainda que não reconhecem o texto, uma vez que ele insiste no ato punitivo e afasta-se do diálogo.

³⁰ Emenda 9 suprime o inciso V do artigo 3º, cujo objetivo era manter um cadastro com dados pessoais de cidadãos envolvidos com a prática da pichação; a Emenda 9 também contemplou a Emenda 18, com teor idêntico. Emenda 10 suprime o inciso VII do artigo 3º, que propunha a promoção da recuperação dos espaços públicos com o uso de tecnologias de material de revestimento que permitiriam a fácil remoção de pichações futuras. Emenda 11 suprime o artigo 8º, que continha as punições administrativas em multas para os estabelecimentos comerciais. Emenda 15 suprime o artigo 7º, que obrigava os estabelecimentos a manterem cadastros com identificação dos compradores nas notas fiscais. A Emenda 16 suprime o inciso IV do artigo 3º, que tinha por objetivo a intensificação da vigília por meio físico e por circuito de televisão de espaços públicos urbanos. Emenda 17 suprime o inciso IV do artigo 1º, que definia o que é espaço público urbano. Todas as emendas foram aprovadas por unanimidade (emendas 9, 10, 11 e 15 com 39 votos; emenda 16 com 38 votos; emenda 17 com 37 votos).

³¹ A íntegra do manifesto está disponível no seguinte *link*: <https://abre.ai/escritoreseartistasurbanos>. Acesso em: 12 ago. 2021. O documento também pode ser lido no *site* do Sindicato dos Professores de Universidades Federais de Belo Horizonte, Montes Claros e Ouro Branco (APUBH). Disponível em: <https://apubh.org.br/noticias/escritores-e-artistas-urbanos-contr-a-pl-230-2017-informe-se-e-assine-a-peticao/>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Eles apresentam as redundâncias legais, uma vez que o assunto já é abordado em Leis Federais (9.605/1998 e 12.408/2011).

O Manifesto apresenta justificativas e denuncia que o fato social marcante é o encarceramento da juventude negra, pobre e periférica, bem como a impossibilidade de ela arcar com altos valores de multas. Além disso, potencializa a possibilidade de conflitos urbanos entre os indivíduos que executam intervenções de pixação e aqueles que fazem *graffiti* sob a chancela institucional do Estado. No documento, os autores afirmam existir reconhecimento e respeito entre eles, “há uma ética que regula sua interação no ambiente urbano – uma lei não escrita que nunca dependeu do poder público. Ao tratar destes grupos numa mesma lei, antagonizando-os, o PL perturba profundamente esta harmonia.” (Manifesto “Escritores e artistas urbanos contra o PL 230/2017, 2021”).

Os proponentes destacam não haver necessidade do PL para valorizarem as artes urbanas, pois já acontecem na cidade dezenas de eventos que visam à sua valorização, tais como “Bienal Internacional de *Grffiti*, CURA, Território Arte Urbana, Encontro Delas, Semana Hip Hop, Macro Mural do Alto Vera Cruz, além de inúmeras outras de incentivo e fomento à produção de arte urbana realizadas em programas governamentais como Escola Integrada, Fica Vivo, Arena da Cultura, Virada Cultural, Programa Guernica e Projeto Gentileza são anteriores ao PL” (Escritores e artistas urbanos contra o PL 230/2017, 2021).

Por fim, é salientado que o PL só visa à punição e cria uma zona de conflito, pois não traz nenhuma proposta efetiva para o incentivo às artes urbanas. Assinam o Manifesto 107 entidades e personalidades, e mais de 3.100 indivíduos através de uma Petição via Avaaz³².

Além do Manifesto e da Petição, alguns artistas e entidades utilizam o Instagram para opinar sobre o tema com postagens com a *#hashtag* *#vetakalilpl230*. Por exemplo, o perfil *@familia_de_rua*, com mais de 108 mil seguidores, destaca em uma postagem do dia 7 de agosto: “a rua repudia veementemente a PL230 e não vai comprar uma briga de políticos irresponsáveis, que não estão preocupados em dialogar e discutir profundamente as questões da sociedade.” (Família de Rua, 2021)³³

³² Avaaz é uma rede de mobilização social por meio da internet, fundada em 2007 pelo grupo de advocacia Res Publica e pelo grupo de ativismo *on-line* MoveOn.org. A campanha “Escritores e artistas urbanos contra o ‘PL 230/2017’” pode ser acessada no seguinte *link*: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/prefeito_alexandre_kalil_escritores_e_artistas_urbanos_contra_a_pl_230_2017_1/. Acesso em: 12 ago. 2021.

³³ A postagem pode ser acessada no perfil *@familia_de_rua*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSR4MnOHgLH/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

Figura 41 - Postagem do perfil Família de Rua no Instagram



Fonte: Instagram.

O coletivo de arte urbana Rupestre Crew, um dos *crews* mais antigos de Belo Horizonte, que atua desde 2000, também se manifestou contra o PL em uma postagem do dia 16 de julho de 2021: “É importante dialogar e ouvir os (as) artistas que atuam na cidade. Imposição ou domesticação da arte não é o caminho!!”. Afirmam ainda que o *graffiti* e o *pixo* são artes da mesma origem, que necessitam serem respeitados e não serem colocados em disputa por viés político.³⁴

O Circuito Urbano de Arte (CURA), perfil com mais de 66 mil seguidores, ressalta que “não cabe ao poder público definir o que é arte e o que não é arte – a discussão estética da arte urbana não é legislável” (CURA, 2021), em uma postagem do dia 6 de agosto.³⁵

³⁴ A postagem pode ser acessada no perfil [@rupestrecrew](https://www.instagram.com/p/CRYj7EGLS4/). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRYj7EGLS4/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

³⁵ A postagem pode ser acessada no perfil [@cura.art](https://www.instagram.com/p/CSPTRb-Hzo8/). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSPTRb-Hzo8/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

Além desses exemplos, os perfis *@frentebrasilpopularmg*, *@vivalagoinha*, *@bellagoncalves_bh*, *@nacao_h2_br*, dentre outros também repudiaram o PL e pediram o veto ao Prefeito.³⁶

Figura 42 - Postagens em repúdio ao PL n. 230/2017



Fonte: Instagram.

O projeto seguiu para a sanção do prefeito no dia 12 de agosto de 2021³⁷ e ganhou a chancela de Lei n. 30/2021 (depois publicada como Lei n. 11.318, de 20 de outubro de 2021), vetada integralmente pelo Executivo, em justificativa encaminhada à CMBH no dia 2 de setembro de 2021. Destaca-se na justificativa a existência de leis já em vigor, os altos valores de multa propostos e detalhes apontados pelas comissões nos pareceres que apresentaram desproporcionalidade ao interesse público. Porém, mesmo com o veto, o texto ganhou um novo parecer em uma comissão especial convocada em 8 de setembro de 2021 para sua análise. A vereadora Fernanda Pereira Altoé (2021 a 2024 - NOVO), relatora da comissão, opinou pela rejeição ao veto no dia 22 de setembro de 2021.

O veto do Executivo foi apresentado para votação em plenário na 86ª sessão ordinária, no dia 8 de outubro de 2021 e, após discussão, sua votação foi transferida para a 87ª sessão no dia 13 de outubro de 2021, tendo sido rejeitado pela maioria dos

³⁶ As postagens podem ser acessadas nos perfis *@frentebrasilpopularmg*(<https://www.instagram.com/p/CSXEezHrX4d/>), *@vivalagoinha*(<https://www.instagram.com/p/CSQqCRXtJqW/>), *@bellagoncalves_bh*(<https://www.instagram.com/p/CSFV7bKtKNt/>), *@nacao_h2_br*(<https://www.instagram.com/p/CR4xKURsLU7/>), *@frednegrof*(<https://www.instagram.com/p/CSRy279riVs/>). Acesso em: 17 ago. 2021.

³⁷ Uma matéria do jornal *Brasil de Fato* destaca o manifesto e cita a tramitação do PL. Disponível em: <https://www.brasildefatomg.com.br/2021/08/13/bh-artistas-de-rua-manifestam-se-contra-projeto-de-lei-que-estimula-graffiti-e-inibe-pixo>. Acesso em: 17 ago. 2021.

vereadores. O Executivo foi comunicado via ofício sobre a rejeição e desde 20 de outubro de 2021 a Lei n. 11.318/2021 está em vigor na capital mineira.

Alguns de nossos interlocutores falaram sobre até então o PL 230/2017. Boneco diz ter lido pouco sobre a lei, mas que nada mais é do que mais uma tentativa de silenciar uma parcela de indivíduos.

Eu li muito pouco sobre ela (PL). Recebi através dos grupos de grafiteiros e me interessou. Acredito que ela está sendo mais uma forção de barra sobre toda essa criminalização e o agravamento das penalidades pra galera que se identifica originalmente com um Picho. Mas ele não entende essa subjetividade estética que tem e transforma isso em uma coisa ruim, que não é ruim. Então, eu acho que quando vem essa pressão em cima desse grupo, eu acho que é pra poder tentar aniquilar e suprimir. Veja o tanto de crimes hediondos aí que são piores e que as penalidades são menores.

Então a gente tem que ter muito cuidado com isso, porque isso aí é só um jeito de silenciar essas pessoas e acho que isso é a pior das preocupações, porque tem jeito da gente driblar essas informações e esses entendimentos. Mas eu acho que é mais para silenciar mesmo. Isso aí é, sem dúvida nenhuma. Temos que financiar esse tipo de estética, mas o bicho não vai morrer nunca. (Boneco)

Kakaw e Coral dizem que os gestores não entendem o que acontece nas ruas.

E isso é gravíssimo em vários sentidos. Primeiro, porque ninguém entendeu nada do que a gente está fazendo. E é mais sobre punir e perseguir do que realmente incentivar a arte de rua, principalmente quando a gente lê a pele. Não tem nenhum tipo de incentivo, de diálogo, de vontade de transformar os espaços. É só a perseguição e punição aos pixadores, que é uma coisa que já acontece há muito tempo e que eles agora só querem legitimar com uma PL. (Kakaw)

O governo tira o corpo fora. O que eu acho é isso, você tem que discutir uma coisa de uma maneira muito maior, Não dão a atenção devida para a coisa, porque a pixação é uma linguagem social, assim, é uma linguagem urbana, mas é uma linguagem que já existe, milhões de pessoas estão inseridas nessa linguagem, entendeu? Além de ser arte também porque é transgressora, mas é uma arte também porque a pessoa está ali colocando as suas ideias, expondo a sua forma de enxergar, sabe? (Coral)

A proposta do PL 230/2017 sob a justificativa de valorizar uma forma de se fazer arte (*graffiti*) e criminalizar outra (pixação) segue uma série de outros acontecimentos legais por parte de algumas instituições do Estado de Minas Gérias, tais como o Ministério Público e a Polícia Civil, como detalhados na próxima seção.

5.3 Perseguição estética: MPMG e PCMG

Existe em Belo Horizonte e em seu entorno uma perseguição estética por parte do Estado e suas instituições³⁸, já mencionado nas leis que antecedem o PL 230/2017, e os inquéritos investigativos em andamento, que enquadram indivíduos pichadores na condição de formação de quadrilha, como a Operação Argos Panoptes impetrada pelo Ministério Público de Minas Gerais (MPMG) em 27 de maio de 2015³⁹, e, mais recentemente, uma investigação da Polícia Civil de Minas Gerais (PCMG) sobre o mural “Deus é mãe” na empena (fachada cega) do Edifício Itamaraty (Rua dos Tupis, 38 - Centro, Belo Horizonte), realizado durante a edição 2020 do CURA.

O mural “Deus é mãe” tem quase dois mil metros quadrados, sendo considerado o maior mural de arte do Brasil. Assinado por Robinho Santana, com colaboração de BH Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto, traz na sua moldura uma estética característica da pixação e inclui trechos da canção “A música da mãe”, do *rapper* Djonga⁴⁰, como “ô mãe, olha como me olham”. A investigação da PCMG foi denunciada pelas organizadoras do CURA através de uma postagem no Instagram no dia 29 de janeiro de 2021⁴¹. Segundo a postagem,

esse processo é uma investigação ILEGAL e RACISTA que CRIMINALIZA ARTISTAS PERIFÉRICOS e a própria ARTE URBANA e que quer determinar ARBITRARIAMENTE O QUE É OU NÃO É ARTE. O inquérito acontece num contexto de perseguição desproporcional aos pixadores na cidade de Belo Horizonte e dentro de um cenário de cerceamento de liberdades constitucionais no âmbito nacional. (CURA, 29/01/2021)

³⁸ Pelo fato de não haver muitas investigações acadêmicas sobre o assunto, a abordagem realizada por mim se baseou principalmente na análise de conteúdos de notícias publicadas pela PCMG, MPMG e em veículos de comunicação, com destaque para aqueles de Minas Gerais.

³⁹ Mais detalhes sobre a operação são encontrados no *site* do MPMG. Disponível em: <https://www.mpmg.mp.br/comunicacao/noticias/operacao-do-mpmg-desarticula-organizacao-de-pichadores-que-atuava-em-belo-horizonte.htm>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁴⁰ O clipe da música com direção de Naio Rezende e Djonga, lançado em 20 de agosto de 2018, pode ser acessado no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/Nrrj1Z7nY64>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁴¹ A postagem pode ser acessada no perfil @cura.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKoqAefnh6k/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Figura 43 - Postagem do CURA, que denuncia a ação investigativa da PCMG



Fonte: Instagram.

O fato teve repercussão nacional, pautado nos principais veículos de comunicação do país, como Portal G1, jornais *Estado de Minas* e *Folha de S.Paulo*, *Jornal Nacional* da TV Globo, dentre outros⁴². Em 29 de janeiro de 2021, em nota à imprensa, a PCMG não divulgou detalhes sobre a investigação e afirma que ela corria em sigilo. Porém, provavelmente devido ao alcance sobre o acontecido, no dia 5 de fevereiro de 2021 a PCMG fez um pronunciamento à imprensa, com a presença do chefe do Departamento

⁴² O fato sobre o mural ganhou muita repercussão. Dentre as mídias que pautaram o assunto estão: *Jornal Nacional* (<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/01/30/com-pichacao-como-moldura-mural-deus-e-mae-em-belo-horizonte-e-alvo-de-investigacao.ghtml>), Portal G1 (<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/01/29/obra-em-fachada-de-predio-no-centro-de-bh-e-investigada-pela-policia-estao-criminalizando-a-arte-diz-curadora.ghtml>), jornal *Estado de Minas* (https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/29/interna_gerais,1233510/cura-organizadores-denunciam-investigacao-ilegal-e-racista-da-policia.shtml), jornal *Folha de S.Paulo* (<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/01/com-pichacao-como-moldura-mural-e-investigado-em-inquerito-policia-em-bh.shtml>), Portal BHZ (<https://bhaz.com.br/mural-deus-e-mae-e-alvo-de-investigacao-e-realizadores-denunciam-racismo/#gref>), jornal *O Tempo* (<https://www.otempo.com.br/opiniaocida-falabella/subscription-required-7.5927739?aid=1.2443101>), jornal *Hoje em Dia* (<https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/artistas-do-cura-pedem-na-justi%C3%A7a-suspens%C3%A3o-de-inqu%C3%A9rito-sobre-obra-em-bh-1.822979>), Portal Alma Preta (<https://almapreta.com/sessao/cultura/obra-deus-e-mae-sofre-tentativa-de-criminalizacao-em-belo-horizonte-apontam-artistas>). Acesso em: 18 ago. 2021.

Estadual de Investigação de Crimes contra o Meio Ambiente (DEMA), delegado-geral Bruno Tasca, e do delegado responsável pelo caso, Eduardo Vieira.⁴³

Segundo os delegados, a obra não é investigada, mas sim as pichações ao redor da mesma. Segundo o delegado Eduardo Vieira, a investigação é anterior à realização da obra artística, pois no local já havia pichações, replicadas no mural: “Além disso, outras pichações novas surgiram e, ao que tudo indica, são referentes a associações criminosas envolvidas em outras pichações em Belo Horizonte” (PCMG, 05/02/2021).

Em 25 de fevereiro de 2021⁴⁴, o CURA divulgou que o MPMG deu parecer favorável pelo arquivamento do inquérito sobre o mural, comemorando o fato de os artistas terem sido convidados para criar uma obra para um festival na cidade de São Paulo. No mês de junho do mesmo ano⁴⁵, parabenizaram os artistas, que atuavam próximo ao Minhocão (São Paulo - SP), e informaram sobre o encerramento do inquérito pela PCMG. Porém, dois meses depois, a PCMG prendeu Poter, um dos colaboradores do mural “Deus é mãe”. O CURA novamente utilizou o Instagram⁴⁶ para denunciar o acontecido.

Nós somos CONTRA a prisão de pichadores e a criminalização da estética do pixo. A prisão não resolve o problema, só fomenta a criminalidade e impede o crescimento artístico e profissional de jovens marginalizados. Sabemos que os pichadores são em sua maioria jovens periféricos, e prendê-los é uma das muitas faces do racismo institucional. É preciso descolonizar a mente e a estética das cidades e ampliar o debate sobre o pixo. (CURA, 07/08/2021)

A primeira notícia sobre as repressões mais rígidas contra pixadores da RMBH é de 25 de agosto de 2010, quando seis indivíduos integrantes do *crew* Os Piores de Belô foram presos, acusados de picharem muros da cidade. Eles foram enquadrados no artigo 288 do Código Penal pelo crime de formação de quadrilha, em junho de 2009, conduzida pela delegada Cristianne Moreira, titular da Operação BH Mais Limpa. Provavelmente foi o primeiro ato institucional com maior repressão contra os pixadores.⁴⁷

⁴³ Uma nota do pronunciamento à imprensa pode ser acessada no *site* da PCMG. Disponível em: <https://www.policiacivil.mg.gov.br/site-pc/noticia/exibir?id=2580876>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁴⁴ A postagem pode ser acessada no perfil @cura.art. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CLuCyxWh_dZ/. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁴⁵ A postagem pode ser acessada no perfil @cura.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CP6Ymwvh6ER/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁴⁶ A postagem pode ser acessada no perfil @cura.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSSuJuzHrh9/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁴⁷ A notícia do fato pode ser lida no jornal *Folha de S.Paulo* de 25/08/2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2508201021.htm>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Antes disso, em 2 de fevereiro de 1994, a *Folha de S.Paulo* noticiava a prisão de quatro militantes do PMDB Jovem que escreveram em muros de BH "Quércia vem aí", lançando a candidatura de Orestes Quércia à Presidência da República.⁴⁸ Em 17 de junho de 2010, o jornal *O Tempo* dava destaque para a segunda ação da Operação BH Mais Limpa, que prendeu doze suspeitos: "os pichadores, com idades entre 16 e 30 anos, eram investigados desde 2007. Sete deles são suspeitos de terem pichado o pirulito da praça Sete, um dos principais símbolos da capital." (O TEMPO, 17/06/2010).⁴⁹

Em 8 de abril de 2016, a PCMG informava a prisão de Mário Augusto Faleiro Neto, suspeito por pichar a *tag* Marú no painel de Candido Portinari e na lateral da Igrejinha da Pampulha, em 21 de março de 2016.⁵⁰

Figura 44 - Jornal *Hoje em Dia*, 21/03/2016



Fonte: foto de Flavio Tavares/jornal *Hoje em Dia*.

Quase um ano após a intervenção de Marú, em 16 de março de 2017, a Igrejinha foi novamente pixada. Em 27 de abril de 2017 a PCMG concluiu um laudo grafotécnico

⁴⁸ O uso das pixações para divulgação de candidaturas políticas era recorrente, principalmente após o fim da Ditadura Militar. Há relatos de pichações lideradas pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) a favor de Orestes Quércia já em 1989, quando era governador de São Paulo. Cf. ABREU, Alzira Alves de; MASCARENHAS, Lícia. Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). FGV CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-revolucionario-8-de-outubro-mr-8>. Acesso em: 18 ago. 2021.

A notícia do ato da prisão em Belo Horizonte pode ser lida no jornal *Folha de S.Paulo* de 02/02/1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/02/brasil/17.html>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁴⁹ O TEMPO. Operação contra pichadores prende 12. 2010. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/operacao-contra-pichadores-prende-12-1.236949.html>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁵⁰ Polícia Civil prende suspeito de pichar igreja da Pampulha. Disponível em: <https://www.policiacivil.mg.gov.br/site-pc/noticia/exibir?id=204202>. Acesso em: 18 ago. 2021.

e afirmou que quem realizou as pichações na igreja foi Wesley Abreu da Silva.⁵¹ Segundo a delegada responsável pelo caso, a partir da palavra “perfeitaísmo” foi possível realizar o laudo. Em entrevista ao programa Minas ao Ar, da Rádio Inconfidência, em 2 de maio de 2017, ela afirmou que “Perfeitaísmo, palavra pichada pelo suspeito, trata-se de uma ideologia baseada no sistema político financeiro onde a população queria ser responsável pela administração do Estado”; disse ainda que “eles [os pixadores] são audaciosos, querem desafiar o poder do Estado e ter reconhecimento social”⁵².

Figura 45 - Detalhe do laudo divulgado pela PCMG em seu site



Fonte: PCMG.

Um manifesto, publicado em um *blog* no dia 30 de setembro de 2010, defendia os Pixadores de Elite e denunciava: “fascismo velado à la mineira. A resposta do público diante das notícias da prisão dos Piores de Belô revisita a violência recalcada da

⁵¹ Outros detalhes técnicos sobre a forma de realizar exame grafoscópico pode ser visto em um PDF apresentado pelo Perito Criminal da PCMG, Evaldo Pinheiro Amaral, durante 2º Workshop Mineiro de Ciências Forenses, realizado em BH nos dias 13 e 14 de dezembro de 2017. Disponível em: http://lilith.fisica.ufmg.br/wmcf2/2017_apr_EvaldoPAmaral.pdf. Acesso em: 18 ago. 2021. O site da PCMG também destaca o fato: Polícia Civil identifica autor de pichação na Igreja da Pampulha. Disponível em: <https://www.policiacivil.mg.gov.br/site-pc/noticia/exibir?id=881893>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁵² Mais detalhes sobre a entrevista podem ser acessados no site da PCMG. Pichação da Igrejinha da Pampulha no Minas no Ar. Disponível em: <https://www.policiacivil.mg.gov.br/site-pc/noticia/exibir?id=884451>. Acesso em: 18 ago. 2021.

tradicional família mineira.” (SOMOS TOD@S PIORES DE BELÔ, 30/09/2010)⁵³. Em 16 de novembro de 2016, a BBC Brasil publicou um especial em seu portal sobre o uso de tornozeleiras eletrônicas por integrantes do PE (Pixadores de Elite). Na matéria, os advogados de defesa disseram que é como se existisse na RMBH uma “lava jato do picho”⁵⁴.

Os destaques mais recentes são de 22 de outubro de 2020, quando foi deflagrada uma fase da Operação Muro Limpo⁵⁵, que resultou na apreensão de “diversos materiais utilizados por pichadores, em Belo Horizonte” (PCMG, 22/10/2020). Em nota publicada no *site* da PCMG, o delegado Eduardo Vieira destacou que “o objetivo é fazer com que essa modalidade de delito seja reduzida drasticamente, ao ponto de que festivais, como o Circuito Urbano de Arte, possam ser promovidos sem a sombra de pichações, como ocorre atualmente” (PCMG, 22/10/2020), deixando clara a intencionalidade de criminalizar a estética da pichação antes mesmo do fato ocorrido sobre o mural “Deus é mãe”. E em 13 de agosto de 2021, na Operação Guardiões do Meio Ambiente⁵⁶, que resultou na prisão de quinze indivíduos do grupo Melhores de Belô. A operação também foi liderada pelo delegado Eduardo Vieira, que ressaltou: “No curso das investigações, nós começamos a verificar que, por trás daquelas pichações isoladas, existia uma verdadeira associação criminosa de indivíduos voltados para prática de pichação e de danos.” (PCMG, 13/08/2021).

Além das operações do MPMG e da PCMG, várias ações foram realizadas no período em que a RMBH se preparava para receber a Copa das Confederações em 2013 e a Copa do Mundo em 2014, fatos destacados na seção seguinte do texto.

⁵³ SOMOS TOD@S PIORES DE BELÔ. Disponível em: <https://pracalivrebh.wordpress.com/2010/09/30/somos-tods-piores-de-belo/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

⁵⁴ Arte coletiva ou formação de quadrilha? Por que pichadores de BH têm de usar tornozeleiras eletrônicas. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-38007787>. Acesso em: 19 ago. 2021.

⁵⁵ A Operação Muro Limpo foi iniciada em 22/03/2019, com a prisão de dois indivíduos, em uma investigação que começou em 2018 após pichações serem feitas na fachada do prédio da Diretoria de Transporte da PCMG. Mais detalhes podem ser acessados em matéria no *site* da PCMG. Disponível em: <https://www.policiacivil.mg.gov.br/site-pc/noticia/exibir?id=1863395>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁵⁶ PCMG desarticula maior associação criminosa de pichação da capital. Disponível em: <https://www.policiacivil.mg.gov.br/site-pc/noticia/exibir?id=2859217>. Acesso em: 18 ago. 2021. Outros detalhes sobre a operação e a discussão sobre o assunto também podem ser acessados no *Estado de Minas* de 14/08/2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2021/08/14/noticia-diversidade,1294572/prisao-de-artista-reacende-discussao-sobre-arte-urbana-em-belo-horizonte.shtml>. Acesso em: 18 ago. 2021.

5.4 Reflexos da Copa das Confederações (2013) e da Copa do Mundo (2014)

Em Nova York, em 1994, o prefeito Rudolph William Louis Giuliani (1994-2001) decretou tolerância zero aos criminosos, argumentando que pequenos desvios, sujeira, atos de vandalismo e afins se tornavam ambientes propícios para crimes mais graves. Nesse sentido, naquele momento foram adotadas políticas públicas de “limpeza urbana”. Suas ações foram baseadas na Teoria das Janelas Quebradas (1982), desenvolvida por George L. Kelling e James Q. Wilson na Escola de Chicago. Segundo a teoria,

a desordem e o crime estão geralmente inextricavelmente ligados, em uma espécie de sequência de desenvolvimento. Psicólogos sociais e policiais tendem a concordar que se uma janela de um prédio for quebrada e não for consertada, todo o resto das janelas logo será quebrado (Kelling; Wilson, 1982. Tradução minha).⁵⁷

Em Belo Horizonte, inspirado nas medidas governamentais de Nova York, o então prefeito da cidade, Márcio Lacerda (2009 a 2016 - PSB), criou políticas públicas, denominadas “Movimento Respeito por BH”, que tinham por objetivo “diversas ações higienistas, que incluíram a repressão sem precedentes dos pichadores” (Diniz; Ferreira; Lacerda, 2017, p. 591).

Em maio de 2009, a Federação Internacional de Futebol (Fifa) anunciou BH como uma das sedes da Copa das Confederações (2013) e da Copa do Mundo (2014). Impelida por essa decisão, a Prefeitura tomou medidas em desfavor às pixações, além de ações de remoção de pessoas em situação de rua, perseguição a vendedores ambulantes e a limitação do uso dos espaços públicos, “fazendo valer o código de posturas do município entre outras legislações, principalmente aquelas relacionadas ao meio ambiente.” (Diniz; Ferreira; Lacerda, 2017, p. 600). Além da Prefeitura, atuaram no Programa Movimento Respeito por BH, a PMMG, a PCMG, o MPMG, a Vara Infração da Infância e da Juventude de Belo Horizonte, a Comissão de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e entidades privadas.

Em uma pesquisa sobre pixações em BH e os efeitos das políticas de repressão no período de 2011 a 2015, seus autores – Alexandre Magno Alves Diniz, Rodrigo Guedes Braz Ferreira e Angélica Gonçalves Lacerda – destacaram que a maioria das pixações e *graffitis* foi realizada para marcar território, e os principais locais escolhidos são

⁵⁷ [...] disorder and crime are usually inextricably linked, in a kind of developmental sequence. Social psychologists and police officers tend to agree that if a window in a building is broken and is left unrepaired, all the rest of the windows will soon be broken [...] (Kelling; Wilson, 1982).

edificações. Constatou-se que houve um aumento de pixações em prédios comerciais e residenciais, e diminuição em prédios públicos, provavelmente devido à intensificação da vigilância desses locais adicionadas às medidas punitivas direcionadas aos pixadores. No trecho retirado da pesquisa, os autores Diniz, Ferreira e Lacerda (2017) apresentam uma tabela e informações sobre a preferência dos locais das pixações.

os pichadores demonstram uma predileção pelos muros e fachadas dos prédios (93,8% em 2011; e 78,3% em 2015) (tabela 4). Mas nota-se aqui outra evidência da mudança no comportamento dos pichadores face à crescente repressão. Em 2015, houve expressivo incremento na proporção de pichações realizadas em portas, janelas e portões, fato que indica que as pichações foram realizadas no período em que os estabelecimentos comerciais e prestadores de serviço encontravam-se fechados, portanto, sem o testemunho de transeuntes e longe da agitação inerente à atividade.

