



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**ENTRE RISCOS, NARRATIVAS E LEMBRANÇAS: esboço de uma
memória coletiva da arte de rua em João Pessoa**

JOÃO PESSOA – PB

2019

THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

**ENTRE RISCOS, NARRATIVAS E LEMBRANÇAS: esboço de uma
memória coletiva da arte de rua em João Pessoa**

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura, Cultura e tradução, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.

JOÃO PESSOA – PB

2019

**Catálogo na publicação Seção de
Catálogo e Classificação**

C972e Cunha, Thiago da Silveira.

Entre Riscos, Narrativas e Lembranças : esboço de uma memória coletiva da arte de rua de João Pessoa / Thiago da Silveira Cunha. - João Pessoa, 2019.
f 158. : il.

Orientação: Ana Cristina Marinho Lúcio.
Dissertação (Mestrado) -
UFPB/CCHLA.

1. memória. 2. oralidade. 3. estudos culturais. 4. pixação. 5. graffiti. I. Lúcio, Ana Cristina Marinho.
II. Título.

UFPB/CCHLA



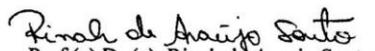
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO(A) DO ALUNO(A)
THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

Ao primeiro dia do mês março do ano de dois mil e dezenove, às quatorze horas, realizou-se na Sala 500 do CCHLA, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "ENTRE RISCOS, NARRATIVAS E LEMBRANÇAS: esboço de uma memória coletiva na arte de rua em João Pessoa", apresentada pelo(a) aluno(a) Thiago da Silveira Cunha, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA, segundo encaminhamento da Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) Prof.(a) Dr.(a) Ana Cristina Marinho Lúcio (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(as) Professores(as) Doutores(as) Rinah de Araujo Souto (UFPB), Marco Aurélio Paz Tella (UFPB), e na suplência Liane Schneider. Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) Ana Cristina Marinho Lúcio convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, as examinadoras deram o parecer final sobre a Dissertação e foi atribuído o seguinte conceito: Aprovado. Proclamados os resultados pelo(a) Prof.(a) Dr.(a). Ana Cristina Marinho Lúcio, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Prof.(a) Dr.(a) Ana Cristina Marinho Lúcio, (Secretário(a) ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 01 de março de 2019.

Parecer:

A banca ressalta a importância do trabalho no que diz respeito à memória coletiva dos grafiteiros(as) e fixadores(as) da cidade de João Pessoa.


Prof.(a) Dr.(a). Rinah de Araujo Souto
(Examinadora)


Prof.(a) Dr.(a). Ana Cristina Marinho Lúcio
Presidente da Banca


Prof.(a) Dr.(a). Marco Aurélio Paz Tella
(Examinador)


Thiago da Silveira Cunha

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui registrado meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Gratulo igualmente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela possibilidade material de realizar esta pesquisa.

Agradeço minha orientadora Ana Marinho pela oportunidade no programa. Axs amigxs de caminhada acadêmica, entre grupos, experiências e sopros de vida. Aos meus pais pela acolhida, além de todos aqueles que auxiliaram de alguma forma nesse turvo processo.

Saúdo sobretudo a RUA e seus personagens. Irmãos e irmãs, amigos e amigas, aventuras, caminhadas e vidas cruzadas... Vocês, pixadorxs e grafiteirxs de João Pessoa, são os verdadeiros autores deste trabalho. Seria impossível colocar o nome de todos, e injusto deixar alguém de fora. Tssssssssssssssss.

CUNHA, Thiago da Silveira. *Entre Riscos, Narrativas e Lembranças: esboço de uma memória coletiva da arte de rua em João Pessoa*. Dissertação (Mestrado de Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

RESUMO

Os *graffiti* e as pixações há muito acompanham a história das cidades. Inscrevem anseios populares, poesias, sentimentos, itinerários, crônicas, memórias. Para muito além do conteúdo veiculado nas paredes, este trabalho busca atingir seus criadores e suas narrativas. De maneira geral, esse esforço comunga com a proposta política dos Estudos Culturais, tonificando as vozes de personagens periféricos e suas memórias subterrâneas (POLLAK, 1989). O movimento empreendido visa torna-los autores de sua própria memória coletiva. Procuo realizar uma crítica a partir de suas narrativas, explorando as relações entre a literatura, a memória e a oralidade. Trago alguns dos marcos deste movimento urbano e discuto as aproximações e distanciamentos entre o *graffiti* e a pixação ao longo do tempo, a partir de suas próprias fissuras internas e regimes de memória. Além disso, confronto-os ao que veiculam os órgãos oficiais a respeito, evidenciando seus movimentos criativos de subversão da língua, tanto em sua grafia - pixação - quanto ao nível da adjetivação. Nessa perspectiva, as narrativas oficiais costumam associar estas inscrições à sujeira e ao vandalismo, termos que são positivados por seus agentes. A reflexão sobre a memória aprofunda os vínculos entre a subjetivação e a rememoração a partir de dispositivos disparados por Deleuze e Guattari (1972; 1992). Sob esse viés, a antropologia visual auxilia a análise dessas dobras no corpo, na voz e na situação da narrativa oral (ZUMTHOR, 1997). Desse modo, o exercício da crítica pode atender os requisitos exigidos pelo seu ofício, alcançando um equilíbrio entre forma e conteúdo, texto e contexto (EAGLETON, 2001; SARLO, 1997). A reflexão metodológica tem ênfase na experiência de campo. Com isso, procuro contribuir e incentivar as pesquisas sobre oralidade realizadas na área da literatura pelos “críticos-etnógrafos” que visam ir ao encontro físico do outro, exercendo uma escuta humana e captando narrativas que, se não fosse por esse esforço, só se ouviria falar a respeito. Confluindo com a hipótese de Paul Zumthor (1997), foi possível reconhecer nos depoimentos dos grafiteiros e pixadores inúmeros gêneros narrativos, encontrando enredos bem desenvolvidos do

ponto de vista literário. Isto desestabiliza o objeto literário e o cânone, revelando uma riqueza singular provida das vozes cotidianas.

PALAVRAS-CHAVE: *graffiti*; pixação; oralidade; memória; literatura.

ABSTRACT

The *graffiti* and the *pixação* have long been present in the history of cities. They inscribe popular yearnings, poetry, feelings, itineraries, chronicles, memories. Far beyond the content displayed on the wall, this work seeks to reach your creators and your narratives. In general, this effort communes with the political proposal of the Cultural Studies, toning the voices of peripheral characters and your underground memories (POLLAK, 1989). The movement undertaken aims to make them the authors of their own collective memory. I perform a critique from his narratives, exploring the relations between literature, memory and orality. I bring some of the marks related to this urban movement and discuss the approximations and distances between *graffiti* and *pixação* over time from their own internal fissures and memory regimes. Besides that, I confront them with what the official institutions publish and say about that, evidencing their creative movements of subversion of the language, both in its spelling - *piXação* - and in the level of adjectivation. In this perspective, the official narratives usually associate these inscriptions with dirt and vandalism, words positivated by their agents. The reflection about memory deepens the links between subjectivation and remembrance, as from devices fired by Deleuze and Guattari (1972; 1992). Under this bias, the visual anthropology assists the analysis of these folds in the body, in the voice and in the situation of the oral narrative (ZUMTHOR, 1997). Thereby, the exercise of criticism can meet the requisites required in its work, reaching a balance between form and content, text and context (EAGLETON, 2001; SARLO, 1997). The methodological reflection carried out has an emphasis on field experience. Thereat, I try to contribute and encourage the researches on orality carried out in the area of literature by the “critics-ethnographers” who aim to go to the physical meet of the other, exercising a human listening and capturing narratives that, if it were not for this effort, would only hear about it. Converging with the hypothesis of Paul Zumthor (1997), it was possible to recognize in the testimonies of the *graffiti* and *pixação* writers innumerable narrative genres, finding well-developed stories from the literary point of view. This destabilizes the literary object and the canon, revealing a singular richness provided by the daily voices.

KEY-WORDS: *graffiti*; *pixação*; orality; memory; literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	19
Figura 2	25
Figura 3	27
Figura 4	30
Figura 5	33
Figura 6	36
Figura 7	53
Figura 8	60
Figura 9	61
Figura 10	62
Figura 11	68
Figura 12	70
Figura 13	74
Figura 14	77
Figura 15	83
Figura 16	85
Figura 17	90
Figura 18	91
Figura 19	92
Figura 20	100
Figura 21	103
Figura 22	103
Figura 23	104
Figura 24	121
Figura 25	122
Figura 26	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ENTRE A MEMÓRIA E A NARRAÇÃO: oralidade nos depoimentos dos personagens da arte de rua pessoense	15
1. OS ESTUDOS CULTURAIS E A CRÍTICA LITERÁRIA	15
2. APROXIMAÇÃO COM O OBJETO	20
3. A MEMÓRIA, A NARRATIVA E A SUBJETIVAÇÃO	25
4. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	46
2 ENTRE MÉTODOS E RISCOS: experiência de campo e algumas notas sobre graffiti e pixação	48
1. METODOLOGIAS: A HISTÓRIA ORAL, A ANTROPOLOGIA VISUAL E A ETNOGRAFIA APLICADAS AO CONTEXTO DE PESQUISA	48
2. <i>GRAFFITI</i> E PIXAÇÃO: ALGUNS TRAÇOS	66
3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	80
3 ENTRE O <i>GRAFFITI</i> E A PIXAÇÃO: aproximações e distanciamentos, ação e memória	82
1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	115
4 ENTRE VOZES: “A cidade...ficou realmente... calejada”	116
1. ESBOÇO DE UMA MEMÓRIA COLETIVA	116
2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	149
CONCLUSÃO	150
BIBLIOGRAFIA	155
VÍDEOGRAFIA	158

INTRODUÇÃO

Os *graffiti* e as pixações são inscrições que há muito acompanham a história das cidades. Carregam uma potencialidade comunicativa que pode refletir anseios populares, dando a conhecer os traços de parte da população de uma época-lugar. O cidadão é acostumado a vê-las e conviver com elas rotineiramente. Porém, nem sempre a decifra, seja pelo desconhecimento de tipografias arrojadas que desafiam o leitor - “decifra-me ou te devoro” (BOLETA, 2006) -, seja por um olhar anestesiado que pouco repara em seu entorno.

Um apontamento básico que é necessário fazer logo de início diz respeito ao meu local de fala. Sou um artista-pesquisador que há muito tempo está envolvido com a arte de rua. Grafo paredes desde 1996, vivenciando o universo da pixação durante a adolescência, conhecendo o *graffiti* e adotando essa prática como terapia, como aventura, como lazer ou como trabalho.

Provenho de São Paulo e lá iniciei uma pesquisa acadêmica que se alarga até hoje, sobre a história do *graffiti* e da pixação. Chegando em solo paraibano, há cinco anos, me envolvi com grupos de pesquisa em etnografia urbana (GUETU) e antropologia visual (AVAEDOC) da UFPB. Inevitavelmente, conheci muitos grafiteiros e pixadores que, para além de interlocutores de pesquisa, fazem parte dos meu círculo de amizades e afetos.

Esta observação é importante, de modo que a demasiada aproximação do objeto pode se tornar empecilho para uma boa análise crítica. Para tal, afirma Da Matta (1978), é necessário um afastamento emocional. Faz-se pungente estranhar o que me é familiar, estando apto a perceber as dinâmicas e agenciamentos positivos e negativos do meu objeto.

Neste trabalho busco estranhar o *graffiti* e a pixação, enxergando suas potencialidades, assim como suas fraquezas e contradições. Por exemplo, ao mesmo tempo que os *graffiti* podem servir para experiências estéticas, sensíveis, criativas e libertária nas urbes, podem ser cooptados por uma máquina capitalista (DELEUZE E GUATTARI, 1972) e parcialmente neutralizadas a partir de imposições de demandas e até de funções sociais.

A pixação, ao seu modo, assim como pode ser extremamente contestatória e revolucionária, por vezes promove agenciamentos micro-fascistas, recaindo em contradições. Clamam pela anarquia e ausência de norma e, ao mesmo tempo, impõem um código cheio de regras - por vezes autoritárias - sobre seus integrantes, cujo descumprimento pode ser penalizado com agressões físicas, por exemplo.

Por sua vez, este trabalho busca explorar as narrativas mnemônicas acerca dos *graffiti* e das pixações pessoenses¹. Envolto numa linha de pesquisa de Estudos Culturais, este empreendimento se desenrola dentro dos campos da crítica literária, da história oral e da etnografia fílmica.

Abordo meu objeto através de quatro vieses que serão explorados em quatro capítulos distintos: 1) como dispositivos para refletirmos sobre a construção da narrativa oral e do ato de rememoração/subjetivação dentro da crítica literária; 2) a partir de relatos de campo, discutindo as metodologias e experiências vivenciadas, possibilitando conhecer os traços gerais do *graffiti* e da pixação; 3) como narrativas que efetuam uma disputa de memória dentro e fora do movimento, apresentando aproximações e distanciamentos; 4) como construção narrativa de uma memória coletiva da arte urbana em João Pessoa, a partir da voz direta de meus interlocutores.

No primeiro capítulo, contextualizo o panorama teórico da pesquisa, abordando as mudanças epistemológicas desencadeadas pelos Estudos Culturais. Estas dão subsídios ao trato da memória e da oralidade no campo literário, visando a narrativa popular. Para além da proposta epistemológica, esta abordagem culturalista visa a expansão dos sujeitos de fala, forjando uma quebra do cânone e popularização do poder de voz. Na sequência realizo uma aproximação com as narrativas, trazendo-as para primeiro plano e explorando alguns de seus gêneros e demais aspectos formais.

Também problematizo a memória e o ato de rememoração como uma dobra de um processo de subjetivação durante esse exercício, pois os narradores podem reatualizar uma nova narrativa sobre si próprios, imprimindo seu estilo textual, por assim dizer, no depoimento oral. Isto se dará a partir de imagens filosóficas construídas pelos já citados Deleuze e Guattari.

¹ Questões acerca da grafia das palavras pixação/pichação e *graffiti*/grafite serão discutidas ao longo do trabalho.

Apesar de sua aparente excentricidade, os depoimentos dos grafiteiros e pixadores recolhidos em trabalho de campo ora escamoteiam, ora escancaram um uso lúdico ou desautomatizado da linguagem, como na forma de troça ou de prosa poética em diversos dos causos narrados, sobretudo nas falas do grafiteiro e pixador Aginaldo Pereira, mais conhecido como Gigabrow. É possível ter contato, então, com um rico material que dialoga com os festejos populares, com os folhetos de cordéis, além de outros autores tanto da poesia quanto da prosa, tanto populares quanto inscritos no cânone - como Euclides da Cunha e Lúcio Lins.

A segunda etapa do trabalho é executada num capítulo em que problematizo, inicialmente, as metodologias utilizadas na pesquisa. Na investigação de narrativas orais em que o “crítico-etnógrafo” vai ao encontro dos narradores e pode executar tanto o trabalho de registro quanto o de análise.

Confluindo com o exercício dos Estudos Culturais, se faz necessário um agenciamento interdisciplinar. Abordo a etnografia, a história oral e a antropologia visual aplicadas ao contexto de pesquisa, explorando ao máximo os relatos de campo. Tal postura visa criar um campo de discussão sobre o tema na pesquisa com narrativas orais, assim como detalhar os traços circunstanciais que essas narrativas carregam.

A partir disso, foi possível reconhecer traços performáticos que são primordiais para quem trabalha com narrativas orais, como acentua Paul Zumthor (1997). Cabe reconhecer que, para além do conteúdo dos depoimentos, a voz e o corpo têm uma importância significativa para a forma dessas narrativas. Ainda no segundo capítulo teço algumas considerações gerais sobre o *graffiti* e a pixação, realizando um sobrevoo acerca de seus traços históricos e etimológicos.

O terceiro capítulo busca reconhecer seus regimes de memória, assim como reconhecer suas aproximações e distanciamentos ao longo do tempo. A partir disto, demonstro como as narrativas oficiais costumam associar os *graffiti* às adjetivações como “bonitinho” e as pixações à ideia de sujeira, a algo visceral. Desse modo, é possível reconhecer uma grande distância entre esses relatos e o que é proferido pelos próprios grafiteiros e pixadores. Isto reforça a importância em ouvir tais sujeitos, reconhecer nessas narrativas suas motivações, outras relações possíveis com a cidade etc. Urge compreender esses personagens, componentes - bem ou mal - das urbes desde pelo menos

o antigo império romano, a exemplo dos *graffiti* realizados em Pompéia (MATUCK, 2013).

O quarto e último capítulo visa realizar o objetivo primordial deste empreendimento, nascente do desejo dos próprios grafiteiros e pixadores quando comecei a realizar pesquisas de campo há alguns anos atrás: tecer uma narrativa coletiva acerca da memória da arte de rua em João Pessoa. Trata-se então, de um retorno a esses sujeitos a partir das suas próprias vozes. É no último capítulo em que, de modo geral, a narrativa do Outro, do popular, do narrador oral toma a palavra e ocupa, de forma mais direta, este espaço acadêmico.

Com isso, realizo um trabalho que contribui para o aprofundamento da pesquisa a partir de narrativas orais, em suas características formais e ideológicas, dentro da área de Letras. Também problematizo a proposta dos Estudos Culturais, que perpassam as mudanças epistemológicas, alcançando um viés político de ampliação das vozes narrativas dentro da academia e no próprio mundo.

CAPÍTULO 1 – ENTRE A MEMÓRIA E A NARRAÇÃO: oralidade nos depoimentos de personagens da arte de rua pessoense

1. Os Estudos Culturais e a crítica literária

A importância de se realizar esse tipo de empreendimento habita a necessidade de perceber novas possibilidades dentro do campo literário. Tomar outras fontes de análise que fujam dos objetos clássicos instituídos é um movimento que vem ganhando força já algum tempo, desde o advento dos Estudos Culturais no meio do século passado.

O intuito de Richard Hoogart, um dos primeiros representantes desta campo de pesquisa, era justamente utilizar os “métodos e instrumentos da crítica textual e literária, deslocando sua aplicação das obras clássicas e legítimas para os produtos da cultura de massas e para o universo das práticas culturais populares” (MATTELARD E NEVEAU, 2004, p. 56).

Os Estudos Culturais tem raízes no cenário inglês dos fins do século XVIII e começo do XIX, a partir da atuação de intelectuais que compuseram o núcleo conhecido como *Culture and Society*. O grupo clama por uma abordagem teórica mais humanista frente às mudanças proporcionadas pelo modelo tecnicista que se alastrava pela Inglaterra industrial.

Um de seus expoentes, o positivista Thomas Carlyle, via no homem das letras – aquele que atuava na imprensa e na literatura – o intelectual cujo papel era recriar as vias capazes de superar o embrutecimento provocado pelo excessivo racionalismo. A esse homem das letras, era incumbido a missão pedagógica de humanizar e recriar uma nova sensibilidade para o mundo (MATTELARD E NEVEAU, Op. Cit.).

Porém, Terry Eagleton (2001) acusa uma ingenuidade nesta herança humanista. Quando aborda a revista *Scrutiny*, publicada a partir da década de 1930, por exemplo, comenta positivamente sua aproximação com a antropologia cultural e o belo intento de F. R. Leavis em responder “por que ler literatura?”. A réplica desta pergunta ecoa que a literatura humaniza as pessoas, tornando-as melhores. Contudo, Eagleton desmascara tal posicionamento a partir de uma confrontação factual: a eclosão de ocorrências que envolviam membros da revista em assassinatos de judeus e perseguição a afrodescendentes.

Apesar desse paradoxo, empreende-se no exercício teórico – que deve ser baseado e emparelhado com o exercício prático, o que não ocorrera no “caso *Scutiny*” – uma ampliação do conceito de cultura, dada aproximação de áreas diversas, como os estudos literários com a antropologia. Ainda no século XIX, por exemplo, é possível notar o aparecimento de pesquisas na área das Letras direcionadas à temáticas ou objetos mais populares.