Tabela 4 – Local pichado na edificação

Local na edificação	Ano		Total
	2011	2015	
Calçada	1 (0%)	0 (0%)	1 (0%)
Pilastra	30 (1,2%)	43 (1,4%)	73 (1,3%)
Porta de loja	101 (3,9%)	513 (17,1%)	614 (11%)
Janela	0 (0%)	69 (2,3%)	69 (1,2%)
Portão	20 (0,8%)	27 (0,9%)	47 (0,8%)
Muro	2.406 (93,8%)	2.346 (78,3%)	4.752 (85,4%)
Outros	6 (0,2%)	0 (0%)	6 (0,1%)
Total	2.564 (100%)	2.998 (100%)	5.562 (100%)
Chi-quadrado 324,683 (0,001)			

Fonte: Dados da pesquisa, 2011 e 2015.

Fonte: Diniz; Ferreira; Lacerda (2017, p. 605-606).

Os pesquisadores observaram esta mudança nos processos de criação de pixação: um aumento no uso do *spray* e diminuição no uso do rolinho. A argumentação é que as intervenções com *spray* são mais rápidas e o instrumento é fácil de ser ocultado diante de ameaças ou riscos. O rolinho exige latas de tinta, cabos, rolos e diversos outros equipamentos. Os autores também realizaram um levantamento geográfico dos locais onde havia pixações, comparando mapas entre os anos de 2011 e 2015.

Comparando-se os mapas de 2011 e 2015, algumas mudanças espaciais são evidentes. Primeiramente, nota-se que um maior número de quarteirões encontra-se pichado. Na verdade quase a integralidade dos blocos de ruas no hipercentro encontra-se marcado pelos pichadores, fato que revela a baixa eficiência das políticas repressivas adotadas pelo poder público local. Outro aspecto notório é a maior concentração das pichações na parte norte do hipercentro, locais onde circula um maior número de veículos e pessoas e para onde convergem importantes vetores da rede transporte público local

[...]

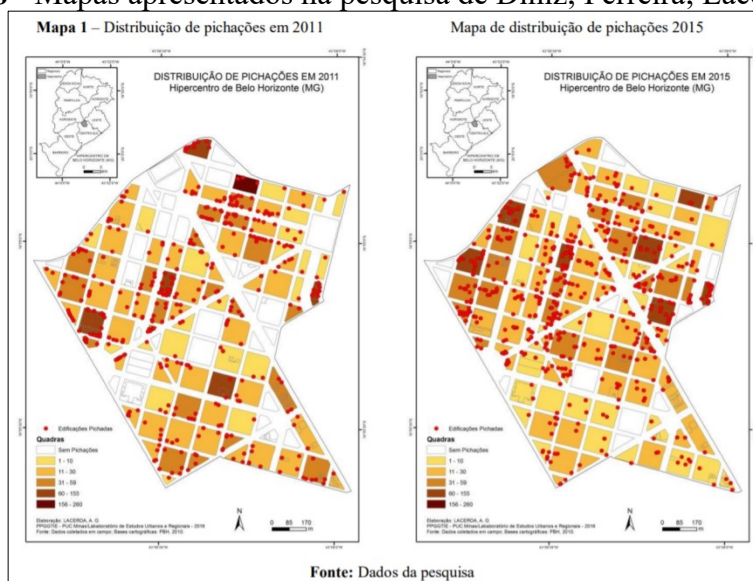
Porém, não escapou a nossa atenção a manutenção de três bairros sem qualquer marcação territorial tanto em 2011, quanto em 2015: o bairro que coincide com a sede da Região Integrada de Segurança Pública, que funciona na Praça Rio Branco; o bairro que abriga a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte; e o bairro onde se encontra o Shopping popular Oiapoque. Do ponto de vista funcional esses bairros cumprem papéis muito diferentes na cidade (segurança pública, administração pública e comércio popular), no entanto eles têm em comum a forte e constante vigilância, garantida pela presença diuturna de policiais civis e militares, no caso da RISP; da guarda municipal, no caso da PBH; e de seguranças privados no caso do Shopping popular Oiapoque (Diniz; Ferreira; Lacerda, 2017, p. 609).

Os pesquisadores detectaram um número expressivo de pichações próximo aos bairros onde se localiza a Secretaria Estadual de Meio Ambiente. Ressaltam que essa é uma forma de ocupação simbólica e manifesto contra o crime da Samarco/Vale, ocorrido em Mariana, tido como uma das duas maiores atrocidades ambientais brasileiras.

Trata-se, provavelmente, de uma resposta da comunidade de pichadores, revoltada com a postura leniente do Estado em relação ao crime ambiental da Mineradora Samarco em Mariana, contrastada com a dureza com a qual a pichação, também enquadrada na lei de crimes ambientais, vinha sendo tratada em Belo Horizonte, tendo vários pichadores sido detidos ou levados à justiça coercitivamente (Diniz; Ferreira; Lacerda, 2017, p. 610).

Na Figura 46 é apresentada a comparação dos mapas de 2011 e 2015 da pesquisa dos referidos autores mencionados anteriormente. Nessa figura é possível visualizar os pontos com maiores concentrações de pichações no hipercentro de Belo Horizonte.

Figura 46 - Mapas apresentados na pesquisa de Diniz; Ferreira; Lacerda (2017)



Fonte: Diniz; Ferreira; Lacerda (2017, p. 611).

Observa-se que a perseguição aos pixadores e os conflitos acirrados pela estética urbana que existem há pelo menos uma década em BH são desencadeados com a chancela do Estado. Este, por meio de políticas públicas punitivas, de encarceramento de jovens artistas de rua e de aplicação de multas, na maioria das vezes impossíveis de serem pagas, promove o que podemos denominar “perseguição estética”. Essas deliberações são efeitos das raízes coloniais hierárquicas de poder, em que o Estado ou seus detentores impõe o que é “certo” e o que é “errado”, o que “pode” ou “não pode”, negligenciando a capacidade do cidadão para o diálogo e a negociação. Para ilustrar essa afirmativa, apresentamos o caso das pixações na Igreja da Pampulha, ao qual passaremos em seguida.

5.5 A Igreja da Pampulha, foco de expressão dos pixadores

A Igrejinha da Pampulha (assim conhecida popularmente), foi construída em 1943 na Lagoa da Pampulha. Seu projeto arquitetônico foi criado por Oscar Niemeyer, o cálculo estrutural efetuado pelo engenheiro Joaquim Cardozo e as pinturas artísticas, incluindo um mural na área externa, foram concretizadas por Candido Portinari. A igreja integra o conjunto arquitetônico da Pampulha e é um bem tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) desde 1984. Trata-se, portanto, de um importante monumento da cidade que envolve artistas de renome internacional e é um ponto turístico de referência da capital mineira.

Em 20 de dezembro de 2010⁵⁸ a TV Globo, no Portal *GI*, noticiava que a Igrejinha havia sido pixada na madrugada de sábado (dia 18), tendo sido aberto um processo de investigação para localizar o culpado. Em 23 de dezembro daquele ano, a emissora divulgou a apreensão de um jovem com idade inferior a 18 anos que confessou ter feito a pixação⁵⁹. Apesar de ter sido um fato marcante para a população da cidade, o fato não ganhou tanta repercussão quanto os atos de 2016⁶⁰ e 2017⁶¹.

⁵⁸ Órgãos do patrimônio vão avaliar pichação na Igrejinha da Pampulha. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2010/12/orgaos-do-patrimonio-va-avaliar-pichacao-na-igreja-da-pampulha.html>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁵⁹ Polícia apreende menor suspeito de pichar Igrejinha da Pampulha, em BH. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2010/12/policia-apreende-menor-suspeito-de-pichar-igrejinha-da-pampulha-em-bh.html>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁶⁰ Polícia Civil investiga pichação na Igrejinha da Pampulha, em BH. Disponível em: <https://noticias.r7.com/minas-gerais/fotos/igrejinha-da-pampulha-e-pichada-por-vandalos-em-belo-horizonte-21032016#/foto/1>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁶¹ Sucessão de falhas permite nova pichação na igrejinha da Pampulha. https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/03/17/interna_gerais,855004/sucessao-de-falhas-permite-nova-pichacao-na-igrejinha-da-pampulha.shtml. Acesso em: 18 ago. 2021.

Figura 47 - Imagem ilustra matéria no Portal G1 de 2010.



Fonte: foto de Denise Alves dos Santos/VC no G1.

Em 2016, a lateral da igreja e o painel de Portinari receberam pichações com a escrita da palavra Marú, uma *tag* de assinatura de um pixador da cidade. O fato ganhou manchetes em noticiários de grande circulação no estado, tais como a TV Globo, TV Record, o jornal *Estado de Minas* e portais de notícias. Em 2017, a Igrejinha recebe novamente uma pichação: dessa vez a palavra “perfeitaísmo”, termo que faz referência a uma ideologia político-financeira dita como “perfeita” para a sociedade. Novamente, o caso ganhou repercussão nos meios de comunicação. Esses fatos foram relatados com mais detalhes quando abordamos as ações do MPMG e PCMG, na seção 5.3.

Figura 48 - À esquerda, imagem que ilustra uma das matérias jornalísticas sobre a pichação em 2016. À direita, imagem da pichação realizada em 2017

Igrejinha da Pampulha é pichada por vândalos em Belo Horizonte

Capela é tombada pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)

MINAS GERAIS | Do R7
21/03/2016 - 18h25 (ATUALIZADO EM 21/03/2016 - 19h40)



A- A+



g1 MINAS GERAIS

Equipe por dentro Ciclone no RS The Town Feriados do ano Mega-Sena Kayky Brito

Igrejinha da Pampulha em Belo Horizonte é pichada pela segunda vez em um ano

Imóvel é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Por G1 MG - Belo Horizonte
16/03/2017 09h29 - Atualizado há 6 anos



Fonte: Portal G1.

Em 2020, no 44º Encontro Anual da Anpocs, o estudante de pós-graduação em Sociologia na UFMG, André Resende Abreu, apresentou um estudo analítico sobre o discurso midiático na cobertura do ato de 2016. O autor utilizou-se da análise do discurso e identificou a quantidade de “falas por locutor” e “falas por enunciador” no jornal *Estado de Minas* e *O Tempo*. Segundo Abreu (2020, p. 6), “por diversos caminhos percebe-se parte que parte do jornalismo ultrapassa sua função comunicativa, exercendo a função de executivização do sistema penal.” Ou seja, o noticiário é utilizado como julgador: a partir do discurso utilizado em suas matérias jornalísticas, o leitor é induzido a concluir que os realizadores das pixações na Igreja da Pampulha são criminosos mesmo antes de seus julgamentos pela Justiça, criando uma repercussão social que tende a conduzir posteriormente a decisão judicial, como observado no trecho destacado abaixo.

[...] movidos por uma cobiça punitivista alimentada pela cobertura midiática, os agentes da justiça, especificamente o Ministério Público, construíram uma manobra jurídica capaz de punir de modo mais severo o autor da pixação da Igreja da Pampulha e outros pixadores de Belo Horizonte. Importante destacar que o próprio delegado envolvido no caso reconheceu que prisão preventiva de Marú ocorrida em 7 de abril, levou em conta “a questão da repercussão social que a pixação da igreja da Pampulha causou. O TEMPO, 07/04/2016. (Abreu, 2020, p. 18)

O acontecimento de 2016 não é isolado. É possível observar a mesma tendência discursiva em uma matéria do jornal *Estado de Minas* (13/08/2021)⁶² sobre a Operação Guardiões do Meio Ambiente, ocorrida em 2021. O texto apresenta como fonte única a PCMG e o uso de termos como “vandalismo” e “grupo de pixação”. Segundo a PCMG, a operação foi para desarticular a “maior quadrilha de pixação de Belo Horizonte”, contra “crimes ambientais e contra o patrimônio”, em uma investigação que durou dois anos, conforme ilustrado na Figura 49 na matéria disponibilizada no *link* do rodapé.

⁶² Polícia prende 15 integrantes de grupo de pichação em BH. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/08/13/interna_gerais,1295659/policia-prende-15-integrantes-de-grupo-de-pichacao-em-bh.shtml. Acesso em: 19 ago. 2021.

Figura 49 - Detalhe da notícia publicada no jornal *Estado de Minas*, 13/08/2021

Seções ESTADO DE MINAS Gerais

VANDALISMO

Polícia prende 15 integrantes de grupo de pichação em BH

Em um único prédio da capital, dano provocado pelo grupo foi superior a R\$ 700 mil, operação foi realizada nesta sexta-feira (13/8)

10 Ivan Drummond
13/08/2021 10:29 - Atualizado 13/08/2021 17:08

COMENTÁRIOS f t g +

Operação teve início nas primeiras horas da manhã desta sexta-feira (13/8)

A maior quadrilha de pichação de Belo Horizonte foi desarticulada pela Polícia Civil, com a prisão, nesta sexta-feira (13/8), de 15 de seus integrantes, durante a realização da Operação Guardiões do Meio Ambiente.

MAIS LIDAS

- 08:00 - 13/08/2021 - Compartilhe
Mãe denuncia 'vamos dobrar número de alunos em salas a partir de segunda'
- 22:40 - 13/08/2021 - Compartilhe
Mulher e sequestrada e estacionada em BH após deixar filho na escola
- 09:00 - 13/08/2021 - Compartilhe
'Cruelto roda dura', homem denuncia taxista por injúria racial em BH
- 14:39 - 13/08/2021 - Compartilhe
BH vacina pessoas de 77 anos nesta quinta (13/8): veja os locais
- 19:58 - 13/08/2021 - Compartilhe
Motociclista morre após cair debaixo de caminhão no Anel Rodoviário em BH

lugacerto
Belo Horizonte
Apartamentos para comprar no Sorocaba Farmília

Fonte: jornal *Estado de Minas* (13/08/2021).

Investigações como a citada acima, no que se refere a matéria do *Estado de Minas*, tornaram-se mais intensas a partir de 2016, assim como os noticiários sobre pichações em locais históricos ganharam mais destaque, o que para os pixadores, de modo geral, é visto como positivo, pois há uma maior visibilidade para as suas ações e indagações. Podemos observar um exemplo nos estudos da arquiteta Clara Gonzaga Garcia (2017): os atos de pichação na Igrejinha da Pampulha são formas que os indivíduos encontram para expressar sua individualidade e ganhar visibilidade.

A pichação extrapola o simples conceito de linguagem e torna-se mais ainda uma “linguagem simbólica”, no sentido defendido por Berger e Luckmann. Neste aspecto, há uma gama maior de simbolismos possíveis para a interpretação desta cultura, que varia de acordo com a posição social. Então, ao mesmo tempo que ser pichador configura uma identidade em várias instâncias, por outro lado, grande parte da população detém um estigma que considera os praticantes deste grafismo como vândalo. A ambivalência dos entendimentos é ainda mais um ponto de motivação à pichação, pois um caráter de extrema importância é o protesto (Garcia, 2017, p. 48).

Garcia (2017) analisa a intervenção de Marú, responsável pela pichação na Igrejinha da Pampulha em 2016. Segundo ela, a escolha da Igrejinha foi devido à sua importância histórica enquanto patrimônio público e por ser um lugar de muita visibilidade. As pichações foram feitas na fachada frontal (onde está o mural de Portinari) e na lateral direita, ilustrados na Figura 50.

[...] observa-se na escolha do emprego da cor azul em todas as inscrições, produzidas a partir de tinta spray, e os grafismos possuem formas livres, de fina espessura. Tais características lhe conferem um resultado que quase se mescla com a concepção estética do objeto arquitetônico, pois de muitos ângulos não é sequer possível visualizar os dizeres. A delicadeza da casca e sua forma expressiva e abstrata parece ter sido referência para as escolhas da pixação (Garcia, 2017, p. 49).

Figura 50 - Imagens das pixações de Marú na Igrejinha da Pampulha em 2016



Fonte: fotos de Clara Gonzaga Garcia.

Na minha perspectiva, a proximidade estética do ato de Marú com a obra de Portinari leva a crer que o autor provavelmente queria ser parte integrante do patrimônio. Apesar da palavra Marú ser uma *tag* utilizada por um indivíduo, as pixações da *tag* foram enquadradas em formação de quadrilha, ou seja, a obra de um indivíduo foi considerada uma obra coletiva. Em entrevista ao portal *O Beltrano*⁶³, João Marcelo Capelão, grafiteiro conhecido como Goma, tido como um dos suspeitos por integrar a “quadrilha” da pixação na Pampulha de 2016, afirmou ter sofrido ameaças emocionais e violência simbólica por parte do Estado e teve seus instrumentos de trabalho apreendidos. Na análise do artista, a intervenção repressiva do Estado à arte de rua é discriminatória.

Da parte do poder público sempre foi repressão e nunca ajuda aos pixadores. Cesta básica, multa. Eu até mandei uma frase que era “Dos 14 aos 33 anos, quando o assunto é educação a resposta é sempre repressão”. Nunca teve o interesse nem em entender, nem em ajudar. Mas eles só se incomodam quando os caras pixam o patrimônio ou algo do Estado. Se entrar em favela, pode pixar tudo que ninguém não vai estar nem aí. (Goma, 2017)

Com esse relato, reportamo-nos aos efeitos de lugar (Bourdieu, 1997) e estigmatização territorial (Wacquant, 2006). Os efeitos de lugar, segundo Bourdieu (1997), se referem aos contextos culturais e sociais que impactam nas escolhas e comportamento do indivíduo. Esses contextos são moldados a partir do ambiente e da trajetória de vida em sociedade, de acordo com autor. Para compreender os efeitos de

⁶³ Goma fala. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/goma-fala/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

lugar é necessário entender como as desigualdades são reproduzidas e mantidas ao longo do tempo. A estigmatização territorial, segundo Wacquant (2006), refere-se à associação negativa de determinada área geográfica, geralmente caracterizada pela marginalização, pobreza e desigualdades, com preconceitos sociais e estereótipos que estigmatizam seus moradores.

Durante meu trabalho de campo, numa conversa com Goma, ele relatou que foi preso em 2010 e explica que em 2009 investigadores da PCMG o coagiram a entregar os integrantes do Piores de Belô em troca da não inclusão de seu nome nas investigações. A justificativa utilizada foi a amizade que tinha com o Piores de Belô na rede social Orkut. Goma não informou quem eram os integrantes da *crew* Piores de Belô, o que ocasionou sua prisão. No início de julho de 2021, Goma foi novamente detido. A justificativa estava relacionada à não-conclusão de sua pena em 2010, restando 45 dias de detenção para o cumprimento total da prisão em regime fechado. A prisão de Goma ganhou destaque nas redes sociais. Um dos exemplos da repercussão foi no perfil [@rap.forte](#), com mais de 188 mil seguidores, que postou um depoimento do *rapper* Djonga em apoio a Goma.

Figura 51 - Destaque da postagem do [@rap.forte](#) em 02/07/2021



Fonte: Instagram.

Além do fato ocorrido em 2009, Goma disse ter sido procurado pela PCMG em 2016 após a pixação na Igrejinha da Pampulha. A intenção era que ele entregasse o autor

da escrita Marú, mas ele se recusou em informar quem era Marú, o autor da pixação. Devido à sua negativa, Goma foi preso, e algumas camisetas que tinham símbolos da folha de maconha foram apreendidas. Ademais, Goma foi acusado como apologista às drogas, ficando detido por quase oito meses. Outros artistas também foram ameaçados e pressionados por essa mesma razão. Goma relata que Marú se entregou, confessou, e em seguida foi preso, assim como o grafiteiro Frek (que na época ficou foragido). Frek é considerado um dos mais antigos grafiteiros da RMBH, pessoa de difícil acesso, principalmente para aqueles fora do universo da arte urbana. Os três, Goma, Frek e Marú, foram enquadrados como formação de quadrilha⁶⁴.

Para Goma, existe clara perseguição à estética do pixo,

Tá claro. Tem alguma coisa grande aí e eu acredito que é por causa das frases. Eu comecei por causa da fama, depois eu viquei mesmo porque tava gostando. Depois foi por causa de revolta, da prisão injusta. E depois para denunciar as injustiças da cidade. Eu acredito que a pixação incomoda porque é o único meio de protesto, de dar um grito para as pessoas que não têm voz, para os injustiçados. (Goma, 2017)

Questionado sobre as frases políticas, ele explica que “o espaço que a gente arruma é nos muros, para colocar nossa crítica e lutar pelos nossos direitos através dos muros.” (Goma, 2017) Ou seja, ocupar os muros é uma forma de ocupar a cidade e também uma forma de se destacar diante aos demais indivíduos nas cidades (Simmel, 1967). Goma ainda destacou que respeita os monumentos religiosos e artísticos: “nunca pixei nenhuma igreja, nenhum monumento, nenhum patrimônio. Sempre respeitei.” (Goma, 2017)

As investigações sobre as pixações de 2016 na Pampulha ainda estão em andamento e correm em sigilo, podendo a qualquer momento prender novamente os suspeitos, por desrespeito ao patrimônio público. Quanto a Frek e Marú, não tenho informações sobre os seus paradeiros. Goma ainda mantém a Real Grapixo (loja de produtos para *graffiti* e pixação), realiza alguns *graffitis* e grapixos pela cidade e afirma que essas são intervenções autorizadas.

A manifestação artística ilegal no patrimônio da Pampulha é polêmica e divide opiniões entre os que condenam essa prática e os que interpretam esses atos como maneira

⁶⁴ Detalhes da ação da PCMG foram noticiados no *Estado de Minas*. Polícia prende preventivamente mais um pichador com atuação na Grande BH. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/05/03/interna_gerais,758748/policia-prende-preventivamente-mais-um-pichador-com-atuacao-na-grande.shtml. Acesso em: 19 ago. 2021.

de manifestação do cidadão. Esse assunto será tratado na seção a seguir, em que observamos como a ressignificação de monumentos por meio de ocupação artística levanta questões e apontamentos sociais sobre o tema.

5.6 Ressignificação de monumentos no cenário da arte da rua

A primeira ressignificação da arte grega, com criações inspiradas principalmente nas esculturas de mármore e bronze daquele período, foi realizada pelas cópias romanas, novamente ressignificadas no Renascimento (meados de 1500). A arte renascentista tinha como principal propósito se sobrepor à arte barroca, utilizada sobretudo pela igreja católica com uma estética carregada de cores, adereços, pedras preciosas e afins.

[...] cópias romanas que se revelam, ao compará-las com os poucos originais que sobreviveram de qualidade decadente. Realizadas muitas vezes em mármore, quando o original era em bronze, ou vice-versa, trazem consigo todas as adaptações necessárias a mudança de material, sendo brancas, da cor do mármore, enquanto as originais gregas estavam vivamente decoradas: negro para os cabelos e para os olhos, vermelho para os lábios, várias cores para o vestuário, até em tons contrastados de vermelho e azul nas inúmeras obras do período mais antigo. Contudo, freqüentemente sobressaem nas cópias precisamente os detalhes formais mais úteis para o nosso objetivo: reconhecer o estilo (Conti, 1987, p. 32).

Com o Renascimento, a arte ganha tons mais neutros, principalmente o branco do mármore, mineral utilizado pelas elites como símbolo de poder. No Brasil, observa-se que essa influência foi marcada pela chegada da família real à então colônia, em 1808.

Diferenças raciais e de classe, muitas vezes apresentando-se unidas, geraram ao longo da história humana inúmeras oposições e conflitos. A segregação residencial é uma expressão social e espacial dessa oposição e, muitas vezes, base para conflitos. Os monumentos e sua localização dão visibilidade a essas oposições e conflitos, seja porque marcam posição de supremacia racial e social, seja porque traduzem contestação por parte de um grupo face a um outro. Se os monumentos revelam conflitos, por outro lado, podem acirrar esses conflitos (Corrêa, 2005, p. xx).

A estética do belo é construída socialmente na disputa de classes, e a visão que nos é imposta por meio do poder simbólico-político tem influência direta das ressignificações da arte grega no Renascimento, criando essa visão ocidental europeia, inserida nas colônias da América Latina.

Corrêa (2005) analisa essa construção histórica através dos monumentos, vistos como representação de instrumentos de poder, tanto pela escolha estética, quanto pelas homenagens e principalmente pelo espaço escolhido para sua instalação.

Em São Paulo, na USP, existe um projeto de arte, ciência e tecnologia, o “demonumenta”⁶⁵, que analisa alguns monumentos, principalmente aqueles relacionados às comemorações da Independência do Brasil e Semana de Arte Moderna, que destacam figuras dos bandeirantes e outros colonizadores, responsáveis pela dizimação dos povos indígenas e escravização de pessoas vindas da África.

[...] demonumenta propõe um debate aberto sobre a colonialidade embarcada nas instituições e acervos públicos, a ser realizado na Internet, por meio de uma plataforma a ser desenvolvida por alunos e docentes da FAUUSP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP), em colaboração com outras instituições e centros de pesquisa, como o CITI – USP (Centro Interdisciplinar em Tecnologias Interativas da USP), o C4AI - Inova USP (Center for Artificial Intelligence da USP), o MIT Open Documentary Lab (Laboratório Aberto de Documentário nos EUA) e o PISA (Plataforma de Imagem na Sala de Autópsia da USP). (adaptado)

O projeto “demonumenta” também apresenta as pixações ocorridas no Monumento às Bandeiras, em 2016, e na Igreja do Pátio do Colégio, em 2018. Os dois atos de pixação ocorreram em São Paulo e levantaram debates intensos, principalmente nas redes sociais, a respeito dos monumentos e seus papéis na história brasileira.

Figura 52 - Igreja do Pátio do Colégio pixada em 2018



Fonte: foto de Rovena Rosa/Agência Brasil.

⁶⁵ Demonumenta, projeto da USP que estuda os monumentos e seus contextos. Disponível em: <https://sites.usp.br/demonumenta/>. Acesso em: 20 maio 2021.

Figura 53 - Monumento às Bandeiras pichado em 2016



Fonte: foto de Rovena Rosa/Agência Brasil.

Georg Simmel (1967), em “A metrópole e a vida mental”⁶⁶, trabalha alguns conceitos como a individualização, decorrente da vida em metrópole, relacionando a diferença entre os modos de vida das cidades pequenas e das cidades grandes. Nas pequenas, o ritmo é lento, com uniformização de hábitos, movida mais pelo coração e a alma. Ao contrário, nas grandes cidades existe intensificação de estímulos nervosos, com bombardeios de imagens rápidas, onde a cabeça é o órgão principal. É na metrópole que a economia monetária dita as regras de convívio e as relações sociais, marcadas pela impessoalidade. Devido a esses constantes estímulos dos nervos, com fortes e fracas emoções, o indivíduo tem atitude ou caráter *blasé*, uma espécie de camada protetora de sobrevivência a estes estímulos e constantes transformações na cidade grande.

Nas metrópoles, ocorre o que Simmel (1967) chama de uniformização, em que é imposta uma cultura objetiva, que visa sobressair à subjetividade dos sujeitos. Para Simmel (1967), os indivíduos encontram na extravagância e no exagero formas de sobrevivência e, conseqüentemente, possibilidades de se destacarem dos demais. De forma geral, na sociologia de Simmel interagem o micro e o macro, o indivíduo e a sociedade, a objetividade e a subjetividade.

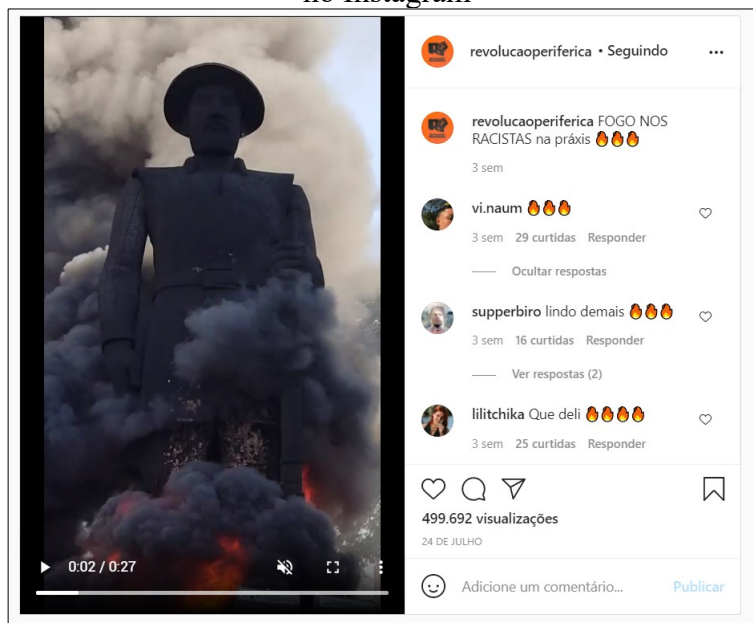
Também em São Paulo, em 23 de julho de 2021⁶⁷, o Revolução Periférica, grupo formado por trabalhadores que vivem em áreas periféricas de São Paulo, assumiu a responsabilidade do ato que ateou fogo na estátua de Borba Gato. Paulo Lima, conhecido

⁶⁶ Tradução de Sérgio Marques dos Reis, publicado no livro *O fenômeno urbano*, organizado por Otávio Guilherme Velho (1967).