Marcados por uma ciência positivista, linguistas e antropólogos começam a se apropriar de narrativas populares de domínio público que antes eram desvalorizadas, consideradas “irracionais” frente ao paradigma da razão iluminista. Há então a emergência dos estudos folclóricos que, apesar de atribuir um valor mais positivo ao popular, ainda cumpre a função de gerar conhecimento sobre hábitos entendidos como “primitivos” (LÚCIO, 2001). Um problema que passa a ser pungente tange ao cuidado – ou à falta dele – que esses pesquisadores tem em relação a essas narrativas populares.

O caso dos contos compilados pelos irmãos Grimm na Alemanha pode ser usado como exemplo. Como se destinavam “a leitores da classe média, foi necessária uma tradução da fala popular, seja no nível da sintaxe, seja do conteúdo. Onde as histórias poderiam chocar, eles corrigiram as ‘grosserias’ que eventualmente existissem” (LÚCIO, Op. cit.). Ou seja, apesar de se aproximarem dos produtos da oralidade popular – mas não dos sujeitos que oralizavam esses contos e lendas –, os estudos folclóricos ainda os consideram inferiores ou “desajustados” no que tange a sua forma narrativa.

Apesar disso, é a partir deste movimento teórico na direção de abordagens mais culturalistas que emergem os Estudos Culturais. Figuram como “pais fundadores” desta corrente: o já citado Richard Hoogart, além do historiador Edward P. Thompson e do crítico Raymond Williams. Estes são apontados como responsáveis por encabeçar pesquisas culturalistas nas escolas politécnicas inglesas em que atuavam nos anos 1950. Naquele momento, as politécnicas ampliavam sua abrangência a partir de processos governamentais de expansão do ensino, e eram tidas como uma forma de “mobilidade social ascendente até então pouco acessível” (MATTELARD E NEVEAU, Op. cit., p. 49).

Com isso, os meios populares passaram a receber dos pesquisadores um olhar mais próximo, atento, crítico, analítico e também político. As abordagens foram mobilizadas pelas mudanças apresentadas a partir do pós-guerra, acentuados os processos

de globalização e de transformações na classe operária em decorrência da disseminação das culturas de massa. A esse movimento, acrescenta-se a mudança epistemológica em perceber a recepção não como forma passiva de consumo, mas através de um viés ativo designado pela potência do *uso* que os cidadãos exercem dos bens culturais que consomem (ESCOSTEGUY, 2001; CERTEAU, 1998).

Os Estudos Culturais foram institucionalizados em 1964, a partir da fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCSC)* na Universidade de Birmingham. Sobre suas diretrizes, Stuart Hall (ESCOSTEGUY, Op. Cit., p. 35) afirma que o centro não visava “ser um veículo que defina o alcance e extensão dos estudos culturais de uma forma definitiva ou absoluta. Nós rejeitamos, em resumo, uma definição descritiva ou prescritiva do campo”.

Emprende-se ali uma perspectiva de que não era possível estudar os fenômenos culturais encerrando-se dentro das fronteiras de disciplinas específicas. Com isso, forma-se uma das principais características desta linha de pesquisa: sua interdisciplinaridade – ou anti-disciplinaridade, como alguns de seus membros gostavam de reivindicar (MATTELARD E NEVEAU, Op. cit.; ESCOSTEGUY, Op. cit.).

No campo dos estudos literários, inicialmente a aliança da crítica com os Estudos Culturais foi profícua, resolvendo alguns impasses. Houve uma perspectiva de ganhar espaço junto ao público, visto que a crítica havia se fechado em meios acadêmicos restritos, assim como no exercício de apresentar um discurso menos hermético que o da crítica literária. Trata-se de um período de muitas trocas entre as disciplinas: a crítica buscava ajuda nos Estudos Culturais, a história buscava na crítica um método e uma sensibilidade para ler textos com mais profundidade etc. (SARLO, 1997).

A aproximação com a antropologia propicia um alargamento do conceito de cultura – como dito –, incluindo linguagens, práticas e sentidos do cotidiano. Com isso, há o aumento da produção de trabalhos empíricos que focalizam os modos de agir dos meios populares, preocupados com os modos de caminhar – e fazer aí uma cartografia –, de cozinhar, de jogar, de falar... (CERTEAU, Op. cit.).

Para além das mudanças frente aos objetos, esse alargamento das fronteiras disciplinares convencionou a exploração de outras experiências metodológicas. Na prática historiográfica, a partir de Thompson, é possível notar uma maior ênfase da

história oral, assim como, na guinada dos anos 1980, uma crescente aliança de outras áreas – como a história ou a literatura – com a etnografia.

Como reiteram Matterlard e Neveu (Op. cit., p. 72), implicava “privilegiar métodos de pesquisa capazes de aprender o mais perfeitamente possível as vidas das pessoas comuns: etnografia, história oral, pesquisa em escritos que deem a ver o popular (arquivos judiciais, industriais, paroquiais)”.

Esse panorama permite perceber que é pertinente à crítica literária, em aliança com os dispositivos disparados pelos Estudos Culturais, expandir o *corpus* de textos de análise, problematizando entre outras questões, a oralidade e a memória. Em resposta às resistências a essa dilatação de objetos e métodos, Eagleton (Op. cit.) recorda que o entendimento do que é literatura é movediço e variou muito ao longo do tempo.

O termo referia inicialmente a toda produção escrita/impressa, como sinônimo de intelectualidade. Nos dias de hoje, chega a abranger as anotações de diários – como o de Anne Frank, de Réstif de la Bretonne ou de Maria Carolina de Jesus – ou as narrativas orais dos *griots* africanos, por exemplo.

Eagleton (Op. cit.) sugere que a “chave” está mais em como lemos – percebemos – esses textos do que em alguma característica intrínseca ao próprio texto. Ou seja, “a definição de literatura [ou do objeto literário] depende mais de como lemos do que aquilo que é lido” (p. 12).

Contudo, frente a esse alargamento, deslocamento ou “ruptura” das fronteiras disciplinares, os estudos literários se veem em uma encruzilhada. Neste cenário, Beatriz Sarlo (Op. cit.) alerta sobre a necessidade de compreender alguns limites, a fim de que os textos literários não fiquem sujeitos à interpretações socioculturais ilimitadas.

A autora critica a tendência nas análises literárias destinarem excessivo espaço ao exame de questões contextuais – socioculturais –, negligenciando ou passando por alto o que mais caracteriza os estudos literários: os valores estéticos. Isso tem acarretado uma dissolução de departamentos literários em programas de Estudos Culturais e passa a ser visto de modo crítico.

Tanto Eagleton quanto Sarlo são unânimes em apontar para o não abandono das análises semânticas e formais do objeto literário – mesmo que este sejam depoimentos orais. Portanto, procuro sempre que possível/necessário, submeter os depoimentos,

graffiti e pixações à análise de sua forma. Uma boa crítica, aponta Eagleton, é aquela que administra de maneira equilibrada a imbricação entre texto (forma) e contexto (ideologia), conseguindo durante a análise, efetuar um exercício de assinatura/criação através da linguagem (DERRIDA, 2014).

Pode-se observar que as mudanças epistemológicas influenciadas pelos Estudos Culturais questionam o cânone instituído tanto por seus objetos, como por seus sujeitos de fala. Através dos emergentes estudos de gênero, raça e classe, por exemplo, questiona-se o cânone masculino, branco e ocidental. Estão interessados em outros sujeitos de fala: populares, operários, mulheres, crianças, negros, desviantes... independente de estes se entenderem como autores no sentido tradicional do termo ou não.

Beatriz Sarlo (Op. cit., p. 09) aponta para o que está em jogo serem “nuestros derechos y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorias de todo tipo sobre el conjunto de la herencia cultural, *que implica nuevas conexiones com los textos del pasado*” (grifo meu).

Dessa maneira, empreendo aqui um produto proveniente de uma postura investigativa que se esforça para fazer esses narradores autores de sua própria história e de seus próprios romances de aventura – fazendo alusão à intervenção do coletivo Transverso, de Brasília, com o dizer: “por que escrever um romance quando se está vivendo um?” (FIG. 1).

Figura 1:



Fonte: www.coletivotransverso.com.br. Acesso em: 22/11/2018.

2. Aproximação com o objeto

Um dos principais interlocutores com quais estabeleci parlatório durante o processo de pesquisa foi o artista plástico Aginaldo Pereira, de 41 anos, também conhecido como Gigabrow. Este é entendido coletivamente como primeiro grafiteiro de João Pessoa – por mais que isso não seja comprovado factualmente, como veremos posteriormente. Durante a pesquisa de campo, as gravações com Aginaldo foram as que melhor renderam material registrado, tanto em quantidade quanto em conteúdo.

Foi o único entre os entrevistados com quem tive a oportunidade de ir à casa e passar mais de um fim de semana gravando. Isso também possibilitou adentrar nas tramas de suas criações artísticas, que conservam diálogos com folhetos de cordel e tradições das festas religiosas populares em enredos narrativos bastante desenvolvidos. Tendo crescido no sítio, Giga parece conservar uma habilidade que Guimarães Rosa (1994) afirma deter todo sertanejo: a de narrar histórias.

A fim de introduzir aos poucos os narradores das tramas que aqui analiso, busco a voz direta de Aginaldo Pereira. Quando solicito que ele se apresente para a câmera, tenho a seguinte resposta:

Meu nome, idade, Profissão...? Eu sou Vagavandalbebinhoprofissionalcafuçoldstyle hehe... Vagavandalbebinhoprofissionalcafuçoldstyle... é... o mais antigo da espécie hehehe, Vagavandal... bebinhoprofissionalcafuçoldstyle. Nascido... em 1976, no Maroquinha Ramos, na Torre, João Pessoa, Paraíba, "TORRE"... Meu nome é Aginaldo Pereira Vanderley, vulgo Rouxinol, Punk, Loco [e cala para fumar uma bagana de cigarro, inclinando acentuadamente o corpo pra frente] Noiado... Doido... Galego [ao se aproximar do fim do trecho vem trazendo ao tom de voz um esbracho pronunciado de forma arrastada]... Gigabrow².

Logo em sua apresentação, o interlocutor faz uma demonstração performática que aponta para o uso lúdico da linguagem. Em sua narrativa, Giga joga com as palavras e une diversos apelidos seus como se fossem adjetivos – Rouxinol, seu apelido em Baía da Traição, Punk, seu apelido em Bayeux e assim sucessivamente. Esses nomes próprios que funcionam como adjetivos qualificam o que o narrador expõe como a “espécie” “vaga-

² Trabalho de campo registrado em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

vandal-bebinho profissional-cafuçu-old style”³. A síntese desta aparece após a pausa das reticências finais: Gigabrow.

Dentro desta taxonomia, Giga é pioneiro – “o primeiro da espécie” –, se entendendo e sendo entendido pelos pares como quem começou o *graffiti* figurativo em João Pessoa – como já comentado. Aginaldo diz:

Graffiti tinha não, pô! Num via nada de graffiti. E-eu fiz acho que um dos primeiro graffiti num tonel, na subida do Rangel, da ladeira. Foi... o único que eu vi na cidade foi o que eu fiz. Dali, depois começaram a aparecer outros. Eu num tinha contato... qual o graffiti... eu vi Shyko, que fez, tá ligado? Shyko fez, foi...⁴

No trecho em que se apresenta, nosso interlocutor faz emergir linhas do *homo luddens* de J. Huizinga (2000). Um traço marcante da personalidade de Giga notada durante o trabalho de campo, diz respeito justamente a sua “não seriedade” ou tendência em brincar, contar causos, piadas, troças etc.

Como afirma o historiador holandês (Op. cit., p. 88), o lúdico está “para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertence a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso”. Essa “não seriedade”, beirando o “êxtase” e o “encantamento” “selvagem” pode ser notada ao longo de todo registro realizado. Entre outras, essas características se tornam bastante notáveis em uma passagem de nossa conversa – que foi gravada em vídeo durante um fim de semana do mês de julho de 2017 –, quando comenta sobre organizar um evento de *graffiti* em Jacumã, localidade no litoral sul da Paraíba, onde reside atualmente:

Giga: *Rolava um... Rola um... uma pintura na cidade, tá ligado? E uma exposição em algum lugar, saca? De tela? Com outro suporte, sem ser parede. Pra gente vender... Uma exposiçãozinha com coquetel, tal, que é, é... o lançamento da... das pinturas da cidade e exposição.*

Thiago: *É legal.*

³ De maneira bastante sucinta para um entendimento geral do jogo das palavras que brinca com aliterações e assonâncias, potencializadas pela pronúncia acelerada como se fosse uma única palavra. “Vaga” abrevia vagabundo, “vandal” aponta para o vandalismo presente e enaltecido no mundo da pixação, “bebinho profissional” é utilizado no sentido de “beberão”; “cafuçu”, ou seja, cafona, brega; “old style” como uma espécie de velha guarda, uma vez que Gigabrow pinta desde meados dos anos 1990 e já está com mais de quarenta anos.

⁴ Trabalho de campo registrado em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

Giga: *Aí todo mundo, tal... sem tinta, tudo “comportadozinho”* [faz careta. Ri. Bate palmas, faz outra careta e solta um grito:] ‘NHAAA!’ [retoma sua fala normalmente:] *Eu vou fazer no sistema de Taperoá. Desenrolar cem conto pra cada um que for selecionado, tal...*⁵

Neste caso, o que acusa a “não seriedade” não são as palavras, mas os “parênteses” criados por sua resposta corporal – performance –, que desmente de modo veemente o conteúdo proferido pela voz. De forma espontânea, o corpo se rebela contra a possibilidade de ficar “comportadozinho”, como descrito no trecho. Vale pontuar que a tinta, na ocasião, figura como sinônimo de indisciplina ou espontaneidade, quando estar “sem tinta” é estar “comportado”, “sério”.

Ainda sobre um evento de *graffiti* que foi em Taperoá/PB, citado no final do trecho anterior, enfatiza essa ludicidade quando comenta sobre a grafiteira Cybele Dantas – entendida como a primeira grafiteira de João Pessoa, também da “velha guarda”:

Giga: *Ela reclama, man, com nós, dá carão em nós...*

Thiago: *é?*

Giga: *é... d’agora mesmo, ali em Taperoá, ‘nã... Pedro tá se amostrando, querendo chamar atenção, é?’* [afina o tom da voz, representando Cybele e ri].

Thiago: *Por que?*

Giga: *a gente tudo doido pra pintar a cidade todinha, pegar um terreninho baldio, man... tá! Num é, velho? Galera mais paia... pois eu vou riscar... carro de som, pipoqueiro, que eu ver eu saio, oxe! Eles vão deixar, ‘ei, deixa eu botar um nome aqui massa, que é num desperdiçar tua pipoca aí?’* [fala mudando a entonação da voz] *Faz mais uma pipoquinha assim* [solta um grito:] *AU!* [ri, faz uma pausa e complementa:] *eu bagunço logo (grifo meu)*⁶.

Sob a ótica de Giga, a grafiteira Cyber tem a função de trazer a seriedade, de operar como um superego. Já o impulso “selvagem” do id do narrador desafia o superego – “galera mais paia... pois eu vou riscar” – e se manifesta através dos comportamentos corporais que não procura conter, como nos espasmos e os gritos. Intermediando essa relação entre id e superego, Gigabrow assume para si de maneira consciente (ego) esse papel lúdico – ou essa abertura às pulsões do id – em sua conclusão: “eu bagunço logo”.

⁵ Trabalho de campo registrado em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

⁶ Trabalho de campo registrado em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

O uso de fontes orais e de um investimento etnográfico e fílmico permite a aproximação de algumas facetas do cotidiano, “ligadas aos pequenos incidentes da vida doméstica, ao modo de viver íntimo etc.” (PAIS, 2003). Além disso, o uso da história oral está ligada a esse exercício de fazer emergir os grupos sociais marginalizados que passavam “desapercebidos” pela historiografia tradicional. Como indica Pollack (1989), a história oral é uma excelente via de acesso às memórias subterrâneas, acessando visões de mundo, dinâmicas de organização etc.

Debruçar sobre as narrativas mnemônicas de grafiteiros e pixadores de João Pessoa, possibilitou conhecer alguns traços deste grupo social, assim como compreender suas aproximações e distanciamentos. Isto além de empreender algum esforço para organizar minimamente essas narrativas. Ademais desses vieses, os depoimentos possibilitaram pensar sobre a sintaxe, as construções narrativas e outras características formais do texto oral.

Assim como o que é lido como literatura e o que não é varia no correr do tempo, como indicado anteriormente, o mesmo procede com a questão da literariedade. Derrida (2014, p. 64) afirma que “a literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca ao texto. É o correlato de uma relação intencional” com o mesmo. Portanto, como já relatou Eagleton (2001), depende mais de *como* lemos o objeto literário.

Contudo, este mesmo autor chama a atenção de que é “perigoso tomar situações da fala viva como modelos para literatura, porque os textos literários não são, é claro, atos de fala em sentido literal” (p. 179). Por outro lado, Paul Zumthor (1997) defende que existe uma gama de gêneros narrativos recônditos na oralidade cotidiana, uma variedade de táticas narrativas etc.

O suíço abre vias de pesquisa na área poético-literária através da oralidade, dando a um *status* de fonte equiparado à escrita. Lança os dispositivos de análise que não levam em conta apenas o conteúdo, mas aspectos de uma relação entre o som, a palavra, o olho e a mão – ou seja, em um nível performático da voz. Trata do timbre e altura da voz, da postura corporal, dos olhares, dos silêncios, da construção das intrigas etc.

Esta relação intencional aflora quando é possível perceber, seja no texto escrito, na poesia declamada ou num caso narrado, uma relação lúdica e intensiva com a linguagem ou com a narração, como observado no trecho em que Gigabrow se apresenta. Essa relação intencional que percebe literariedades potenciais, advém do exercício

criativo do narrador ao alcançar, no ato da rememoração, uma “instituição de ficcionalidade” (DERRIDA, 2014) que através de um esforço, possibilita a impressão de sua “assinatura” através da linguagem ou da performance. Essa assinatura refere-se ao reconhecimento de um labor criativo sobre o conteúdo, a língua, a voz ou o corpo na construção da narrativa, muitas vezes de forma inconsciente.

De modo a tentar exemplificar, trago um caso significativo mediante à atuação performática do pixador Dor. Pela prática da pixação ser ilegal e menos socialmente aceita do que a do *graffiti*, Dor preferiu dificultar sua identificação através de uma construção performática que relato a seguir. Realizei a entrevista em seu antigo estúdio de tatuagem, como ele mesmo sugeriu, para que se sentisse mais à vontade.

Na ocasião, ele aumentou o ar condicionado a fim de usar uma blusa de flanela com mangas compridas, capuz e estampa xadrez – lembrando a vestimenta dos integrantes das bandas *grungies* da década de 1990, como Pearl Jam e Nirvana. As mangas compridas tinham um intuito: esconder suas tatuagens. Além dos óculos escuros, ele ainda usava o capuz da blusa, que em alguns momentos está bem puxado para a frente, a fim de esconder o rosto, e em outros de maior descontração, chega a deixar descoberta quase metade de sua cabeça, tornando visíveis seus dreads no cabelo.