⁶⁷ Fogo na estátua do Borba Gato: vídeo mostra grupo "Revolução Periférica" iniciando o incêndio. Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2021/07/24/fogo-na-esttua-do-borba-gato-video-mostra-grupo-revolucao-periferica-iniciando-o-incendio>. Acesso em: 19 ago. 2021.

como Galo, líder do Revolução Periférica, declarou que a intenção era iniciar um debate: “as pessoas agora podem decidir se eles querem uma estátua de três metros de altura que homenageia um genocida e um abusador de mulheres” (Galo, 28/07/2021)⁶⁸.

Figura 54 - Vídeo postado por @revolucaoperiferica com quase 500 mil visualizações no Instagram



Fonte: Instagram.

Todos esses atos, independentemente da intencionalidade, são considerados crimes pelas polícias, pelos órgãos do Judiciário e por grande parcela do Poder Legislativo. Para tanto, é necessário serem vistos sob a ótica das estruturas culturais do crime, o que a ciência chama de criminologia cultural.

5.7 Rotulação do crime – Criminologia Cultural

Atos que tendem a fugir de certa normalidade social são considerados desviantes, rotulados como criminosos ou afins. Comumente, no Brasil, pixadores e grafiteiros que realizam os “vandais” são assim considerados, principalmente pelas leis em vigor.

As mudanças sociais da pós-modernidade, principalmente aquelas decorrentes do século XIX e XX, com destaque para a Revolução Industrial, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, a depressão de 1929 e as políticas estatais de bem-estar, são alguns

⁶⁸ Incêndio na estátua de Borba Gato "foi feito para poder abrir um debate", diz Galo. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/33225_incendio-na-estatua-de-borba-gato-foi-feito-para-poder-abrir-um-debate-diz-galo.html. Acesso em: 19 ago. 2021.

dos fatores que contribuíram para a mudança da percepção social em relação ao crime, interferindo diretamente no modo de pensar e agir sobre o assunto.

O caos entre Estado, burguesia, trabalhadores em precárias condições, medo, violência, a crise econômica são o estopim para que duas guerras mundiais aconteçam; o totalitarismo fascista é uma tentativa extrema adotada pela burguesia em fazer com que o Estado intervenha na economia. A princípio retomando os ideais conservadores postos de lado tais quais: família, propriedade, nacionalismo e moralidade; a razão fascista é tida como um último suspiro por uma população desesperada, falida e sem esperanças (Strehlau, 2012, p. 4).

As transformações do rural para o urbano – assunto amplamente abordado em *A revolução urbana*, por Henri Lefebvre (1999) –, com a promessa de grandes ofertas e poucas oportunidades, e as relações entre o proletariado e burguesia – enquanto disputa/conflito de classes abordado por Karl Marx e Friedrich Engels (1888) em **O Manifesto Comunista** – são alguns dos fatores que contribuíram para o caos e o aumento dos crimes nas sociedades urbanas, assim como a percepção deles.

O pós-guerra modificou a forma como as relações sociais e os valores culturais se constituíam. Alguns países conseguiram se reerguer rapidamente. O principal deles foram os Estados Unidos, que, mesmo durante a Segunda Guerra, cresceu economicamente e fez surgir o então “sonho americano”. Porém, mesmo com o crescimento econômico, os índices criminais cresciam exponencialmente devido à grande desigualdade social.

A partir da década de 1950 acontece uma virada cultural, surgindo novas estruturas criativas e comunicacionais, como a ascensão do *rock and roll* e o avanço da televisão. Transcorrida a importância cultural desse período, considerado os anos dourados, as décadas de 1960 e 1970 foram de desenvolvimento de estudos e teorias sociais, comunicacionais e criminológicas. Foi nesse período, segundo Ferrell, Hayward e Young (2008), que surgiram as primeiras teorias sociológicas sobre o desvio.

Nas fábricas, os trabalhadores eram submetidos a determinadas formas de trabalho impostas pelo empregador, como a departamentalização e as linhas de produção, dentre outras. A mesma lógica se adotou na vida social, principalmente devido à influência da indústria cultural do *mass media* a partir da década de 1950, que promovia convenções sociais no intuito do enquadramento de um estilo de vida considerado um

padrão normativo: todos que não se enquadrassem eram vistos como à margem da sociedade, fora do padrão, desviante.⁶⁹

A manipulação cultural é uma forma de reprodução de poder simbólico, imposta por um grupo dominante que detém os meios de produção cultural, geralmente também relacionados às lideranças políticas e/ou partidárias. Ainda que exista um controle, surgem subgrupos, gangues, indivíduos marginalizados que se organizam e expressam o seu desencantamento do mundo convencional.

As teorias criminológicas, que antes não se atentavam à cultura e às relações humanas daí provenientes, não se preocupavam em analisar o crime nessa perspectiva até a década de 1990.

Nos séculos XVIII e XIX surgiram teorias criminológicas fundamentadas no positivismo, nas quais os aspectos naturais e biológicos eram considerados fatores tendenciosos para o cometimento de crime. A punição, no que lhe concerne, era fundamentada na pessoa e não no crime.

Somente na década de 1930 surge a preocupação pelos estudos com foco no indivíduo e nas possíveis causas do crime e sua prevenção, derivando daí a sociologia criminal, que compreendia a sociedade como a provocadora das causas coletivas do crime.

Estudos da Escola de Chicago motivaram pensamentos e pesquisas que inseriam a cidade como mecanismo vivo e em constante transformação, com papel de destaque na causa dos crimes, como a teoria ecológica e a teoria da desorganização social. Mais tarde, surge a teoria da subcultura.

A Teoria da Subcultura Delinqüente criminaliza não o indivíduo, mas a cultura ao seu entorno. Os crimes são cometidos em decorrência de uma visão, uma moralidade estabelecida dentro de um grupo minoritário, indo de encontro ao grupo majoritário de uma sociedade, há para o criminoso um apelo cultural para cometimento de um crime. Dentro deste grupo uma conduta é estabelecida como legítima, mesmo que para o resto da sociedade não seja (Strehlau, 2012, p. 14).

É neste momento que a teoria da rotulação ganha destaque, segundo Howard Becker (2008), com os denominados *outsiders*, indivíduos que desobedecem às regras impostas por grupos majoritários.

⁶⁹ Suposições normativas de convenções sociais construídas culturalmente, principalmente pelo desenvolvimento e popularização da televisão.

[...] criam o desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal (Becker, 2008, p. 21-22).

Outras teorias dão destaque ao crime nos aspectos subjetivos. É o caso da criminologia cultural, que destacaremos a seguir.

Para Frade (2015), a criminologia cultural tem ligações com campos de estudo que tratam dos conflitos e da ubiquidade do crime, inserindo neste âmbito teorias da reação social, as vertentes pós-críticas, como a criminologia feminista, a criminologia *queer* e a própria teoria cultural.

Nesta mesma concepção, pelo modelo de conflito, o direito criminal não passa de um instrumento de que os grupos detentores do poder se armam para assegurar e sancionar o triunfo das suas posições face aos grupos conflitantes. Daí a tendência, historicamente comprovada, para a criminalização sistemática das condutas típicas das classes inferiores, ou, em outros termos, das condutas suscetíveis de pôr em causa os interesses dos grupos dominantes (Frade, 2015, p. 23).

Considerada uma das primeiras obras de destaque sobre a criminologia cultural, Ferrell (1996) apresenta em *Crimes of Style* uma etnografia junto a um grupo de grafiteiros de Denver, no Colorado (EUA). No texto, o autor trata o *graffiti* em seus mais variados aspectos e contextos: histórico, social e político; retrata o elo existente entre a arte de rua, a poesia urbana e o *hip hop*, marcada pelos *rappers* como uma estética de resistência cultural.

No livro, o autor evidencia a existência de um prédio onde os moradores viviam em comunidade, ocupando-se com a arte. Muitos trabalhavam meio expediente, a fim de comprar tintas e *spray*, e praticavam a sua criatividade artística sem se importarem com a divulgação, aceitação ou não da sociedade. Eles queriam sentir a adrenalina, vontade de criar e de transgredir as leis vigentes, aspectos recorrentes ainda hoje conforme as narrativas dos entrevistados, meus interlocutores nesta pesquisa.

Ainda segundo Ferrell (1996), o ataque expressa variadas reações. No caso da pintura do *graffiti*, visa afrontar a hegemonia do Estado e do capital em relação à gestão estética do espaço urbano. Por essa razão, o ataque ao *graffiti* – considerado crime – é uma forma de defesa da estética urbana da perspectiva dos grupos hegemônicos.

A criminologia cultural explora os vários caminhos nos quais forças culturais interligam-se com a prática do crime e com o controle de criminalidade na

sociedade contemporânea. Ela enfatiza a centralidade de significado, representação e poder na contestada construção do crime – tanto o construído como um acontecimento diário ou como uma subversão subcultural, quanto como um perigo social ou violência publicamente sancionada (Hayward; Ferrell, 2012, p. 207).

A criminologia cultural tem em vista destacar a interação entre dois elementos-chave: a relação e a interação entre as construções do “baixo mundo” ou “mundo inferior” e as construções do “alto mundo” ou “mundo superior”. Seu foco está na geração contínua de significado em torno da interação; regras criadas, regras quebradas, interação constante entre empreendedorismo/criatividade, inovação moral e transgressão.

Tais focos requerem a utilização de um amplo conjunto de ferramentas analíticas, uma vez que demanda uma leitura interdisciplinar, como também metodologias que extraem/abordam/consideram, entre outras coisas, a cultura, a mídia, os estudos urbanos, a filosofia, a teoria crítica do pós-modernismo, a geografia e as culturas humanas sobre movimentos sociais e outras ações de abordagem da pesquisa.

A criminologia cultural, mais do que pretender analisar o crime, a figura do criminoso, e as organizações de controle do crime, busca colocar em evidência o sentido da atividade criminológica no momento em que o ato de transgredir é realizado (Strehlau, 2012, p. 24).

A criminologia cultural se importa mais em compreender os símbolos das ações criminosas e a realidade onde as subculturas estão inseridas.

Considerando ser uma nova forma de abordagem criminológica, e, portanto, ainda em desenvolvimento, a criminologia cultural – como qualquer outra criminologia – deve, necessariamente ir além das noções estreitas de crime e de justiça criminal, a fim de incorporar demonstrações simbólicas de transgressão e controle, sentimentos e emoções, as quais surgem de eventos criminais e bases ideológicas de campanhas públicas e políticas, destinadas a definir (e delimitar) tanto o crime quanto suas consequências (Frade, 2015, p. 11).

Em *Crime and Culture*, Ferrell (2007) aponta cinco aspectos que tendem a estar presentes como *insights* na análise do crime e da cultura: 1. “subcultura e estilo”, em que os membros de um grupo se organizam a fim de obterem conhecimento e ferramentas/instrumentos para a prática do que é considerado crime. Eles também se organizam semelhantemente adotando símbolos, vestimentas, preferência musical e afins; 2. “ação limite, adrenalina e compreensão criminológica”, na prática, movendo seus atos é o próprio desejo da adrenalina, da vontade de se arriscar, não aceitando taxações de

perigo e/ou risco de morte; 3. “cultura como crime” é relacionada à própria construção midiática do que é considerado “alta cultura”, enquadrado a cultura proveniente de grupos subculturas como “baixa cultura”, em parâmetros impostos por ela como uma estética artística não bem-vista/aceita pela sociedade de forma geral; 4. “crime, cultura e exibição pública”, também se refere à mídia, que insere diariamente imagens relacionando aspectos simbólicos ao crime, as quais não são vistas como uma boa estética urbana, como pessoas em situação de rua, lixo, abandono de criança, pichação etc.; 5. “mídia, crime e controle da criminalidade”, novamente relacionado à mídia, que com tom sensacionalista dá mais visibilidade a crimes que envolvem as culturas periféricas do que aqueles que envolvem grandes corporações de empresas, como aconteceu no caso das pichações da Igrejinha da Pampulha se compararmos com os crimes ambientais, como os rompimentos de barragens de rejeitos de minério em Mariana (2015) e Brumadinho (2019). Nas palavras de Goma, “é mais fácil prender pixador do que o dono da Samarco”⁷⁰.

A partir do estudo de Ferrell (2007), considerado um dos pioneiros em etnografias sobre o *graffiti*, foi aberto um campo de pesquisa que possibilita outras possíveis interpretações sobre o tema, principalmente os estudos que envolvem a internet e as mídias sociais, sejam em pesquisas sobre o crime ou sobre os aspectos artísticos. Um dos exemplos são as análises propostas por Armando Silva (2014), que destacaremos no próximo capítulo.

⁷⁰ Samarco é uma empresa pertencente à Vale S.A. e BHP Billiton, responsável pela mineração na região onde houve o rompimento da barragem de Fundão, em Mariana, em 2015, considerado pelo Ministério Público Federal como o maior desastre ambiental brasileiro. O desastre. Disponível em: <https://www.mpf.mp.br/grandes-casos/caso-samarco/o-desastre>. Acesso em: 15 jun. 2023.

Digital-urbano-digital: urbanografia além dos muros

Compreendemos que a arte urbana vai além das superfícies físicas das cidades, com seus muros, paredes, trens, placas de sinalização, locais que, em geral, são escolhidos para as pixações e o *graffiti*. Retratadas de forma imagética por meio de mecanismos técnicos, tais como câmeras fotográficas e *smartphones*, elas tendem a integrar as superfícies digitais das telas de computadores e celulares, imagens que após serem registradas são inseridas em perfis de redes sociais que, por sua vez, alimentam e retroalimentam as artes urbanas. Ou seja, as artes urbanas na *web* podem inspirar criações artísticas nas ruas, que por sua vez são registradas em plataformas digitais, construindo um ciclo infinito de possibilidades.

6.1 Possibilidades de análise do *graffiti*

No capítulo anterior, focamos na compreensão criminal inserida nas artes urbanas do *graffiti* e da pixação, assim como as possibilidades de análises no âmbito cultural das teorias do crime. Neste capítulo, o enfoque será nos estudos que englobam outros métodos de análise, dentre eles a técnica de interpretação visual, que Silva (2014) chama de operações de modo progressivo. Esse procedimento pode ser dividido em três aspectos: 1. o objeto de exibição; 2. observação por um sujeito; 3. olhar cidadão. Como “objeto de exibição”, o *graffiti* e a pixação são claramente um ato de resistência, uma vez que são considerados crimes [em especial, a pixação] e quem os comete transgride as normas vigentes por meio de sua expressão artística. A “observação por um sujeito” é como a arte é mostrada, como ela é interpretada por meio dos seus códigos visuais e discursivos. Por último, uma das operações mais expressivas é a do “olhar cidadão”, o olhar cúmplice. É uma leitura cidadina, a do ver-publicar ou da autografia e autorrepresentação, que são, por exemplo, as capas de Facebook e as milhares de fotografias espalhadas no Instagram, onde o *graffiti* ultrapassa as barreiras dos muros/paredes e vai para as telas do ciberespaço (Lévy, 2011). Um ato de cumplicidade entre o artista e o espectador, que se sente, de certa forma, arte integrante do que ali está representado.

Esse olhar cidadão é construído em sua maior parte por meio do registro imagético, tanto da fotografia, quanto do vídeo, captados por equipamentos fotográficos profissionais, semiprofissionais e por aparelhos ubíquos, ou seja, aquela imagem captada por *smartphones*, que podemos considerar como as caixas-pretas de Vilém Flusser (2008)

da contemporaneidade. Portanto, na minha visão, sempre que uma arte é registrada por meio de imagem, contribui para a formação de um cenário urbano que favorece a formação da memória urbana digital. É possível afirmar que o *graffiti* e a pixação carregam em si um caráter efêmero, coerente com as paisagens urbanas contemporâneas, cuja característica é a inovação e a transformação dinâmica de seu ambiente.

A paisagem é modificada em ritmo acelerado. Acompanhando esse processo, observamos que o muro ou as paredes de um prédio que aparecem repletos de *graffiti* e pixações, no dia seguinte podem estar apagados e cobertos por outras camadas de tinta, sem deixar nenhuma marca. Se os desenhos de *graffiti* ou de pixações não forem fixados por meio de registro imagético em foto e vídeo, eles serão desaparecidos do cenário urbano. Suponho que tais registros, concretizados pelos próprios pichadores e grafiteiros e fixados por eles em outras superfícies, se tornam elementos que interferem em seus processos de criação. Tais processos também estão ligados à sociabilidade desses indivíduos, que carregam ao longo de sua vida uma trajetória que está diretamente ligada ao seu modo de fazer arte.

Assim como outras formas de expressão humana, as artes urbanas do *graffiti* e da pixação são elementos que possibilitam sua análise, seja enquanto elemento artístico, social ou urbano, seja por meio de instrumentos antropológicos, sociológicos, semióticos, linguísticos, arquitetônicos, geográficos, dentre outros. Aqui apresentaremos algumas dessas possibilidades de análise do *graffiti* e pixação.

Dentre essas possibilidades, destacamos três análises propostas por Silva (2014): as valências, as composições estéticas e as operações de modo progressivo.

As valências são os valores intrínsecos nas artes urbanas a partir dos impactos sociais e significados que carregam, principalmente aqueles valores inseridos das intervenções quando são realizadas. O autor as qualifica em sete possibilidades estruturais, sendo três pré-operativas, três operativas e uma pós-operativa. Por isso, ele as denomina operações de modo progressivo (Silva, 2014b). As pré-operativas são: marginalidade, anonimato, espontaneidade. As operativas são: cenaridade [*scenicidad*], velocidade, precariedade. A pós-operativa é a fugacidade.

A marginalidade se refere às mensagens não submetidas ao circuito oficial. O anonimato diz respeito às mensagens que “mantêm em reserva sua autoria, são mascarados (exceto organizações ou grupos que por meio de sua assinatura procuram projetar uma imagem pública), daí a própria máscara como emblema” (Silva, 2014b, p. 137). São sobretudo *tags* de difícil compreensão ou inscrições urbanas com *tags* de *crew*

ou grifes, como aquelas executadas pelo grupo Pixadores de Elite ou por integrantes da grife Círculo Forte Brasil. A espontaneidade corresponde às emoções que afloram no momento, de forma planejada ou não. São momentos considerados oportunos para a execução de inscrições urbanas ou, o que na visão de Fayga Ostrower (2010), pode ser considerado de intuição e *insight*, utilizados como instrumentos no processo de criação artística.

A cenaridade “consiste no lugar escolhido, o desenho empregado, os materiais, cores, formas gerais de suas imagens ou textos concebidos como estratégias formais para causar impacto público” (Silva, 2014b, p. 137). A velocidade é o ato de conseguir executar as inscrições no menor tempo possível. A precariedade corresponde aos meios utilizados, geralmente de baixo custo e fácil aquisição no mercado. A fugacidade “atua de fora do sistema grafite e condiciona sua efêmera duração” (Silva, 2014b, p. 138), podendo ser modificado ou desaparecer minutos após serem feitos.

As composições estéticas são as cores, formas, técnicas, texturas, proporções e escolhas de criação de uma intervenção de arte urbana no tecido urbano da cidade. São quatro tipos de composições: (1) as que informam e contrainformam por meio de códigos verbais; (2) *graffitis* mistos em que palavras se mesclam a imagens, rivalizam e se igualam em aspectos estéticos e linguísticos; (3) inscrições urbanas com efeito estético, com a finalidade de causar emoções, provocações de crenças e valores, originar diversão ou estimular a sua visibilidade; (4) imagens produzidas ocasionalmente, que tendem a causar impactos visuais. São *graffitis* pré-formativos, não necessariamente criado por um grafiteiro. É como se as transformações urbanas gerassem *graffitis*, ou seja, aspectos visuais que se assemelham a intervenções de arte urbana.

A primeira das composições podem ser os códigos inseridos nas imagens desenhadas, ou seja, elementos estéticos que transmitem mensagens a outros pixadores, tornando um instrumento de comunicação e informação entre seus pares. Algumas dessas imagens são caracterizadas por siglas dos grupos, localidade e ano de realização.

Um exemplo de *graffiti* misto foi a intervenção feita por Vick, um de nossos interlocutores, na avenida Antônio Carlos: o lugar escolhido estava repleto de assinaturas e *tags* de outros grafiteiros e pixadores. Vick escolheu um de seus personagens de modo a que ele ocupasse o muro e interagisse com os escritos urbanos ali existentes.

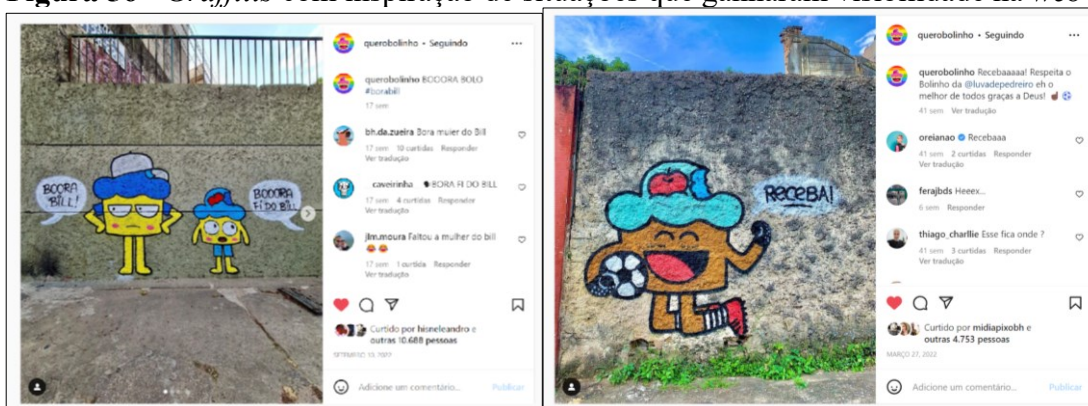
Figura 55 - Pintura de Vick, executada em uma agenda⁷¹ na Av. Antônio Carlos



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Alguns exemplos da terceira possibilidade de composições são pinturas realizadas por Raquel Bolinho, grafiteira criadora do personagem Bolinho, que se espalha pelas ruas e muros da RMBH. Em suas pinturas, é dado grande destaque ao personagem com a finalidade de provocar reações nos transeuntes. Nos *graffitis* da Figura 56, Raquel se inspira em situações que ganharam destaque na *web*, como o meme⁷² “bora bil” e o jargão do @luvadepedreiro, “Receba!”.

Figura 56 - *Grffitis* com inspiração de situações que ganharam visibilidade na *web*



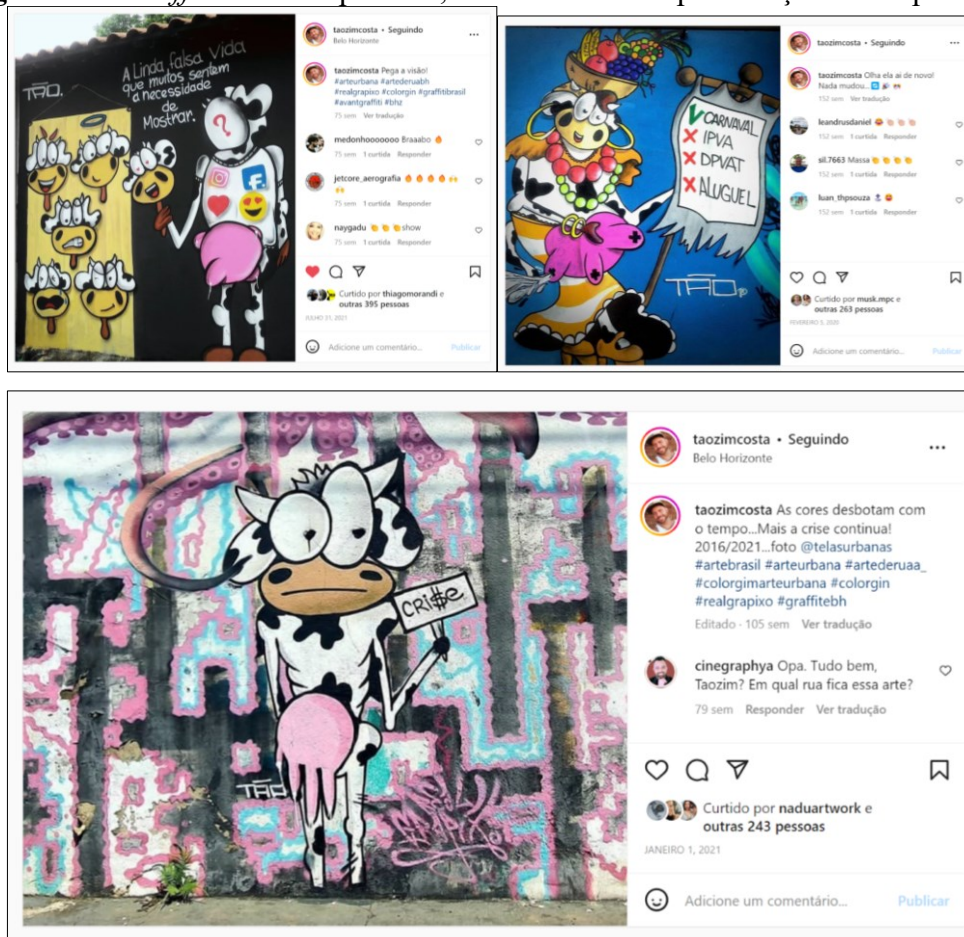
Fonte: Instagram.

⁷¹ Agenda é um muro repleto de assinaturas de diversos pixadores. Assemelha-se a uma folha de caderno com assinaturas.

⁷² O conceito meme é derivado da biologia. O termo se refere a um elemento responsável pela transferência cultural entre os elementos biológicos do corpo humano. Assim como o gene é responsável pela transferência de informações genéticas aos indivíduos, o meme é caracterizado pela repetição e imitação, características que são similares aos conteúdos *web* que rapidamente são compartilhados na rede e se tornam o que conhecemos atualmente como meme.

Um de nossos colaboradores, Tão, criador da personagem “Vaquinha”, se inspira em situações e acontecimentos na *web* para reproduzir seu personagem nas paredes e muros da cidade e região, com destaque para uma estética mais divertida e críticas sociopolíticas.

Figura 57 - Graffitis criados por Tão, divertidos e com provocações sociopolíticas



Fonte: Instagram.

A quarta composição pode ser exemplificada na Figura 58. Os aspectos visuais das câmeras, da cerca concertina, das grades e até mesmo das pixações na parte inferior contribuem para uma visualidade estética daquilo que Silva (2014) considera um *graffiti* pré-formativo.

Figura 58 - Imagem captada na rua Mucuri, no bairro Floresta, em Belo Horizonte



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

As operações de modo progressivo são a terceira possibilidade de análise proposta por Armando Silva, que visa compreender de forma detalhada as camadas de significados das artes urbanas, os processos criativos dos grafiteiros/pixadores e a receptividade dos mesmos pelo público transeunte das cidades urbanas. O autor propõe três operações: (1) o objeto de exibição, (2) observação por um sujeito, (3) olhar cidadão.

O objeto de exibição corresponde à imagem do *graffiti* acompanhada pela intencionalidade de perverter a ordem. Os processos de criação dos grafiteiros e pixadores, em geral envolvem intuição, *insights*, sentimentos e emoções provenientes do cotidiano das grandes metrópoles. Muitos veem esse objeto de exibição como um instrumento de provocar a hegemonia das leis e de quem as faz. Error, um de nossos colaboradores, garante que não existe um limite para o *graffiti*.

O *graffiti* não tem limite nenhum e não tem espaço que cabe *graffiti*, ou que não cabe *graffiti*. Isso vai da atitude da pessoa. Eu, particularmente, não o faço em qualquer lugar, entendeu? Mas se a pessoa faz, para mim tá tudo bem também, se faz igreja, se faz casarão histórico, se faz maria fumaça histórica, não quero saber, é cada um é um. Eu tenho minha política de não fazer nesses lugares históricos, igual tipo, na Serraria Souza Pinto. Eu nunca fiz um nome na Serraria Souza Pinto e nem vou fazer. Tá ligado?! Porque eu respeito a arquitetura e acho que o meu *graffiti*... o meu *graffiti*... a minha pixação não se encaixa naquilo ali. Mas eu chego lá, vejo tudo bagaçado de pixo, acho foda pra caralho. Chego lá e falo: “ô, Serraria, olha como tá, credo! Doida, lacrada de pixo”. Mas você vai lá, e não tem uma pixação minha. Então é diferente de gostar e de fazer, tá ligado? Então tem essa diferença, mas limite pra mim não tem não, mano. (Error)

A segunda operação, observação por um sujeito, é a “operação de enquadramento entre o que se mostra e o que pode ser recebido por cada sujeito de percepção efetiva e afetiva” (Silva, 2014, p. 103). Podem ser, portanto, explícitos ou implícitos/complexos. Sendo explícitos, o *graffiti* transmite sua mensagem diretamente, já esgotando em princípio suas possibilidades enunciativas, como frases diretas ou desenhos de fácil entendimento, diferente das *tags* e desenhos de difícil compreensão. Como na Figura 59, à esquerda existem *tags* de difícil compreensão, são complexas; à direita, é possível ler a frase “eles pintam precoseito nós pixa ação”, sendo uma mensagem mais direta.

Figura 59 - Pixação em Belo Horizonte exemplificando a observação de um sujeito



Fonte: foto de Thiago A. Morandi.

Wanata, uma de nossas interlocutoras, nos disse em entrevista que a arte vai além do belo, ou seja, a arte vai além do visualmente explícito. Ela está presente na forma de provocar outras possibilidades de visão e interpretação.

A arte não tem só o belo, né? A arte na rua, ela... ela atravessa as pessoas, se incomoda, tira do lugar, desloca, faz as pessoas pararem, pensar e refletir e criar uma narrativa sobre aquela imagem que está ali, cada um dentro de seu contexto. Então, eu vejo que o impacto da arte de rua... (Wanata)

A terceira operação de modo progressivo proposta por Silva (2014) é o olhar cidadão. Nas palavras do autor, trata-se da aproximação

de um exercício coletivo de base ética e estética que, é claro, filtra e seleciona todo acontecer social posto em circulação pública, que pode chamar grafite ou

não. No entanto, é neste ponto que talvez possamos estabelecer uma ponte muito precisa entre enunciação e leitura individual e coletiva (Silva, 2014, p. 103).

É o olhar cúmplice, do ver, registrar, compartilhar. São as *selfie* que utilizam como plano de fundo os grafismos urbanos. São os registros de frases, desenhos e afins que carregam em si afinidade cultural e social no transeunte, que observa na imagem da escrita urbana um motivo do registro e compartilhamento. Enfim, é a estética relacional (Bourriaud, 2009) em sua efetiva execução. No que se refere ao compartilhamento, Silva Junior (2017) considera como se fosse o segundo clique do registro imagético; o primeiro é aquele intencional do fotógrafo (*videomaker*, pesquisador), o enquadramento da urbanografia captado torna-se um objeto híbrido, que ganha as redes e possibilita outros recortes de espaço-tempo daquela obra.

Este olhar cidadão está presente nos registros imagéticos das artes da rua, em que os próprios pixadores e grafiteiros registram suas intervenções, além dos transeuntes que fotografam e compartilham suas fotos e filmagens.

6.2 O registro imagético das artes urbanas no Brasil

O registro imagético, por meio da fotografia e do vídeo, das artes urbanas da pixação e do *graffiti* no Brasil, tem como um de seus precursores Djan Ivson Silva, pixador das primeiras gerações de São Paulo. Ele gravava em vídeo algumas ações de amigos pixadores na região metropolitana de São Paulo e depois vendia DVD com as ações em encontros. Em entrevista concedida a mim em março de 2021, Djan relatou que já existiam registros de intervenções urbanas com a estética do *graffiti*, também realizadas pelos próprios grafiteiros, porém, quanto aos registros das pixações, ele considera ser o primeiro a fazer. Conta que utilizava câmeras *cibershots* e pequenas filmadoras, algumas em VHS. Parte dessas imagens ajuda a compor o documentário *Pixo*, sob direção de João Wainer, lançado em 2009. Fato também ilustrado em uma matéria do Fantástico que foi ao ar em 2009.⁷³

Em Belo Horizonte, o nosso interlocutor Kaos (Rodrigo Scalabrini) e alguns de seus amigos foram os primeiros a fazer esses registros, com destaque para as fotografias. Esses arquivos alimentavam perfis no extinto Fotolog, uma rede social em formato de *blog* para postagens de fotografias e alguns textos.

⁷³ “fantástico – pichacao”. Postado por TUMULOSb em 2009. Disponível em: <https://youtu.be/WDLDRmHFRdM>. Vídeo no Youtube. Acesso em: 18 ago. 2021.

Eu tive acesso a vários artistas referências que eu tenho e guardo com o maior carinho na lembrança e na amizade também. Na época do Fotolog nós tivemos – eu e um amigo meu – a ideia de registrar o trabalho de várias pessoas no intuito de mostrar a beleza, nós estávamos muito entusiasmados, aquilo nos motivava tanto que nós sentimos a necessidade de mostrar outros trabalhos, outras técnicas, até porque nessa época quem adquiria uma técnica nova não queria passar para frente, guardava só para ele, para ter uma visibilidade maior, as pessoas ficarem impressionada com o resultado final do trabalho dele. Então nós decidimos colocar isso a público mesmo. Às vezes o cara estava fazendo lá, e a gente passava na frente, trabalhando de *office boy*, *motoboy*. Então acaba que a gente passa e via o artista ali fazendo um belo mural, e nós registrávamos e postávamos sem direito [autoral], sem autorização, sem nada. E tivemos um retorno muito positivo com isso, porque virou uma referência...

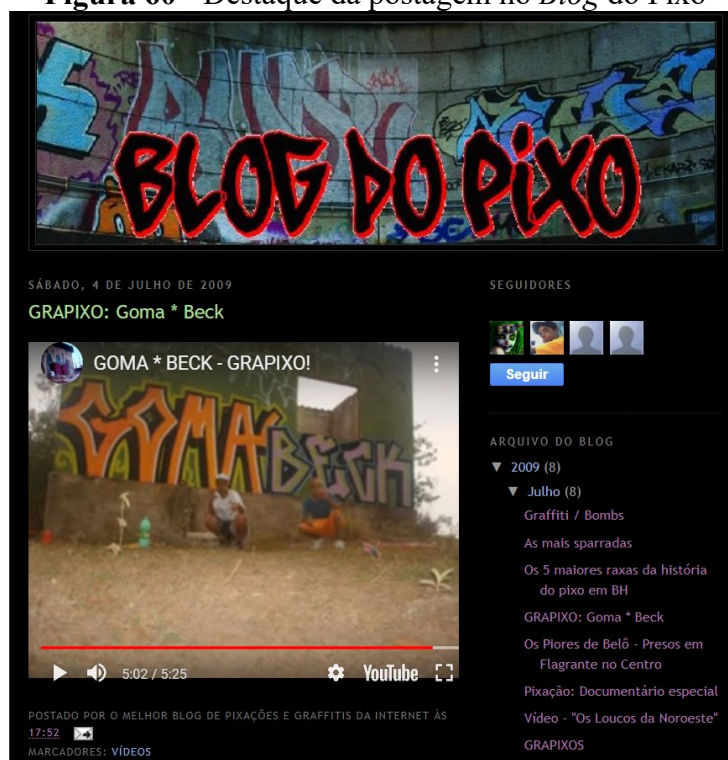
Vocês foram os primeiros a fazer isso aqui em BH?

Sim, eu e mais um amigo meu, nós trabalhávamos junto na mesma empresa. Mas em São Paulo já tinha muita gente – que fazia esse tipo de registro. A gente esperava ansiosamente, por exemplo, da revista *Graffiti*, que é uma revista de São Paulo de produção trimestral e assim, quando estava chegando próximo à data de lançar uma nova edição, a gente passava praticamente todos os dias na banca para ver se a revista tinha chegado, porque nós mandávamos uns poucos registros que tínhamos para a editora desta revista, no intuito do trabalho ser divulgado. (Kaos)

Tanto Djan, quanto Kaos utilizaram inicialmente o Fotolog, *blogs*, Orkut, Facebook e, atualmente, o Instagram para postarem intervenções de arte urbana. Alguns *blogs* ainda resistem ao tempo, como o *Blog do Pixo*⁷⁴, (que apresentaremos a seguir) hospedado no Blogger, com oito postagens realizadas em um único dia (04/07/2009).

⁷⁴ O *blog* pode ser acessado no *Blogger*: Disponível em: <http://pixoembh.blogspot.com/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Figura 60 - Destaque da postagem no *Blog do Pixo*



Fonte: *Blog do Pixo*.

Dentre as postagens, destaco três: 1. um vídeo⁷⁵ de 48 segundos de uma intervenção de Grapixo, com o título *Os Loucos da Noroeste*; 2. Uma reportagem especial⁷⁶, provavelmente do final da década de 1980 e início da década de 1990, da extinta TV Manchete; 3. Uma reportagem da TV Alterosa⁷⁷, em data não definida. Um grapixo do Goma em parceria com Back⁷⁸.

Também se destacam alguns comentários que demonstram a importância que as *crews* e grifes tinham (e têm) na RMBH, assim como as disputas entre elas. Nos comentários, indivíduos citam nomes que possivelmente integram a primeira geração de pixadores/grafiteiros. A Figura 61 ilustra comentários que mencionam alguns desses grupos: DFC (Delinquentes Favelados do Cachoeirinha), DST (Demônios do São

⁷⁵ Vídeo *Os Loucos da Noroeste*. Disponível em: http://pixoembh.blogspot.com/2009/07/video-os-loucos-da-noroeste_04.html. Vídeo no YouTube disponível em: https://youtu.be/W_DDI0xgPIY. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁷⁶ Vídeo *Pixação: Documentário especial*. Disponível em: <http://pixoembh.blogspot.com/2009/07/pixacao-documentario-especial.html>. Vídeo no YouTube disponível em: https://youtu.be/_RWNXrGjql. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁷⁷ *Os Piores de Belô - Presos em flagrante no Centro*. Disponível em: <http://pixoembh.blogspot.com/2009/07/os-piores-de-belo-presos-em-flagrante-no-centro.html>. Vídeo no YouTube disponível em: https://youtu.be/JVzo2c5X_9A. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁷⁸ *Os Piores de Belô - Presos em flagrante no Centro*. Disponível em: <http://pixoembh.blogspot.com/2009/07/grapixo-goma-beck.html>. Vídeo no YouTube disponível em: <https://youtu.be/f277II8TGlw>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Tomás), PE (Pixadores de Elite), DVO (Demônios da Vila Oeste), RCS (Rebeldes do Comando Satânico), CH (Comando Hell).

Figura 61 - Alguns comentários em uma das postagens do *Blog do Pixo*

Anônimo 15 de dezembro de 2018 18:13
 DFC (cachoeirinha, Santa cruz vamos) ver os que lembro:
 Bitu, Disney, Dic, Demo, Les, Disk, doidão, Dinamo, Mac, sombra, dek, samka, safin, cona, goma, daxter, sap, sneik, fato, firt, falso, Beto, arte, Bic, bisiu, Biro, Buda, dado, asa, nada, dino, dox, bracin...
<http://www.angelfire.com/nt/delinquentes/>
 Responder

Anônimo 27 de abril de 2019 23:51
 Pichadores que já morreram:
 Digné - DST (por volta de 2007)
 Ast - PE (Morreu em 2015 dentro de um presídio)
 System - DFA
 Fiel - DVO
 Fort - DVO
 Mamão
 * Tem outros que já morreram se alguém lembrar de mais nomes comentem abaixo.
 Responder

▼ Respostas

Tony krossss 25 de outubro de 2021 11:06
 outros que morreu
 Safa - pe
 Fuga - rcs
 Bala - bsm p.e
 dumbo - otn
 Ronco - ch

Anônimo 25 de outubro de 2021 11:15
 O Goma pode pincha o resto da vida que nunca vai se como os cara das antiga como dpc pe cpb muito menos um cossi ou paco da vida Goma é um grande pixado mas nunca feiz monumento nem nada que desafia a lei e a ordem so predio abandonado e patrimonio particular de pessoas.... antes não era desafio o tempo todo nas rua salve.salve galera
 Responder

Fonte: *Blog do Pixo*.

Um anônimo, que se identifica como pixador, escreveu em uma das postagens do *blog*⁷⁹ em 01/01/2010:

Putz, lembro do Goma da minha época de pixação o cara mandava muito nos detono (Pixação) aqui em BH, legal ver ele ainda em ação o primeiro GRAPIXO dele que vi foi aqui perto do Cemitério Bosque da Esperança (final da Avenida Cristiano Machado) em um parapeito de um prédio abandonado sentido Aeroporto de Confins ele marcou com umas cores tipo usadas pelo pessoal do Reggae (Verde, Amarelo, Vermelho) não sei se já foi apagada mais ficou muito foda depois vi uma pelo lado da Savassi na Avenida do Contorno ao lado da loja das bichas OPS... digo da loja do Cruzeiro RSRS... mais curtia mais o lance da época de pixação dele, era bacana ir ao centro da cidade e curtir os detonos dos mestres como: Jiraia SG, Gamboa SG, Paco PE (putz, das antigas), Caps CPG, Leo CPG, Opus CJH etc..... é uma pena toda essa cultura da pixação de Belo Horizonte não ter gente para preservá-la e fatalmente ira se perder com um tempo..... (BLOG DO PIXO, 01/01/2010)

Outro anônimo comentou: “de 90 a 2000, cossi juntamente com os malucos da C.G.O astro e tal, que na época era a maior de BH, com 60 integrantes, e a ms juntamente com o colhes... essas eram as maiores...pelo que eu ouvi falar” (*Blog do Pixo*). Em outro comentário: “cossi e jiraya foram ou e os piores de belo, so q jiraya so mandava no jet e cossi no jet e nos rolos.mas nunca vi igual. so q na atualidade qem ta aterorisando e o goma.” (*Blog do Pixo*).⁸⁰

Historicamente, o início das intervenções de pixação na RMBH teve origem nas torcidas organizadas de futebol, principalmente a do Atlético Mineiro nas décadas de 1980 e 1990.

[...] acabou se tornando prática comum entre as torcidas organizadas dos grandes times de futebol. Nos anos 80, após a Máfia Azul pichar a sede do Atlético em Lourdes, o fenômeno generalizou-se. De fato, é nos grandes templos do futebol que a pixação adquire para o jovem o caráter dos grandes conflitos, e passa a integrar a coreografia mítica do ritual esportivo (Viana; Bagnariol, 2004, p. 183).⁸¹

A partir de 2000, o *grapixo* e *graffiti* se integram à paisagem urbana de Belo Horizonte, mas observa-se que não há registros das técnicas antes dos anos 2000. Em entrevista ao portal de notícias *O Beltrano* (2017)⁸², Goma, que também foi um dos nossos interlocutores, destaca o histórico das intervenções em Belo Horizonte

⁷⁹ Grapixos. Disponível em: <https://pixoembh.blogspot.com/2009/07/grapixos.html>. Acesso em: 25 nov. 2021.

⁸⁰ Cossi e Jiraya são pixadores da primeira geração da RMBH.

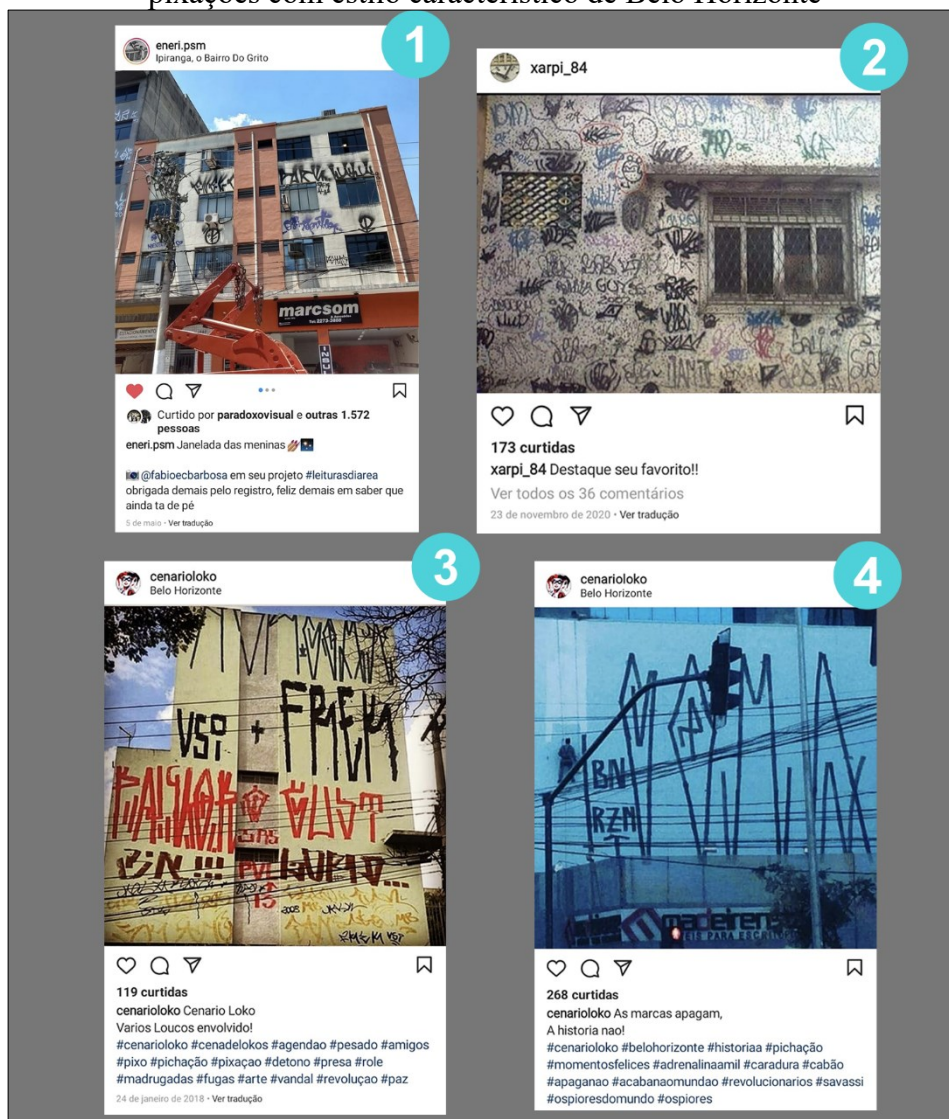
⁸¹ Lourdes é um bairro da zona sul de Belo Horizonte.

⁸² Goma Fala. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/goma-fala/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

Na década de 90 a galera pixava mais de *spray*. Tinha uns feras: Jiraia, Sereia, GG, Cossi. E a maioria fazia era na marquise mesmo. Eles tiveram a época deles, mas na minha opinião o auge mesmo veio de 1999 pra cá, quando começaram as pixações de rolinho, no topo dos prédio, usando cabos pra fazer na lateral, nos viadutos. Cada geração é uma geração. Vai mudando o estilo. Os caras para se destacarem mais tinham que pixar monumento, igreja, patrimônio, essas coisas. De 2000 pra cá vieram as pixações mais ousadas, grandonas, descendo de corda, fazendo viaduto. (Goma, 2017)

Como característica estética, o estilo mineiro tem suas raízes em São Paulo (letras mais esticadas e pontiagudas, com uso de *spray* e rolinho, esteticamente tem a parte superior um pouco esfumaçada – quando se usa o *spray* – e grande parte das intervenções são elaboradas em prédios/edifícios em fachadas cegas – lateral do prédio sem janelas – e acima das janelas) e Rio de Janeiro (letras mais emboladas e arredondadas, com maior uso de *spray*, geralmente realizadas em muros, viadutos etc.; o estilo é conhecido como xarpi ou carioquinha). A escrita na RMBH é mais espaçada, mesclando as formas esticadas e arredondadas, utilizando como instrumento tanto o *spray*, como o rolinho; quanto ao suporte, exploram fachadas cegas, muros, portas de metal em estabelecimentos comerciais, viadutos etc.

Figura 62 - [1] pixação de São Paulo; [2] conjunto de xarpi do Rio de Janeiro; [3] e [4] pixações com estilo característico de Belo Horizonte



Fonte: Instagram.

Atualmente, os registros imagéticos das artes urbanas estão presentes, sobretudo nas redes sociais, principalmente no Instagram, que reúne milhões de postagens de fotografias e vídeos com a temática das artes urbanas do *graffiti* e pixação.

Tal temática, das artes urbanas, também está presente no cinema, sejam como narrativa principal ou na utilização da estética do *graffiti* e pixação em seus cenários e locações, assunto que será abordado a seguir.

6.3 O *graffiti* e a pixação nas telas de cinema

Seja no formato cenográfico, como acontece no curta de animação *Veneta* (1980) e no longa ficcional *Coringa* (2019), ou narrativa própria nas ficções *Wild Style* (1982) e *Urubus* (2021), ou ainda nos documentários *Style Wars* (1983), *Pixo* (2010) e *Pixadores*

(2014), as artes urbanas do *graffiti* e da pixação são elementos presentes nas telas de cinema.

Veneta (1980)⁸³ é um curta-metragem de animação brasileiro, de Flavio del Carlo, de 5 min. Em cenário futurista, o enredo aborda a exploração burguesa dos proletariados. Estes, com sua força de trabalho, produzem alimentos em um prédio *robot* a fim de saciar os desejos da burguesia, que se alimenta e joga os restos aos proletariados, que se revoltam e tomam para si o prédio *robot*. A introdução do filme apresenta os profissionais com seus nomes sendo pixados nas paredes da cidade, com uma estética característica da década de 1980.

Coringa (2019) é um filme dirigido por Todd Phillips e conta a história de vida de um dos principais vilões das HQ do Batman. O cenário é Gotham City, em uma alusão à cidade de Nova York da década de 1970, repleto de *graffitis* nos muros, estações e vagões dos trens.

Wild Style (1982) é um filme musical dirigido por Charlie Ahearn⁸⁴ e *Style Wars* (1983) é um documentário dirigido por Tony Silver⁸⁵. Ambos retratam Nova York e foram os principais responsáveis pela popularização da estética do *graffiti* mundo afora.

Pixo é um documentário brasileiro dirigido por João Wainer, que retrata o cotidiano de grupos de pixadores em São Paulo. No filme também são registrados momentos históricos da cena paulistana, como a invasão na 28ª Bienal de São Paulo em 2008. Naquela edição do evento, o segundo andar do pavilhão foi destinado ao “vazio”, ou seja, sem obra nenhuma; então os pixadores decidiram invadir e ocupar o espaço com pixações. Na visão do diretor, em entrevista cedida a mim em março de 2021, o filme é considerado um marco para a difusão da estética e conhecimento das estruturas sociais presentes na pixação de São Paulo, que influencia toda a produção de artes urbanas no país.

Pixadores é um documentário dirigido por Amir Escandari que conta os bastidores da participação dos artistas do pixo Djan, William, Biscoito e Ricardo na Bienal de Berlim, convidados para viajar à Alemanha após os atos da invasão à Bienal de São Paulo. Os documentos exigidos para viagem, os conflitos com os organizadores do

⁸³ Filme *Veneta* (1980). Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=veneta>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁸⁴ Filme *Veneta* (1980). Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=veneta>. Acesso em: 10 nov. 2021.

⁸⁵ *Style Wars* (1983). Disponível em: <https://youtu.be/m4PrA-FubQY>. Acesso em: 10 nov. 2021.

evento e a viagem em si são retratados no filme, com a maioria de sua estética com imagens em preto e branco.

Urubus (2021) é um filme ficcional com a proposta de representar o movimento da pixação. No contexto de São Paulo, ele escancara a realidade de muitos jovens periféricos Brasil afora. O longa de 1h53min, com direção de Claudio Borrelli, com Djan Ivson entre os roteiristas, direção de fotografia de Ted Abel e produção executiva assinada por Fernando Meirelles, foi lançado na 45ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2021) e recebeu dois dos principais prêmios: o “prêmio do público” e “prêmio da crítica”. O filme pode ser relacionado ao ato da etnoficção, pois a maioria dos atores é de pixadores e moradores de Paraisópolis, zona periférica de São Paulo.

Um dos destaques do filme *Urubus* é a presença de um casal – Trinchas (Gustavo Garcez), pixador e líder do crew *Urubus*, e Valéria (Bella Camero), estudante de Artes – que tem como objeto de investigação o universo da pixação de São Paulo. Em muitas cenas ela está acompanhada de uma câmera filmadora que registra em vídeo algumas das intervenções dos pixadores do *Urubus*. Além disso, retrata a participação do grupo na invasão da 28ª Bienal de São Paulo e o convite que receberam para participar da Bienal de Berlim.

Urubus despertou em mim muitas emoções e vibrações, talvez pelo fato de tê-lo assistido logo após uma rápida visita a São Paulo, quando estive participando da Bienal (34ª edição) e ter visto no filme alguns outros locais recentemente percorridos. Fiquei hospedado em um hotel nas proximidades da Estação da Luz e Rua 25 de março, região central, onde existem inúmeras pixações. Dentre elas, uma feita pelo grupo *Círculo Forte*, que continha elementos visuais muito presentes em cenas do filme, como em uma placa na plataforma de embarque da Estação da Luz e em um dos prédios escolhidos para escalada pelos “*urubus*” no filme.

Estar presente em São Paulo e assistir em seguida ao filme, além de contribuir para o reconhecimento do cenário, me auxiliou para a compreensão sobre o processo da pixação daquela cidade, seus elementos simbólicos próprios, que desafiam o olhar transeunte. Um universo que influencia outras cenas da arte urbana, como a estética da pixação e *graffiti* de Belo Horizonte.

Figura 63 - Fotos realizadas em São Paulo, na região da Estação da Luz



Fonte: fotos de Thiago A. Morandi.

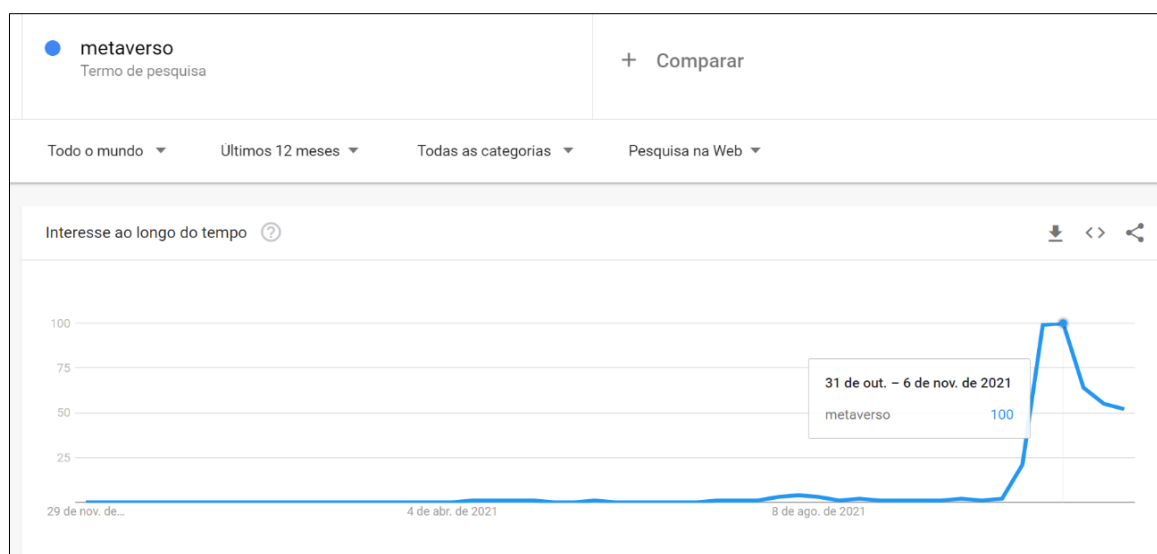
Conhecer de perto sobre os bastidores da realização de registros imagéticos do *graffiti* e *pixação* nas ruas de São Paulo foi fundamental para esta pesquisa, especialmente como motivador à criação de documentários etnobiográficos de grafiteiros da RMBH, realizados em conjunto com o Projeto Caus (2021), que detalharemos à frente. Os documentários etnográficos são um modo de registrar e criar memória digital das artes urbanas.