Enquanto terminava de se acomodar na cadeira para a entrevista, ajeita sua pochete com a mensagem “Punk/Hard Core” de modo que ela fique centralizada em seu corpo, visível para a câmera (FIG. 2). Outra coisa curiosa é que nas duas interferências que tivemos na entrevista por clientes que apareceram no estúdio, Dor praguejou, não gostando de ter que sair no meio da narrativa que se formava, deflagrando sua imersão na mesma – o que indica um processo criativo em sua construção. Cito como sucedeu o ocorrido:

...alguns sociólogos, demagogos... ééé... psicólogos, alguns... sei lá, esses caras que, tem uma merda dum currículo acadêmico e acha que sabe o que é, e vai falar que o pixador, ou o cara [neste instante, algum cliente bate na porta do estúdio, que Dor havia fechado para dar o depoimento] que faz um tipo de, de... contravenção suburbana... é o cara queeee... que não tem um tipo de identificação cultural. Mas na verdade o pixador não é aquele cara que, que, que quer se autoafirmar ou coisa do tipo. Não, sim, pode ter pixador que quer se autoafirmar, com certeza, mas é muito mais que isso, saca? É uma, é uma, é uma-é uma revolta pessoal, é uma revolta contra o sistema, é uma forma de identificação cultural. Aí eu faço a mesma pergunta: se o pixador quer se autoafirmar, o que o... o que o professor acadêmico quer também? Se autoafirmar. Quer defender seu saber diante dos outros. E o pixo é a mesma

coisa, pô! [alguém bate na porta mais incisivamente] *Saca? É... afrontar a sociedade como um todo* [no momento em que termina de falar já está levantando da cadeira. De pé, tirando o capuz da blusa, fala consigo em volume bem mais baixo:] *porra*⁷.

Figura 2:



Fonte: Fotogramas captados pelo pesquisador durante trabalho de campo.

Nos três fotogramas acima podemos visualizar os movimentos descritos: sua preparação performática a partir da vestimenta no primeiro. No seguinte, Dor aparece com o capuz bastante puxado para frente, no intuito de ocultar seu cabelo e demais características faciais. No último quadro, é possível notar uma maior descontração acerca desse “disfarce” vestido no início da entrevista, de modo que o capuz se encontra no meio da cabeça, revelando parte de seus dreads.

3. A memória, a narrativa e a subjetivação

Assim como a autobiografia, a narrativa rememorativa oral sempre está sujeita à deformações. Este é, por exemplo, um dos pontos de resistência à história oral pelos historiadores mais tradicionais. Contudo, como alerta Pollack (Op. cit.) já nos fins dos 1980, todo pesquisador deve exercer a crítica das fontes que utiliza, não sendo subserviente a elas, sejam orais, escritas ou imagéticas.

⁷ Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 17 de março de 2017.

Além disso, saliento o fato ser mais sadio investigar nos depoimentos o que eles tem de mais criativos e menos de factuais. De qualquer forma, a crítica das fontes deve sempre questionar “quem fala, por que fala, pra quem fala, quando fala, como fala, o que fala”. Ou seja, “não basta considerar o enunciado; é preciso refletir sobre as condições de enunciação” (ALBERTI, 2012).

Sobre os diversos julgamentos dos setores mais conservadores exercem sobre os historiadores orais, no que tange à questão da objetividade de suas fontes, Portelli (2000, p. 69) rebate afirmando que, geralmente

não estamos sendo convidados a substituir uma memória muitas vezes falha e não confiável pela história científica; estamos sendo convidados a substituir a memória de vários bilhões de indivíduos que vivem nesse planeta pela memória profissional de um grupo de historiadores profissionais ou pelas memórias institucionais dos centros de poder.

A memória, por sua vez, é compreendida por Le Goff (1992, p. 423) como: “propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Essa atualização, para além de armazenamento de dados, é construção de sintaxe, de si para si e para os outros (POLLAK, 1992), abrindo espaço para a construção do que se “representa como passado”.

Este trabalho de construção da representação do passado é desenvolvido em diferentes escalas. Em uma perspectiva macro, é possível observar um esforço dos governos para se sustentar determinada memória para uma nação, que deverá ser acolhida pela população que abriga de forma orgânica ou imposta – podendo desencadear disputas de memórias.

Num panorama micro, temos a memória pessoal, sobretudo a oral, que mais me interessa aqui. Não é possível lembrar de *tudo* que se vive. Orientado por suas ações e interesses presentes, o ser humano “jamais dispõe por completo da soma de suas lembranças” (ASSMANN, 2001, p. 72) e sua recordação só fica acessível em partes. Ou seja, conscientemente ou não, promovemos escolhas, selecionamos ou descartamos recordações, nos atentando mais aos episódios que vão nos possibilitar criar as melhores pontes de sentido para nossa vida presente e futura (VON SIMSOM, 1991).

Dessa maneira, ao criarmos representações do passado, adentramos aquela “instituição de ficcionalidade” (DERRIDA, 2014) ao atualizar no trabalho memorialístico “uma narrativa nova e mais completa de si mesmo” (EAGLETON, 2001, p. 241). Podemos então, nessas atualizações, imprimir nossa “assinatura” ao texto/relato oral, como dito anteriormente, afirmando uma condição de autor.

Cabe atentar também para o fato de que a narração é um “caminho vasto e comum para chegar à realidade de qualquer coisa” (PAIS, 2003, p. 64). Buscando explorar o processo criativo das narrativas de um de meus interlocutores, extrapolo os casos das memórias pessoais diretas, encontrando outros gêneros narrativos.

Como dito, Gigabrow costuma estabelecer em suas obras – em paredes ou telas – relações com tradições populares que vivenciou durante toda infância e adolescência em um sítio na cidade de Itapororoca, no interior da Paraíba. Trata-se do cordel, de festejos com o Bumba-meu-Boi, novenas etc.

Giga constrói sintaxes e aprimora o enredo e os detalhes de seus causos e dos personagens que habitam suas pinturas a cada atualização de sua narrativa. Entre suas séries de pinturas, destaco brevemente *O Ser Tão vai vir amar: à procura de Canudos*. Giga começa de pequenos *graffiti* e ilustrações inspirados na profecia de Antônio Conselheiro de que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” (FIG. 3), ou como registrou Euclides da Cunha (1984, p. 75): “...em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o sertão; então o sertão virará praia e a praia virará sertão”.

Figura 3:



Fonte: acervo pessoal de Aginaldo Pereira.

Esta intervenção foi realizada na orla de Cabo Branco em janeiro de 2014. Aí a mensagem ainda é a profecia do beato de Canudos, sem a ludicidade do jogo entre sua sonoridade, escrita e sentido. Na imagem, figuram de maneira simples dois elementos que dialogam diretamente com o texto escrito: as águas e o cacto. A imagem funciona como prelúdio para a profecia de Conselheiro, com duas camadas/tons de azul, podendo indicar um volume crescente de água que logo suplantará o cacto, ou seja, o sertão. Vale observar que, o enquadramento da fotografia faz com que o cacto seja comprimido pelas águas do desenho abaixo e as águas do mar acima, ressaltando o alerta em verbo imperativo.

Típico contador de histórias, com o tempo Aginaldo vai tecendo uma trama que combina a concepção bíblica do dilúvio e da busca da Canaã com a poética do paraibano Lúcio Lins, assim como com leituras de trechos do livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha – e o contato com a história de Conselheiro –, cujo acesso se deu através de uma antiga companheira. Durante um diálogo que registrei em minha primeira visita ao seu ateliê, Giga conta duas vezes – devido minha insistência um pouco castradora ao salientar que “Canudos fora massacrada” etc. – o enredo dessa história:

Giga: O passarinho, o tamanduá, esse ‘embuzinho’, eu gosto de botar ele. A cobra. O rato, esse ratinho. Tem uma galera que é do... *Ser Tão vai vir Amar*. Aí eles migrou pro restante das tela. Eles saíram...

Thiago: O *Ser Tão vai vir Amar* é uma tela?

Giga: É... uma série que eu tô fazendo. Eu quero fazer... uma história com ele. Que é *O Ser Tão Vai vir Amar*, mas é assim, o nome da história é assim: o Ser Tão, vai vir amar... ele vai vim amar. É um ser, um ser, o ser Tão, vai vir amar, à procura de Canudos [sorri].

Thiago: Legal...

Giga: É um albunzinho, uma história [ri]. Ainda sai, eu disse a Shyko, ele disse: ‘tu vai fazer porra nenhuma’ [ri]. Eu vou fazer. Ao menos a ideia já tem. Aí a história é assim, que... o cara tem um sonho que vem um pajé, e toda vez o pajé fala pra ele, aí diz assim: ‘Tonho... o Sertão vai virar mar. O sertão vai virar mar’. Daí quando ele chegava n’outro dia ele... recebia no sonho as águas subindo, tal, dizer... é degelando, degelo, poluição, camada de ozônio e... tudo q-que-queimando mata, cortando árvore, poluindo os rios, matando o mar. E o planeta se acabando e virando, esquentando e... o bicho quando ia falar, ia numa feira, ia numa festa grande aí, anunciava no microfone, anunciava no meio da feira gritando, ‘Oh, o Sertão vai virar mar’, a galera ‘homem, isso é fuleiragem desse cara. Olha o que ele tá falando, que um ser tão vai vim amar. Vai amar o que homem? Esse bicho tá é com fuleiragem, homem, num vamos escutar ele não’. Pensando que era fuleiragem do doido [e ri]. Aí o doido numa conversa, aí o bicho, ‘não, eu entendia que o ser tão vai vim amar. Vai vim amar quem, homem?’. A turma entou, ‘não, num dê ouvido não que isso é

doido'. Aí daqui a pouco começava a subir. Aí o bicho construiu a barca, oh, Aí ele vinha, o pajé vinha e dizia assim: 'Tonho... tu... tu tem que procurar o canto que era o canto mais alto que tinha aqui. Construíram uma favela, foi a primeira favela, essa parada lá vai dar certo se tu for pra lá. Vai-te embora pra lá, faz o barco, puxa o povo, vai avisando, e puxa de pareia, de par, puxa de dois em dois, aí tu bota dentro do teu barco. Tu junta toda a semente que tu conseguir ajuntar ao teu redor, o que tiver de gente e o que tiver de bicho, daí bota dentro da barca e segue pra-pra lá, o nome dessa terra lá é Canudos. Daí tu vai procurar Canudos'. Aí à procura de Canudos. Aí o bicho vai com a folha da coca, a folha da maconha, com as plantas, as sementes da coca, da maconha, todo tipo de planta de entorpecente, de coisa de-de caju, de de tudo [e ri] (FIG. 4)... é, pô, é história do bicho [e ri mais] daí o bicho num vai, man. Aí quando chega no dia, a porra, a água sobe mesmo, o povo morre, aí vai o doido sozinho, aí ele disse: 'pronto, me fodi, tem mais ninguém, só eu e os bicho, velho'. O par de cabra, aí tem a cabra, tem a onça, tem o rato, tem mais bicho que eu num botei aqui não [quando indica os animais, aponta para o quadro que estava atrás dele]. Tem os tatu, os passarinho, o tamanduá. E ele, tá ligado? Aí ele anda, anda, aí solta a-a-a maritaca aí... 'vai atrás', aí 'pá, pá', aí a bicha num volta sem nada. Aí solta outro dia, aí volta sem nada, aí um dia a bicha volta com um cabelo 'crá, crá. Uma menina doido, coqueiral', aí [fala uma palavra que não entendo] é, isso é aqui, aí quando leva tem uma ilha que ele encontra ela, tá ligado? Que aí já é outra parada, que já é, encaixa nisso aí também.

(...)

Giga: é que... Porque... num tem a história de Canudos?

Thiago: Tem. Mas você falou que o bicho ficava...

Giga: Que Antônio Conselheiro falava?

Thiago: Sim.

Giga: Então. Mas só que aí passou. Aí, nos dias atuais, de hoje. Aí... tinha um cara que...

Thiago: Canudos foi massacrada...

Giga: que é Antônio também. Tipo Antônio Conselheiro, né? Aí o Antônio, ele recebia, quando ia dormir, em sonho, que vinha um pajé, e o pajé fala pra ele: 'olha... tu constrói um barco, e chama o povo, quem quiser ir com tu, que vai-vai dar ruim aí, vai alagar, tal... O sertão vai virar mar, Tonho, o sertão vai virar mar' [aumentando o volume e a entonação da voz, demonstrando intensidade do cataclismo que se aproxima]. E o bicho, quando ia falar pro povo dava um-u-um cacoete na voz, u-u-um... que o bicho num-num, tipo dava uma gaguejada, dava uma aí 'o-o-o-o se-se-sertão va-va-va-va-vai virar mar'. Aí a galera: 'homem, esse... o bicho, esse gago tá é com fuleiragem, pô. Ele tá falando que vai vim um cabra aí que vai amar todo mundo... Isso é... vamos escutar ele não'. Aí, tirou o bicho até, tirou o bicho de-de-de de doido, 'não, isso aí num tem nada a ver o que ele tá falando'. Aí, choveu de encher logo [e ri].

Thiago: Mas essas pinturas, você fez ou vai fazer?

Giga: Já tá rolando, pô. Que é aquele bicho assim, que tem um bicho de pirata com u-um chapeuzinho de papel com umas escrita assim, num sei o que num sei o que escrito. O sertão é, Lúcio Lins, tal. Tem uns poemas de Lúcio Lins que é, a história do mar com Lúcio Lins, tá ligado? Ele fala, 'tenho sonhos a velas, o mar meu-meu-meu meu cais' num sei o que, tal, tal, as parada de Lúcio Lins. Também foi uma onda que me deu um escape massa pra fazer isso, pra construir em cima, saca? A viagem do mar... em cima da estória de... do *Ser Tão vai vir Amar* de Conselheiro. Aí é isso que eu tô mexendo, que agora pra fazer essa parada. Do... tome água [chove bastante na noite em que gravamos

a entrevista]. Aí é essa ideia... Aí no final ele conseg-ele, ele já perto do final ele encontra a mina, aí pega ela, aí fala com ela que tá com barco e que-que tem comida no barco e tal, e ela só tava comendo coco na ilha, só tinha coco. Coco, coco, coco, coco. Tipo aquelas ilhas de desenho animado que a galera fica só comendo coco. Aí ela disse ‘não!’. Aí ele vai puxar ela pra dentro do barco, ela não quer ir, aí o bicho vai, puxa obrigada, ela assim, esperneando, aí quando ela entra no barco e vê que tem... semente de tudo, semente de maconha, semente de cocaína, tem o.. a cocaína, tem a maconha tem, comida, feijão, tal. Isso quando ele tá procurando a terra, aí ele tem, mó doideira dentro do barco e, quando ele tá na hora da comida e tem os bicho tudinho pra comer, né? Aí ele tem que dar uma semente pra cada um, pô, e a galera já miando... as semente, miando a água, e tem que ir atrás da terra que, quando encontrar a terra eles podem comer as semente e plantar, né? Aí quando ela entra, que vê, aí já, v-viaja, ‘porra, aqui eu tô melhor do que na ilha, eu vou com ele’. Aí vai com ele, tá ligado? Aí atééé eles encontrarem terra, que o bicho vê que tem terra, volta com um galhinho, *tipo a história de Noé*. Aí a maritaca volta com um galhinho [e faz o gesto de levar algo com à boca, como se a maritaca trouxesse o galho na boca], aí disse ‘agora tem terra’. Aí leva até Canudos, aí eles reconstroem Canudos... e começa a favela de novo. Eles habitando... o morro e... dali... o bicho e ela começa a procriar de novo, e os bicho também. Começa a povoar a terra. É a procura de Canudos. *O Ser Tão vai vir Amar*. [pausa] A história que ele gostava tanto, ele tinha tanto amor, que avisou o povo e ninguém acreditou, tá ligado? Que... a parada ia acontecer [sorri] mesmo⁸ (*grifo* meu).

Figura 4:



Fonte: acervo pessoal de Aginaldo Pereira.

⁸ Trabalho de campo registrado em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

Neste ponto, mais do que uma figura ilustrativa, cabe uma imagem que serve de dispositivo para reflexões acerca da narrativa visual-oral de Gigabrow. Nos dois trechos em que desenvolve o enredo de *O Ser Tão vai vir Amar*, Aginaldo mantém não só a presença, mas também uma aparente prioridade aos elementos propiciadores de experiências psicotrópicas. Cita-os antes –inclusive mais de uma vez – de elementos alimentícios, por exemplo.

Além do mais, nas duas passagens, quando narra tal fato, ri bastante e faz com as mãos os gestos de deixar o indicador e o mindinho levantados – comum às performances associadas ao gênero musical do rock – e bate com a palma de uma das mãos sobre a outra em forma cilíndrica, indicando que algo saíra mal. Vale pontuar também que em trabalho de campo constatei que a expressão “rock” é largamente utilizada em João Pessoa para indicar baladas, bebedeiras etc.

As passagens que comentam das viagens psicotrópicas não são apenas mantidas nos dois trechos de sua narrativa oral, mas também figura em diversas ilustrações, ou seja, é possível notar que esse tema acompanha praticamente todo o desenvolvimento da história. Assim como este desenho acima, de dezembro de 2013, outras ilustrações mostram os personagens citados na narrativa – onça, maritaca, rato e também Antônio, possivelmente retirado para o interior da nau na imagem acima –, à deriva pelo mar, com uma bandeira hasteada contendo a figura de um olho.

Quando questiono Gigabrow sobre “o que é essa bandeira aí?”, recebo a seguinte explicação:

Giga: Essa é quando tem um barco que tem umas viagens assim... de simbologia, né? com bandeira, tal... para os brasões e tudo mais, né? A do Pirata não é a caveira? Tá ligado? Aí, quando tem uma-uma bandeira com um olho em um barco é uma viagem psicotrópica, tá ligado? É... a bandeira com olho representa o psicotrópico, é... a-além da-do que o cérebro produz já. Ou a visão, né? da parada... é... o psicotrópico, porque eles usam...
Thiago: As portas da percepção...
Giga: É, as portas da percepção. É o terceiro olho, tá ligado? É ativo, psicotrópico. Aí, isso aí eu escutei falar que-que o navio que usa, quando tem a imagem de uma bandeira no barco é porque é uma lombra psicotrópica, tá ligado? que nas antigas usavam...⁹

⁹ Trabalho de campo registrado em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

Nas duas narrativas anteriores em que desenvolve o enredo de *O Ser Tão Vai Vir Amar*, são marcadas pelas reticências que indicam uma interrupção promovida pelo próprio Gigabrow, ao passar a falar de outra tela que estava atrás dele no enquadramento da câmera. Na história, é possível perceber a adaptação da história bíblica de Noé a partir da profecia do dilúvio.

Este aparece como o meio mais eficaz e duradouro para a divindade – representada não por Deus, mas por um pajé – exterminar os adversários da criação em curso (VAZ, 2002). O dilúvio também tem função punitiva, como represália ao comportamento humano que gera destruição da camada de ozônio e aquecimento global, desmata florestas e poluem as águas. Assim como Noé, Antônio também é instruído a construir a arca e carrega-las com sementes e animais – levados “de pareia”, ou seja, de dois em dois, visando o repovoamento da Terra. Para além disso, Antônio ainda solta um pássaro – desta vez uma maritaca ao invés da pomba, como no caso de Noé – quando procura terra.

É possível observar entre os trechos pré e pós reticências, um maior desenvolvimento performático em relação às gaguejadas no segundo fragmento. Esta opção enriquece tanto os aspectos formais da narrativa, quanto torna melhor a compreensão de seu enredo, devido ter sido esse balbuciar da profecia de Conselheiro – transmitida pelo pajé – o primeiro motivo de intriga na história: “quando chega no dia, a porra, a água sobe mesmo, o povo morre, aí vai o doido sozinho, aí ele disse: ‘pronto, me fodi, tem mais ninguém, só eu e os bicho, velho’”.

Dessa maneira, apesar de ter a mesma missão de Noé – repovoar a Terra –, desacreditado pela população, Antônio embarca só com os bichos. Sua tarefa divina é jogada à sorte dos que navegam. E a água salgada, como atribui Bachelard (1998), pode funcionar como matéria poética da imaginação e do devaneio profundo.

Sobretudo considerando a imagem da água através do dilúvio – cataclisma e caos – e do ato de atravessá-lo sem destino preestabelecido – à deriva –, é possível perceber em Giga a necessidade da “aventura de navegar/devanear”, tal como ocorre na poética do então citado Lúcio Lins (FERNANDES, 2003).

Na memória de Gigabrow sobre o verso do poeta, o mar – caos – é justamente seu cais, seu porto seguro, tornando visceral a necessidade do ato de devanear: “tenho sonhos a velas, o mar meu-meu-meu meu cais”. Aqui a reiterabilidade da fala é resultado do texto sem rasura que se utiliza deste pronome possessivo como forma de tentar lembrar o verso.

Não conseguindo, o constrói por si só, mesmo que de maneira conclusiva. Nos versos de Lúcio Lins: “Não tenho horizontes / tenho sonhos à vela / e a tempestade da história (...) Não tenho mares / tenho a garganta seca / e as palavras navegáveis” (FERNANDES, Op. cit., p. 99).

Como texto oral, apontamos para seus traços situacionais, em que elementos do *misè-en-scene* – como a tela *Nu Paraíso: todo mundo se ama nu*, que estava situada no canto esquerdo do quadro, atrás de Aginaldo (FIG. 5) – podem funcionar como dispositivos para a memória e suas narrativas. Ainda sobre o mesmo tópico, ressalto que apesar de não ser tão perceptível na gravação, a sintaxe da narrativa do dilúvio é potencializada por uma forte chuva que cai durante a captação do material: “Do... tome água”.

Figura 5:



Fonte: fotogramas captados pelo pesquisador em pesquisa de campo.

No enquadramento, Gigabrow ocupa a metade direita, em plano americano, sentado em uma cadeira de balanço. Um pedaço da tela em questão – *Nu Paraíso: todo mundo se ama nu* – ocupa a metade esquerda do quadro. Ambos estão em destaque, porém, em segundo plano. No primeiro encontram-se os objetos presentes sobre a mesa – prato, potes de tinta, pincéis, copo de cerveja etc. –, que são enquadrados de maneira praticamente tangencial.

Personagens que são indicados como pertencentes à história de *O Ser Tão vai vir Amar: à procura de Canudos* aparecem na pintura, como o embu, a maritaca, o rato etc. Para além disso, é possível observar nos dois fotogramas selecionados, os gestos das mãos

e a expressão facial que abriga uma larga risada quando trata das sementes psicotrópicas que Antônio levava em seu barco.

Uma última observação acerca dessa narrativa aberta e em construção, diz respeito às novas atualizações promovidas por Gigabrow, notificadas pelo mesmo em um encontro informal ocorrido na UFPB¹⁰. Aginaldo tem pintado algumas sereias – Iaras – e afirmou que está acrescentando uma na história de *O Ser Tão vai vir Amar*. Este elemento pode funcionar como propulsor de um terceiro momento de intriga, afirmou.

A primeira das intrigas figura na solidão provocada pelo desentendimento com seus semelhantes devido a sua gagueira; a segunda, da incapacidade de cumprir a profecia de repovoar a Terra. Tais questões foram solucionadas pelo agenciamento da busca da maritaca, conjuntamente com a força aplicada sobre a mulher e o instinto de sobrevivência desta última quando constata a presença de mantimentos no barco.

Esse exemplo de *O Ser Tão vai vir Amar* pode servir para reiterar a riqueza do material apresentado por esses depoimentos mnemônicos do ponto de vista dos estudos literários. Além disso, é possível observar relatos do processo criativo das narrativas que encontrei durante a pesquisa de campo. Após essas reflexões, mostra-se intensificado que o que mais interessa no relato é esse trabalho de construção, sua potencialidade criativa, os recursos que o narrador escolheu para contar sua história: “mais importante do que o mundo em si mesmo é a forma como ele é dito ou pensado” (PAIS, 2003, p. 66).

Antes do registro dos depoimentos, quando combinava com os interlocutores de gravá-los, elaborei um roteiro de perguntas para seguir de guia, caso precisassem de estímulos para a narração. Na captação das narrativas do pixador Dor, após discorrer sobre antigos grupos de pixação na cidade, fez silêncio. Depois de algum tempo ele riu e falou:

Dor: pronto. Que que eu falo mais?

Thiago: Você falou... [analiso os tópicos do roteiro de perguntas] qual era sua tag¹¹ já...

Dor: Não, a minha tag é outra agora [e ri].

¹⁰ No mês de dezembro de 2018.

¹¹ Tag é um termo inglês comumente utilizado entre grafiteiros e pixadores para designar o pseudônimo que assinam nos muros. Vale pontuar que Dor, quando começou a pixar, assinava Brown e ele já havia explicado o significado desta assinatura.

Thiago: Qual é sua *tag* e por que.

Dor: Então... com o desenvolvimento da caminhada, né? É, várias coisas foram acontecendo na minha vida, né? Eu com 13, 14 anos, é... família meio que problemática... é... Não desestruturada, mas uma família um pouco...

Thiago: rapidinho M... [infelizmente tenho que interrompê-lo para uma troca de bateria da câmera. Retomo:] Fala aí. Qual é sua *tag*, como você chegou na sua *tag*...

Dor: Pronto. Então... Como essa questão de... das andanças e lambanças... e eu vivia numa família um pouco desestruturada em relação a tudo, né? Era muito louca a minha família [fala franzindo toda a cara] em relação a algumas coisas porque eu era muito diferente da família. Um cara que... gostava de rock... andava de skate... andava com a androgenia diferente, essas coisas todas, então era um filho problemático da família e tal. E daí eu conheci o movimento Hard Core de João Pessoa, essas coisas todas. Aí eu fui conhecendo [ri] mais outra galera... essas coisas todas... [suspira fundo] e daí, depois do movimento punk, depois de alguma coisa sobre as leituras que eu tive sobre alguns existencialistas como Nietzsche, Cioran, como... Schopenhauer principalmente, eu botei minha *tag* [assinatura] pra Dor, né? Ficou Dor e... com... o Dor vazio. No meio do 'o' eu sempre boto um vazio, tá ligado? Um risco. Um risco pra representar o vazio. Que é a dor do vazio existencial (FIG. 6). É... até um pixo com um sentido meio remoto e tal. E virou isso aí. Porque o Brown [sua antiga tag] não tinha mais sentido, não tinha mais nenhum tipo de colocação no meu viver, tá ligado? Num tinha, era coisa passageira, uma coisa efêmera. Acho que o Dor pode ser também efêmero, ninguém sabe. Ee... eu cheguei através desse ponto. E eu era um cara muito, eu sou um cara também muito das colagens, adoro colagens, colagens que façam abrir uma reflexão. As colagens são muito de questão de posicionamentos sociais, né? O contraponto da sociedade burguesa capitalista, né? Não é uma questão só essa também, mas a questão do... do... do pessimismo, do não existencialismo, tá entendendo? Da questão da... da negação da vontade de viver, o mundo e sua destruição, guerra... e tudo de uma forma antipoética, né? Dadaísta, vazia, interpretativa [pausa] *E assim surge o Dor, e surge o Dor dentro do cenário do, do pixo né... (grifo meu)*¹².

¹² Entrevista cedida no dia 17 de março de 2017.

Figura 6:



Fonte: www.instagram/pixografo. Acesso em: 14/12/2018.

Apesar do símbolo do vazio não estar localizado na letra “o”, como indica a narrativa de Dor, é possível ter um registro de sua pixação. Destaco que Dor se liga muito ao pixo de protesto motivado pelo movimento punk. Assim, não demonstra tanta preocupação formal como o pixo acima que grafa “Drop”, por exemplo. Neste último, pode-se perceber um trabalho em deixar a tipografia alinhada, com o mesmo espaçamento entre as letras etc. Para Dor, pulsa mais forte a atitude de revolta, a aventura e o significado remoto qual afirma que seu pixo carrega:

Na década de 1990 num existia isso, né? Esse do-do... da... do traço fino, do traço mais grosso e de tal coisa. Era pixo-pixo-pixo. Era pixar [fala uma palavra que não compreendo]. Não tinha essa questão da regra da letra... que a letra tinha que ser... redonda, tem que ser isso... Tem até uns... [pausa] dizeres que eu não sei nem falar, né? Que é meio atual dos cara dos pixo. Com a letra redonda, com o bico não sei o que, com o bico assim, não sei o que mais lá. Era pixar, mano.

Na passagem anterior, em que Dor fala sobre seu surgimento no cenário da arte de rua pessoense, é possível perceber um elo entre o trecho pré e o pós interrupção. Esse elo se dá devido uma preocupação com a construção da estrutura narrativa que elenca os temas de que vai falar e o caminho que vai percorrer entre eles. O “desenvolvimento da

caminhada” do primeiro trecho é ludicamente substituído pelo equivalente “*andanças e lambanças*” no segundo.

Na sequência, mantém o tema *família*: “meio que problemática”, mas “não desestruturada” no primeiro trecho, para “um pouco desestruturada em relação à tudo” no segundo. Percebe-se a necessidade para a narrativa em situar o narrador-personagem em sua diferença para com seus consanguíneos.

Sobre o conteúdo ideológico no trecho, faz menção ao “contraponto da sociedade burguesa capitalista” – atuando em aliança com a família nuclear, monogâmica e patriarcal. Cita referências teóricas que indicam um niilismo aparentemente reativo refletido na “negação da vontade de viver, o mundo e sua destruição, guerra...”. Contudo, esse niilismo atua de maneira positiva enquanto matéria-prima criativa, visto que em outra passagem, Dor afirma: “minha revolta é, ela é feita com ação. Enquanto eu me sentir revoltado eu estarei vivo, tá ligado?”. Como afirma uma das referências indicadas pelo narrador em uma célebre passagem, é necessário ter o caos dentro de si para fazer brilhar uma estrela bailarina (NIETZSCHE, 1977).

No fim, anuncia sua “forma antipoética” que dialoga com a escrita automática de Breton, porém através da voz. Enquanto constrói, naquele momento para si e para os outros – presentes virtualmente através da câmera filmadora –, sua ideia da “dor do vazio existencial”, o início de cada frase costuma repetir o que foi dito no fim da frase anterior, a fim de reiterar a ideia que se forja ali, naquele momento: a atualização narrativa do surgimento do personagem Dor.

Na “fala automática”, por assim dizer, ocorre a mudança de direção da voz narrativa, por vezes falando com a câmera ou comigo, por vezes consigo mesmo, como parece ocorrer no mínimo quando se refere a possível efemeridade do pseudônimo Dor. De um olhar fixo para a câmera, passeia a vista pelo teto e faz uma pequena pausa tentando retomar à “narrativa principal”, indicado na expressão de pronúncia arrastada da conjunção “e...”.

Durante esse exercício de criação narrativa, quando nos deparamos com alguma lembrança desagradável, podemos forjar o esquecimento nas narrativas que proferimos aos outros – e por vezes a nós mesmos. Em alguns casos analisados sobre a *Shoa*¹³ – que

¹³ Termo proveniente do hebraico *HaShoa*, que significa “a catástrofe”. É utilizado para referir-se ao genocídio de cerca de 6 milhões de judeus durante a segunda guerra mundial.

tem alto valor dentro da corrente da literatura de testemunho –, uma lembrança pode ser projetada de forma inconsciente como se tivesse ocorrido com outro indivíduo da comunidade (POLLAK, 1989).

O caso do ocultamento realizado de modo consciente, dependendo do que queremos que nosso interlocutor saiba ou não, se assemelha à situação da pesquisa acadêmica. Isso corrobora com o posicionamento de Iser ao dizer que todo texto carrega “leitores implícitos” (EAGLETON, 2001, p. 127). Ou seja, quando se escreve um texto, ou quando se profere uma fala, prevê seu possível público, refletindo sobre o que diz, como diz etc.

Em um contexto de pesquisa, por vezes o interlocutor fala para o acadêmico – sobretudo aquele que porta uma câmera filmadora – o que imagina que ele espera ouvir ou simplesmente cala sobre assuntos que não quer dar acesso. Em minha segunda visita ao ateliê de Gigabrow, no mês de Janeiro de 2018, o encontro com a clavícula quebrada. Não querendo revelar o verdadeiro ocorrido frente às câmeras, quando questiono “como é que você tá... como você ficou assim, com esse gesso?”, ele olha para a objetiva como se encarasse seus “espectadores virtuais” com um largo e expressivo sorriso, e responde: “Escorregou. Escorregou, meu amigo, é melhor cair, né?”.

Outro caso significativo foi o do grafiteiro Mulinga, quando contou como conheceu Gigabrow. Em um depoimento coletado no dia 24 de setembro de 2017, durante um mutirão de pintura em uma comunidade no bairro do Roger, ele silencia ou cria códigos – táticas – quando não quer dizer algo diretamente. Assim, a narrativa passa propositalmente por movimentos elípticos. Como reitera Michel de Certeau (1998, p. 97), “o ato de falar é um uso da língua e uma operação sobre ela” que implica, por sua vez, o manejo de seus modos de usar.

Vale lembrar que Mulinga já havia me contado anteriormente essa história, mas agora a situação era outra, pois havia uma câmera de vídeo registrando seu depoimento, além do fato de Gigabrow, personagem de sua narrativa, estar presente. Na ocasião, a performance é de extrema importância para a compreensão tanto da forma quanto da sintaxe do texto oral.

Dentre as artimanhas utilizadas, podemos observar grandes pausas, risos, um “mimar” das palavras nos trechos em que tenta “enganar” o ouvinte com os movimentos

elípticos. Isto através de uma espécie de antonomásia a fim de ocultar o que não quer dizer diretamente. Mulinga narra:

Nessa época eu morava em Rio Tinto, e sempre na Baía da Traição a... é, litoral norte. E... chegando lá né, todo mundo falando que tinha chegado um 'caba' de João Pessoa que tava pintando tudo, pixando tudo. E na época tudo que eu via na parede assim... que fosse de spray eu falava que era pixo, né? Que era pixo, que era pixo. Isso todo mundo que a gente ia se batendo nesse dia na... na cidade, a história era essa: 'ói, tem um bicho aí que tá pixando tudo tal, num sei o que', e aquela onda... Aí eu tava... na prainha, com um amigo, num pico que tem lá [pausa] e a gente tava... [pausa e sorri, demonstrando um pouco de vergonha, até que encontra um modo de continuar a narrativa:] Tava tomando um chá, né? Aí quando [ri mais]... Lá quando vê, aparece uma pessoa, com um saco de-de-de-de... um saco, uma garrafa... eu era criança na época, tava com... de cola, a gente sabia que era cola, assim, pela parada, e o bicho já veio empurrando... me empurrando [e vem pra cima da câmera, como que me empurrando] e pegando o chá pra tomar, né? Aí eu... 'cara esse bicho aí tá pixando num sei o que'... que no caminho que ele vinha, meu amigo falou que era esse bicho aí que tá pintando, num sei o que... aí eu fui já... já quebrar o bicho né [e nessa última frase sorri e “mima” a voz, pois hoje ambos são amigos, não existindo disputa/conflito entre eles]... mas, deu tudo certo...¹⁴

No trecho acima, podemos observar algumas particularidades antropológicas dos “gêneros literários orais” que reverberam em sua performance. Trata-se, por exemplo, do trânsito entre a representação e a ação, entre o conceito e a atitude e, sobretudo, entre o “movimento da ideia ao do corpo” (ZUMTHOR, 1997, p. 35) – que pode ser ilustrado no momento em que o grafiteiro me empurra, já que na sua narrativa, o personagem Gigabrow chegara empurrando-o.

Além disso, pode-se utilizar o trecho para elucidar a característica dialógica presente nos textos orais, uma vez que, circunstancial como o é, depende necessariamente da presença de um outro e, conseqüentemente, de um diálogo entre aquele que narra e aquele que ouve. Isto reverbera muitas vezes, tanto em situações como a pontuada no parágrafo anterior, como pela expressão “né?”, utilizada como uma forma de confirmação para com aquele que escuta.

A respeito da narração, Ecléa Bosi (1994, p. 88) afirma que trata-se de “uma forma artesanal de comunicação. Ela não visa a transmitir o ‘em si’ do acontecido, *ela o tece até atingir uma forma boa*. Investe sobre o objeto e o transforma” (*grifo meu*), como foi possível observar nos dois depoimentos de Giga e Dor que sofreram interrupções. Desse

¹⁴ Depoimento coletado durante trabalho de campo no dia 02 de julho de 2017.

modo, a narrativa oral não está interessada apenas em comunicar o conteúdo ou a informação como num relatório, mas “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1994, p. 205), imprimindo-lhe seus traços demasiadamente humanos.

As pesquisadoras Rocha e Eckert (2000, p. 07) afirmam que

o que constitui a duração e rege os fenômenos da memória é a presença de uma métrica singular produzida pela inteligência humana, capaz de fazer operar uma seriação dos acontecimentos segundo uma ordem de sucessão a partir dos encaixes dos intervalos de espaço-tempo nos termos de uma ordenação.

Ajeitar as arestas dos intervalos de espaço-tempo o exercício de ficção é atualizado no momento da rememoração. Busco evidenciar aqui que todo movimento de rememoração é também uma construção/criação. É nesse momento que brota o narrador e, sobretudo enquanto narrativa oral, as condições circunstanciais terão forte influência sobre o que é e como é narrado.

Venson e Pedro (2012, p. 128) associam a rememoração a um processo de positivação e de subjetivação. Implica, pois, refletir sobre o que são processos de subjetivação e o que acarreta pensar as narrativas mnemônicas como um processo de subjetivação.

Para começarmos a entender esse processo, “tomaremos emprestada” uma definição provisória de subjetividade sugerida por Guattari (1992, p. 19), que a compreende da seguinte maneira:

o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de limitação com uma alteridade ela mesma subjetiva.

Desse modo, entendemos que através da subjetividade construímos uma gama de valores nos quais reconhecemos a nós mesmos enquanto indivíduos para além de nosso ego, e que alicerçam nossas práticas cotidianas mais intrínsecas.

Os filósofos Deleuze e Guattari (1972) propõem a existência de um estágio a-subjetivo no nível do inconsciente que tem funcionamento maquínico. Ali, palpitam

fluxos descodificados, intensivos, sensíveis, num modelo que beira o caos. Este funciona como um plano caóide de intensidades, em que se desdobram diversas conexões sem respeitar necessariamente uma “estrutura arbórea” que ligue algo a sua raiz. A partir daí, conjugam processos criadores sobre planos de pensamento (DELEUZE E GUATTARI, 1992). É justamente neste trabalho de construção sintático que os sujeitos podem assumir a própria construção de si e de suas pontes de sentido entre passado, presente e futuro de forma autônoma.

Para exemplificar esse modo de funcionamento maquínico e polifônico da subjetividade, Guattari (1992, p. 137/8) utiliza-se da concepção do *self* para o psicanalista e etnólogo Daniel Stern. Em sua concepção, desenvolvemos diferentes estágios do eu (*self*) ao longo do tempo e “cada um desses componentes do eu, uma vez aparecendo, continua a existir paralelamente aos outros e é suscetível de emergir ao primeiro plano da subjetividade de acordo com as circunstâncias”.

Em narrativa apresentada na sequência, Guattari relata algo que lhe aconteceu enquanto caminhava pelas ruas de São Paulo. O filósofo para admirado em alguma ponte, tomado por uma experiência sensível de sobreposição espaço-temporal, que estabelece um paralelo com a memória de uma sensação de vertigem que teve na infância diante de outra ponte, na França. Esta passagem pode ser utilizada para ilustrar como somos constantemente atravessados por diferentes fluxos intensos (CUNHA, 2014) que não respeitam necessariamente as conexões arbóreas.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992) afirmam que costumamos pedir “somente um pouco de ordem para nos proteger” deste caos. Apesar da arte buscar esse encontro com o sensível e com esse plano caóide, por assim dizer, este apresenta

variabilidades infinitas cuja desapareção e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento [...] Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias. E por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 259).

Nesse processo de dobra que visa criar uma organização sobre o caos é que se concretiza a narrativa mnemônica. Como lembra Alberti (2012, p. 164), “é no momento

da entrevista que o diverso, o irregular e o acidental entram numa ordem, dada pelo entrevistado e pela pretensão *ou pela ação dos entrevistadores*” (grifo meu).

A trama do sonho, citado por Eagleton (2001, p. 271) quando vai analisar a crítica psicanalítica, pode servir como paralelo para pensar o processo de subjetivação aqui apresentado. Em uma fase conhecida como revisão secundária, nossa mente reorganiza o sonho – o devaneio ou o devir – “de modo de apresenta-lo na forma de uma narrativa relativamente coerente”. Ou seja, “reordena seus elementos caóticos em uma fábula” mais inteligível, construindo possibilidades de identificação ou autoidentificação.