6.4 A complexidade da memória digital

Alguns formatos de arquivos digitais (.jpg, .mp3, .mp4, .pdf, dentre outros) já se tornaram tão comuns na sociedade contemporânea que escapam das reflexões sobre suas características de arquivamento e, conseqüentemente, sobre a memória digital, ou seja, como os mesmos podem ser arquivados para poderem ser visualizados futuramente, uma vez que são arquivos digitais e seus modos de visualização são constantemente atualizados. A evolução técnica de *hardwares* e estruturas de códigos binários é inerente ao nosso cotidiano. Inclusive, isso foi debatido nas redes sociais sobre um possível mundo “metaverso”⁸⁶, tendo ganhado destaque em buscas no Google na última semana de outubro e primeira de novembro de 2021, como demonstrado na Figura 64.

⁸⁶ Metaverso é um universo virtual onde indivíduos podem interagir através de avatares, seja para jogos, negócios ou outras formas de entretenimento. Em 28 de outubro de 2021, o CEO do (antigo) Facebook, Mark Zuckerberg, anunciou que a empresa criará a sua própria versão de metaverso e o novo nome da companhia passa a ser “Meta”. Mesmo período em que as buscas sobre o assunto atingiram o pico no Google.

Figura 64 - Gráfico gerado pelo Google trends, que registra as buscas por períodos na *web*



Fonte: Google.

Nota: O valor 100 representa o pico de popularidade do assunto.

De acordo com a Adobe Inc., empresa criadora de *softwares*, um dos arquivos digitais mais confiáveis do mundo a respeito do qual se faz necessário pensar sobre sua memória digital é o *Portable Document Format*, ou simplesmente seu acrônimo PDF⁸⁷. Pensar sobre esses documentos digitais e como armazená-los são temas abordados no livro *A memória digital e outras questões das artes e museologia*, organizado por Pablo Gobira e publicado pela Editora Uemg em 2019. Seu conteúdo apresenta discussões sobre a memória de obras de arte digitais, levantando questões que envolvem formas e formatos de arquivar intervenções que envolvem o campo digital, assim como páginas *web* e, conseqüentemente, a memória dos laços sociais construídos na rede.

No mesmo livro, Annet Dekker (2019), no capítulo “Armazenamento de culturas *online* e *storytelling* com método”, cita alguns projetos que tiveram como tentativa armazenar este tipo de memória, sugerindo que o processo de *storytelling* é o mais indicado para a salvaguarda de rastros digitais de artistas que utilizam plataformas digitais. Ao utilizar este processo, “as relações e os padrões reconhecíveis nas

⁸⁷ O formato de documento portátil foi criado pelo conglomerado Adobe Inc, uma empresa norte-americana fundada em 1982 por John Warnock e Charles Geschke, ex-funcionários da empresa Xerox PARC. O PDF existe desde 1993 e tem como propósito inicial a portabilidade de grande quantidade de documentos. O formato tem padrão aberto, o que possibilita que terceiros desenvolvam aplicativos que leiam ou identifiquem esse tipo de arquivo. O visualizador padrão desse tipo de arquivo é o Acrobat Reader, da Adobe, que permite ao usuário baixar uma versão gratuita e outra mais completa, que faz parte de seus planos de assinatura. Disponível em: <https://www.adobe.com/br/acrobat/pdf-reader.html>. Acesso em: 28 out. 2021. Certificado ISO do formato. Disponível em: <https://www.iso.org/standard/51502.html>. Acesso em: 28 out. 2021.

informações criam significados e entendimentos, e enquanto alguns elementos permanecem constantes, outros podem mudar de acordo com o tempo, o lugar e a pessoa” (Dekker, 2019, p. 103).

Com isso, é possível verificar que os processos simbólicos intrínsecos nas artes possibilitam que elas permitem diversas interpretações, o que podemos comparar com a estética relacional (Bourriaud, 2009) e com a compreensão de que uma obra de arte é aberta (Eco, 2014). Portanto, a memória digital possibilita que os significados interpretativos permaneçam, mesmo entendendo que seus símbolos passem a ser visualizados de formas diferentes das atuais (quando foram realizados os registros e/ou os arquivos digitais).

Partindo dessa premissa, levanto uma reflexão sobre a efemeridade de intervenções urbanas que são registradas e fixadas em formatos digitais, como acontece no Instagram: esses registros imagéticos podem ser um processo de *storytelling* de memória digital das intervenções urbanas do *graffiti* e da pixação, pois possibilitam interpretações diversas dos usuários daquela rede.

Outra reflexão necessária é sobre o formato de registro para a memória. Na sociedade contemporânea, é notória a inovação tecnológica de *hardwares*, impactando no formato do arquivo digital. Ao contrário de outros períodos da história, quando filmes e fotografias eram fixados em películas e papéis especiais, atualmente existem formatos diversos: na fotografia, os principais e mais utilizados são .jpeg, .png, .bmp, .gif, .tiff; no vídeo, temos .avi, .wma, .mp4, .mov, .flv, .mkv, dentre outros. Além das inúmeras codificações de arquivos em .raw⁸⁸ e codificações de formatos de exibição destes

⁸⁸ Raw é o formato cru da imagem, ou seja, um registro que contém todos os dados de captura da imagem por meio do sensor da câmera. As extensões dos arquivos raw são diversas e variam de acordo com o fabricante do equipamento fotográfico. A leitura dele é atualizada a cada lançamento de um novo modelo de câmera, o que exige constante atualização de *softwares* de edição de imagens. Veja alguns exemplos das extensões do formato: .nef .nrw (Nikon), .crw .cr2 .cr3 (Canon), .arw .srf .sr2 (Sony), dentre outros.

arquivos, que envolvem taxas de BITS⁸⁹, HZ⁹⁰, FPS⁹¹, dentre outras. A análise de Dekker elucida que

A cultura de rede não é mais baseada em objeto e, portanto, não pode ser preservada como objetos convencionais, é ainda necessária tratá-la como uma rede de ligações (inter) conectadas e de dependências que são propensas a mudança constante com cada método arquivístico empregado (Dekker, 2019, p. 109).

As codificações de leitura de imagem estão diretamente ligadas às taxas de compreensão que elas recebem, seja para manter a maior quantidade de dados ou a intencionalidade de redução do tamanho delas para facilitar a distribuição e armazenagem. Sem o intuito de entrar em detalhes complexos, considero importante fazer uma breve apresentação dos referidos formatos:

- (1) .jpeg (*Joint Pictures Expert Group*) é a mais comum de todas e existe desde 1983. Foi criada para ser uma imagem de fácil indexação no *e-mail* e se tornou o melhor formato de circulação na *web*, com seu uso em *sites* etc. Este formato permite até dezesseis milhões de cores em uma imagem;
- (2) .gif (*Graphics Interchange Format*) criado em 1987, permitiu a inserção dos primeiros vídeos na internet. Porém, seu formato é reduzido e só permite algo em torno de 256 cores. É um formato muito popular na criação de memes atualmente;
- (3) .png (*Portable Network Graphics*) foi criado em 1996 e possibilita imagens com um maior número de cores; conseqüentemente, mantém mais dados no arquivo. É uma configuração muito utilizado em redes sociais;

⁸⁹ *Bitrate* é quantidade de dados em que um arquivo pode ser lido no vídeo: quanto maior a taxa de *bitrate*, maior a qualidade do vídeo. Na prática, cada *pixel* da imagem contém mais informações, porém nem todo *software* ou *site* consegue ler altas taxas de *bitrate*, fator que também pode depender da taxa de dados que o seu provedor de internet pode lhe oferecer. Por padrão o formato 4G oferece em média uma taxa de 20 mbs (megabits por segundo). O YouTube, por exemplo, lê entre 8 e 12 BITS. Mesmo que um vídeo com maior taxa seja colocado, o *site* faz essa conversão automática para a exibição final. Cada *pixel* de um vídeo é formado pelas cores RGB (R: *red*/vermelho, G: *green*/verde, B: *blue*/azul); cada cor tem em média 8 BITS, equivalendo a 256 tons de cores possíveis, ou seja, cada *pixel* contém 24 BITS e cerca de 16,7 milhões de tons de cores. Assim, se aumentar a taxa de BITS, aumenta a taxa de transferência e exibição dele. O *site* <https://bitratecalc.com/> permite que seja calculada a taxa média de *bitrate* necessária para exibição de um arquivo.

⁹⁰ Frequência *Hertz* é uma unidade de medida que determina a frequência de rotação/ciclo por segundo. Na exibição de um vídeo em um monitor/TV, o HZ é referente à quantidade de quadros que o aparelho pode exibir a cada segundo. Uma tela com 60 Hz consegue exibir até 60 quadros/*frames* de imagem por segundo

⁹¹ FPS é o acrônimo de *frame per second*, ou seja, quadro/*frame* por segundo. No cinema, por exemplo, a média de *frames* exibidos por segundo é 24, na TV 29,97 (30 *frames* por segundo). Jogos de videogame adotam altas taxas de FPS e conseqüentemente de atualização de Hz para criar aspectos mais realistas aos jogos, que chegam a até 300 HZ. O olho humano tem capacidade de captar até 200 FPS e até 1000HZ.

- (4) *Bitmap* (.bmp) é um formato sem compressão criado pela Microsoft para suportar milhões de cores. Por não ter compressão, geralmente são arquivos muito grandes e ocupam grande parte do espaço de armazenamento;
- (5) *tiff (Tagged Image File Format)* é um estilo com pouca ou nenhuma compressão, o que permite que o arquivo armazene muitos dados. Assim como o .bmp, é um arquivo muito grande.

Tais codificações também existem na imagem em movimento⁹². O H.264/AVC, por exemplo, foi criado em 2003 e é uma codificação para vídeo .mp4, que fornece uma boa qualidade e menor quantidade de *bitrate* se comparado a codificações anteriores. Esses padrões são desenvolvidos por .mpeg (*Moving Pictures Experts Group*), em que um grupo de especialistas em imagem em movimento define os padrões de compressão de imagem. Os referidos padrões necessitam de aprovação do ITU (*Telecommunication Standardization Sector*)⁹³, que autoriza suas atualizações desses padrões de codificação. Por sofrerem muitas alterações, as cifragens exigem o *upgrade* dos Codecs no computador.⁹⁴

Como proposto para esta pesquisa, para os registros imagéticos de trabalho de campo foram utilizados dois modelos de câmeras: Nikon D7100, a Sony A6500 e a Sony A6400. No processo de captação de imagens feitas durante as entrevistas, usei a Nikon, um microfone lapela Boya by-m1 conectado direto na câmera, pois era o único modelo em mãos que me possibilitava o monitoramento do áudio enquanto gravava as entrevistas, além de utilizá-lo para registrar retratos dos entrevistados. As câmeras Sony foram utilizadas para imagens de apoio, pois permitem melhor qualidade de imagens em comparação às Nikon. Também foram feitas algumas imagens aéreas captadas por um *drone* da DJI, modelo Mavic Pro, pelo Rodrigo Sacalabrini e alguns arquivos dos próprios artistas. As fotos foram capturadas em .raw, finalizadas em .jpeg, e os vídeos finalizados em FullHD H.264 com 12 em taxa de *bits*.

Outras formas de armazenar arquivos digitais atualmente são através das *criptoarts*, arquivos digitais .nft registrados em *blockchain*, que garante níveis de

⁹² No vídeo essas codificações são chamadas de Codecs, ou COdificação e DECodificação. Na prática, eles traduzem os dados do arquivo em imagem visual, possibilitam ainda a compressão dos dados, fazendo com que arquivos que ocupariam gigas de espaço ocupem apenas alguns megabits de armazenamento.

⁹³ Site oficial do ITU - Setor de Normatização das Telecomunicações. Disponível em: <https://www.itu.int/en/ITU-T/Pages/default.aspx>. Acesso em: 9 nov. 2021.

⁹⁴ No sistema operacional Windows, os Codecs podem ser atualizados no *site* da Uptodown, um portal com sede na Espanha para *downloads* de *softwares* criados em 2002. Disponível em: <https://k-lite-mega-codec-pack.br.uptodown.com/windows>. Acesso em: 8 nov. 2021.

fidelidade, autenticidade e segurança digital. Esse é um formato de arquivo digital relevante quando se trata sobre memória digital.

6.5 *Criptoart*: falando de fidelidade digital

Para tratar de fidelidade digital, recorreremos ao dispositivo de armazenamento conhecido como *Criptoart*, um mecanismo de armazenamento de registros digitais que permite a negociação de obras de arte digitais em *blockchain*, conhecido como *.nft - non fungible token*, uma espécie de selo de autenticidade que torna a obra única. As negociações para esse tipo de arte já existem desde meados de 2008, mas foi a partir do segundo semestre de 2020, no período da pandemia de Covid-19, que a tecnologia ganhou mais destaque, incluindo dispositivos que eram pouco conhecidos e utilizados. Somando as três principais plataformas de negociação de *.nft* (OpenSea, Axie Infinity e CryptoPunks), são mais de U\$14 bilhões em volume de vendas⁹⁵. É possível acompanhar a evolução das negociações de arte digital no *site* <cryptoart.io>⁹⁶, que monitora as principais obras negociadas.

Em novembro de 2021, a obra mais valiosa em *.nft* era a *everydays: the first 5000 days*, negociada por mais de U\$69 milhões. O *graffiti* ultrapassou o desenho nas paredes e se tornou um estilo de obra cobiçado nas plataformas de *.nft*. Em março de 2021, a obra digitalizada *Morons*, do grafiteiro britânico Banksy, foi queimada em uma transmissão ao vivo⁹⁷ pelo grupo Injective Protocol, negociada como *.nft* e, em seguida, avaliada em U\$95 mil. Foi vendida como *token* por U\$382 mil.

Um coletivo formado por setenta grafiteiros ocupou com *graffitis* uma mansão próxima ao Jockey Club, em São Paulo, que deveria ser demolida para a construção de um condomínio. A ocupação ocorreu em comum acordo entre os proprietários do imóvel e o grupo de artistas, que tinham por objetivo a pintura de *graffitis* para em seguida serem digitalizadas e transformadas em *.nft*⁹⁸. O movimento social deu origem a uma Casa denominada NFT. Ela foi idealizada por Alexandre Travassos e Rodrigo Loli, que

⁹⁵ OpenSea ultrapassa U\$ 10 bilhões em volume de vendas. Disponível em: <https://beincrypto.com.br/opensea-volume-de-vendas/>. Acesso em: 8 nov. 2021.

⁹⁶ cryptoart.io. Disponível em: <https://cryptoart.io/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

⁹⁷ Authentic Banksy Art Burning Ceremony (NFT). Postado por Burnt Banksy em 3 de março de 2021. Disponível em: https://youtu.be/C4wm-p_VFh0. Acesso em: 29 mar. 2021.

⁹⁸ Mansão prestes a ser demolida é tomada por grafites que serão NFTs. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/08/mansao-prestes-a-ser-demolida-e-tomada-por-grafites-que-serao-nfts.shtml>. Acesso em: 8 nov. 2021. | Pinturas e grafites são digitalizados antes de mansão ser demolida na Zona Sul de SP. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/11/04/pinturas-e-grafites-sao-digitalizadas-antes-de-mansao-ser-demolida-na-zona-sul-de-sp.ghml>. Acesso em: 8 nov. 2021.

receberam 130 pinturas do grupo de grafiteiros, ocupando todos os seus ambientes, inclusive a piscina localizada no quintal e o teto da referida casa. Detalhes podem ser visualizados no perfil do projeto no Instagram.⁹⁹

Figura 65 - Perfil do @casa_nft no Instagram



Fonte: Instagram.

Para criar um *token* em uma obra é necessária uma série de procedimentos complexos, que exigem alguns custos em dólares (algo aproximado de US\$270 na OpenSea) convertidos na criptomoeda *ethereum*¹⁰⁰.

Outro fator contemporâneo presente nas criações de arte digital, e que consequentemente envolve a produção de novos formatos de *graffiti* e/ou inserção deles nas redes, são as tecnologias de *machine learning* de aprendizado profundo [*deep learning*], com inteligência artificial (IA), que têm sido utilizadas na criação de imagens digitais de alta qualidade. Plataformas como Midjourney, Blue Willow, Lexica, DALL-

⁹⁹ Instagram do projeto Casa NFT. Disponível em: https://www.instagram.com/casa_nft/. Acesso em: 8 nov. 2021.

¹⁰⁰ Negociada na tarde de 8 de novembro de 2021 por US\$4,759.16. Para acompanhar a evolução dos preços é só acessar o *site* da Coin Market Cap. Disponível em <https://coinmarketcap.com/pt-br/currencies/ethereum/>. Acesso em: 8 nov. 2021.

E, dentre outras¹⁰¹, têm características e níveis de precisão próprios. As imagens são formadas a partir de descrição de texto, inserção de imagens e detalhamento informado pelos usuários. A partir do tratamento de um excesso de dados em seus servidores, a imagem é gerada. Na Figura 66, em um exercício pessoal, criei *prompts*, ou seja, instruções dadas para que as plataformas exemplificadas criem imagens por meio de inteligência artificial. O *prompt* utilizado foi: “um grafiteiro em uma cidade urbana brasileira com uma lata de *spray* na mão realizando uma pintura em um muro”. Ainda inseri os parâmetros de qualidade: “8k, hiper-realista, fotografia, luz natural”. É perceptível como cada uma das quatro plataformas compreendem a descrição diferentemente, pois cada uma delas utiliza uma base de informação própria na criação de imagens por meio do uso de inteligências artificiais.

Figura 66 - Imagens criadas com IA: (1) Midjourney; (2) Blue Willow; (3) Lexica; (4) DALL-E



Fonte: imagens de Thiago A. Morandi.

A inserção e popularização do *graffiti* nas plataformas digitais, seja no Instagram ou nas plataformas de NFT ou criações por meio de IA, demonstram que sua essência efêmera pode ser modificada ganhando novas paredes, ou melhor dito, telas digitais. Como produto da minha pesquisa, fiz análises sobre as intervenções de urbanografia no Instagram, que foram apresentadas em eventos científicos sobre estudos antropológicos e sobre cultura digital em cinco países ibero-americanos.¹⁰²

¹⁰¹ A maioria dessas plataformas está diretamente ligada a grandes empresas que detêm uma quantidade expressiva de dados. *Midjourney*, por exemplo, é de propriedade de David Holz, criador da empresa *Leap Motion, Inc.*; *DALLE* é da empresa *OpenAI*, que tem como um de seus fundadores o bilionário Elon Musk e conta com investimentos bilionários da Microsoft. A proposta dessas tecnologias é nova e a maioria foi oficialmente lançada recentemente, a partir de 2020.

¹⁰² (1) Apresentação do trabalho “Urbanografia e tecnologia: das paredes para a rede e de volta às paredes”, no 5º Seminário de Artes Digitais: Projeções e memória da arte, que aconteceu na Uemg entre os dias 23 e 26 de abril de 2019. (2) Apresentação do estudo “urbano-digital-urbano: intervenções de urbanografia no Instagram”, no II Simpósio Internacional Subjetividade e Cultura Digital, com a temática central Saber, Criação e Virtualidade, que aconteceu na PUC Minas entre os dias 2 e 4 de maio de 2019. Disponível em: <https://subjetividadeculturadigitalcom.wordpress.com/>. Acesso em: 10 nov. 2021. (3) Apresentação do

Por meio de extração manual de dados dos anos 2019, 2020, 2021 e 2023, com uso de *hashtags* ligadas às artes urbanas, foi possível observar que o número de publicações cresce a cada dia, como pode ser verificado na Tabela 1.

Tabela 1 - Levantamento quantitativo de publicações com o uso de algumas *hashtags* na plataforma Instagram

HASHTAG	QUANTIDADE 01/05/2019	QUANTIDADE 01/05/2020	QUANTIDADE 31/01/2021	QUANTIDADE 25/01/2023
streetart	46.145.563	52.991.115	57.163.608	64.542.331
graffiti	38.116.525	43.270.006	46.746.213	52.251.944
grafite	1.028.453	1.197.031	1.335.728	1.600.469
vandal	796.866	931.649	1.043.001	1.214.899
arturbana	774.143	939.722	1.064.329	1.326.942
artederua	740.000	895.158	1.064.329	1.227.510
pixo	201.234	241.150	288.044	333.614
lambelambe	112.779	135.330	149.341	186.126
vandalismo	106.307	142.196	170.343	225.365
pixação	66.106	86.147	110.905	164.848
xarpi	49.692	61.326	69.159	87.888
pichação	34.459	56.957	77.283	105.613
grapixo	33.529	44.961	55.189	78.900
pixadores	21.957	27.582	32.216	41.746
picho	11.998	14.294	15.911	18.915

Fonte: Elaborado por Thiago A. Morandi.

trabalho “Urbano-Digital-Urbano: urbanografia nas redes sociais”, no 43º ANPOCS, que aconteceu em Caxambu-MG, entre os dias 21 e 25 de outubro de 2021. (4) Apresentação do trabalho “Urbanografia, a imagem do cenário do grafite e pixação em BH”, no 1º Seminário do Grupo de Pesquisas Transdisciplinares (GTrans) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), que aconteceu de forma *on-line* no dia 26 de fevereiro de 2021. (5) Apresentação do trabalho “Interações urbanas de grafiteiros/pichadores no *Instagram*”, no 6º Seminário de Artes Digitais de 2020/2021, que aconteceu de forma *on-line* entre os dias 22 e 26 de março de 2021. (6) Apresentação do pôster “Urbano-Digital-Urbano: Poder simbólico em intervenciones de urbanografia en *Instagram*”, no Foro Académico Internacional do Festival Internacional de la imagen, realizado de forma *on-line* entre os dias 24 e 28 de maio de 2021. Disponível em: <https://festivaldelaimagen.com/en/portfolio-item/urbano-digital-urbano-poder-simbolico-en-intervenciones-de-urbanografia-en-instagram/>. Acesso em: 10 nov. 2021. (7) Apresentação do trabalho “Urbano-Digital-Urbano: poder simbólico nas intervenções de urbanografia no *Instagram*”, no 20º Congresso Brasileiro de Sociologia, realizado entre os dias 12 e 17 de julho de 2021, no formato *on-line*. (8) Apresentação do pôster “Urbano-Digital-Urbano: poder simbólico nas intervenções de urbanografia no *Instagram*”, no 7º Congresso Internacional de Antropología AIBR, realizado em formato híbrido em Vila Real (Portugal), entre os dias 27 e 30 de julho de 2021. (9) Apresentação do texto “Urbano-digital-urbano: poder simbólico e efeitos de lugar nas intervenções de arte urbana no *Instagram*”, no 8º Congresso Internacional de Antropología AIBR, realizado em formato híbrido na cidade de Salamanca (Espanha), entre os dias 12 e 15 de julho de 2022. (10) Apresentação do texto “A imagem como metodologia: etnografia de rua, poder simbólico e efeitos de lugar em *graffitis* e *pixações* em Belo Horizonte”, no 9º Congresso Internacional de Antropología AIBR, realizado em formato híbrido na cidade do México (México), entre os dias 8 e 11 de agosto de 2023.

6.6 Por dentro do Instagram

O Instagram é uma rede social criada em 2010 pelo americano Kevin Systrom e pelo brasileiro Mike Krieger. Inicialmente, era uma rede de compartilhamentos de fotografias feitas no iPhone (sistema IOS) e que poderiam ser postadas na rede em até 24 horas após a sua realização. A denominação Instagram é originada da mescla da palavra *instant*, de câmera instantânea, e *gram*, de telegrama, ou seja, uma rede de compartilhamento/envio de fotografias instantâneas.

A estética inicial do Instagram, além de permitir que as fotos fossem compartilhadas somente em até 24 horas após sua captura, limita à imagem quadrada, assemelhando-se às imagens capturadas pelas câmeras polaroides. Em seu percurso, a rede social ganhou mais adeptos devido à possibilidade de os usuários do sistema operacional Android (celulares com câmera) poderem utilizar o aplicativo desde 2012. Em 2013, os usuários de Windows Phone tiveram acesso à rede. Para esclarecer sobre o fluxo e a velocidade com que os dispositivos digitais avançam, vou traçar um breve percurso histórico.

Em abril de 2012, o Facebook comprou o Instagram. A partir deste aporte, a rede ganhou inúmeras atualizações, dentre elas a possibilidade de inserção de imagens em movimento, vídeos de até 15 segundos (640 x 640 *pixels*), Full HD (1080p) e gravações de até 60 segundos em 2016.

Desde 2015 a rede permite a inserção de anúncios. Em 2016, foram lançados os *instastories*, que na época possibilitava a publicação de vídeos de até 10 segundos ou fotos, que ficam no ar por 24 horas, função parecida com a da concorrente Snapchat. Em 2018, é lançado o IGTV, que permite a postagem de vídeos longos (até 3,6 GB), numa tentativa de concorrer com o YouTube. No ano de 2020 foi lançado o *reels*, que permite a criação de microvídeos de 15, 30 e mais recentemente de 60 segundos, com funções próximas do concorrente TikTok.

Atualmente, o Instagram possibilita a utilização das seguintes funções: 1. fotos, independente do formato e período feito, inclusive permite postagens de fotografias não realizadas em aparelhos celulares; 2. publicação de vídeos no *feed* de até 60 segundos; 3. vídeos no IGTV em tamanho de arquivos que não ultrapasse os 3.6 GB, em formato vertical ou horizontal; 4. vídeos no *reels* de 15 ou 30 segundos; 5. transmissões ao vivo com até quatro participantes (contas/perfis distintos), geralmente limitada a 60 minutos; 6. *Instastories*, recurso que permite o compartilhamento de fotos e vídeos por até 24 horas.

Além disso, a rede permite a criação de destaques a partir dos *instastories*, edição de biografia, contas/perfis pessoais e conta profissional (que permite acesso a métricas de público alcançado), compartilhamento em outras redes/aplicativos (Facebook, WhatsApp, Twitter/X¹⁰³, Tumblr, Ameba, OK.ru), venda de produtos (loja), dentre algumas outras funcionalidades específicas para cada uma das possibilidades de publicações.

Para analisar esse dispositivo, é importante observar: 1. os algoritmos do Instagram; 2. a plataformização das redes que detém nossos dados; 3. a memória digital que surge a partir das publicações e das relações sociais existentes nas interações na rede.

Algumas informações publicadas no *blog* do Instagram no dia 8 de junho de 2021 por Adam Mosseri, diretor mundial da plataforma, explicam o seu funcionamento atualmente. Segundo o *blog*, o Instagram não tem um único algoritmo, mas sim vários, classificados e processados individualmente e com propósitos específicos.

Cada parte do aplicativo (Feed, Explorar, Reels) possui o próprio algoritmo adaptado à maneira como cada pessoa a usa. As pessoas costumam usar o Stories para ver conteúdos publicados pelos amigos mais próximos. Já o Explorar é mais usado para a descoberta de novidades. Nós fazemos classificações diferentes em cada parte do aplicativo com base na forma como as pessoas a utilizam. [...] Agrupamos todas as informações que temos sobre o que foi publicado, as pessoas que fizeram as publicações e as suas preferências. Chamamos essas informações de "sinais", e há milhares deles. Várias coisas podem ser um sinal, como o horário em que uma publicação foi compartilhada, se você estava usando o celular ou a web e a sua frequência de curtidas em vídeos. (BLOG DO INSTAGRAM)

Algoritmo na computação é uma sequência de instruções para resolver um problema. Uma pessoa insere informações (códigos) dos passos que deve seguir e, posteriormente, cálculos matemáticos são realizados para fazer o processamento, encontrar e classificar grande quantidade de dados. Em seguida, apresentam conteúdos que decidem ser relevantes, tudo isso a partir das informações e interações no cotidiano.

Tais algoritmos, provenientes de programações de códigos, podem ser mais ou menos complexos, a depender da sua finalidade e eficiência proposta por seu programador. Além de processar, encontrar e classificar dados, eles podem aprender habilidades para realizar previsões e tomar decisões em tempo recorde, ou seja, podem

¹⁰³ Em 2022 o empresário Elon Musk adquiriu a empresa twitter.inc por US\$44 bilhões, e em seguida mudou seu nome para X Corp.

fazer escolhas em milésimos de segundos, o que um ser humano levaria horas ou dias para prever e realizar cálculos.

Cada ação no Instagram, como curtir um determinado vídeo ou seguir uma determinada *#hashtag*, é um certo comando de “sinais”. Quando processada, ela oferece conteúdos relacionados com o vídeo curtido ou com a *#hashtag* escolhida. Essa metodologia é parecida com a do YouTube, que oferece vídeos relacionados com o tema.

O ponto negativo das escolhas realizadas pelos algoritmos são as criações de bolhas de conteúdos específicos que acabam por dificultar as interações em realidades distintas. Esse fato gera graves consequências, principalmente nas decisões políticas, fato amplamente explorado no documentário *Privacidade aaceada*¹⁰⁴, que conta detalhes sobre o escândalo da Cambridge Analytica.