Deleuze e Guattari (1972, p. 148) utilizam-se de uma imagem próxima. Nesta, fluxos intensivos são canalizados numa órbita espiral a uma velocidade cada vez maior e, sofrem assim, inúmeras explosões perceptivas. Como indica o filósofo Henri Bergson na introdução de seu livro *Matéria e Memória* (1999), a percepção pode ser compreendida como uma ação em potencial sobre as coisas.

Desse modo, refletimos sobre as possibilidades de ação – de falar, de caminhar, de lembrar, de pixar, de jogar... – a partir da percepção que temos das coisas. Um grafiteiro/pixador está propenso a observar de forma atenta os lugares passíveis de intervenção nos espaços citadinos. Um poeta tende a observar de modo mais atento os jogos de palavras das pessoas durante os diálogos. Assim como é possível observar nos próprios narradores mnemônicos com quais estabeleci interlocução uma preocupação em relação ao como se apresentar performaticamente, ao que e como são contadas as memórias etc.

É possível afirmar que os grafiteiros e pixadores passam a enxergar os “vetores de desterritorialização” dos espaços. Como afirma Guattari (1992), isto ocorre quando as portas, as janelas, as paredes, o esgoto, o chão – ou seja, o espaço material – são tangenciados por vetores que permitem a sua ressignificação. Desse modo, esses agentes utilizam das superfícies urbanas como espaços para exceder e criar vida.

O grafiteiro/pixador geralmente não pensa só na obra a ser criada, mas em como ela será vista da rua, analisa os principais obstáculos, rotas de fuga etc. (BOLETA, 2006). Pode-se dizer então que seu pensamento funciona através de agenciamentos, assim como o desejo. Para Deleuze e Guattari (1972), nunca desejamos apenas uma coisa como na dualidade sujeito/objeto. O grafiteiro/pixador não deseja apenas a obra em si: deseja a adrenalina, diversão, reconhecimento social entre os pares, deseja que ela tenha destaque

na rua, que transeuntes que as vejam, que não seja flagrado pela polícia enquanto pinta etc.

Continuando com a imagem filosófica sobre a subjetivação descrita pelos filósofos franceses (1972, p. 148), é a partir das explosões perceptivas que promovemos cortes sobre esse fluxo intensivo – caótico –, dando-lhes visibilidade e posição. Como resultante desse processo, a subjetivação pode ser entendida sucintamente como o movimento incessante pelo qual nossa subjetividade dá forma – ou “dobra” – os fluxos psíquicos, sensíveis e afetivos – coletivos e individuais –, dando-lhes consistência, referência e ordenação.

Essa visibilidade pode ser observada em diferentes escalas. Considerando a arte de rua, objeto que interessa aqui, uma das escalas remete, por exemplo, aos agenciamentos coletivos e sociabilidades que desenvolve. Abrange os modos de agir, de se enquadrar em grupos sociais com os quais se identifica, entre outras sociabilidades que serão abordadas no segundo capítulo.

Por outro lado, esse movimento de dobra pode ser percebido nos interstícios das tramas construídas pelo depoimento mnemônico, a partir da valorização, organização, ênfase, ritmo ou uso de determinada entonação, palavra, expressão etc. como venho buscando demonstrar. Esse movimento de dobra também pode ser observado através da performance corporal daquele que narra, como foi possível observar no último trecho citado do pixador Dor.

Segundo o entendimento de Pais (2003), o indivíduo se caracteriza como laboratório de “uma síntese complexa de elementos sociais”. Vale notar que na oralidade, a palavra é um meio constantemente vivo, mutável e nunca se encontra neutra na língua. Na memória oral de um grupo social, uma voz vem sempre povoada pela voz dos outros, pelas memórias, aspirações e avaliações coletivas (LÚCIO, 2001).

Halbwachs (1990) inclusive entende a memória individual como armazenamento de informações, ganhando consistência na medida em que as lembranças desse indivíduo são produtos da memória coletiva de algum grupo. O constructo das narrativas mnemônicas individuais é realizado então por dois “eus”: um sensível, que viu e viveu, e outro que não vê atualmente, e que faz suas opiniões influenciado pelo depoimento dos outros ou pelos valores atuais dos grupos que pertence.

É nessa perspectiva que os membros de um grupo são habitados pelas vozes dos outros. Na memória coletiva de um coletivo, o depoimento do outro pode servir de apoio para a afirmação da memória individual, mesmo que eu não tenha vivenciado exatamente aquilo que narro. Desse modo, entende-se que “para algumas lembranças reais, junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, Op. cit., p. 28), dando abertura ao exercício da “instituição de ficcionalidade” mnemônica.

Vale lembrar que os indivíduos participam de uma gama de grupos sociais – da família, do trabalho, da escola, da pixação/*graffiti* etc. –, adotando diferentes papéis sociais (BARTH, 2000). Quanto mais engajados estamos em um grupo social, maior será o número de memórias que conservamos do mesmo (HALBWACHS, Op. cit.) em detrimento de outros, que vivemos mais marginalmente.

Essa observação sobre a memória é útil para as análises das narrativas coletadas. Nos relatos do pixador Dor, por exemplo, que tem uma longa vivência no movimento punk, o pixo de protesto prevalece, assim como as lembranças do grupo que faz parte, o RDJ (Ratos de Jaguaribe). Lembranças de mutirões de *graffiti* promovidos com auxílio governamental durante a gestão do prefeito Ricardo Coutinho tem posição marginal em sua narrativa, que apresenta um posicionamento contrário a eles.

Já nos depoimentos de Kalyne Lima, grafiteira e cantora de rap da banda feminista Sinta a Liga Crew, grupo de destaque no cenário do hip hop nordestino, a situação é outra. Assumindo seu caráter proativo, o movimento hip hop como ferramenta de atuação política tem grande destaque do começo ao fim de sua narrativa, chegando a afirmar que o mesmo havia “traçado sua vida”.

A grafiteira teve participação direta na organização dos eventos promovidos durante a gestão de Coutinho (2004-2010). Apresenta consistência nas lembranças sobre eles, assim como tem uma leitura completamente diferente de Dor em relação aos mesmos, adjetivando-os de maneira positiva.

Nos depoimentos do “primeiro da espécie”, Gigabrow, as memórias sobre a pixação pessoense são mais esparsas. Giga caracteriza-se como indivíduo de fronteira, por assim dizer, transitando entre a prática do *graffiti* e da pixação. Contudo, sua prática de pixador não se enquadra nos “valores tradicionais” do movimento da pixação – que serão abordados com maior ênfase no segundo capítulo.

Dessa maneira, é possível observar que suas memórias sobre o movimento da pixação em João Pessoa são mais dispersas. Apesar de aparecerem algumas companhias, as narrativas de aventuras que abarcam esse tipo de grafia são predominantemente individuais, costumando envolver mais pessoas quando se refere ao *graffiti*.

No caso de Aginaldo, muito mais pungentes são as memórias advindas do sítio em que passou a infância e a adolescência, como já procurei demonstrar. Em seu depoimento, aparecem também de maneira marcante, por exemplo, a presença de lembranças provenientes de outros grupos sociais por onde circula, vinculados ao teatro, circo e cinema.

De forma geral, é possível observar um apreço crescente pela memória do movimento entre os grafiteiros e pixadores. Como exemplo, basta observar um progressivo número de audiovisuais e livros sendo produzidos tanto por acadêmicos como, principalmente, pelos próprios indivíduos que praticam essas grafias urbanas.

No documentário *Pixo* (2009), por exemplo, o pixador paulistano Cripta Djan indica em seus minutos iniciais essa preocupação: “Eu resolvi começar a se dedicar ao registro. Por que? Nosso movimento tava passando em branco, tá ligado? Num tinha nenhuma-nenhuma forma de registro”¹⁵.

O mesmo ocorre com os livros, como *O que é grafite?*, do grafiteiro paulistano Celso Gitahy (1999); *Nox: São Paulo Graffiti* (2013), escrito pelo grafiteiro Carlos Matuck; *Tssss: o grande livro da pixação em São Paulo*, do pixador e grafiteiro Boleta (2006) ou *Estética Marginal* volumes 1 e 2, organizados por Allan Szacher (2013), *A Sociedade Secreta dos Pichadores*, tese de Angelina Duarte (2010) sobre o movimento em Campina Grande, entre outros.

A essa preocupação, podemos atribuir uma tendência micro-política de autoafirmação identitária em grupos marginalizados na contemporaneidade (GUATTARI E ROLNIK, 1996). Esses grupos, assim como na prática empreendida pelos Estudos Culturais, questionam e confrontam o cânone e sua herança cultural, desenvolvendo embates de memórias.

¹⁵ Aos 11:10 minutos.

Concomitantemente, o crescimento das manifestações em resguardo da memória do movimento na arte urbana pode ser compreendido de uma maneira mais geral. Figura como reflexo de um pessimismo coletivo em relação ao futuro frente a grandes catástrofes vivenciadas ao longo do século XX. Inclusive, essas calamidades tornam tangíveis o risco eminente de darmos cabo a nossa própria espécie.

Estes fatores colocaram em xeque o otimismo deliberado no progresso científico inaugurado sobretudo a partir do iluminismo, desencadeando uma ascendente preocupação com a memória (LE GOFF, 1992). Ou seja, passamos a olhar para o passado devido a uma preocupação com o futuro.

Uma motivação para o *graffiti* e para a pixação que os atrela à questão da memória é o desejo de ser lembrado ou “eternizado”¹⁶, tanto dentro do grupo quanto fora. Por isso, privilegiam espaços que proporcionam um maior impacto ou uma maior durabilidade à sua caligrafia, como os muros de pedras ou de pastilhas. Vale ressaltar que no movimento da pixação os mais velhos são comumente reverenciados e, por vezes, considerados ídolos ou “lendas vivas” (PEREIRA, 2013, p. 83).

Walter Ong (1990, p. 165) afirma que a memória oral tem caráter aditivo e agregativo. A memória coletiva de um grupo marcado pela oralidade, pela linguagem popular, pelo boca-a-boca, cria pontos referenciais que se repetem. Em João Pessoa, por exemplo, alguns nomes são frequentemente citados, como Gigabrow, Speto e Múmia, mas voltarei a esse tema no capítulo seguinte.

4. Algumas considerações

Com esse capítulo, busquei introduzir meu objeto de pesquisa – as narrativas mnemônicas de alguns pixadores e grafiteiros de João Pessoa –, emparelhando-o com a prática da crítica literária. Sobretudo após as mudanças epistemológicas e metodológicas promovidas a partir do contato com os Estudos Culturais, procurei problematizar a memória e o depoimento oral – a oralidade – como fontes expressivas dentro da pesquisa na área de Letras.

Desse modo, foi possível problematizar o texto oral atentando para importantes traços presentes neste tipo de material, como a circunstancialidade e a performance.

¹⁶ Outro termo nativo notado em nossa pesquisa de campo.

Assim, contribuo para as pesquisas da área ao implementar a problematização desses componentes na análise formal do texto oral.

Reflico sobre a memória e sua narração como elementos – ou movimentos – de um processo de subjetivação. Assim, mesmo que pouco convencional, acredito explorar vias eficazes para se dar a ver e analisar sobre o processo criativo de narrativas orais, em específico os depoimentos mnemônicos sobre a arte de rua pessoense e alguns de seus desdobramentos.

CAPÍTULO 2 – ENTRE MÉTODOS E RISCOS: experiência de campo e algumas notas sobre *graffiti* e pixação

1. Metodologias: a história oral, a antropologia visual e a etnografia aplicadas ao contexto da pesquisa

Neste início de capítulo cabe refletir sobre as metodologias utilizadas nesta pesquisa, aplicadas às situações vividas no campo. Saliento que a interpretação aqui tecida conflui com o posicionamento de Queralt (2004), que compreende os depoimentos como *fontes orais*, considerado seus traços inter e pluridisciplinares. Destarte, essas fontes podem ser utilizadas pela história, pela antropologia, por pesquisas sobre poesia oral na área de letras etc. Vale lembrar, primordialmente, que ocupar-se de memórias transmitidas oralmente é, antes de mais nada, estabelecer relações humanas de escuta e diálogo. É preciso que as pessoas falem umas com as outras.

Pelo viés da história oral, os depoimentos coletados durante a pesquisa de campo podem servir como ferramentas para contar histórias das “memórias subterrâneas” - para utilizar-me de um termo de Pollack (1989) -, que por vezes passam por alto em análises mais estruturais ou tradicionais.

Como demonstrarei mais adiante, as narrativas institucionais sobre pixação e *graffiti* costumam desvalorizar esse movimento cultural, demonstrando um desconhecimento dessas memórias e de seu valor cultural. Seus praticantes são comumente interpretados como inimigos da urbe e não como integrantes - bem ou mal - da mesma. Neste caso, a importância da história oral se dá justamente por fortalecer uma democratização das vozes narrativas, contribuindo para romper o cânone e ampliar os sujeitos de fala.

Outra característica do *modus operandi* de se trabalhar com a história oral, diz respeito aos seus traços antropológicos. Como afirma Joutard (2000), a história oral é uma via de acesso privilegiada a uma história antropológica e deve continuar a sê-lo. Diferente do pesquisador que trabalha com fontes escritas, como o historiador de arquivo ou o crítico de biblioteca - ou de livraria -, o historiador oral ou o “crítico-etnógrafo”, por assim dizer, costuma ir à campo e passa por um processo de imersão etnográfica. Desse modo, vivencia seus inconvenientes, sua solidão, surpresas, aventuras e dificuldades. Por

sua vez, essa experiência acaba por ser de suma importância no entendimento circunstancial das narrativas coletadas.

A etnografia é uma prática que se instaura no exercício antropológico a partir do trabalho de B. Malinowski¹⁷. Abandona-se uma “antropologia de gabinete” característica ao ideário positivista, em que formulários eram enviados da metrópole para a colônia por agentes do Estado, geralmente de saúde. A partir do método etnográfico, busca-se uma imersão na vida cotidiana dos povos estudados, utilizando ferramentas como o caderno de campo no intuito de registrar uma coleta de dados a serem analisados posteriormente, assim como croquis, mapas etc.

Trata-se de um método de pesquisa intensiva que visa à observação participante. Ou seja, a partir dessa experiência etnográfica, busca-se vivenciar o cotidiano nativo, salientando seus aspectos e representações culturais com a descrição do máximo possível de manifestações concretas. Essa investida visa completar o movimento de transformar o exótico em familiar, aprendendo a cultura e hábitos nativos, geralmente distintos aos do pesquisador.

Ao aproximar sua prática de sua própria sociedade - como o etnógrafo urbano -, Roberto da Matta (1978, p. 05) afirma que o investigador necessita executar o movimento inverso, transformando o familiar em exótico. Para tal, é necessário tirar “a capa de membro de uma classe ou de um grupo social específico para poder - como etnólogo - estranhar alguma regra social familiar”.

O autor faz um paralelo com a imagem de um xamã, que consegue tomar distância através de uma “viagem vertical” - para dentro ou para cima -, se dispondo, de algum modo, a chegar ao fundo do poço de sua própria cultura. Através desse exercício, consegue estranhar a si próprio e as instituições do meio social em que se insere. Eis o desafio do pesquisador que se propõe à execução de um trabalho etnográfico na cidade. Para tal, é necessário que seja provocada essa distância/estranhamento do que lhe é familiar - como a cidade ou seu grupo social -, alcançando um afastamento emocional.

Outro ponto importante que deve ser sublinhado tange à transcrição dos depoimentos coletados. Transformar um depoimento oral num texto escrito configura-se

¹⁷ MALINOWSKY, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

por “construir uma realidade”, tarefa executada pelo “participante invisível” ao qual se refere Page (2004) quando trata do transcritor.

Nesse exercício, corroborando com o caso citado no capítulo passado sobre as compilações dos irmãos Grimm, há historiadores como José Carlos Sebe que defendem que o relato transcrito de maneira pura e simples provocaria um isolamento do público leitor. Por isso mesmo, a interferência do pesquisador na forma e/ou estrutura do texto durante o processo de copidesque se faria necessária. Contudo, “hoje percebemos que mais importante que facilitar a leitura é respeitar o outro, sua cultura, sua linguagem, [sua fala,] e esse respeito, como afirma Portelli, passa pelo reconhecimento da diferença” (LÚCIO, 2001, p. 27).

A partir do viés defendido por Sebe, também a reiterabilidade excessiva da fala cotidiana figura como elemento que deveria ser subtraído no produto escrito. Em minhas transcrições, por sua vez, essa repetitividade foi mantida, utilizando-me do hífen entre palavras próximas ou repetidas para indicar seu ritmo acelerado, em que sua pronúncia parece ser realizada de uma vez só, como se fosse uma única palavra.

O posicionamento de Page (Op. cit.) sugere a eliminação de expressões de pensamento como “hm” e falsos inícios na transcrição. Considera-os como “muletas” que servem como pausa para pensar o que vai dizer a seguir. Porém, avalio estas pausas e digressões da fala como constituintes do processo de composição da narrativa oral, na construção de um texto que não dispõe de rasura. Saliento que essas características da fala foram mantidas na transcrição aqui apresentada, geralmente acompanhadas de reticências.

As pronúncias longas são casos iguais. Transcrevo a partir da repetição do sinal gráfico que é sonoramente alongado, como éééé. As interferências realizadas pelo pesquisador que escreve estas linhas durante as entrevistas também foram mantidas - como já pôde ser observado. Tal opção visa não apagar os traços dialógicos em que essa narrativa oral surgiu e contém, igualmente importante em uma análise da totalidade do documento.

Esta escolha busca não apenas respeitar alguns traços característicos da oralidade e da linguagem do outro, mas também é envolta pelo seguinte questionamento: como utilizar os vacilos, silêncios, nervosismos e o próprio contexto de imersão da narrativa em uma análise mais aprofundada, se costumamos eliminar a maioria deles durante a

transcrição? Nesse mesmo sentido, quando necessário, acrescento entre colchetes pequenas descrições sobre os gestos, tonalidades da voz ou outros breves desdobramentos contextuais.

O filósofo Vilém Flusser (1985) tem uma perspectiva bastante interessante para quem se aventura pelas trilhas da antropologia visual. O autor compara a câmera - fotográfica ou de filmagem - utilizada pelo pesquisador a uma arma. Em seu poder, esse investigador está sempre à espreita para a captura de uma caça, porém imagética. Observa a presa pela mira, prestes a puxar o gatilho, ou melhor, pressionar o disparador.

Durante a pesquisa de campo, utilizando a câmera filmadora sob o viés metodológico da antropologia visual, pude constatar esse quesito. Geralmente os pixadores e grafiteiros filmados/entrevistados mudam sua postura/performance frente à gravadora. Captei material em pelo menos dois tipos de situações, em que pude observar uma dupla de “respostas” corporais distintas, por assim dizer.

A primeira situação - a mais comum que realizei - é a da entrevista mais formal, em que marcamos uma data, horário e local para tal. Nessa conjuntura, a câmera fica posicionada num ponto fixo - tripé - basicamente de frente com o entrevistado e é mais comum que ele perceba o aparelho de gravação, diretamente apontado para ele, como uma “arma”, na perspectiva destacada por Flusser.

Nos casos observados, isso desencadeia uma espécie de retração corporal. Como tanto a câmera quanto o pixador/grafiteiro se posicionam em um ponto fixo, o corpo não se movimenta muito, restringindo-se às pequenas gesticulações das mãos. Nesse sentido, essa situação torna mais difícil o acesso à espontaneidade performática do corpo.

Na maioria das ocorrências até a voz sofre uma espécie de retração. O pensamento parece bastante comprometido com a construção da narrativa - é comum os interlocutores pensarem antes de falar, com o olhar passeando pelo “vazio”, como que procurando as palavras certas. Atribuimos essa postura corporal mais formal devido, justamente, à situação descrita e à consciência de estarem sendo registrados num arquivo fílmico, que um dia poderá compor algum documentário sobre a cena da arte urbana paraibana.

O local da entrevista é sempre sugestão do interlocutor, visando que este se sinta o mais à vontade possível. Contudo, vivenciando as dificuldades da imersão etnográfica,

tive alguns problemas com os aparelhos de registro - em especial o gravador de áudio (mp3) -, contraindo alguns prejuízos no material coletado em uma ocasião.

Trata-se de uma entrevista que realizei em 28 de março de 2017 com Bogus, um dos fundadores do grupo de pixação pessoense Ratos de Jaguaribe - o mesmo que Dor faz parte. Ele decidiu dar a entrevista na “pista do Plaza” - localizada no bairro de Manaíra -, visto que anda de skate ali quase todos os dias. A pista fica situada em uma grande avenida - governador Flávio Ribeiro Coutinho, mais conhecida como “Retão de Manaíra” - com grande fluxo de carros, ônibus e pessoas. Estes são acentuados devido ao movimento do shopping que fica praticamente em frente à pista, gerando bastante ruído.

Bogus sentou em uma rampa de acesso da praça, apoiado no ferro do meio do corrimão. Posicionei a câmera com alguma distância de forma a gerar um quadro aberto em que o corpo de Bogus aparece inteiro, sem espaço de respiro inferior ou superior. A ideia era conseguir enquadrar o motivo do pixador ter escolhido aquele local específico da pista: os pixos RDJ e Bogus existentes na mureta atrás dele.

Por conta do barulho, registrei o depoimento não só pela câmera filmadora, mas também por meio de um gravador de áudio conectado a uma lapela. Os respectivos arquivos desta gravação foram conferidos no local e armazenados de forma online. Porém, quando fui consultar posteriormente o conteúdo de áudio tive uma triste surpresa. Por alguma razão, o arquivo estava corrompido e até agora não consegui recuperá-lo.

O lamento traz avarias à medida que, como o ambiente não era nem controlado nem favorável do ponto de vista do ruído, algumas passagens da entrevista ficaram bastante prejudicadas. Isto foi, na circunstância, agravado pelo fato de Bogus manter um pano com estampa de caveira na parte inferior do rosto, a fim de esconder a face.

De toda forma, a experiência etnográfica e a gravação da câmera filmadora são de valia não apenas em relação às memórias que a voz propaga, mas também pela performance que registra. Durante cerca de três minutos, por exemplo, é possível acompanhar todo o processo em que Bogus oculta praticamente todas as partes de seu corpo. O faz através, novamente, da blusa de manga longa com capuz e dos óculos escuros - assim como Dor -, da bandana no rosto e da calça comprida. O personagem se traveste tanto que deixa desnudas apenas as mãos caucasianas (FIG. 7).

Figura 7:



Fonte: fotograma captado pelo pesquisador em trabalho de campo no dia 28 de março de 2017.

Neste fotograma é possível observar o enquadramento de plano médio, captando todo o corpo do pixador, sem respiros superiores ou inferiores. Como dito, esta opção se deu a fim de registrar o pixo RDJ no canto esquerdo - realizado pelo pixador Sopro -, assim como a *tag* “Bogus”, realizada por meu interlocutor, e situada atrás dele. Propositalmente ou não, na “composição da cena” o pixador deixa o skate ao seu lado, frisando imagetivamente sua importância narrada nos depoimentos em que afirma tudo ter começado com o skate, “que já puxou a pixação” etc.

O fato de Bogus ter se vestido desta maneira - de modo a dificultar sua identificação para o vídeo que foi gravado pelo pesquisador -, fez com que a entrevista decorresse de maneira inusitada/destacada do cotidiano daquele espaço, mesmo sendo meu interlocutor uma personalidade conhecida por praticamente todos que frequentam o local. No decorrer da coleta do depoimento algumas pessoas estranharam o modo como Bogus se disfarçou, sendo visível o desconforto com a presença de um sujeito na praça todo “mascarado”.

Isto faz com que a situação vivida se aproxime minimamente da proposta cinematográfica do antropólogo visual Jean Rouch em *Jaguar*, de 1954. Ao adotar o “Outro” como tema por excelência de seus filmes, Rouch o faz de maneira bastante

distinta dos moldes convencionais do filme etnográfico documental - mais próximo ao cinema-verdade de Vertov (RIBEIRO, 2007).

Em *Jaguar*, o “Outro” é “retirado do seu contexto sociocultural imediato e envolvido numa situação extraordinária, desvinculada de sua vida cotidiana” (FREIRE, 2012, p. 61). Neste período, Rouch estudava a imigração para a atual Gana e convenceu três jovens a realizá-la para que ele pudesse filmá-la. Vale pontuar que esses jovens não pensavam em imigrar para a Costa do Ouro antes de conhecer o cineasta, ficaram entusiasmados pela proposta do filme (FREIRE, Op. cit.). Outra característica marcante desta película é a improvisação em que Damouré, Illo e Lam são convidados a interpretar personagens de si próprios. No momento da experiência cinematográfica vão construindo as situações e o próprio roteiro.

Em entrevista reproduzida por José Silva Ribeiro (Op. cit., p. 32), Rouch questiona: “Será que traduzir o acontecimento na sua dimensão mais objectiva, mais verdadeira, é a função e o objecto do filme etnográfico?”. No primeiro capítulo citei um debate historiográfico acerca da precisão e validade das fontes orais. No caso de Rouch, a questão é parecida. Mesmo que já em grande parte superado, dentro da antropologia - e da antropologia visual - também se faz esse embate entre o “verossímil/factual” - cinema-verdade - e a “ficção”.

Este choque parece ser produzido por resquícios de pensamento de um período positivo/romântico. Trata-se da mesma época em que a crítica enraizou a ideia que unia a literatura ao texto imaginativo (EAGLETON, 2001). Apesar de estar em vias de superação - como foi salientado no primeiro capítulo -, esse viés ainda vigora implicitamente em diversos departamentos de estudos literários, fazendo-os receberem com desconfiança propostas como a que desenvolvo aqui.

Voltando à análise da entrevista com Bogus, já nos aproximando do final, dois meninos - cerca de doze anos - da favela do São José, vizinha ao bairro Manaíra, se aproximaram da cena. O enquadramento da câmera estava em um ponto fixo, voltado para Bogus, por isso não os capta. Posteriormente, o pixador comentou que eles sempre ficam na pista, trabalhando como transportadores do tráfico entre o São José e a pista de skate, onde se localizam também alguns quiosques que servem cerveja até a madrugada. Através do áudio é possível transcrever o seguinte diálogo:

Menino1: E aí, parceiro [devido ao ruído, não consigo compreender o que é dito].

Thiago: Oi?

Menino1: Pode não, é [novamente não consigo compreender].

Menino2: Tem pixo aí?

[Bogus balança a cabeça em sentido negativo e tira os óculos escuros].

Menino1: [Muda completamente o tom da fala, sendo muito mais suave e um pouco trêmula] Ôxe!

[Dou uma gargalhada].

Menino2: Ele não conheceu não...

Thiago: Ele não reconheceu não...

Bogus: Foi mal, pô!¹⁸

Além de sinalizar problemáticas referentes ao exercício etnográfico de registro audiovisual, esse relato aponta para a direção de que essas narrativas mnemônicas nem sempre devem ser equiparadas à fala cotidiana. Como demonstrado, os depoimentos costumam desdobrar um esforço performático/poético, tanto na apresentação corporal quanto na construção do texto oral proferido.

A segunda situação em que captei material foi através de conversa informal em ambiente interno - como a conjuntura em que realizei as gravações com Gigabrow, em que fui algumas vezes em sua casa. Nessas ocasiões, é possível observar uma retração corporal inicial que é superada com o passar do tempo, enquanto o entrevistado come, bebe, fuma, brinca/briga com o animal de estimação etc. Neste caso, é mais comum a descontração dos músculos e relaxamento internos, assim como a demonstração de diversos afetos e entonações provenientes daquela “difusa representação de si próprio”, sobretudo deixando a câmera ligada por um longo período de tempo.

Esta é uma indicação metodológica tanto de Claudine de France (2000) quanto de Pierre Perrault (MARIE E ARAÚJO, 2012) para o exercício da antropologia visual. Com planos longos - seja com a câmera filmadora como com os gravadores de áudio habituais -, é possível captar tanto os períodos fortes quanto os fracos.

Por períodos fortes é possível compreender duas ocasiões: o contexto em que o observado é marcado pela consciência de estar sendo filmado, de modo a influenciar sua

¹⁸ Experiência de campo registrada em 28 de março de 2017.

performance diante da câmera; além do trecho em que está executando alguma tarefa. O repouso costuma marcar os períodos fracos, igualmente importantes. Neles, há uma maior descontração, em que os sujeitos pesquisados possam esquecer da presença da câmera e se aproximando do cinema-verdade, por assim dizer.

Abordando especificamente as experiências de campo na casa-ateliê de Aginaldo Pereira, conversávamos descontraidamente até eu ligar a câmera. Quando o fiz houve uma retração momentânea. Gigabrow ficou introspectivo, de modo bastante distinto ao usual: bonachão, comunicativo, performático, como fora apresentado no primeiro capítulo. Contudo, com algum tempo decorrido ele voltou a se sentir bastante à vontade.

Posicionei a câmera no canto da mesa da cozinha, espaço em que sempre sentávamos para comer, conversar, beber etc., durante o tempo em que estive lá. Como consegui conectar a câmera direto na tomada, não tive que resolver questões acerca de troca de baterias.

A indicação metodológica sobre a captura de planos longos permite, “entre outras coisas, uma maior proximidade aos personagens e, em certos casos, que o acaso e o aleatório possam irromper na imagem, contaminando sua própria textura, e que o documentário possa co-habitar a imagem, ao lado da ficção” (SÓCRATES, 2009, p. 20). O aleatório pôde ser registrado no caso de Gigabrow, por exemplo, em inúmeras ocasiões em que suas narrativas eram interrompidas com gritos para o gato não subir na pia ou na mesa. Inclusive, às vezes essas interrupções funcionaram como dispositivos para Giga mudar completamente o que narrava.

Apesar das dificuldades com as gravações do áudio na coleta do depoimento de Bogus, o domínio tecnológico sobre o aparelho que utiliza é pré-requisito básico para o crítico-etnógrafo, o antropólogo visual ou o historiador oral. Isto pois, além do relatado anteriormente, uma troca de baterias ou de cartões de memória, por exemplo, pode interromper um depoimento. Neste caso, o reestabelecimento da gravação deve ser efetivado o mais rápido e naturalmente possível, para não possibilitar que seu interlocutor perca o “fio da meada” sobre o que falava, como fiz no caso do depoimento de Dor transcrito no primeiro capítulo. Isso, além de buscar não gerar algum tipo de tensão ou desconforto no ambiente de entrevista/diálogo.

Outro problema que enfrentei ocorreu durante as gravações com Gigabrow. Tendo em vista que captei muito material - cerca de 651 minutos apenas com Aginaldo -, tive

que descarregar os arquivos no computador duas vezes. Como mantive a câmera posicionada na periferia da mesa da cozinha, não acompanhei a gravação pela câmera, indo checar de tempos em tempos. Esta opção gerou duas interrupções quando assisti ao material.

Decidi também por não agir abruptamente caso houvesse algum problema com a *mise-en-scène* no decorrer da gravação dos depoimentos. Eles ocorreram devido às movimentações e mudanças de posição dos interlocutores. Ou ainda por objetos colocados pelos entrevistados próximos à câmera no decorrer do encontro, sobretudo na medida em que se esqueciam dela.

Tomei essas duas posturas justamente para ceder uma melhor escuta humana, mais direta e não intermediada por aparelhos eletrônicos ou por questões técnicas de gravação. Além do mais, a atitude adotada frente à pesquisa etnográfica, com auxílio de uma câmera filmadora, foi a de utilizá-la como “co-irmã” do caderno de notas (LEROI-GURHAM, 1983). Dessa maneira, não me proponho agir necessariamente como um cinegrafista propriamente dito, como no caso de Pierre Perrault ou Jean Rouch.

Apesar de apresentar alguns desafios, os avanços tecnológicos como o gravador e os diferentes tipos de câmera possibilitaram um empoderamento da voz e do corpo de quem fala. Afinal, sua narrativa está registrada e poderá ser consultada e ouvida por outras pessoas além do pesquisador que as coletou. Isso desencadeia uma ampliação de seu público, sobretudo com a popularização da internet.

Outra ocorrência que vale ser ressaltada em relação ao empoderamento da voz decorrente dos aparelhos de registros, pode ser ilustrada através de uma passagem da etnografia *Operários do Barão*. Trata-se de uma dissertação defendida pelo pesquisador Eduardo Donato (2017) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPB.

No caso, Donato pesquisa a memória de operários aposentados da fábrica Rio Tinto, em cidade de mesmo nome. No decorrer do trabalho de campo, acaba se aproximando de Dado, tal qual ocorrera comigo com Gigabrow, recolhendo maior material deste interlocutor. Além de trabalhador aposentado, Dado era seresteiro e foi positivamente sensibilizado ao ouvir, através do gravador, sua voz cantar *Caminheiros* de Herivelto Martins. Em relato de campo sobre essa ocasião, Donato registra:

Terminada a performance, Dado estendeu o gravador para mim. Pressionei o botão de reproduzir e devolvi o gravador para ele. Ao ouvir sua voz saindo do pequeno aparelho, uma expressão de encantamento tomou a face de Dado. Escutou a música com atenção. Após o fim da música, para minha surpresa, pediu para gravar outra.

Posteriormente, conversando com Dado, fiquei sabendo que, apesar dos mais de setenta anos dedicados à música, ele não tinha nenhum registro da sua arte, com exceção de um vídeo de menos de um minuto, feito pela sua filha com o celular. Seja por falta de recurso, de oportunidade ou de interesse, ele nunca gravara uma música inteira, e ficou emocionado ao ouvir sua performance sendo registrada e reproduzida (DONATO, 2017, p. 101).

Dessa maneira, os aparelhos citados também possibilitam um estudo mais aprofundado tanto da oralidade enquanto forma ou performance, quanto acerca do conteúdo proferido pela voz.

Os gravadores e outros aparelhos de registro possibilitam integrar as pausas, as hesitações e os lapsos de memória, auxiliando em sua interpretação. Joutard (Op. cit., p. 35) questiona como interpretar o silêncio e o esquecimento. Em resposta, afirma ser “indispensável a análise da totalidade do documento”, e ainda reitera o interesse da “gravação em vídeo, que permite capturar também gestos e expressões”. A partir das gravações assistidas em sua totalidade, é possível observar quantas vezes o silêncio se instaurou, se ele é desconcertante ou reconfortante, em quais assuntos ele mais aparece, em qual tipo de pergunta, qual expressão corporal o acompanha etc.

Para exemplificação, trago o caso do artista plástico Sandoval Fagundes. O conheci durante algumas reuniões realizadas na UFPB, no segundo semestre de 2017. Na época, junto com a docente do curso de Artes Visuais da universidade, Marta Perner e outros grafiteiros, organizávamos uma exposição sobre arte de rua pessoense na galeria Lavandeira, situada dentro do campus da Universidade Federal da Paraíba. Sandoval me foi apresentado como o personagem central dos primórdios do *graffiti* na capital, e comentaram sobre um mural que o artista havia pintado na avenida Eptácio Pessoa por volta dos anos 1981 ou 1982.

Interessei-me bastante por ele e por essa história e Sandoval, em contrapartida, se intrigou pelo fato de eu estar pesquisando essa memória da arte urbana. Principalmente pelo artista ser enquadrado nesse recorte. Logo solidarizou-se em contribuir com sua narrativa.

Na realidade, descobri depois que Sandoval realizou inúmeros murais na cidade - todos de cunho social -, tendo maior destaque o citado há pouco, que fora o primeiro que pintou. O painel trazia uma crítica visual arrojada acerca da caça às baleias, na época praticada no município de Lucena - na costa norte da Paraíba. Tendo se retirado para lá, Sandoval acabou vivenciando minimamente aquela realidade.

Entrevistei o artista plástico em 03 de agosto de 2017 em um encontro que durou uma tarde toda - por volta do meio-dia até cinco e meia. Na ocasião, pude deixar a câmera ligada por longos períodos de tempo. Analisando posteriormente o conjunto das gravações, pude constatar que ele sempre cala quanto aos motivos que o levaram a se retirar da praia de Cabo Branco, área nobre de João Pessoa, para viver em uma cabana construída pelos pescadores locais em Costinha, no município de Lucena.

Sob a perspectiva de observar os silêncios e os esquecimentos a partir da totalidade da entrevista e/ou experiência etnográfica, foi possível perceber também que a experiência do painel pintado na Epitácio Pessoa foi marcante em sua carreira como artista, porém, de modo negativo. Por mais que contasse orgulhoso sobre seu ativismo ecológico que chamara atenção de jornais impressos e redes televisivas, suas hesitações, inquietudes, expressões dramáticas e risos nervosos quando trata do assunto, denunciam um incômodo sentido por uma carreira que, a partir de então, entrara em declínio.

Comenta o seguinte quanto à primeira equipe jornalística que o procurou durante a realização do mural da Epitácio Pessoa:

Sandoval: (...) Mas ela disse que estava anotando, ‘oh, tô anotando tudo aqui’ [e imita os gestos da repórter], e eu fiquei feliz. Finalmente vamos ter uma visibilidade, discutir na cidade a questão da baleia. E eu já tinha um nome na cidade como artista... consagrado, vamos dizer assim. E esse, já era, depois disso [e ri de modo nervoso].

Thiago: As vendas foram lá em baiixo....

Sandoval: Depois disso, a minha surpresa quando saiu a coisa. Meu pai, que era vivo na época, disse ‘que foi que eu fiz, meu filho? Que-que você fez uma coisa dessa?’ [fala imitando o pai, com cabeça baixa apoiada no braço, de forma dramática, mas sem nenhuma mudança na entonação da voz]. Aí foi que ele me mostrou a, a... a matéria, que saía assim: artista plástico é... enlouquece. Aí... como assim?! [franze a cara em desentendimento e ri] (FIG. 8). E você sabe que a mídia tem um certo poder, né? Principalmente há um tempo atrás. E... daí dizia que eu tive problemas, né, algum problema... e que... esse problema me levou a pintar na rua para... a-a fun... e-eles queriam, nada daquele texto da baleia saiu, ‘para embelezar a cidade’ [e ri, sem jeito] Porque... havia tido uma campanha eleitoral, alguma coisa assim, tinham

muitos cartazes na rua e eu queria ‘limpar’. E-e aí, ainda saí mais como higienista!

Thiago: Nada a ver... [baixo]

Sandoval: Aí eu disse... [franze toda a cara e põe a mão no rosto cobrindo pouco menos do que a metade dele, novamente de forma dramática] ‘Que-que isso? tudo errado!’ (FIG. 9) Mas, eu não podia fazer nada, já tava feito. E, continuei a pintar porque o... o painel, que é a pintura... o *graffiti*, hoje-hoje se fala *graffiti*, continuava, num tinha concluído. E eu, aí a partir daquele dia eu comecei a ser recebido, a ser reconhecido pelas pessoas que passavam de carro, que antes ninguém me via [arregala os olhos]. Aí era assim, jogavam coisas em cima de mim [ri, sem jeito]. No caminhão, um bocado de gente em cima do caminhão, o pessoal jogava, peteca [faz gesto de tacar alguma coisa], lixo... era-era nesse sentido assim. E eu disse, ‘Caramba!’ E tinha a correspondência com o jornal: ‘o louco! O louco!’, não sei o que... Eee... eu fiquei achando que aquilo ia de mal pra pior, num sabia o final¹⁹.

Figura 8:



Fonte: fotogramas captados pelo pesquisador em trabalho de campo.