Além disso, se um algoritmo é alimentado somente com imagens de pessoas brancas, ele tende a não identificar pessoas de outras cores. Isso indica que os algoritmos são reflexos da sociedade, marcada pela hierarquia social, conceitos pré-concebidos e discriminação. Como possível solução para evitar a discriminação racial é necessário conhecer os códigos de programação de tais algoritmos. Porém, seus detentores não os liberam, ou, até mesmo por serem tão complexos, já não os controlam de ponta a ponta.

Atualmente, conhecer a fundo o que existe por trás dos algoritmos e utilizar a quantidade de dados que é possível alimentar tem um valor muito alto, pois ter acesso às informações possibilita influenciar na tomada de novas decisões e, de certa forma, participar da lucratividade das empresas, principalmente a Meta, proprietária da rede Instagram. Essas informações geralmente são concentradas nessas grandes empresas por meio da plataforma, assunto que abordaremos a seguir.

6.7 Plataformização: capitalismo por trás das redes

Plataformização é a inserção de grandes empresas proprietárias de soluções digitais na vida social cotidiana. São empresas que detêm grande quantidade de dados de seus usuários e concentram um número considerável dessas soluções. Alguns desses exemplos são a Alphabet Inc., proprietária do Google, e Meta, proprietária do Instagram, Facebook e WhatsApp.

¹⁰⁴ Filme documentário *Privacidade hackeada*, de 1h50min., lançado na plataforma de *streaming* Netflix em 2019 e dirigido por Karim Amer e Jehane Noujaim, traz discussões sobre o uso de dados e como eles interferem na política. Como exemplo, o escândalo em torno da Cambridge Analytica que utilizou informações de usuários do Facebook nas eleições dos EUA, no Brexit e entre outros acontecimentos políticos no mundo. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80117542>. Acesso em: 27 jul. 2021.

Ao analisar as pesquisas feitas sobre plataformização, observamos três dimensões devem ser consideradas: “infraestruturas de dados, mercados e formas de governança” (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 5). Compreendendo, de forma macro, a infraestrutura de dados nas estratégias e os usos dos algoritmos no Instagram, esta a rede social pode ser considerada, portanto, uma plataforma.

E observamos que, a partir de uma perspectiva dos estudos culturais, a plataforma leva à (re)organização das práticas culturais em torno de plataformas, enquanto essas práticas moldam simultaneamente as dimensões institucionais de uma plataforma (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 6).

Podemos destacar ainda que a plataformização está presente na datatificação existente nas empresas detentoras dos *marketplaces* dos aplicativos e conseqüentemente nas empresas proprietárias de redes sociais utilizadas pelo usuário. Os usuários do sistema IOS (Apple) só podem baixar os aplicativos em seu *marketplace* Apple Store; já os usuários que utilizam o sistema *Android*, só podem baixar no *marketplace* Google Play Store. Essas empresas utilizam os dados de usuários para que seus algoritmos ofereçam outros produtos similares àqueles utilizados.

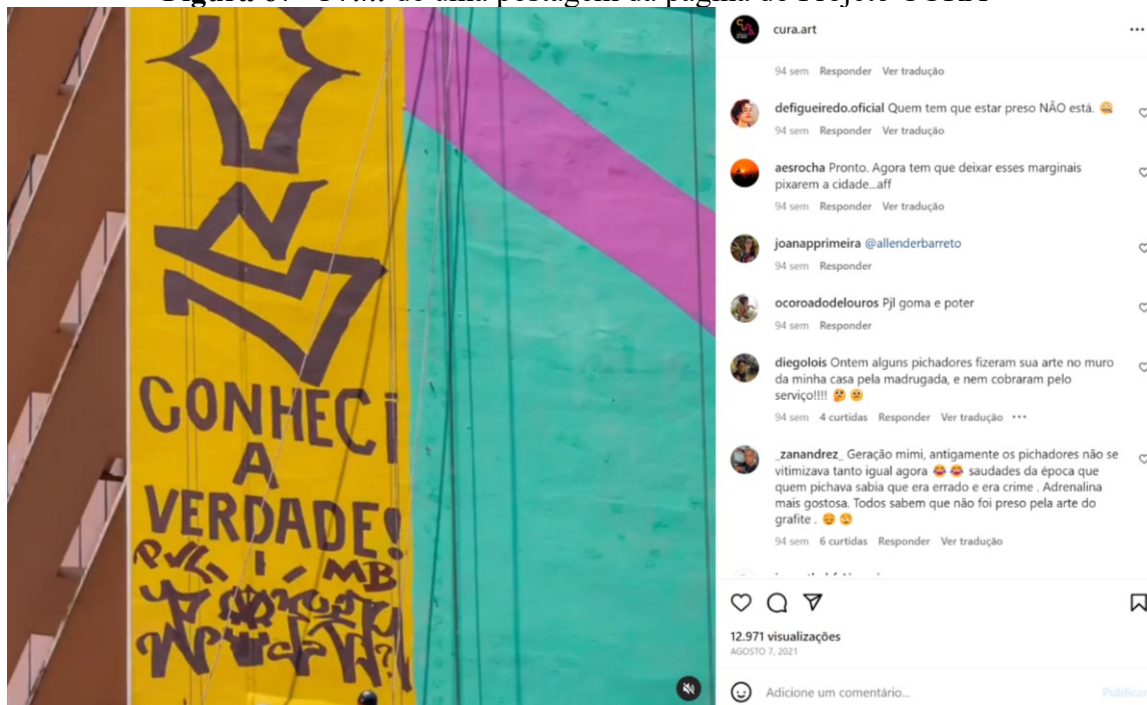
A plataforma de mídias sociais é entendida como uma “infraestrutura de dados” que hospeda um conjunto variado e em constante evolução de “instâncias de plataformas”, por exemplo, aplicativos como o Facebook, Messenger e o Instagram. Cada aplicativo contribui para os limites de expansão da plataforma, pois cria conexões computacionais e econômicas com complementadores, como desenvolvedores de conteúdo, empresas, produtores de conteúdo e anunciantes (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020, p. 4).

As redes sociais não diferem da datatificação dos *marketplaces* dos aplicativos. O conglomerado Meta, por exemplo, utiliza de algoritmos próprios para a entrega de conteúdos e, conseqüentemente, propagandas direcionadas a públicos específicos. Ou seja, a datatificação é utilizada por essas empresas principalmente pelos interesses mercantis, criando bolhas que reúnem usuários com interesses similares.

Com a criação das chamadas bolhas, as plataformas de redes sociais entregam conteúdos direcionados aos usuários, tendem a construir realidades e contribuir para a concepção de uma única verdade, percepções presentes também na estética relacional, por meio da qual os indivíduos passam a interpretar as intervenções urbanas. Seja nas redes sociais ou não, na maioria das discussões que são possíveis de análise há uma disputa no ato discursivo sobre o que é considerado arte, o que apreciável do ponto da estética do belo ou o que é rotulado como vandalismo. Observe na Figura 67, em uma

postagem do Projeto CURA¹⁰⁵, alguns comentários que rotulam determinada estética como pixação e a criticam.

Figura 67 - Print de uma postagem da página do Projeto CURA



Fonte: Instagram.

As bolhas nas redes sociais são criadas a partir de tomada de decisão algorítmica, ou seja, escolhas efetuadas por influência comportamental provenientes das ações que os algoritmos criam para os segmentos sociais. Na prática, os algoritmos direcionam conteúdo aos usuários e, de certa forma, os condicionam a receber somente aquele determinado tipo de informação. Jason Burton, em um estudo publicado no portal *The Decision Lab*¹⁰⁶, afirma que foi criada a ideia de uma autonomia de poder dos algoritmos, que influenciam as decisões individuais e afetam diretamente os comportamentos. Segundo Burton (2018),

os algoritmos foram concebidos como agentes lineares e racionais com o objetivo de otimizar decisões diante do risco. Inquestionavelmente, esse projeto é capaz de analisar consistentemente grandes quantidades de dados com uma precisão probabilística que o cérebro humano simplesmente não consegue compreender.

¹⁰⁵ CURA, Circuito Urbano de Arte, é um festival de arte urbana criado em 2017 em BH por três mulheres (Carol Macedo, Janaina Maxruz e Priscila Amoni). A proposta do circuito é ocupar empenas (fachadas cegas) de edifícios.

¹⁰⁶ The Decision Lab é uma empresa de estudos sobre o comportamento humano.

Mesmo com os interesses mercantis, sobretudo no tratamento de grande quantidade de dados e seu uso de modo a influenciar decisões de usuários de redes sociais, interpretamos as plataformas como uma possibilidade de aprendizado coletivo, em que a interação entre os usuários gera conhecimento. É o que defende Pierre Lévy (1999, 2011) com a teoria da inteligência coletiva, que abordaremos no próximo capítulo.

Inteligência coletiva na urbanografia

Partindo de uma de nossas hipóteses, que se refere aos processos de criação de grafiteiros e pixadores mediados pelas redes sociais, lugar que alimenta e retroalimenta seus *insights* para a realização de intervenções no tecido urbano da cidade, adotamos a teoria da inteligência coletiva como instrumento para compreender como as informações e conhecimentos são adquiridos e repassados no ciberespaço. Destacaremos essa temática a seguir.

7.1 Inteligência coletiva

A inteligência coletiva é proveniente das vivências de conhecimentos acumulados pelo indivíduo no âmbito social; na sociedade contemporânea, tal inteligência é potencializada por meio do ciberespaço, nos fóruns *on-line*, redes sociais e afins, lugar onde aprendemos, ensinamos e somos ensinados. Para Lévy (2011), autor que cunhou o termo em questão, a inteligência coletiva é distribuída por toda parte, é valorizada e coordenada em tempo real e tem no ciberespaço suporte e condições necessárias para seu desenvolvimento (Lévy, 1999).

A compreensão de aprendizado coletivo remonta às primeiras décadas do século XX, sobretudo nos estudos de Émile Durkheim, com destaque para o estudo das formas elementares da vida religiosa entre aborígenes, que identificou nas crenças religiosas das tribos fenômenos sociais que “exprimem realidades coletivas” (Durkheim, 2002, p. 21). Para Márcio de Oliveira (2012), é no conjunto de obras de Durkheim que está a essência deste conceito, teorizado como representações coletivas. O autor apresenta um panorama da obra do sociólogo francês vinculado ao conhecimento, com ênfase para sua compreensão na divisão do trabalho, em que as representações e construções sociais são coletivas e não podem ser reduzidas aos indivíduos.

Para Rogério da Costa (2008), as inter-relações entre indivíduos tornam-se fonte de valor econômico, sobretudo na sociedade pós-industrial (sociedade da informação e conhecimento), em que as relações sociais são tratadas como capital, pois esse valor excede as características econômicas tradicionais. Se antes os recursos naturais, infraestrutura e bens de consumo eram a base da economia, hoje o conhecimento está à frente deles. Portanto, o fazer em rede, colaborativamente, entre os indivíduos proporciona o que para ele é uma forma de riqueza imaterial.

Não apenas escavar da terra seus recursos naturais, nem tampouco se contentar em extrair energia do corpo humano, mas além disso e sobretudo escavar na subjetividade e extrair os recursos psíquicos que fazem a produção econômica funcionar (Costa, 2008, p. 64).

O autor também afirma que os indivíduos, estão envolvidos com o trabalho quase em tempo integral, pensando, debatendo em qualquer lugar ou situação, mobilizados por novas ideias, o que Ostrower (2010) chama de *insight* nos processos de criação.

Mas é o conceito de inteligência coletiva de Lévy (2011) o que mais interessa aqui. Para uma melhor compreensão, é necessário o entendimento do espaço antropológico apontado por Lévy (2011), composto por outros quatro espaços: 1. terra, 2. território, 3. espaço das mercadorias e 4. espaço do saber.

Ao integrar as cotas de saberes, em que o conhecimento individual se soma a outros conhecimentos que são acolhidos nesse espaço, compreendemos o que Lévy (2011) chama de engenharia do espaço social, destinado à democracia do saber. Ele é estruturado por pessoas, palavras, imagens e conceitos, que criam características próprias a partir de proximidade e distanciamento, gerando tensões e modificando-as.

Entre aqueles espaços, a terra é caracterizada pela velocidade e capacidade que os seres humanos têm em se sobrepor às demais espécies. Historicamente, esse elemento surge no período Paleolítico, com o descobrimento da linguagem. O território é a inserção do indivíduo na terra, com o domínio de técnicas de agricultura e a criação de cidades. O espaço das mercadorias é o ambiente do capitalismo, surge com a criação das moedas e do alfabeto. O espaço do saber é a rede de troca de conhecimento, um espaço virtual, na perspectiva de que não é fisicamente fixado em um lugar, não é palpável e se torna real na relação entre os indivíduos.

Os quatro espaços se refinam e atualizam com o tempo, mas é no campo do saber que os objetos se materializam com o conhecimento. É nesse ambiente que a cibercultura, com suas técnicas, práticas, atitudes e modos de pensamento, desenvolve o ciberespaço em uma rede que conecta o conhecimento. Porém, é importante destacar que esses espaços não devem ser categorizados em forma de extrato, com corte analítico individual ou puramente cronológico. Os quatro se complementam e, em conjunto, formam o espaço antropológico. No referido espaço, por meio da interação entre os indivíduos que detêm um saber fazer (*savoir-faire*), a inteligência coletiva se torna um motor da cibercultura no

ciberespaço. Esse é um ambiente propenso para a democracia construída em tempo real, com comunicação horizontal proporcionada pelos avanços tecnológicos.

Para Isa Maria Freire (2005), é o mundo virtual que propicia verdadeiras possibilidades de criação e universalização do conhecimento. Angela Halen Claro Bembem e Plácida Leopoldina Ventura Amorim da Costa (2013) concordam que o ciberespaço possibilita a interligação entre os indivíduos. Independentemente do local geográfico em que estão, ele desterritorializa os saberes. Na perspectiva de Deleuze e Guattari (2000), uma rede de conexões se interliga como se fossem raízes de árvores, sem um ponto inicial nem final. São pontos de interligação, interconectáveis com qualquer outro ponto. Ou seja, uma rede de conexão em qualquer ponto a qualquer momento que se aproxima do conhecimento humano na inteligência coletiva.

Em análise nesta pesquisa, podemos afirmar que os processos de criação dos grafiteiros e pixadores são constituídos de forma coletiva por meio da rede social *Instagram*, que alimenta e retroalimenta suas criações, principalmente pelo fato de registrarem, compartilharem e visualizarem artes urbanas produzidas por seus pares na rede social, seja por meio do relacionamento entre os indivíduos e algoritmos, ou nas buscas ativas de conteúdo com a utilização de *hashtags*.

Apesar de Lévy (2011) apontar o ciberespaço como suporte da inteligência coletiva, ele ressalta que o crescimento e os avanços tecnológicos por si só não são fatores determinantes de um desenvolvimento automático da inteligência coletiva. É necessário que haja interação entre os indivíduos, principalmente no papel de alimentá-lo com informações

Portanto, inteligência coletiva é o resultado de um processo que implica a inserção de dados no ambiente virtual, ou seja, de conteúdos na rede social e as interações entre os indivíduos, alimentando e retroalimentando com informação. Ou seja, a chave para a inteligência coletiva é a interação por meio de dados, e o ciberespaço é o suporte para seu desenvolvimento. Esse fato é observado na fala de Sodac, um dos interlocutores, que afirma sempre estar buscando referências no Instagram. Ele diz que fotografa seus trabalhos, principalmente voltado para as redes sociais.

Então, tipo, eu tenho o meu Instagram. O meu Instagram é totalmente direcionado só para desenho, tipo, sigo alguma coisa política, mas 80%, 90% dele é conteúdo de pintura de desenho digital, *graffiti*, pincel, tudo, todas as questões que envolve desenho e pintura, no meu Instagram ele é direcionado para isso.

Eu acho que o Instagram, ele é feito logicamente para poder tomar o tempo da pessoa. Mas aí, já que ele vai tomar seu tempo, por que ele não toma seu tempo com algo que vai fortalecer aquilo que você já se predispõe a fazer? Então, pra mim é bom, porque quando eu tô precisando uma referência, um acesso e tal, o cara favorito que eu sigo já está lá produzindo. Então eu já vi o que está acontecendo na cena de BH, no *graffiti* lá de São Paulo, na pintura da galeria da cidade, se o pixador tal foi preso, entendeu? Tipo, sempre tem uma notícia, sempre tem uma paradinha. (Sodac)

Em minhas conversas com os interlocutores durante o trabalho de campo, meu objetivo era compreender como são idealizados os processos de criação artística e se esses registros imagéticos têm algum papel nesse processo. O interlocutor Rato fala que seu processo de criação é bem intuitivo e o registro o auxilia para entender as etapas de sua criação.

Isso é muito pouco... às vezes a gente fica mais, mais preso... não é a palavra não. A gente fica mais envolto de produzir, de fazer. Então, quando você está fazendo, você tá envolvendo intuição, está envolvendo comunicação, que pra mim é comunicação espiritual. E aí você não fica tanto, não dá tanto foco assim para o registro. Mas claro que de vez em quando é bom parar, tomar um cafezinho, registrar, ou tentar registrar mais ou menos um passo a passo também, para você também entender como que você começou, que horas... (Rato)

Ele também cita como a rede social Instagram está presente em seus trabalhos.

Geralmente, eu faço uns *storiezinhas... stories* eu acho legal de fazer porque fica marcado a hora que você começou, e depois pode marcar a hora que você terminou. Está lá no *storie*. Isso ajuda a gente entender quanto tempo que a gente gasta para fazer um trampo, por exemplo, e é legal pra galera também ir acompanhando o processo um pouco. O Instagram, eu tenho usado de forma bem positiva assim. Pra mim aquilo ali é um diário, porque eu nunca tive aqueles diários de escritório, nunca tive essa organização. Ali me ajuda de certa forma ter algo organizado ali. E cara, tem uma linha do tempo lá, tá ligado? Então está fazendo *stories* todo dia, está interagindo com a galera dando *feedback*. Eu vejo como positivo, mano, apesar dos pesares, apesar de redes sociais terem um lado obscuro, a gente pode usar as ferramentas de forma positiva. E é criando interações, e criando também um processo até meio que educativo, de mostrar o processo. Muita gente pergunta, muita gente. Às vezes vê, está lá fazendo... Às vezes eu tenho essa sacada também de falar assim, tipo, pinte primeiro escuro, depois agora estou passando claro, isso vai dando luz e se mostrando, um pouco, como que você faz, e como você faz. Minha mãe é professora, então herdei um pouco essa coisa de ser meio educador também, de compartilhar o processo. É uma nova forma de abrir o coração também... É uma forma de dividir e abrir o coração para dividir. Abrir o coração... (Rato)

Nadú e Mico, outros interlocutores, falam sobre o registro fotográfico em seus trabalhos. Nadú considera a fotografia um outro olhar, um congelamento do tempo.

A fotografia é um registro de congelar aquele tempo ali e tal. Eu... eu curto muito fotografia, foto arte e tal, assim, porque você capta um... é um outro olhar. Eu vejo que é um outro olhar de uma outra pessoa que está tirando até mesmo você tirar. Você fez o trabalho e você tira aquela fotografia daquele jeito e daquele jeito, sabe? (Nadú)

Isso ajuda no seu processo de criação? (Thiago A. Morandi)

Eu tenho a coisa do urbano, que é olhar em volta os elementos e o meio ambiente, sacou? Então, se eu vou fazer uma fotografia, um registro do meu trabalho, eu não vou focar só no detalhe do meu trabalho, posso até ter o detalhe. Mas se eu quero uma fotografia, eu olho o meu, o prédio, o poste, sacou? Então, assim, eu tento combinar essa coisa, essa coisa assim, que eu penso, essa... quando eu... meu trabalho, eu penso muito urbano, arquitetura, principalmente, sacou? Com o que eu venho e o que eu trabalho com essa vertente assim, então, eu acho que tudo é uma composição, sabe? (Nadú)

Hoje é mais fácil a fotografia, mas antigamente, como você fazia para você ter esse registro? (Thiago A. Morandi)

Não tinha. Não tinha, como tô te falando, até mesmo por falta de recurso. Mas eu não tenho isso assim, tenho algumas películas, mas isso já talvez seja se eu tiver, ainda se elas não tiverem meladas e tal, eu tenho aqueles álbuns e a gente era fã disso na década de 90, 2000, não existiam as máquinas digitais, né? Não sei aí, sem precisar a data, mas muitas, a gente registrava isso e tinha esse prazer de ir lá e comprar o filme, pôr na máquina, mandar revelar, sacou? E lá montar que a gente era passo a passo, a passo a passo, que recortava, montava e formávamos um muralzinho assim, mas isso era no final e depois, no finalzinho dos anos 90. (Nadú)

Você tem um Instagram? Ele ajuda você de alguma forma em seu trabalho? (Thiago A. Morandi)

Cara, você tem mais visibilidade, né? Mas eu sou um cara que tem muito pouco seguidor e eu não tenho esse *marketing*, você tem que trabalhar, eu só posto, saca? Eu só posto, não trabalho no Instagram, assim, questão de seguidores e tem muito pouco. Então eu sigo o dobro do que eu tenho de seguidores. Então, assim, nada movimenta aqui, então é isso assim. (Nadú)

Você segue a galera do meio da arte e isso ajuda? (Thiago A. Morandi)

Então, eu acho que eu vejo que a *hashtag*, eu comecei a trabalhar um pouco de *hashtag*, aí eu vi que pessoas, que não é do meu ciclo, que vão lá e começa a me seguir e eu visualizo e tal, então dão uma curtida e tal. Mas é isso, sempre são os mesmos, o que eu sigo, e então não é um consumidor, por exemplo, é alguém que admira meu trabalho, saca? (Nadú)

Mico já vê como um registro de memória, uma vez que consegue ver sua trajetória artística da urbanografia nas comparações de fotografias antigas e trabalhos atuais. Ele consegue perceber sua melhora enquanto artista, com mesma percepção de Tão.

Total, é necessário demais, tanto que tem várias arte minha das antigas que não tem registrada. É legal você pegar uma arte de 2002, olhar e pegar uma agora de 2021, falar “nossa melhorei pra caramba nisso aqui”, “nossa tinha uma técnica das antiga que é boa, eu posso voltar com ela”, faz uma mista ali. (Mico)

Ajuda bastante, que até o processo de evolução também eu faço um trabalho, tiro foto e daqui uns seis meses eu vou falar olho, e antigamente eu fazia tal

tipo de traço. Hoje eu não faço ele, mais vai, vai ver como vai modificando e como vai melhorando e vai evoluindo a arte, as técnicas. (Tão)

Kaos, um de nossos interlocutores, vê o registro imagético como um instrumento de consolidação profissional dos artistas. Para ele, o ato de registrar permite que mais pessoas vejam suas intervenções.

Hoje, devido à tecnologia, a facilidade de nós estarmos na era da comunicação tem uma facilidade muito maior, sim, de registrar os trabalhos, de divulgar e até nos organizarmos para consolidar uma carreira profissional, artística. Essas ferramentas, o audiovisual, a fotografia, são ferramentas primordiais, essenciais para divulgação do trabalho. E não só para um pequeno grupo de pessoas, mas para massas... voltando um pouquinho na história, nós procurávamos sempre os corredores urbanos que tinham mais visibilidade, tem mais trânsito, tem mais fluxo de pessoas. Atualmente não, você pode escolher qualquer parede, ou o muro do quintal do fundo da sua casa e fazer lá um painel, você pode gastar dias fazendo um painel com o máximo de minuciosidade e tal que esse painel vai ser fotografado, vai ser filmado e vai circular o mundo inteiro. Então ele vai alcançar um número muito maior de pessoas, do que uma via. Mas essa ideia da via também não pode ser deixada de lado, porque o meio urbano é muito importante para essa arte. (Kaos)

Tão utiliza o Instagram para além das criações. Para ele, a rede é um instrumento de promoção de seus trabalhos, pois ali na rede ele obtém visibilidade e consequentemente atrai clientes para que contratem seus trabalhos.

Cara, para mim é uma das melhores ferramentas que eu uso hoje em dia, porque eu consigo alcançar um bom número de pessoas e despertar a curiosidade também. E através dela eu faço bastante trabalho comercial, devido a essa diversidade de publicação que eu faço. Todo dia eu tento colocar alguma coisinha, preparando as tintas para pintar, uma coisa assim, sempre alimentando a rede para ter mais visibilidade.

Cara, posto além de coisas da minha própria vida pessoal, lazer, eu gosto de misturar os dois um pouquinho do que eu vivo, um pouquinho do meu trabalho, aí diariamente eu estou fazendo, estou passando na rua, vejo uma coisa legal, vou lá, tiro uma foto, guardo essa foto. Há algum momento que está acontecendo, falando vou postar isso aqui e querendo ou não, dar o engajamento legal. (Tão)

E você acha que o Instagram é uma forma de você divulgar a sua arte e, consequentemente, vender isso também? (Thiago A. Morandi)

Hoje eu uso o Instagram como a minha principal rede para a divulgação e ela me ajuda bastante nisso, porque através dela eu consigo atingir um público maior e, consequentemente, conseguir mais trabalho. Pessoal, ao ver lá no Instagram, gostei disso aí, pergunta se você faz isso, você faz aquilo. Mas através das vaquinhas eu consigo fazer outros painéis com outro tipo de serviço que não sendo da própria vaquinha, entendeu? (Tão)

É a mesma percepção de outros interlocutores, como Helly e Boneco, que têm o Instagram como lugar de promoção de sua arte e conseqüentemente de venda de seus trabalhos artísticos.

As redes sociais eu acho que é legal, principalmente na questão de fechar trabalhos. É uma questão mais comercial, assim, de venda, né? A questão econômica. Mas assim, uma coisa que eu percebi há muito tempo e que eu estou batalhando, e estou conversando até com meus alunos, é quem compra a arte nem sempre são artistas. A maioria que compra a arte são pessoas que admiram e que têm uma sensibilidade com a arte. E às vezes é uma rede social, por exemplo, Instagram, você tem lá não sei quantos grafiteiros, cara, e daqueles grafiteiros ali, dois ou três que compraram uma obra sua, ninguém mais compra, cara. Aí, às vezes, você deixa... começa a abandonar pessoas que que não entendem tanto de arte assim, que não têm um... sabe... fazer arte, mas entende e tem sensibilidade com aquilo que compra a sua arte por gostar daquilo. Então, é um equívoco, às vezes na rede social, você pensar que só artista tem que estar na sua rede social, que você só vai vender a arte para o artista, e não é assim, entendeu? Então, acho que é importante esse momento de pensar a importância da rede social e tentar colocar isso num segmento que seja universal, não é pensar só em uma pessoa. Às vezes, aquele que a gente nem imagina está comprando seu trabalho, e não é só por curtida, entendeu? (Helly)

O Instagram para mim hoje é a ferramenta que eu mais divulgo trabalho. Eu não tenho outra rede social. Anteriormente, já não faço uso do famoso Facebook, que eu acho que está em decadência também e uso mais o Instagram, mesmo poder publicar experimentos, desenhos porque acho que é mais dinâmico também. Ele tem vários recursos, além de você produzir minivídeos, muita coisa interessante. Então dá pra brincar bastante nesse processo, e meu maior canal de demanda de trabalho também sempre vem por lá. (Boneco)

Lax, nosso interlocutor, diz não ser muito presente nas redes sociais, mas que são lugares importantes para o aprendizado e a venda. Ele cita outras redes além do Instagram, sobretudo o YouTube, fato relevante levantado também por outros interlocutores.

Atualmente sim, antigamente não. Antigamente, eu queria ir lá pintar e pegar um registro com um *brother* e tal... hoje em dia a gente tá precisando divulgar na rede social, a internet tal. A gente tem que levar o nosso trabalho. Às vezes a gente não consegue para algum lugar. A gente manda a imagem para que a nossa obra chegue a vários pontos assim. Então, hoje em dia, naturalmente, tudo que eu faço eu estou... tô sapecando foto. (Lax)

E a fotografia ajuda no seu processo de criação? (Thiago A. Morandi)

Ajuda bastante. Só tenho um probleminha: eu sou meio leigo com fotografia. Então eu vou mais na sorte, tipo, pego o telefone, enquadro lá, vou mais na sorte... tem que dar mais uma estudada nessa questão de enquadramento de fotografia para ver se melhora apresentação do trabalho, assim, com questão de ângulo, luz e tal. (Lax)

E a rede social contribui até que ponto? No seu processo de criação ou de venda... Como que funciona sua presença na rede social? (Thiago A. Morandi)

Eu sou pouco assíduo na rede social em questão de ato profissional, essa é uma situação falha minha. Mas em questão de estudo, eu passei praticamente quatro anos estudando e evoluindo de forma autodidata através de tutoriais de internet, de YouTube. Eu vi muita referência no Pinterest e hoje eu costumo postar alguma coisa, não sou frequente em postagem, mas tem me trago muito contato, tem trago alguns clientes também. Ela ajuda bastante, o fato de adentrar a rede evoluiu muito, tanto o meu trabalho quanto a questão de contato com clientes. (Lax)

Em seus relatos, Marinato diz ter dificuldade em utilizar o Instagram, em postar seus trabalhos, principalmente por não saber registrar e nem trabalhar bem a fotografia. Entende que a rede é um importante aliado às artes urbanas, embora avalie que pode ser um lugar de efemeridade, devido à rapidez com que são atualizadas.