Nestes fotogramas pode-se observar a sequência em que Sandoval fala da matéria responsável por uma reviravolta em sua carreira. Neste instante, comenta a manchete que, segundo meu interlocutor, dizia: “artista plástico enlouquece”. Essa correspondência criada pela mídia com a loucura repercutiu de maneira negativa - tanto que continua: “Aí

¹⁹ Entrevista realizada em 03 de agosto de 2017.

era assim, jogavam coisas em cima de mim (...) o pessoal jogava, peteca, lixo (...) E tinha a correspondência com o jornal: ‘o louco! O louco!’”.

Figura 9:



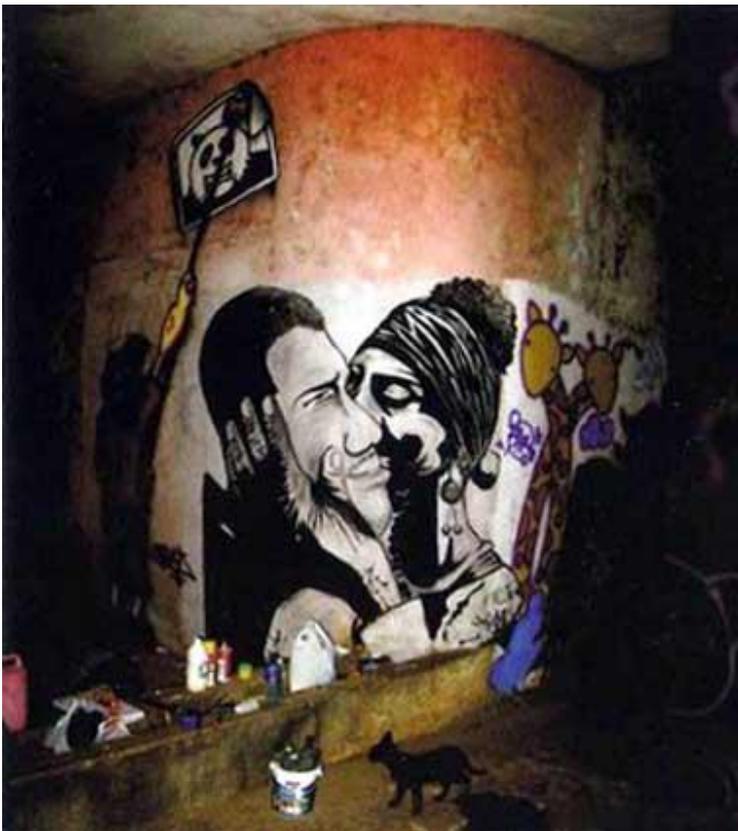
Fonte: fotograma captado pelo pesquisador em trabalho de campo do dia 03 de agosto de 2017.

Durante o encontro em que realizei as gravações com Sandoval, pude perceber também um pouco do porque ele falava: parecia ser preciso realizar uma catarse de suas memórias acerca do mural, em busca de uma re-significação do mesmo. Neste movimento narrativo de catarse empreendido pelo artista, o painel passa a ser percebido de modo positivo - como uma das primeiras atividades de arte urbana na cidade - e não como o responsável por um declínio em sua carreira artística. No momento em que me despedia, após deixar seu carro, Sandoval confirma: “nunca me interessei muito no passado, mas agora...”.

Outro exercício metodológico bastante pertinente no trabalho mnemônico diz respeito à foto-eliciação. Este procedimento consiste em utilizar-se de imagens - no caso, fotografias - como dispositivos para potencializar a rememoração. As fotos também podem ser utilizadas como ferramentas que possibilitam ao pesquisador ampliar suas perguntas. Realizei esse exercício com Skil e Gigabrow e foi possível perceber, principalmente neste último, através de suas expressões faciais e entonações de voz, que experimentava uma sensação de surpresa/prazer frente à seleção de fotografias previamente agrupadas.

Realizei a foto-elicitção na segunda visita que fiz em sua casa-ateliê, nos dias 08 e 09 de janeiro de 2018, em Jacumã. Miramos a fotografia de um *graffiti* de Aginaldo (FIG. 10). A partir desta imagem, ele narra aventuras vividas no Recife, onde conhece o casal de personagens pintados na parede. Por sua vez, vale pontuar que em minha primeira visita ao seu ateliê - que não realizei foto-elicitção -, Giga narrou a mesma história.

Figura 10:



Fonte: Acervo pessoal de Aginaldo Pereira.

Porém, além de ter chegado a ela por caminhos distintos, na primeira ocasião foi interrompido por seu gato e não a retomou mais. Dessa maneira, sua narrativa fica incompleta, não desenvolvendo sua intriga nem chegando ao seu clímax devido ao seu contexto situacional:

Thiago: O que você já assinou?

Giga: Monolúcido...

Thiago: TOC...

Giga: Ginaldo... TOC, Monolúcido, Esquiva, Não estrua, Gigabrow, pronto. [pausa] Esquiva...

Thiago: Quais foram as épocas, assim. Qual o primeiro, depois...

Giga: TOC foi o primeiro de tudinho, o primeiro foi Ginaldo, nas telas...

Thiago: Ginaldo nas telas...

Giga: Depois veio TOC.

Thiago: Nos muros...

Giga: No muro, nos pixo. Aí depois veio... Gigabrow [pausa].

Thiago: No *graffiti*.

Giga: É... aí Gigabrow, aí veio Monolúcido, aí ficou Gigabrow-Monolúcido, Gigabrow-Monolúcido...

Thiago: Quando você começou a assinar Gigabrow, você fazia que tipo de traço?

Giga: Qualquer coisa eu riscava. Num tinha, num tinha estilinho não. Riscava geral, riscava. Fazia os bonequinhos, negócio mais tosco, depois fazia uma paisagem, fazia [com voz arrastada, quase não pronuncia essa palavra] qualquer coisa. [pausa] Aí, daí...

Thiago: Aí o Monolúcido...

Giga: Monolúcido era só uns vetor com coisa mais crítica.

Thiago: Por que esse nome?

Giga: Monolúcido é o papel do outdoor. É o Monolúcido o nome do papel. Aí mono é uma pessoa, mono é um. Aí lúcido é lúcido. É uma pessoa lúcida, aí quando eu fazia as críticas eu assinava Monolúcido [ri].

Thiago: Como que eram as críticas?

Giga: Uma negona... aí tem no banco do Brasil lá da universidade assim na parede do banco, na parede de fora assim. Aí eu botei uma negona, assim, com um 'pirrainho' mamando no peito assim, murcho, assim. E a criança todo no vetor, assim. Aí tinha, 'ei! Psiu! Não man! Já tava armando pra dar o bote por ali... num tem razão aí, pra que você tá aí? [interrompe para dar uma bronca no gato que ia subir em cima da pia da cozinha]. Aí a gente fez lá. Aí outras parada. Uma figura que eu conheci que era bem velhinha... aí... ela tava lá... nos Coelhos ali em Recife, aí eu conheci. Ela é do coco. Aí quando eu ia passando, ela vestida com uma, com uma roupa tipo do... filhos de Gandhi, aquela galera que anda com... chapeuzinho assim branquinho, as roupa tudo branca. Aí ela... Aí chamou atenção, eu olhei, disse: 'aquela senhora tá com... uns trajes muito doido, assim'. Aí quando eu olhei, ela chegou assim, tinha um boyzinho bem novinho, ela bem velhinha, ela deu, ela negona assim, o bicho branquinho. Aí os dois deram um beijo do caralho assim, eu disse: 'doido, eu vou tomar uma com aquele casal, doido, eu vou lá'. A galera: 'oxe! Tu é doido', num alojamento ali. Eu disse: 'eu vou...' Era... encontro nordestino de Hip Hop, foi em Recife, aí eu: 'eu vô, eu vô. Tá um astral massa ali, eu vou ficar em porra de alojamento'. Aí fui pra lá: 'ei! Eu posso sentar aqui tomar uma com vocês?'. 'Oxe, senta aí meu filho!' e tal, eu sentei [ri], conheci. Os dois era... parceiro tal e ela cantava uns coco man... uma figura conhecida lá de Recife oh. 'Senta aí meu filho'. Aí tome cerva, velho. Biritou que só a porra, nesse dia, aí eu pintei ela e ele, que eles ficaram se beijando, eu disse: 'meu

irmão, deixa eu tirar uma foto de vocês, posso tirar?’, ‘pode’. Aí eu tirei a foto e pinteí na parede. Foi massa... o bicho cuidava dela [pausa, acende um cigarro]²⁰.

Neste instante, o gato ameaça subir na pia e começamos a espantá-lo, não retomando mais o assunto. Na segunda ocasião, quase seis meses depois - dia 08 de janeiro de 2018 -, enquanto realizava a foto-elicitación havia a imagem desta pintura que Giga comenta ter feito. A partir deste dispositivo, Aginaldo narra novamente a história, desta vez completa e com muito mais detalhes:

Giga: Ei! Essa figura aí eu conheci ela em... Recife. Esse casal aí. Era uma velhinha e ele bem novinho [pausa, olhando para mim].

Thiago: Conta de novo, eu lembro dessa história. Você chegou e ‘posso ficar com vocês?’.

Giga: Fooi... Eu tava...

Thiago: Como é que foi mesmo?

Giga: Eu tava voltando de uma festa com a galera, aí a galera: ‘bora! Vamos, bora!’, aí. E eu doido pra beber mais, instigado. Aí eu ia passando assim, aí quando eu vi: essa figura toda de branco, com turbante, uns brincão e uma roupa branca e azul. Aí eu disse: ‘caralho, que figura louca, né?’. A negona bem... ‘barco velho’, assim e, o povo: ‘fulana! Num sei o que!’. Eu disse: ‘Caralho, ela é carismática ali [sorri]. Ela cantou um pedaço de coco, aí eu... olhei, eu digo: ‘pera aí, velho. Eu... eu vou tomar uma ali ainda’. Disse: ‘vamos tomar uma ali comigo? Uma caninha, uma meiotinha? Para alguém ali comigo e-e-eu... eu boto a cana e um-uns espetinho pra gente ficar mordendo e... conversando ali’. Aí... a galera: ‘não, meu irmão! Vamos’embora, vamos’embora!’. ‘Então eu vou ficar aqui sozinho, pode ir’. Aí eu cheguei, aí quando tava passando aí tava só ele e ela na mesa, eu parei. Disse: ‘ei! Posso ficar com vocês, sentado aqui, pode? A gente conversa aqui [o volume da voz diminui e a pronúncia das palavras é um pouco engasgada. Giga retoma um tom firme no restante da frase] tomar uma caninha?’. ‘Pode, meu filho. Senta aí’. Pronto. Daí começou a conversar, os dois se beijando e... aí eu disse: ‘isso aqui é-é-é... é meu menino, é m-meu namorado’ e não sei o que. O bicho encabulado com ela, tá ligado? [ri]. E... a gente tomando cana, ela cantando coco. Aí comecei a tocar pife e deu uma doideira. A gente tomando cana, aí daqui a pouco o bicho quer fechar o-o espetinho. Aí, todo mundo querendo ir embora. A gente vai embora. Aí vai pra outro canto. Aí chega pra comprar... uma birita num canto lá, num supermercado, quando tá saindo a galera quer... tirar uma onda com a gente, uns bicho da rua, tá ligado? Que acho que era tretado com eles. Aí começaram, velho, uma briga do caralho, de faca e tudo mais. Eu: ‘meu Deus!’. Entrei dentro de uma loja [começa a sorrir]. Aí ele lá, o cara disse: ‘homem... vão embora’. Eu digo: ‘homem, eu não conheço eles não, eu conheci foi agora. Não conheço não conheço ninguém aqui, essa galera está comigo porque eu tava bebendo ali. Eu sou de João Pessoa. Eu tô assim... deixa eu ficar aqui?’. Disse: ‘não. É para ir embora, eu não quero ninguém aqui não’. Então tá massa: ‘bora galera, vamos s’embora’. Saí com ela também e com os bicho que tava brigando. A gente saiu correndo numa rua até a gente

²⁰ Trabalho de campo registrado em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

chegar dentro da escola. Aí fiquei salvo e eles foram embora.

Thiago: Escola onde você estava alojado?

Giga: É, era do alojamento. E eles foram para os Coelhos essa galera era dos Coelhos lá de Recife.

Thiago: Você tinha ido fazer o quê mesmo?

Giga: Era encontro paraibano de *graffiti*, o encontro nordestino de *graffiti* paraibano em Recife.

Thiago: Aí você eu lembro de você ter contato que você pediu para fazer o desenho deles, não foi?

Giga: Foi.

Thiago: Foi esse desenho aí?

Giga: Foi esse aí eu disse ‘deixa eu tirar uma foto de vocês e fazer um grafite depois?’. Aí, ‘pode, vá’²¹.

Ao observar as duas narrativas é visível um maior desenvolvimento do enredo na segunda. Aparentemente, isto não se dá apenas devido a interrupção sofrida na primeira. É possível observar na segunda versão, provocada pelo uso da foto-elicitação, mesmo no trecho inicial - equivalente ao registrado em nossa primeira gravação -, um maior desenvolvimento da narrativa tanto no nível dos detalhes descritos quanto dos diálogos apresentados, marcados pela performance - voz+corpo.

No primeiro trecho, cita que a senhora que conheceu estava apenas de branco. No segundo aparecem detalhes azuis, deixando a descrição mais fiel à referência aos trajes dos “Filhos de Gandhi”, grupo baiano de afoxé fundado em 1949, referido diretamente apenas na primeira narrativa. Continuando a comparação, a primeira narrativa apenas cita que a senhora que encontra era cantadora de coco. Já no enredo da narrativa provocada a partir da foto-elicitação, conta que a brincadeira de coco estava acontecendo ali no estabelecimento onde estavam, e que até Giga participa tocando seu pife.

Nesta ocasião, a história traz ao menos duas intrigas: uma quando não encontra companhia entre os seus - grafiteiros - para beber algo; e outra que coincide com o clímax da história, no embate com “faca e tudo mais”, quando tenta se esconder em uma loja, mas é obrigado a sair correndo em fuga.

De modo geral, neste tópico foi possível explicar sobre diferentes ferramentas metodológicas implicadas no processo de pesquisa. Dando grande ênfase à história oral, à etnografia e à antropologia visual, acabei demonstrando a interdisciplinaridade característica da linha de pesquisa pela qual me enveredo, os Estudos Culturais.

²¹ Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 08 de janeiro de 2018.

Esses diferentes procedimentos comungam problemáticas confluentes em relação à experiência de campo. Tentei relatar o máximo possível acerca desta, tendo em vista que dividir tais experiências e discuti-las torna-se necessário para refletir sobre o exercício do “crítico-etnógrafo”, que vai ao encontro - físico - dos narradores orais. Trata-se de pensar as situações, os problemas enfrentados e as experiências e posturas positivas e negativas vividas no campo. Assim, contribui como forma de contextualizar e enriquecer as reflexões na área da poesia/literatura oral que dificilmente incorpora esse tipo de relato aos trabalhos científicos.

2. *Graffiti* e pixação: alguns traços

Neste momento, convém tecer algumas considerações acerca do *graffiti* e da pixação. Vale ressaltar que, enquanto componentes de movimentos culturais, essas grafias urbanas conservam aproximações e distanciamentos ao longo de suas trajetórias.

Meu intuito aqui passa longe de realizar um “resgate histórico” no sentido de apontar as origens do *graffiti* moderno nas pinturas rupestres - numa perspectiva que arrisca afirmar que desde a Pré-História o ser humano “canta, dança e grafita” (GITAHY, 1999). Realizo um breve sobrevoo sobre a história dessas manifestações, a fim de conhecer algumas características que auxiliarão na compreensão das fronteiras erigidas entre o *graffiti*, a pixação e as narrativas provenientes da mídia e de órgãos públicos sobre a questão. Tal sobrevoo também está amparado na definição dos regimes de memória sustentados pelas narrativas dos grafiteiros e pixadores.

Realmente, o ato de desenhar e posteriormente escrever sobre as paredes nos acompanha há, pelo menos, uns quarenta mil anos. Contudo, o termo *graffiti* é utilizado pela primeira vez no século XVIII, através da arqueologia setecentista que então descobria inúmeras inscrições sobre as ruínas da cidade romana de Pompéia, devorada pelas lavas do vulcão Vesúvio em uma erupção no ano de 79 d. C. (MATUCK, 2013). Tratava-se de inscrições urbanas que traziam uma variedade significativa de conteúdos: por exemplo a divulgação de lutas entre gladiadores, frases pornográficas, caricaturas de governantes da época etc. (FUNARI, 2003).

A produção intelectual/acadêmica continuou a se interessar pelo tema, tratando sob a alcunha de *graffiti* inscrições realizadas nos mosteiros medievais, assim como as

marcas realizadas pelos cruzados nos territórios conquistados (PENACHIN, 2012), entre inúmeros outros exemplos.

Contudo, vou me concentrar nas manifestações que plantaram as características do *graffiti* tal como ele se desenvolve atualmente: realizado com sprays, geralmente por jovens que fazem dessa expressão um modo de (re)existir no mundo contemporâneo. Nessa linha reflexiva, cabe atentarmos para as definições dos termos *underground* e *subterrâneo*, seguindo uma trilha aberta por Débora Penachin (Op. cit.). No Dicionário Internacional de Inglês da Cambridge, além de ‘situado abaixo da terra’, *underground* associa-se àquilo que é feito de forma secreta e às vezes ilegal. Um grupo de pessoas que luta secretamente contra o governo, ou

também são aquelas pessoas em uma sociedade que estão tentando formas novas, frequentemente chocantes ou ilegais, de viver a vida ou criar arte: na Inglaterra e nos Estados Unidos na década de 1970 o *underground* era uma poderosa força subversiva (PENACHIN, Op. cit., p. 41).

O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa corrobora, de certo modo, com a definição do equivalente *underground*. Designa para *subterrâneo*, aquilo que está abaixo da terra, que ocorre sem reconhecimento oficial (ilegal), às escondidas, de origem desconhecida e obscura. Porém, é possível perceber que os traços positivos são subtraídos - como novas formas de “viver a vida e criar arte”.

Constata-se que a definição inglesa de *underground* conflui com o *modus operandi* e com o ‘estilo de vida’ criado atualmente pelos escritores urbanos. Trata-se de pessoas buscando formas novas, geralmente ilegais, muitas vezes se alimentando do acaso, da adrenalina, da dinâmica das ruas, para viver a vida como arte, por assim dizer; para fazer da vida uma poética pragmática humana, demasiadamente humana. Ou, como diz a máxima do terrorismo poético, buscam vivenciar a “arte como crime, [e o] crime como arte” (BEY, 2003). Inclusive, tal referência é utilizada por Rafael Pixobomb (Opus) em uma pixação realizada em São Paulo (FIG. 11).

Figura 11:



Fonte: fotograma retirado do documentário *Pixo* (2009), aos 15:43 minutos.

“A IMAGINAÇÃO TOMA O PODER”, urge a frase pichada em um muro próximo à Sorbonne, na capital francesa, em maio de 1968. Essa parece que seria a principal premissa do *graffiti* contemporâneo, visto que suas características mais marcantes apontam para a pluralidade de conteúdo, de espaços utilizados, de linguagens, de materiais etc.

O contexto dos anos 1960 foi marcado pela Guerra Fria, com ampla influência da luta de esquerda na mentalidade principalmente dos jovens ocidentais, que buscavam um novo modo de suprimir a ordem vigente, disciplinar e obsoleta, muito bem analisada por Foucault (1999).

No caso francês, o spray parece ter funcionado como ferramenta para a execução do *graffiti* como arma de rebelião do pensamento e da imaginação. Era praticado sobretudo pela juventude estudantil, por vezes apenas caçando um modo de participar de uma das mobilizações revolucionárias mais importantes do século XX.

Entre os conteúdos dos *graffiti* franceses dos fins da década de 1960, podemos observar um teor majoritariamente contestatório à ordem. As inscrições traziam frases como “a burguesia não tem outro prazer senão degradar a todos”, estampada na Escola

de Ciências Políticas da Sorbonne, ou “Sejamos realistas: exigimos o impossível” (FONSECA, 1985).