Eu utilizo muito Instagram, mas eu tenho um pouco de dificuldade para divulgar muito mesmo meu trabalho, apesar de achar que é muito útil na nossa vida, assim, eu acho que ao mesmo tempo que é muito útil e muito interessante, acaba sendo um pouco efêmero também porque, tipo assim, né? Você rola um negócio e às vezes você não está nem prestando muita atenção com o que você está vendo, acho um pouco, às vezes se torna um pouco efêmero, mas é uma ferramenta muito útil pra nós.

Eu utilizo, porém, de uma forma mais branda, mais amena, porque eu não me dedico tanto a isso. Eu tenho... tem um pouco de dificuldade mesmo por redes sociais, inclusive com um desenho digital, tecnologias no geral. (Marinato)

Também perguntei se ela fotografa todos seus trabalhos e se o ato de registrar auxilia em seus processos de criação:

Sim, sim, fotografo, mas também tem dificuldade de não conseguir tratar muito bem a imagem, mas enfim... mas tiro fotos, tiro, foto do processo, gosto de tirar foto do processo, tirar foto, cada etapa que eu vou construindo, ele... no desenho, na pintura ou no *graffiti* que seja, eu estou tirando foto para ver alguma coisinha que falta, enfim, às vezes a gente não enxerga no olho, e na foto às vezes a gente consegue captar melhor. Enfim, eu também gosto de guardar pelo processo mesmo, fazer filmagem, enfim. (Marinato)

Isso ajuda no seu processo de criação? (Thiago A. Morandi)

Ajuda muito, principalmente para os próximos e até você ver também onde você está pecando ali, você consegue estudar melhor as coisas depois. (Marinato)

E você posta essas fotos ou só guarda para si? (Thiago A. Morandi)

Às vezes eu gosto, mas seleciono muito, dentro do processo inteiro seleciono algumas, sabe? Mas gosto muito de postar e acho muito importante, inclusive, postar o processo também para as pessoas entenderem a construção do seu trabalho. (Marinato)

O Instagram, enquadrado do ciberespaço, é um instrumento de referência e *insights* para criações e intervenções urbanas. Como explica Boneco:

Com certeza, ali o meu Instagram, na real, é um acervo de referências. Tem muitos amigos e a maior parte é referência, a maior parte em 90%, é referência de artistas, escultores, pintores, fotógrafos, músicos e por aí vai.

Desde o som que eu curto, eu sigo visualmente no Instagram pra poder *fragar* a produção sonora como é que é também... isso que eu acho legal, quando você vê o outro fazendo, também te inspira produzir e mostrar também o seu fazer. (Boneco)

O registro e a presença no Instagram vão além dessa construção de inteligência coletiva, em que o grafiteiro/pixador alimenta e retroalimenta suas concepções e intuições para realizar intervenções urbanográficas nas ruas da cidade. É também um meio de registro de memória, pois o movimento da cidade é intenso, diversificado, efêmero e com modificações constantes. Por essa razão, para o grafiteiro, a fotografia pode ser um instrumento de preservação de sua criatividade, em um determinado tempo e espaço, ou seja, uma forma que contribui para que a pintura continue existindo em outras superfícies. Em suas narrativas, o interlocutor Gud ressalta:

Fotografo, fotografo sim, assim, pra poder observar que precisa mudar, que precisa. Eu acho que o tempo é essencial, eu era muito ansioso, assim... eu terminava o campo, tirava foto e eu fazia o rolê de um dia, um trem grandão. Eu era ambicioso, pintava o trem na tora, porque tinha que terminar em um dia. Aí eu não sabia se ia ser apagado, se ia chegar no outro dia e o dono ia lá apagar. Então, tenho que tirar foto aqui, que não sei se voltar amanhã, vai apagar.

Aí, cara, ficava muita coisa por fazer, sacou? Hoje, não. Hoje eu sei que o tempo, cara, é primordial porque faz um trabalho excelente, não excelente, mas com mais excelência. Então fotografo o olho, o que precisa melhorar e depois eu volto e também para guardar, sabe? Cada época, e fotografo para postar em rede social também. (Gud)

Isso te ajuda no seu processo de criação? (Thiago A. Morandi)

Claro, bastante assim. Eu acho que assim eu não tenho muita noção de composição, fotografia, essas paradas assim. Eu até procuro saber tudo, tudo, todo, qualquer conhecimento assim é legal ver fotografia é muito legal, é muito doido, mas eu, assim, eu brinco bastante no Corel, assim fazendo montagens, algumas montagens e tudo. E eu acho legal assim. O conhecimento, pô, o que precisa mudar. É legal, o olhar é muito foda. Fotografia ajuda bastante. (Gud)

O interlocutor Clen, em seus relatos, diz que antigamente havia muita dificuldade em adquirir conteúdo de aprendizado, mas que a internet facilitou esse conhecimento.

Ué, a missão é uma só: o grafite na parede defende algum direito. Eu vou morrer com essa frase, não é minha, mas eu vejo isso. E já que a arte, o grafite, ajuda a salvar a vida, nos manter vivo, eu acho super positivo hoje em dia. Na minha época, a gente pegava o cdzinho do Miami Dance, tinha uma escritinha pequenininha, que tinha que tentar decifrar o que estava escrito, e achar qual a letra que tinha a ver com o seu *tag* para você produzir algo, e mesmo assim

ficar treinando horas e horas ali e buscar esse conhecimento praticamente sozinho, porque existe uma lei, quem pratica o grafite, arte no Brasil, ele é criminoso. Então você não encontra essas pessoas na esquina dando sopa. Ela disse isso e quando você achava, você tinha que ficar na cola dele ali e até se sujeitar as coisas que estava propícia, que a rua oferece desde um copo com água, com suco até é um enquadro. E hoje a pessoa senta na frente do computador com uma semana, ela já sai tanto com o conceito, quanto com a técnica por causa da disponibilidade de conteúdo disponibilizado por artistas do grafite. Então, eu acho, sim, que é positivo. Tem os prós e tem os contras de tudo. (Clen)

Apesar de Clen afirmar que tem “contras”, em suas falas ele não explicita esse lado. Podemos observar que houve de sua parte uma resistência inicial ao usar as redes sociais e o telefone celular, justificado por ser o *graffiti* uma prática ilícita e o registro poderia se transformar em material para possíveis investigações [algo semelhante ao que Goma fala em nossa conversa]. Por “pressão” do próprio grupo aderiu às tecnologias e reconhece como um dispositivo importante para o registro, de “profissionalizar”, divulgação e perpetuação da arte.

Então, bom, a gente pegou uma era que não era muito legal você fotografar seus trabalhos e ter registro disso, uma vez que tem leis e que as pessoas não gostavam tanto disso. Eu lembro do evento cinco anos atrás que eu não tinha celular, não tinha Instagram, não tinha nada e a galera caiu na minha alma. Como eu ia ser visto, como que eu ia estar divulgando o meu trabalho, era mais fácil conversar com alienígena que comigo.

Vivi muito tempo nesse caos aí, de teoria da conspiração, a câmera está filmando e está coletando seus dados e tudo. Mas hoje em dia não tem como, são novos patamares, outros olhares que a gente tem que estar se divulgando, se mostrando. Então estou criando hábito de profissionalizar o trabalho, fotografar, registrar e disponibilizar na *web* também como forma de acesso.

Quantos milhares de nós que não consegue, né?, às vezes ir nesses locais aonde é propício pra arte estar, ou então, na correria do dia a dia mesmo, passa e nem vê o trabalho ali, aquela reflexão artística, e na *web*, na internet é uma forma também de estar chegando a esse público, de levar o trabalho, de levar a causa e propagar a mensagem. (Clen)

Em suas narrativas, Goma conta que os artigos usados para o feitiço do *graffiti* e pichações são alvo de atração repressiva da polícia, como de outras pessoas. Isso exige do empreendedor, como é o seu caso, persistência para continuar a sua arte. Vejamos:

Eu tinha muito retrato que tirava, inclusive muitos serviram de prova contra mim, apesar de eu não postar e tal. Só nessa brincadeira, de 2009 pra cá, já levaram seis computadores meus, uns quatro celular, fora esses 50 mil reais de mercadoria da minha loja. Eu até brinco que a Polícia Ambiental tem uma *lan house* minha lá, só de equipamento meu. E ainda agora abriu um brechó só com a minha roupa, meus *sprays*... Não sei o que eles arrumaram, mas até hoje não foi devolvido, as latas já venceram... Aí perguntei meu advogado, se tinha chance de recuperar, e ele falou que já foram doadas.

Então, quer dizer, eu fiquei no preju... Aí na época que eu saí, saí com a mão na frente e outra atrás, mas e enquanto eu estava preso minha esposa fez uns corres de fazer umas festas. Aí uns amigos na época, que era o Djonga, que era D.V. Tribo, na verdade, FBC, Orelha, Hot, a Clara... eles fizeram umas festas, cantando, e não cobraram nada e além disso o dinheiro que ganharam doaram para mim. Peguei o dinheiro, comprei mais mercadoria, e ainda veio um cara aqui na época, me assaltou à mão armada levando bastante coisa minha. De novo, na resistência mesmo, na persistência, continuei de novo. Aí hoje em dia tem minha loja aqui. Tem uma outra pequenininha lá no centro, que é a base. (Goma)

Quando você fotografava, isso ajudava no seu processo de criação? (Thiago A. Morandi)

Oh, mano... não véio, eu nunca fui de querer criar em papel e os registro era só pra guardar mesmo os registros, porque pixação e *graffiti* é uma coisa que apaga, né!? Ou pessoa pinta, ou vem outros depois renova, faz por cima, ou some por causa do tempo... Aí era para mais guardar de lembrança mesmo, e até com pensamento futuramente fazer um documentário da minha história, e eu ter ali os registros de tudo. (Goma)

Em seu depoimento, reforça que o registro é uma maneira de perenizar as imagens criadas, já que, por estarem expostas ao tempo, a intervenção de outros artistas ou de cidadãos é facilmente apagada. De toda forma, as intervenções policiais não garantem a eternização das imagens, como exemplo: “Hoje, tipo assim, todos os computadores em que foi preso eu não conseguia mais recuperar nenhum. Desses aí eu recuperei dois mas vieram vazios, parece que apagaram meus arquivo”. (Goma)

Mas nem tudo são flores, como diz o ditado popular. Assim como a plataforma e o ciberespaço é um lugar propício para o conhecimento democrático, ele também é ambiente de desinformação, *fake news* e conteúdos direcionados maliciosamente. Por um lado, a tecnologia dá visibilidade ao artista e garante a comodidade e individualidade; por outro é uma forma de controle social, explica Clen fazendo uma relação entre o registro nas redes sociais – local da performance imaginada e permitida – e nos muros da cidade – espontaneidade e sociabilidade.

Numa das minhas pesquisas, eu cheguei em determinado estado e fui fazer um rolê com a galera e a primeira coisa que eles perguntam se a gente é a artista da rua, ou artista do Instagram. Por que tem essa comodidade das pessoas do Instagram: está postando ali foto, foto, gerando um conteúdo que fica só preso naquele universo de seus seguidores. E na rua isso tem um alcance maior, você chega mais perto, o artista fica mais próximo do público na performance. O ato de se estar escrevendo já é uma performance do escritor de grafite, as redes sociais apagaram os saberes do preto, por exemplo, você abre a internet, você não vai ver uma curandeira falando das raízes para você tomar, que vai ser bom, é um lugar mais seletivo ainda, que eles vão escolher o conteúdo que pode ser mostrado. Por isso que nessa briga de separar a gente não quer monocromático, a gente quer policromia nos trabalhos dos escritores, e a gente tem que perguntar qual o mundo que a gente quer criar com isso, aquele mundo virtual das coisas, supérflua ali que parece ser tudo normal. Você já reparou na

internet? Você não vê ninguém triste, ninguém com problema, é todo mundo feliz, alegre, mas na hora que você vai ver na vida real, não é bem isso. Eles escolhem quem vai ter acesso e quem vai chegar a essas informações.

Até na internet também é um pouco complicado a gente falar de arte urbana, de *street art*, de grafite, por quê!?, quem está tendo acesso a esse conteúdo? O Brasil mostrou na pandemia que o pessoal não conseguia nem fazer cadastro para receber auxílio emergencial por falta de internet e de computadores na casa. Aqui é um país de terceiro mundo, como é que está a internet na periferia? A internet é fantasiada que é livre, ela já foi bem mais livre, hoje em dia a gente... essa de logaritmo (*sic*) está mapeando o tempo todo essas pesquisas e o que você gosta de fazer. Eu creio que, na minha opinião, ela não é tão democrática nem tão livre quanto deveria ser ou julga ser. É o olho que tudo vê e tudo sabe, o tempo todo você está sendo filmado. E hoje em dia é complicado sair para pintar: é Olho Vivo e câmera de segurança e os próprios celular na mão do povo registrando você o tempo todo. (Clen)

Clen chama a atenção para a desigualdade social expressa no acesso à tecnologia, que exige um manejo para a comunicação virtual, disponibilidade de aparelho e de internet.

Ao fazer as suas declarações, Kakaw, uma de nossas interlocutoras, avalia o ciberespaço que garante benefícios e malefícios, ao mesmo tempo, e interfere nos processos de criação artística.

Acho que tem benefícios e malefícios. As pessoas têm que aprender a utilizar as redes sociais. Vira mais uma função para o artista. Tem que ter... que se tornar o *digital influencer*, o criador de conteúdo. Eu vejo muita gente que não tem essa necessidade, que não precisa das redes sociais e encontra seus outros caminhos, outras estratégias. E vejo pessoas que sabem utilizar muito bem e chegar nesse público que gosta desse conteúdo *on-line*. Assim, eu sou uma pessoa que gosta muito de usar as redes sociais. Eu não gostava, a princípio, não gostava de colocar minha vida pessoal, não era essa pessoa de fazer *selfie* e tal. Mas eu vi que me aproximava muito do meu público e me fazia acessar mais pessoas, e entender também o que elas estavam querendo ouvir e o que elas queriam saber de mim. E aí me apropriei de uma maneira que fosse benéfica para mim. E também com a pandemia foi ótimo porque eu não estava podendo estar na rua e o contato com as pessoas. Então eu encontrei outros jeitos de pensar. O meu trabalho para as redes sociais foi bem legal. Achei mais uma vertente que é dos vídeos de pensar, vídeo de gravação de processos criativos. Então, pra mim foi legal, foi positivo.

Não sei. Eu acho que foi só um registro. Eu me tornei meio multifuncional. Na verdade, o que você tem que pintar e gravar. Então acho que eu, na verdade, adquiri mais habilidades com a gravação e edição de vídeo. Acho que não mudou o meu trabalho da pintura, mudou minha forma de ver vídeo. E quando eu fiz artes visuais, eu odiava o audiovisual. Eu não conseguia pensar a imagem em movimento. Eu queria a imagem estática. E aí, com isso de pensar o vídeo, eu comecei a pensar o roteiro que eu queria seguir, o que eu queria gravar, que processo meu que eu queria que tivesse gravado nesse vídeo... Se é uma coisa mais perto da mão, se é o todo seu que está ao redor também, que influencia. Então, acho que eu desenvolvi habilidades no vídeo, na verdade, nesse processo. (Kakaw)

O uso da tecnologia para os artistas de rua, assim como para outros cidadãos, ainda que já tivesse sido apropriada em seu cotidiano, foi no período da pandemia que ela passou a ser um modo de vida contemporâneo, mas, especialmente no campo artístico, por priorizar a criatividade, exige cautela. Kakaw alerta:

Eu acho que muda muito quando você está nas redes sociais. Você começa a pensar seu trabalho diferente. Você até tem que tomar um pouco de cuidado para você não esquecer do que você, artista, quer produzir.

Eu acho que eles têm que tomar cuidado com as redes sociais para não influenciar negativamente no processo criativo. Porque senão você fica pensando só no que eu vou postar nos *stories*, no vídeo, e esquece do que você, artista, está querendo com aquela produção. Você acaba se afastando um pouco do seu processo para só redes sociais, entregar conteúdo tal, tem que ter esse cuidado de o que você quer e também o que você vai entregar. Esse cuidado pra você não ficar só *digital influencer*, esquecer da parte artística mesmo.

Acho que quando a galera pensa redes sociais, fica achando que tem que ser a blogueira sabe!? que tem que ser a coisa bonitinha, padrão, bem colonial, tal... nada a ver. E tem outros tipos de conteúdo que dá para criar *on-line*. Há muito tempo a gente cria conteúdo *on-line*. A diferença é que agora tem gente tornando isso profissão: *digital influencer*. As crianças agora querem ser *digital influencers*, mas tem “n” tipos de conteúdo. Você não precisa ficar fechado numa caixinha do conteúdo. E é aí quando você se força a entrar numa estética ou no tipo de conteúdo, o que a galera fala, tipo as dancinhas, realmente não tem nada a ver com o seu trabalho. Agora, o que tem do seu trabalho que você está a fim de mostrar? Você quer mostrar um vídeo do seu processo criativo? Você quer mostrar um vídeo de uma referência que você viu, do prédio, do carro, de uma flor. Sabe o que tem a ver com o seu trabalho? Não se forçar a entrar num padrão que não tem nada a ver, você vai só se desgastar assim. Eu acho que é superpossível pensar as redes sociais e entre outras ferramentas digitais, de uma maneira mais positiva que contribua com o seu trabalho mesmo. (Kakaw)

Para as atividades consideradas ilícitas, como é, especialmente, a pixação, o cuidado com as postagens em redes sociais deve ser ainda mais considerado. Em alguns momentos etnográficos, nossos interlocutores [em *off*], com destaque para aqueles que realizam pixação, pensam que elas podem ser usadas como um recurso para as frequentes investigações policiais e punições judiciais. Para escapar dessa cilada, em geral, usam estratégias como assinaturas com nomes diferentes, contas criadas com *e-mails* alternativos, perfis privados, dentre outras.

As perseguições são mais comuns com os pixadores, mas os grafiteiros podem também ser incluídos nessa trama. Por essa razão e por considerar arte na rua, nos muros e paredes da cidade, essa modalidade artística é um desafio, especialmente em países que têm uma legislação semelhante à do Brasil. Assim, os meus interlocutores consideram que o *graffiti* e a pixação não devem ser distinguidos, com o que concordo, pois ambos podem ser avaliados desde a estética da cidade.

Roger Dee, nosso interlocutor, afirmou que essa dicotomia tende a valorizar desavença e competição no mundo artístico de rua. Ele relatou que muitas vezes a polícia chegava para punir o pixador e ele se apresentava como grafiteiro, o que fazia era *graffiti*. Convencido, o trabalho do policial não se concretizava. Claro que isso nem sempre funcionava, especialmente se o repressor conhecesse as técnicas de cada forma de desenho, o que é raro.

Em meu trabalho de campo, um dia acompanhei Vick e Cons que também usam a mesma tática para despistar a intervenção policial. Pude observar que o fluxo das viaturas dava voltas em torno do grupo. Vick me alertou que caso a polícia ou guarda municipal os questionasse, que ele falaria que estava ali realizando um desenho, que estava fazendo um *graffiti* e que aquilo ali era arte. Garante Vick que essa negociação é mais produtiva durante a madrugada, momento em que as ruas estão mais vazias e o policial não precisa confirmar a sua autoridade.

A polícia está sempre em cima da gente. Quando é de madrugada, a polícia acaba que dá um boi, né? Vamos dizer, assim, eles não precisam de aparecer para a sociedade, né? Então, acaba sendo a ideia mais bem trocada, acaba sendo uma forma mais tranquila de você conduzir uma boa conversa com o policial. Querendo ou não, ele está ali para fazer a nossa própria segurança, a gente não está fazendo nada de errado, nós tamo buscando pintar uma parede, trazem uma arte legal para a cidade, então são maneiras de enxergar a forma do negócio. Acho que é por aí. (Vick)

São muitas formas de trapacear a polícia, como conta Boneco:

Pode ver o que for que o *graffiti* sempre vai existir enquanto estética bonita, também estética feia. E vão, vão ser agrupados. Isso aí vão ser edificados isso no Bronx. A galera começou com essa ideia e quando a polícia vinha para poder recriminar, eles começaram a escrever os nomes de forma invertida, abreviações. Então a estética também vai mudando, então vai criando novas coisas. (Boneco)

Nas narrativas dos meus interlocutores, os critérios para definir *graffiti* e pixação podem variar e não é tão fácil para os membros do próprio grupo. Goma declara:

Aqui em BH é mais isso, cada um tem seu nome e tem mais de uma estética. Não é sempre a mesma. Eu acho que [é] uma coisa sem noção nenhuma, porque eu não vou citar nomes aqui, mas tem vários grafiteiro que faz os desenhos que, no olhar da sociedade, e até mesmo do poder público, é bonitinho, mas eles fazem a mesma pegada de uma pixação, sem autorização. Tá ligado!? Aí, como é um desenho bonitinho e é feito da mesma forma que uma pixação, é aceito, e a pixação não é aceita?

No meu ponto de vista, a pixação é uma parada feita sem autorização. O *graffiti* é uma parada autorizada, independente da estética. Se alguém me convidar,

“você picha minha casa?”, eu considero como se fosse um grafite, porque é autorizado, mesmo a estética sendo da pixação. Agora, se eu for na propriedade fazer sem autorização mesmo sendo um grafite, eu considero como pixação que eu estou fazendo sem o consentimento do proprietário. (Goma)

Em se tratando do olhar institucional, segundo os entrevistados, o critério é o bonito ou feio, de acordo com a interpretação subjetiva. Isso me remete a uma cena do documentário *Cidade cinza* (2013), dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, quando foi instituído o apagamento de pixações em São Paulo. Na referida cena (Figura 68), um funcionário da Prefeitura apaga parte de um *graffiti* dos Gêmeos que ele considerou ser pixação e deixou a outra que no seu entendimento era *graffiti*.

Figura 68 - *Print* de uma cena do filme *Cidade cinza*



Fonte: Documentário *Cidade cinza* (2013).

Meu colaborador Gud, por exemplo, curte fazer *graffitis vandal*, um estilo que se aproxima da pixação, que não é autorizado. E relata que ao pintar a figura do personagem Loki, da Marvel, nas proximidades da Praça da Assembleia Legislativa, ficou horas realizando a intervenção em plena luz do dia e não foi questionado em momento algum, assim como em outros desenhos que aplica nas paredes da cidade. Ele disse que se estivesse fazendo pixações, a história seria outra.

Mano, eu passo e esse aqui está mais ou menos zoadá, às vezes não, porque esse viaduto agora está sendo pintado de concreto, tudo limpinho, lisinho, ou não? E meto bronca, velho, e pinto. Lá na Praça da Assembleia tava tudo zoadão mesmo, queimado e pá!, meti tinta preta e pinteí. (Gud)

Na história da arte de pintar na rua em Belo Horizonte, é observado pelos artistas uma mudança e, ao mesmo tempo, uma dificuldade para definir legalmente o que é lícito ou ilícito. Conta Coral:

[...] pra mim não difere muito assim o *graffiti*, ele é uma coisa muito extensa, mas ele na maioria das vezes é um *vandal* e a pixação também. O cara bota o nome dele, a marca dele e aí vai mudando também. Quando eu comecei, tinha uma característica muito diferente do que é hoje. Hoje em dia é mídia total, antigamente não, era mídia para quem fazia, saca? Mas não chegava para todo mundo. Hoje em dia o *graffiti* atinge várias pessoas, muda um pouco a linguagem que eu conhecia do *graffiti*. O *graffiti* era uma coisa mais marginalizada, mais tipo, mais marginal mesmo nesse olhar, e hoje em dia não. Hoje em dia a pessoa pega, vai pintar na rua, faz a marca dela, muitas das vezes ela vai ter problemas, porque é umas contradições das leis aí, mas na maioria das vezes ele vai pintar de boaça hoje em dia. Antigamente, toda vez que eu fosse pintar era risco total de ser preso, de pegar seu material, de tomar porrada, fosse o caso. (Coral)

O que se pode observar é que, mesmo que tenham ocorrido mudanças na forma de perceber e interpretar a arte de rua, tanto o grafite como a pixação encontra-se no limite entre a arte e a transgressão, a sujeira e a beleza, entre o dom e a técnica, o proibido e o permitido. Nessa perspectiva, é possível afirmar que se trata de um fenômeno complexo e multifatorial que perpassa diferentes campos de conhecimento.

Quanto aos artistas de rua, meus colaboradores nesta pesquisa, é notória uma variação de estilos, de modos de vida, de diferentes traços, cores e inspirações. Ainda que tenham objetivos comuns e que mantenham interações sociais, seja por meio de redes virtuais ou presenciais e ajuda mútua, o ponto de conexão é a arte. Em meu trabalho de campo, em contato direto com os artistas, posso afirmar que, embora marcadas as diferenças, as pessoas que pintam a rua construíram um laço de solidariedade e respeito. Isso pôde ser conferido no período do isolamento social, em razão da Covid-19, na maior parte do tempo em que realizei meu trabalho de campo em meu percurso etnográfico.

7.2 Efeitos da pandemia de Covid-19 para as artes urbanas

A pandemia de Covid-19 foi um acontecimento que, além de impactar no modo de fazer desta pesquisa, também afetou os processos de criação artística de nossos interlocutores. Não raro, nos momentos mais críticos da pandemia, a internet e as redes sociais foram essenciais para que as pessoas que produzem e expõem a sua criação artística no espaço público pudessem manter relações sociais, divulgar seus trabalhos e interagir com outros artistas. Esse fato impulsionou a inovação de habilidades da arte

digital. Nesse processo, surpreendentemente, personagens que estavam fora de cena ressurgiram e passaram a interagir com os demais artistas. Para ilustrar, lançamos mão dos relatos de Kaos, que afirmava que muitos pixadores antigos retornaram a pintar a cidade. Ele afirma que, ao trabalhar como motorista de aplicativo [atividade que exerceu por um período como subsistência durante a pandemia], reconhecia muitas *tags* na RMBH de pixadores e grafiteiros que há muito tempo não encontrava.

Para os meus interlocutores, a pandemia, apesar de ter um efeito positivo, repercutiu negativamente na vida dos artistas, assim como em outros grupos sociais pelo mundo afora. Para aqueles que eram comerciantes e empreendedores, como é o caso de Mico, o lado ruim foi o fechamento de empresas, perda de vínculos trabalhistas e o isolamento social. Contudo, Mico afirma que muitos tiveram que reinventar alternativas de sobrevivência e criar pequenos negócios, sobretudo aqueles que os contratava para realizar pinturas. “[...] teve o lado ruim, o lado bom, entendeu? Mas pra gente da arte não ficamos parados, não. Eu, pelo menos o bicho pegou. Foi muito bom. Foi até melhor do que antes da pandemia. Fala a verdade.” (Mico)

A avaliação de Mico coincide com as falas de Tão e Sodac.

Cara, afetar sim, um pouco, não vou falar que foi muito, foi pouco. Afetou assim o encontro que tinha com a galera, pintar na rua com outros grafiteiros, isso sim, meio que acabou. Mas na questão comercial, muito comércio fechou e usou esse tempo fechado para reformar. Então, querendo ou não, eu tive um bom, como é que eu posso falar? Aumentou um pouco o serviço, que já estou fechado a reformar e me chamavam, “Ô, cê faz isso? - Faço! Faz aquilo? - Faço!” Aí acabou que agregou um pouco, usando uma coisa negativa, acabou que agregou. (Tão)

Ô, vou falar com você na moral: graças a Deus, graças a Jesus, a força maior, não afetou, porque eu consegui ter, eu consegui ter visibilidade. Eu acho que as pessoas começaram a olhar para o meu trabalho mais e começaram a comprar mais. Então eu também corri bastante, porque eu não pinto só parede, eu faço tatuagem ou pinto tela, pinto papel, faço digital. (Sodac)

A pandemia foi um momento de reinvenção daqueles que realizam intervenções, sejam os que sobrevivem do fazer artístico ou daqueles que realizam grafismos por puro prazer. Isso não foi diferente para a minha pesquisa doutoral que, dada a impossibilidade de fazer trabalho de campo, tive que criar formas de driblar a situação colocada pelo isolamento social para encontrar uma saída possível, sobretudo para o trabalho de campo. Posso garantir que o uso das redes sociais para engendrar novas parcerias – Rodrigo e Rodriguinho –, realizar reuniões, propor agendamentos, comprar produtos de suporte, fazer pesquisa de campo e para rever a proposta metodológica, foi fundamental. Vale

realçar que as incertezas sobre a segurança de saúde e vacinas e o sofrimento social também foram obstáculos que interferiram no processo da pesquisa, pois em um primeiro momento nos exigiam o uso contínuo de máscaras, higienização constante de equipamentos e muito uso de álcool em gel. As inseguranças também impediam um acesso mais fácil aos interlocutores, sendo imprescindíveis a contribuição e a presença do Rodrigo Ribeiro e Rodrigo Sacalabrini (Kaos) na intermediação com nossos colaboradores de pesquisa. Por fim, ainda com todos os percalços e mazelas sociais decorrentes da pandemia, esta tese pôde ser concluída.

Considerações finais

A proposta desta pesquisa foi compreender o significado do registro imagético da urbanografia, fixadas e inseridas na cidade, telas digitais, caderno de artista e afins, buscando entender os elementos presentes nos processos criativos de grafiteiros e pixadores e como os registros imagéticos influenciam suas criações no cenário urbano, sejam elas individuais e/ou em grupos.

O exercício etnográfico sobre arte da rua – especificamente sobre os artistas nomeados grafiteiros e pixadores, em meio a uma pandemia que se abateu sobre a população mundial e transformou o estilo de vida, os modos de interação social, de visualização do mundo e a convivência com o medo da morte, do contágio e das perdas – foi um desafio. Tenho que confessar que, por alguns momentos, cheguei ao ponto de desistir. Mas, devo confidenciar também que a sorte esteve do meu lado, em particular quando encontrei Rodriguinho e Rodrigo com uma proposta extraordinária, que me possibilitou a entrada e a permanência no campo durante todo o meu processo de pesquisa. Essa contingência, que todo pesquisador gostaria de ter, inaugurou o meu caminho e proporcionou o entrelace com os meus interlocutores e a construção de um laço de confiança que garantiu o meu ir e vir, entrar em suas casas e seus ateliês e ouvir suas trajetórias de vida relatadas com emoção, segurança e colaboração. Meus intermediários Rodrigo e Rodriguinho, com seus arranjos e estratégias, ora me posicionavam no lugar de pesquisador, ora no lugar de nativo. Nesse embalo, pude experimentar os dois lados de uma pesquisa, aprendizado ímpar que me levou a refletir sobre o que sou eu e quem é o outro, se sou eu o outro ou se o outro não se separa de mim.

O decurso de minha pesquisa em campo e das trinta incursões feitas sistematicamente me conduziu a perceber a dinâmica sociocultural presente na cultura e nos modos de vida daqueles que utilizam o espaço urbano para expressar sua arte e/ou indignações e resistências sociais por meio dos desenhos, rabiscos e cores de *graffitis* e *pixações*. Também vivenciei a complexidade que envolve uma pesquisa antropológica na cidade, principalmente durante um período pandêmico e por pesquisar um campo marginal e de difícil acesso para obter informações confiáveis.

Não intencionando fazer uma lista de importantes reflexões durante quatro anos de doutorado, apresento a seguir alguns pontos que valem ser evidenciados, não só por

contribuir para outros estudos das Ciências Sociais que tenham como campo as cidades, mas sobretudo que tenham base na Antropologia Visual e a Sociologia da Imagem, que, por meio da etnografia de rua e da etnografia de duração, conduziram o campo e a escrita deste texto final.

A etnografia de rua busca compreender a complexidade da vida e cultura urbana por meio de observação e interação. Ela utiliza como instrumento para o estudo equipamentos fotográficos, filmadoras, gravadores e afins, visando registrar e utilizar as imagens como instrumentos de pesquisa, para entender as dinâmicas sociais e culturais presentes nas ruas e nos espaços públicos da cidade.

Já a etnografia de duração é entendida como uma abordagem que se concentra na temporalidade das experiências humanas. Ela se baseia na ideia de que os seres humanos são habitados por imagens e pensam por meio delas, enquadram o mundo de acordo com suas percepções visuais. Nessa perspectiva, a etnografia de duração utiliza a observação participante e o registro sistemático no diário de campo, além do uso de imagens e sons, para captar e interpretar as práticas sociais e as percepções dos indivíduos ao longo do tempo. Essa abordagem permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas e transformações sociais, contribuindo para uma análise mais contextualizada e reflexiva das culturas estudadas.

Vale ressaltar que, para além da Antropologia, a Sociologia da Imagem desempenhou um papel importante ao analisar o significado e a função das imagens na sociedade, uma vez que ela busca compreender como as imagens são construídas, interpretadas e utilizadas pelos indivíduos e grupos sociais. Através dessa abordagem, foi possível investigar as representações sociais presentes nas imagens, bem como seus processos de criação, circulação e recepção. A Sociologia da Imagem também foi utilizada como instrumento para análises filmicas, nas redes sociais, nos *blogs*, dentre outros, facilitando o desenrolar de um conhecimento científico.

A Antropologia Visual, por sua vez, foi primordial para a compreensão das práticas e processos criativos dos artistas urbanos, assim como a reprodução do cenário por meio dos registros imagéticos, tendo a imagem como um instrumento de pesquisa de alto valor neste trabalho.

Na revisão de literatura, apresentamos conceitos de arte, política pública, criminalidade, imagem, tecnologia, inteligência coletiva, dentre outros temas, além de discutir ideias provenientes de teorias de autores como Jean Rouch, Bronisław Malinowski, Pierre Bourdieu, Georg Simmel, entre outros do campo das Ciências Sociais.

Quanto à metodologia, descrevemos como a pesquisa foi realizada, incluindo a seleção dos artistas, a coleta e a análise dos dados, o que possibilitou obter algumas reflexões que serão apresentadas a seguir.

A cidade é um espaço complexo e multifacetado, marcado por contradições e conflitos, constituída por um emaranhado de ritmos, imagens e dramas que configuram seu cotidiano. Nesse cenário, o *graffiti* e a *pixação* são formas de resistência e de subversão que desafiam as normas e os valores dominantes da sociedade, por meio de pinturas, frases, *tags* e afins.

É necessário, na sociedade contemporânea, que existam novos formatos de leitura das cidades, capazes de acompanhar suas mudanças, principalmente as que acontecem em metrópoles como Belo Horizonte e região. A Antropologia e Sociologia urbana clássica não são mais suficientes para dar conta do dinamismo das cidades contemporâneas, que se caracterizam pela hibridização, pluralidade e fluxos que mudam constantemente. Isso exige, portanto, que o pesquisador crie novas rotas e caminhos de leitura e análises para se adequar ao seu objeto de estudo e campo de pesquisa.

Convém evidenciar que durante o desenvolvimento deste estudo, foram necessárias readequações. A primeira delas se deu com relação à tentativa frustrada de contato com os artistas de rua, via *web*, antes mesmo de iniciar o campo. Obtivemos recusas e pudemos perceber a complexidade que a pesquisa sobre a arte urbana exige, uma vez que os grafiteiros desconfiavam que eu poderia ser um investigador policial em busca de informações que os comprometessem.

A segunda e mais desafiadora readequação foi motivada pela pandemia de Covid-19, que alterou por completo todo o cronograma antes previsto e exigiu a utilização de normas de segurança e saúde a que não estávamos acostumados, como o uso constante de máscara, álcool em gel, higienização de equipamentos de fotografia e vídeo. Enfim, foi um período conturbado tanto no âmbito pessoal, quanto no desenvolvimento da pesquisa, que teve seu campo iniciado durante um dos momentos mais críticos da pandemia, com índices recordes de mortes e falta de políticas públicas eficientes no desenvolvimento de vacinas e no combate à proliferação do vírus.

As readequações também foram necessárias para aqueles que realizam intervenções artísticas, seja por sobrevivência ou por prazer. Alguns de nossos interlocutores, como Tão, por exemplo, disseram que os grafiteiros ampliaram seu atendimento ao comércio, realizando pinturas exclusivas em pontos comerciais. Em razão disso, ressurgiram alguns antigos *pixadores* na cidade. Este fato foi relatado pelos meus

colaboradores: eles entenderam que o isolamento social foi um fator que trouxe um pouco mais de liberdade para os pixadores retornarem às ruas. Nas entrevistas que realizamos, captamos depoimentos que revelaram a trajetória desses artistas na arte urbana, processos criativos, técnicas que utilizam, motivações para realizar seus trabalhos e afins. A partir desses relatos, pode-se observar traços históricos da arte urbana na dissidência e na crítica social que remontam à década de 1960 com o surgimento das pixações nas paredes na França, no Brasil e em outros países, questionando a ordem vigente em seu entorno e da difusão da cultura *hip hop* a partir da década de 1970. Isso influenciou o modo de criar na arte urbana, principalmente por ser uma forma de resistência, ocupação e expressão do corpo, da cidade, dos discursos, das tensões e do afeto. Fatos observados nos depoimentos dos interlocutores, que compõem um olhar sensível e crítico acerca do fazer artístico no urbano, nos fizeram compreender seus processos de criação artística.

Os processos criativos dos grafiteiros e pixadores indicam que o registro imagético da fotografia e/ou do vídeo das pixações e grafites e sua fixação em outros suportes, como telas de computadores, celulares e impressões gráficas, alimenta e retroalimenta a capacidade criativa dos artistas. Em decorrência, há a possibilidade de divulgação dos seus trabalhos e promoção de uma memória digital das cidades em relação às artes urbanas.

Podemos afirmar que a prática do grafite e da pixação é um processo coletivo alimentado por plataformas digitais e pelas redes sociais, como o Instagram. Nas redes sociais ocorrem a elaboração e a discussão de ideias; a troca de conhecimentos e inspirações; o incentivo à produção inspirada e conseqüentemente mais desafiadora, seja pela inovação em técnicas ou modos de fazer. Os *smartphones* são ferramentas importantes já que permitem a produção de registros imagéticos das artes de rua, e posterior divulgação nas redes sociais, e promovem uma ampla interação entre os artistas e a sociedade. Por meio das referidas redes é possível compreender os estilos de criação, as emoções que afloram no momento da criação, os aspectos técnicos e formais, e como o registro imagético interfere em seus processos de criação individual e coletiva. Nesta pesquisa em especial, entender essa dinâmica foi necessário para que se esclarecessem aspectos socioculturais presentes na urbanografia, como as políticas públicas e a perseguição estética promovida pelo Estado. Por meio da análise dos processos criativos e das dinâmicas de criação coletiva das artes urbanas, destacamos a importância da inteligência coletiva no ciberespaço, que é constituída pelas vivências de conhecimentos acumulados e interligados em uma rede semelhante a um rizoma. O processo criativo

coletivo na arte de rua é diretamente possibilitado pelas novas tecnologias, como os *smartphones* e as redes sociais, que criam uma ampla interação e conexão entre os artistas e a sociedade, alimentando e retroalimentando sua criatividade e produção artística. Sendo assim, defendo que mesmo uma obra realizada de modo individual é coletiva, pois são nas interações, principalmente nas redes sociais como Instagram, que surgem os *insights* para as criações de *graffitis* e *pixações* na cidade.

Se por um lado, alguns usuários de redes sociais desconfiam que nesses espaços podem haver outros usuários em busca de informações a serem utilizadas em investigações policiais, por outro, essas interações no ciberespaço apontam para a atuação do meio digital na formação de uma memória digital da cidade, lugar que permite o compartilhamento de informações, conhecimentos, sensações e experiências entre os indivíduos, desenvolvendo a capacidade da sociedade no processo de aprendizado colaborativo.

A inscrição nas redes sociais, principalmente o registro e o deslocamento da urbanografia para novas paredes, como as telas digitais, foi assunto apresentado e debatido em diversos congressos de que tive a oportunidade de participar ao longo do doutorado. Esses eventos contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa, pois permitiram uma troca de conhecimento, seja por meio de conversas com outros congressistas e pesquisadores, seja pela vivência e oportunidade de conhecer outras cidades e países, como Manizales (Colômbia), Vila Real (Portugal) e Salamanca (Espanha). Em alguns eventos a participação foi presencial; em outros, de modo *on-line*, com apresentações de textos e filmes, dentre eles *Urbanografia do Caus*, que reuniu um conjunto de quatro etnobiografias de interlocutores desta pesquisa e foi finalista do Prêmio Pierre Verger em 2022, promovido pela Associação Brasileira de Antropologia. Portanto, a participação em eventos acadêmicos, principalmente os internacionais, permite o aprofundamento da temática proposta nesta tese com outros olhares e a torna, de certo modo, uma escrita coletiva.

Entre tantos pormenores, foi possível uma aproximação na prática com as políticas públicas, representadas pelas constantes perseguições estéticas do Estado e uma consequente repressão desproporcional às artes urbanas com características visuais da *pixação*. De certa forma, ao invés de intimidar os artistas urbanos, essas ações do Poder público os inspiram a realizarem intervenções mais desafiadoras.

A perseguição estética é uma prática do Estado que imputa suas próprias visões sobre o que é belo ou não e impõe interpretações especializadas do que é arte ou não,

desconsiderando muitas vezes as nuances e subjetividades presentes nas manifestações artísticas. Essa perseguição é vista como uma evidência da existência de raízes coloniais hierárquicas de poder, perpetuando a desigualdade. É necessário, portanto, pensar em novas formas de diálogo e negociação entre artistas urbanos, poder público e a sociedade, de modo que se possa garantir o direito fundamental de se expressar.

A colaboração com o Projeto Caus permitiu a realização dos filmes etnobiográficos dos interlocutores desta pesquisa, indivíduos que trabalham com a estética do *graffiti* e da pixação, apresentando suas histórias de vida, dificuldades encontradas no mercado e perspectivas sobre a cena da urbanografia na RMBH. Foram 26 filmes finalizados, exibidos entre 19 de outubro e 6 de dezembro de 2021, durante a Exposição Caus, que aconteceu no Espaço Cultural da Universidade do Estado de Minas Gerais, no complexo cultural da Praça da Liberdade.

Vale ressaltar que a câmera muitas vezes foi parte integrante de meu corpo no campo, permitindo que eu tivesse acesso a regiões sequer imaginadas, como no aglomerado da Serra, com os equipamentos à mostra. São equipamentos de alto valor financeiro e que dificilmente os exibiremos da forma como foi feito, pois seríamos alvo fácil de possíveis roubos. Por outra parte, a câmera foi útil na quebra de gelo inicial junto aos nossos interlocutores. Os equipamentos estreitavam laços, embora diante dela, as conversas e narrativas tomassem outro rumo, ou seja, muitos de nossos interlocutores alteravam os discursos ou, de certa forma, atuavam como personagens de exibição.

Como pesquisador, por meio das câmeras pude ver a cidade com novos olhares, sejam pelos enquadramentos escolhidos, das técnicas utilizadas na captação das cenas ou na decisão narrativa a ser conduzida na edição e finalização dos filmes etnográficos. Ressaltamos que a cidade tem uma relação central com o tema da tese, pois o *graffiti* e a pixação são práticas que se desenvolvem no espaço urbano e estão profundamente ligadas à cultura e à identidade das cidades onde se manifestam. Nesse sentido, este estudo contribui para outras pesquisas sobre o tema e, conseqüentemente, para o Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas, que tem a cidade como foco central. É nesse ambiente urbano que buscamos entender a relação entre a urbanografia e a cidade, e como essa relação afeta a identidade urbana e as políticas públicas.

Os estudos sobre arte urbana promovem uma reflexão sobre a cidade e o urbano, e como esses espaços e processos são afetados por fenômenos sociais contemporâneos, como a desigualdade, as políticas públicas, as diferentes realidades dos indivíduos, a tecnologia, a diversidade cultural, dentre outros. Essas análises proporcionam um diálogo

interdisciplinar com a diversidade de campos relacionados às Ciências Sociais e para o patrimônio, contribuindo para novas perspectivas de pesquisa e uma compreensão mais ampla da complexidade dos processos sociais que envolvem a vida e o cotidiano urbano.

Este estudo, na perspectiva da Antropologia Visual, também pode contribuir com estudos futuros de diversas formas. Em primeiro lugar, ele documenta de forma etnográfica a arte urbana, o que gera um registro importante para pesquisas e para a própria preservação dessa forma de expressão artística. Em segundo lugar, apresenta reflexões e análises que podem orientar estudos posteriores, tendo a imagem como instrumento metodológico, com papel fundamental nas tomadas de decisões em campo, decisões que necessitam improviso e criatividade face às adversidades que acontecem no percurso etnográfico.

Ademais, a unidade de análise escolhida foi mapeada através de um levantamento documental que explorou reportagens jornalísticas, entrevistas, leis, filmes, fotografias, *blogs*, entre outros, que fazem referência às pixações e *graffitis* na região de Belo Horizonte, laboratório e fonte de nossa pesquisa. A pesquisa empírica foi iniciada através de observação participante, tanto dos rituais de produção artística, das suas interações sociais, do espaço doméstico, das lojas e nos ateliês, além de entrevistas formais e as informais. A maioria das entrevistas foi realizada mediadas por mecanismos eletrônicos com câmeras, além do uso do caderno de campo, tanto em papel, quanto em meio digital. A pesquisa também se baseou em conceitos centrais da Sociologia da Imagem, principalmente na interpretação e análise de algumas produções fílmicas e produtos culturais sobre *graffiti* e pixação. Além disso, a pesquisa teve um caráter interdisciplinar, entrelaçando diversas linhas de estudo, como as artes, comunicação, tecnologia, entre outras, que possibilitaram uma descrição etnográfica detalhada das incursões desta pesquisa.

Vale ressaltar que uma descrição etnográfica é uma narrativa detalhada e sistemática de uma experiência de campo. Ela busca descrever e analisar as práticas culturais e sociais de um grupo ou comunidade – em nosso caso, grafiteiros e pixadores. Ela é construída a partir de observações, entrevistas e outras formas de interação com os participantes do grupo estudado, e tem como objetivo fornecer uma compreensão mais profunda e contextualizada das práticas e significados culturais envolvidos.

Por fim, a pesquisa sobre pixação e *graffiti* contribui para uma compreensão mais ampla dos processos sociais envolvidos na vida e no cotidiano urbano, o que pode subsidiar políticas públicas para a cidade e para a valorização da cultura urbana nas suas

diversas formas de manifestação. Podemos concluir que esta pesquisa teve como objetivo principal documentar etnograficamente a arte urbana a partir das percepções dos interlocutores da pesquisa, incluindo artistas, grafiteiros, pixadores, outros pesquisadores e curadores de arte. Com o uso de técnicas como observação participante, entrevistas, fotografia e produção audiovisual, busquei entender a importância do *graffiti* e da *pixação* como expressões artísticas de resistência e apropriação do espaço urbano na RMBH. Além disso, também foi abordado o impacto da pandemia de Covid-19 na produção e disseminação das artes urbanas, mostrando como a internet e as redes sociais se tornaram importantes ferramentas para a criação e o compartilhamento de obras digitais. A *criptoart* foi apresentada como um dispositivo de registro digital que permite a negociação de obras de arte digitais em *blockchain* e já movimenta um mercado de bilhões de dólares.

Em suma, a pesquisa revelou o valor da arte urbana para a compreensão não só da cidade e sua cultura, mas também como uma forma de resistência e contestação aos sistemas de poder que, muitas vezes, excluem e marginalizam os grupos mais vulneráveis. Por fim, trata-se de uma temática que instiga outras perguntas, inquietações e o desejo de aprofundar o diálogo e interlocuções futuras. O tema não se esgota nesta tese; ao contrário, dá suporte para novas investigações.

Referências

- ABREU, André Resende. Mídia, representações sociais do crime e sistema penal: o caso da pichação da Igreja da Pampulha. 44º Encontro Anual da ANPOCS, SPG50 - Violência urbana, formas de controle social e sistemas de punição. 2020.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus, 2005.
- BAGNARIOL, Piero *et al.* **Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos**. Belo Horizonte: Graffiti 76% quadrinhos, 2004.
- BARRETO, Binho. **Perímetro urbano**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2017.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BBC. Qué son los algoritmos y cómo aprenden de nosotros. **BBC Mundo**, 8 maio 2021. Vídeo (7min.36s). Disponível em: <https://youtu.be/RSJrBEhdZxw>.
- BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BEMBEM, Angela Halen Claro; AMORIM DA COSTA, Plácida Leopoldina Ventura. Inteligência coletiva: um olhar sobre a produção de Pierre Lévy. **Revista Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte. v. 18, n. 4, p. 139-151, out./dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/qxsGdQ7r46rLdMsGyrYyqXw/abstract/?lang=pt>.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.
- BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global. **R. RA'E GA**, Curitiba, n. 8, p. 141-152, 2004.
- BLUMER, H. A natureza do interacionismo simbólico. In: MORTENSEN, C. David. **Teoria da comunicação**: textos básicos. São Paulo: Mosaico, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: BOURDIEU, Pierre. (coord.). **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 159 - 175.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BURTON, Jason. Algorithms for Simpler Decision-Making: The Case for Cognitive Prosthetics. **The Decision Lab**, 22 out. 2018. Disponível em: <https://thedeclaration.com/insights/society/towards-augmented-decision-making-12/>.

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 21, p. p. 134 - 157, 1988.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CONTI, Flávio. **Como reconhecer a arte grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- COPQUE, Bárbara. Fotografar: expor (e se expor), a utilização da fotografia no contexto da violência. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Entre arte e ciência**: a fotografia na antropologia. São Paulo: Editora da USP, 2015. p. 71-91.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Monumentos, política e espaço. **Geo Crítica / Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, Barcelona, v. IX, n. 183, 15 de febrero de 2005. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-183.htm>.
- COSTA, Fabiana Abaurre. A calçada como palco: experiências de intervenções artísticas do projeto Nessa rua tem um rio. 2020. 173 fl. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - PUC MINAS, Belo Horizonte, 2020.
- COSTA, Rogério da. Inteligência coletiva: comunicação, capitalismo cognitivo e micropolítica. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 15, n. 37, p. 61-68, dez. 2008. Disponível em: <https://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/>.
- DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. **Boletim do Museu Nacional: Antropologia**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 1-12, maio 1978. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/bmna/article/view/49240/26886>.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEKKER, Annet. Armazenamento de culturas online e o *storytelling* como método. In: GOBIRA, Pablo (org.). **A memória do digital e outras questões das artes e museologia**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 89-114. Disponível em: <https://labfront.weebly.com/a-memoacuteria-do-digital.html>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DINIZ, Alexandre Magno Alves; FERREIRA, Rodrigo Guedes Braz; LACERDA, Angélica Gonçalves. Territórios renitentes: os efeitos das políticas repressivas à pichação em Belo Horizonte (2011-2015). **Caderno de Geografia**, v. 27, n. 50, p. 589-616, 2017.
- DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. **Cultural criminology: an invitation**. London: SAGE, 2008.
- FERRELL, Jeff. Crime and Culture. In: HAYWARD, Keith; WAHIDIN, Azrini; HALE, Chris. **Criminology**. London/New York: Oxford University Press, 2007.
- FERRELL, Jeff. **Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality**. Boston: Northern University Press, 1995.
- FORTUNA, Carlos. Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 63, p. 123-148, 2002.
- FRADE, Larissa Palermo. **A criminologia cultural e o rap como ativismo urbano contracultural: reflexões sobre cultura, crime e olhares criminalizantes**. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídico-Criminais) - Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, Coimbra. 2015. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/30063/1/A%20criminologia%20cultural%20e%20o%20RAP%20como%20ativismo%20urbano%20contracultural.pdf>.
- FREIRE, Isa Maria. A utopia de Pierre Lévy: uma leitura hipertextual d'a inteligência coletiva. **Revista Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 132-139, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/23693/19160>.
- GARCIA, Clara Gonzaga. Pichação como manifesto da heterogenia urbana e do não pertencimento ao patrimônio: o caso da Igreja da Pampulha. **Revista Nacional de Gerenciamento de Cidade**, v. 5, n. 35, p. 39-53, 2017. Disponível em: <https://docplayer.com.br/85625627-Pichacao-como-manifesto-da-heterogenia-urbana-e-do-naopertencimento.html>.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.
- GRENFELL, Michael *et al.* **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- HAYWARD, Keith; FERRELL, Jeff. Possibilidades insurgentes: as políticas da criminologia cultural. **Revista Sistema Penal & Violência**, Porto Alegre, v. 4, n. 2: Dossiê criminologia crítica e criminologia cultural, p. 206-218, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/sistemapenaleviolencia/article/viewFile/12598/8813>.
- HENK, Joice. Estética relacional na era digital: espaços, sujeitos e imagens. **Revista do 22º Encontro Nacional Anpap – Ecossistemas Estéticos**, Belém, p. 3610-3625, 2013.
- HIERNAUX, Daniel. Repensar a cidade: a dimensão ontológica do urbano. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 20, p. 197-205, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74018/77677>.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2003.

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve**. Petrópolis: Vozes, 2019.

KELLING, George L.; WILSON, James Q. Broken windows: the police and neighborhood safety. **The Atlantic**, mar. 1982. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/>.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LODI, Maria Inês. **A escrita das ruas e o poder público no projeto Guernica de Belo Horizonte**. 2003. 234 f. Dissertação (Mestrado em 2003) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. “Nuevas” propuestas teórico-metodológicas para pensar la imagen. **e-imagen, Revista 2.0, Estudios de la Imagen**, España-Argentina, 2015. Disponível em: <https://www.e-imagen.net/nuevas-propuestas-teorico-metodologicas-para-pensar-la-imagen/>.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. 3. Ed. São Paulo: Global, 1988.

MEDEIROS, Regina. Bêbados, noiados e moradores de rua: efeitos do proibicionismo e desafios das políticas públicas. In: FERNANDEZ, Osvaldo Francisco Ribas Lobos; ANDRADE, Marcelo Magalhães; NERY FILHO, Antônio (orgs.). **Drogas e políticas públicas: educação, saúde coletiva e direitos humanos**. Salvador: UFBA, 2015. p. 51-65.

MEDEIROS, Regina. Entre as andanças e as travessias nas ruas da cidade: territórios e uso de drogas pelos moradores de rua. **Revista Civitas**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 142-158, jan./abr. 2019.

MOORE, Rob. Capital. In: GRENFELL, Michael *et al.* **Pierre Bourdieu**: conceitos fundamentais. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. p. 73-94.

MORANDI, Thiago de A. Urbano-Digital-Urbano: Poder simbólico e efeitos de lugar nas intervenções de urbanografia no Instagram. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 22, n. 58, p. 359-371, dez. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/117706/pdf>.

MOSSERI, Adam. Explicando melhor o funcionamento do Instagram. Blog do Instagram, 8 jun. 2021. Disponível em: <https://about.instagram.com/pt-br/blog/announcements/shedding-more-light-on-how-instagram-works>.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre arte e ciência: usos da fotografia pela antropologia. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Entre arte e ciência**: a fotografia na antropologia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Márcio de. O conceito de representações coletivas: uma trajetória da divisão do trabalho às formas elementares. **Revista Debates do NER**, Porto Alegre, ano 13, n. 22 p. 67-94, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/30352/23579>.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/29535>.

OMORI, Yasuhiro. Estudo da antropologia através da imagem. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (orgs.). **Descrver o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processo de criação. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/n8ypMvZZ3rJyG3j9QpMyJ9m/>.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. **Fronteiras - estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, jan./abr. 2020.

Expressões artísticas: etnografia e criatividade em espaços atlânticos. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2015.

RINK, Anita. **Graffiti**: intervenção urbana e arte. Curitiba: Appris, 2013.

RINK, 2014

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A arte de narrar as (nas) cidades: etnografia de (na) rua, alteridades em deslocamento. **Revista Hawò**, Goiânia, v. 1, p. 2-51, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/63521/34822>.

- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia (orgs.). **Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma Etnografia da Duração. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 2-14, 2000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/8928>.
- SEGATA, Jean. Dos cibernautas às redes. In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (orgs.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA, 2016. p. 91-114.
- SILVA JÚNIOR, José Afonso da. O segundo clique da fotografia. Entre o registro e o compartilhamento. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, p. 147-168, 2017. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/25637/pdf_1.
- SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos**. Trad. Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014a.
- SILVA, Armando. **Imaginários: estranhamentos urbanos**. Trad. Carmen Ferrer. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014b.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 11-25.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPINELLI, João J. **Alex Vallauri: graffiti, fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil**. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.
- STREHLAU, Juliana Chaves. **Criminologia cultural**. Porto Alegre: PUCRS, 2012.
- WACQUANT, Loïc. A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Porto, v. 16, p. 27-39, 2006. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2365>.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira/UnB, 1981.