As imagens do maio de 1968 francês inevitavelmente povoaram o imaginário de muitos outros jovens que utilizaram do spray e da cidade como ferramenta e espaço privilegiado de expressão em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Ali deixaram tal prática associada a comportamentos que enaltecem a liberdade, a rebeldia e a mudança de paradigmas da sociedade.

A corrente que mais influenciou a identidade do *graffiti* contemporâneo foi a da *subway art* que, ao lado do movimento *hip hop*, explodiu entre as décadas de 1960 e 1970 na costa leste dos Estados Unidos. As inscrições dos jovens das periferias nova-iorquinas, em sua maioria afrodescendentes ou latinos, eram utilizadas como meios de afirmar para a sociedade: ‘eu existo’. Ocupavam ilegalmente os metrô com seus *graffiti* a fim de reconhecimento social - ao menos entre os pares - e fama.

Porém, antes ainda da *subway art*, surge o *graffiti cholo* na costa oeste dos Estados Unidos, sobretudo na cidade de Los Angeles. Ali, as inscrições começam na década de 1930, praticadas por jovens engraxates (PENACHIN, 2012) que, em sua grande maioria, estavam associadas à ação de gangues - neste caso de “chicanos” - para demarcação de território. Isto, além de já usarem extintores de incêndio cheios de tinta desde os anos 1940, o que é uma prática que se populariza novamente nos dias de hoje - porém, que ainda não chegou a João Pessoa.

Diferente do estilo nova-iorquino, que visa a maior propagação da assinatura - *tag* - do indivíduo, a escrita *chola* - que vêm do *xolotl*, originalmente asteca e que significa ‘cachorro’ - tinha sempre o caráter coletivo da gangue, mesmo quando a inscrição era realizada por uma única pessoa (PENACHIN, 2012).

A escrita *chola* se popularizou entre as décadas de 1970 e 1980 com o crescimento do skate e de bandas de rock, que passaram a usar o estilo das letras nas capas dos discos. Este fato acaba por influenciar diretamente a tipografia da pixação paulistana, uma vez que esteve atrelada, nos anos 1980, com o movimento punk. No documentário *Pixo* (2009) de João Weiner, por exemplo, o pixador Lixomania Zé reforça essa informação

afirmando buscar inspiração tipográfica nas capas dos discos do Ironmaiden, Metallica etc.²²

A pixação brasileira, por sua vez, revela traços que flertam tanto com a escrita *chola* como com a *subway art*. Comenta um antigo “pixador” *cholo*: “quando eu vejo os jovens escrevendo por toda parte, essa é a mentalidade de NY - eu, eu, eu. Essa não era a nossa tradição. Um escritor escrevia pelo grupo e as nossas assinaturas eram sobre nós” (PENACHIN, 2012, p. 69).

Na pixação brasileira, podemos observar tanto o traço do ego fortemente marcado da mentalidade nova-iorquina, como a incidência de casos em que o pixador privilegia a grafia do grupo - ou “grife” - à de seu pseudônimo, sendo muitas vezes indicado ao lado, de tamanho bem menor, e algumas vezes apenas com as iniciais (FIG. 12).

Figura 12:



²² Aos 09:49 minutos.



Fonte: Fotografia acima (Penachin, 2012); fotografia abaixo (www.besidecolors.com). Acesso em: 28/01/2019.

Acima é possível observar o estilo da caligrafia *chola* ao lado de uma parede pixada da capital paulista, a fim de comparar semelhanças formais entre as caligrafias. Abaixo segue uma pixação dos grupos Sustos e Profecia. Na última fotografia observa-se a ênfase no nome do grupo, enquanto as iniciais dos escritores que realizaram a pixação (GG e G) são grafadas pequenas, ou ao lado do pixo, ou no interior da última letra.

Citado por Débora Penachin (2012, p. 61), o pesquisador Roger Gastman compara os dois movimentos:

As gangues, onde quer que tenham existido, eram ligadas de perto a certos bairros e territórios. Seu *graffiti* delimitava fronteiras. Quando o *graffiti* de NY

e Philadelphia emergiu, tendo como base o nome, seu objetivo era exatamente o oposto: ultrapassar as fronteiras dos bairros e territórios na busca pela fama e pelo reconhecimento; tendo a exploração e os novos espaços em alta conta.

Nesse ponto, reconhecemos mais uma vez a afinidade entre a *subway art* e a pixação. Sobre ela, fala Djan, um dos personagens que figuram na película *Pixadores*, de 2014²³: “...aquele movimento era tão grande... uma rede que ligava a cidade inteira. Eu descobri um mundo novo”. Ao invés de se fecharem em seus territórios, esses jovens utilizam da prática da pixação como um meio de explorarem a cidade e, como afirma o pixador Piroka na película *A Letra e o Muro* (2002), “conhecer lugares que eu nunca fui, assim... lugares diferentes, avenidas diferentes, quebradas diferentes”²⁴.

Os pixadores passaram a se encontrar em *points* – pontos de encontro – em diversas áreas da cidade, mas sobretudo no centro. Ali, pixadores de todas as regiões socializam, conversam sobre os pixos que viram e/ou fizeram, sobre os *perreios* - dificuldades - e aventuras de cada rolê, trocam folhas assinadas como forma de reverência. Costumam acomodar estas folhas em pastas, como em uma coleção. Algumas dessas pastas, com assinaturas de pixadores muito antigos, reconhecidos e por vezes já falecidos, são comercializadas por valores altos, já tendo chegado ao montante de cinco mil reais (PEREIRA, 2013).

Assim como em Nova York, é possível constatar que a maioria dos pixadores brasileiros são oriundos de bairros pobres e periféricos. O objetivo é sair deles e marcar outras áreas da cidade, setores nobres e o centro. No caso de João Pessoa, por exemplo, parece haver uma forte preferência dos escritores pelo eixo centro-praia, mas sobretudo pelo centro.

Essa predileção pelo centro pode ser explicada através de outra passagem do depoimento do pixador Piroka no documentário citado:

É... por exemplo, tem várias ruas aí que num passa nada. Aí o que acontece, ninguém vai passar por ali, então ninguém vai ver. Então a gente tenta fazer num local onde todo mundo passa, né? Por exemplo, o centro é o centro de atenção lá. Que é lá o lugar onde todo mundo tá... movimentando, onde todo mundo passa. Então, que que acontece? Você faz um rolê lá é muito mais

²³ Aos 03:46 minutos.

²⁴ Dos 07:12 aos 07:15

Ibope, muito mais gente vai ver... e também é muito mais arriscado, mas é aí onde tá a adrenalina, né?²⁵

Pensar a concepção de lugar para Michel de Certeau (1998) pode ser interessante para uma compreensão espacial sobre a arte de rua pessoense. O historiador em questão aborda o lugar como espaço praticado, explicando essa dinâmica a partir do exemplo de um apartamento recém alugado. Ao passo que vamos habitando esse espaço do outro tomado por empréstimo, o ocupamos com nossa mobília, nossos retratos, nossos gestos e nossos hábitos, horários, memórias etc. Ou seja, nós imprimimos nossa humanidade no espaço.

Ainda trabalhando com a imagem do apartamento alugado, numa via de mão dupla, é possível dizer que o espaço - como o bairro onde esse apartamento está - também influencia o inquilino recém chegado. Seja através dos horários de ônibus que servem o local, uma feira que ocorra na rua do apartamento ou ainda pela presença, na quadra anterior, de um colégio que sempre “tumultua” o trânsito nos horários de entrada e saída dos alunos.

Na mesma direção traçada por Certeau (1998), é possível afirmar que os grafiteiros e pixadores habitam a urbe de modo a utilizar-se de suas dobras para vivenciar a cidade através de uma aventura, por vezes bastante perigosa. Grafam os espaços, caracterizando-os com seus traços e símbolos e, dessa maneira, vão tecendo laços intensivos com os lugares, construindo memórias etc.

No caso de João Pessoa, é possível tecer algumas observações. Em cerca de quatro anos de experiência de campo - que renderam registros que não couberam analisar aqui - , captei o depoimento de cinco grafiteirxs e cinco pixadores, sendo que dois dos grafiteiros também pixam e dois pixadores também praticam o *graffiti* “bomb” (FIG. 13), geralmente de forma ilegal.

²⁵ Dos 16:39 aos 17:03.

Figura 13:



Fonte: acervo pessoal de Joint.

O estilo conhecido como *throw-up* ou *bomb*, de letras comumente arredondadas e sem muitos detalhes é geralmente composto basicamente por uma cor base de fundo e um contorno - neste caso, com alguns detalhes de luz. Nesta fotografia vemos as inscrições dos pixadores pessoenses Skil e Joint. Além do *bomb*, observa-se o *tag* - assinatura - dos mesmos, assim como as siglas e símbolo dos grupos que fazem parte. Skil grafa PDT - Pixadores da Torre - e o símbolo a crew “Os Mais Fortes”, oriundo da capital paulista, mas que agrega pixadores no Brasil todo. Além de sua *tag*, Joint grafa, no canto superior direito do *bomb*, a sigla do grupo de pixação do qual faz parte - a PDA - originalmente conhecida como Pixadores Da Alegria, também recebe outras significações por seus membros, como Proliferadores Da Agonia ou Ponta do Dedo Amarela.

Constato também a presença de apenas um depoimento feminino: a grafiteira e rapper do grupo feminista Sinta a Liga Crew. Tal fato não se deu por haver poucas mulheres na cena local, tampouco por uma opção sexista, mas sim pela própria trajetória da pesquisa e dos sujeitos que consegui gravar.

Na realidade, captei um breve depoimento das grafiteiras Cybele Dantas (Cyber) e Priscila Lima (Witch) durante as reuniões em que conheci Sandoval, citadas no fim do capítulo um. A proposta era registrar depoimentos maiores de ambas em outra ocasião, porém a câmera filmadora teve problemas técnicos que não consegui consertar a tempo de fazê-lo para esse texto.

Além dos depoimentos mnemônicos propriamente ditos, registrei diversos mutirões de *graffiti*, fóruns promovidos pelo IPHAEP (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba) sobre o assunto e sessões de discussão sobre um projeto de lei intitulado “Picha Não”, corrente na câmara dos vereadores de João Pessoa no primeiro semestre de 2017.

Também vivenciei em trabalho de campo, inúmeros outros encontros com personalidades que praticavam essas grafias urbanas pela cidade em outras épocas. Essas incidências não foram filmadas e estão registradas apenas pelo diário de campo e pela memória. Esta restrição acerca do material coletado se deu a fim de manter o prazo planejado para realização deste empreendimento.

Entre esses personagens que não consegui captar pela objetiva da câmera, posso citar: o agitador cultural e músico Pedro Osmar - do qual falarei no próximo capítulo -, que durante os anos de 1982-1985 realizou mutirões coletivos de pintura mural no bairro de Jaguaribe. O mesmo sucede com Vanti Vaz - hoje professor de *street dance* no Centro Estadual de Artes da capital -, que me contou ter realizado painéis de *graffiti* ligados às temáticas do movimento *hip hop*²⁶ por volta dos anos 1987-9. Nesta trilha, encontrei também com antigos pixadores como Pela e Negada, que grafaram os muros de João Pessoa entre os anos de 1991 e 1997/8.

O que estes últimos pixadores relataram sobre os anos 1990, por exemplo, conflui com os depoimentos de pixadores e grafiteiros mais recentes. Trata-se do apontamento do eixo centro-praia como sítios preferidos para as intervenções. Além de Pela e Negada, Bogus, Dor, Skil, Gigabrow, Kalyne Lima e Seda corroboram com essa informação. Em seu depoimento, Skil recorda: “quando eu era menor eu morava numa... numa área que tinha uma-a pixação, era forte, que era próximo ao centro”.

Tal pixador cresceu no bairro da Torre, sendo ainda hoje o principal representante do grupo de pixação PDT - Pixadores da Torre. Em outro momento de sua narrativa ele afirma que “antigamente tinham vários painéis de *graffiti* na cidade. Tanto no centro,

²⁶ Tal movimento nasceu na costa leste dos Estados Unidos, no contexto dos anos 1960. Caracteriza-se por ser protagonizado por negros e latinos das periferias nova-iorquinas. A postura do *hip hop* enquanto movimento cultural, visa escapar à violência e degradação das regiões pobres através de uma postura artístico-criativa. Costuma-se afirmar que o movimento *hip hop* contém quatro elementos básicos: o DJ – que toca música –; o MC – que recita rimas sobre a base tocada pelo DJ, criando assim o estilo musical conhecido como RAP (*rhythm and poetry*) –; o B.BOY – ou B.GIRL –, que dançam break; e o grafiteiro.

como na praia. Beira-Rio, Epitácio... Ruy Carneiro”. Esta fala revela que essa preferência pelo eixo centro-praia ocorre tanto com pixadores quanto com os grafiteiros.

Mantido por dois artistas plásticos que realizam intervenções nas ruas da capital paraibana - Mulinga e 1N1 -, o perfil “Pixografo” do Instagram²⁷ é uma rede social alimentada por fotografias sacadas pelos dois artistas e, principalmente, por imagens recebidas dos pixadores e grafiteiros locais. As postagens confluem para a consolidação do eixo centro-praia, adicionados os bairros da zona sul, região mais populosa da cidade e área de onde provêm muitos dos pixadores de João Pessoa.

Entre as postagens que identificam os locais das pixações - e as que consegui identificar - é possível afirmar que doze estão nas praias - Bessa, Manaíra, Tambaú e Cabo Branco -; trinta e cinco estão nos bairros que ligam o centro à praia - como Torre, bairro dos Estados e Miramar, assim como as avenidas Epitácio Pessoa e Beira-Rio -; cinquenta indicam o centro e vinte e duas estão nos bairros da zona sul da cidade - como Bancários, Água Fria, Mangabeira, Costa e Silva e Grotão.

A partir da observação participante, nesses últimos quatro anos pude vivenciar, como dito, inúmeros mutirões de *graffiti* e *points* de pixação²⁸. Este último, por exemplo, durante mais de dois anos foi realizado no centro histórico - primeiramente na praça Antenor Navarro, passando ao parque Sólon de Lucena. Ali, nas sextas-feiras, praticamente no mesmo horário do *point*, começou a ser organizada uma batalha de Mcs em que pessoas de diferentes idades - mas prioritariamente jovens - realizavam disputas de rimas ao ritmo de batidas de *rap*. Por muitos pixadores gostarem do estilo musical e participarem desta batalha, o *point* acabou se dissolvendo. Os pixadores não iam mais para o *point*, mas para a batalha e lá desenrolavam o *point*, afinal muitos deles se encontravam.

Hoje a batalha de rimas não ocorre mais no parque Sólon de Lucena, tendo sido expandida para diversas regiões da grande João Pessoa. O *point* continua disperso nas batalhas, mesmo com um esforço de pixadores e grafiteiros como Quim, Joint, Marin,

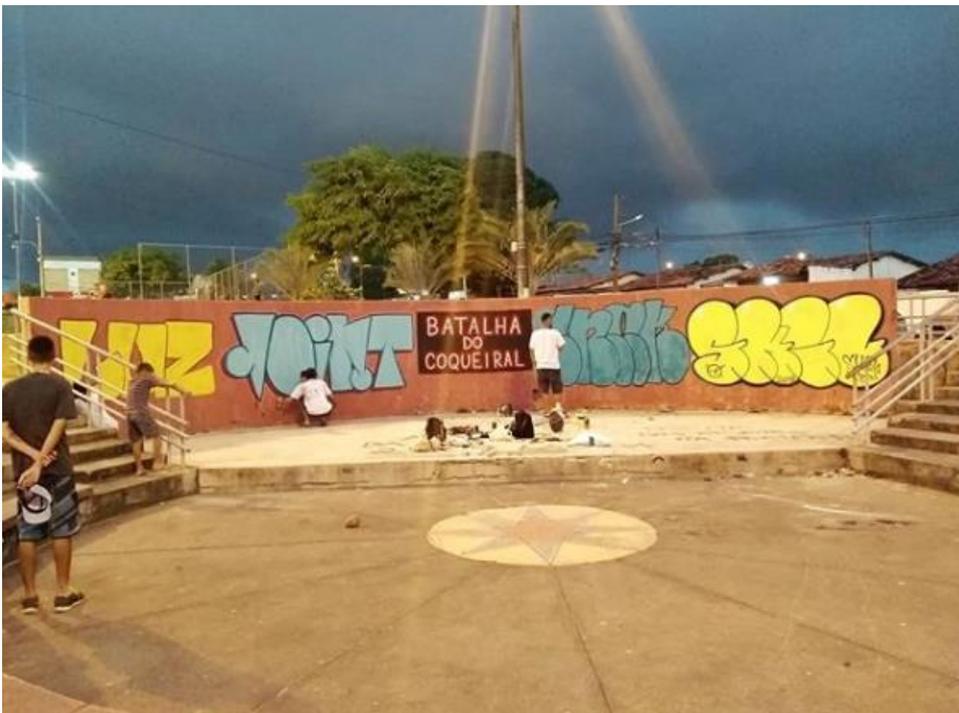
²⁷ www.instagram.com/pixografo . Último acesso em: 11/1/2019.

²⁸ *Point*: como os pixadores costumam chamar, desde os anos 1980, seus pontos de encontro. Ocorrem periodicamente a fim de socializar, fortalecer os laços de amizade, combinar rolês pela cidade etc. (BOLETA, 2006).

Skil, Seta e outros poucos em se reunir episodicamente na praça Antenor Navarro - centro histórico - ou nos quiosques do Bessa ou do Cabo Branco - praia.

De maneira mais frequente e constante, é possível afirmar que o *point* que mais reúne pixadores e, por vezes, grafiteiros, ocorre durante a batalha do coqueiral, realizada toda quarta-feira na zona sul da cidade. Como muitos pixadores locais continuam compondo o público desses embates, os mesmos podem servir de indicativos - como pontos em um mapa - de onde muitos deles costumam circular e criar seus lugares, na concepção de Certeau (1998) (FIG. 14).

Figura 14:



Fonte: acervo pessoal de Skil.

Após frequentarem a batalha do coqueiral por algum tempo, Luz, Joint, Snak e Skil realizaram esse painel na parede do anfiteatro da praça onde ocorrem os duelos de rima. É curioso o fato de o quadro negro, pintado ao meio, com o nome “Batalha do Coqueiral”, ter sido realizado espontaneamente, sem nenhum pedido dos organizadores do evento. Com esse fato, os pixadores em questão deixam transparecer o processo de caracterização dos espaços desencadeado a partir da ocupação e construção de relações

de afeto com o espaço da praça, em decorrência da batalha. Além de, sendo painel de fundo do evento, ganharem reconhecimento entre os pares que frequentam o local.

Entre as batalhas é possível citar: a da praia, que ocorre aos domingos, no Bessa, de quinze em quinze dias; a do Caju, que ocorre semanalmente na praça do caju, também no Bessa; a batalha da terça - ou “batalha do vale”, que ocorre semanalmente no mercado público do Valentina, na zona sul; a batalha do coqueiral, como dito, a maior e que agrega mais pixadores, ocorrendo toda quarta-feira na praça do coqueiral em Mangabeira, na zona sul; a batalha do half, que ocorre toda quinta no campus do Instituto Federal de Educação em Cabedelo - PB, região metropolitana com saída à nordeste da capital; a batalha da BR, que ocorre toda sexta na praça Ednalda Mota, no Costa e Silva, região sul da cidade; e a batalha da sexta, que também ocorre na praça 6 de julho, em Bayeux - PB, na região metropolitana com fronteira na região centro-oeste da capital.

A observação acerca da atuação de pixadores situada no eixo centro-praia pode servir para reforçar uma dinâmica de conquista espacial. Nesta, esses agentes acabam por proliferar traços de suas regiões periféricas que uma cidade “higienizada” tenta esconder, como aspectos associados à sujeira, à violência, ao abandono material e social, como comentado anteriormente.

Citado por Penachin (2012), Tristan Manco afirma que a pixação costuma ocorrer “exatamente na superfície da riqueza contestada e promete continuar punindo os afortunados até que eles produzam um mundo em si mesmo menos punitivo” - “parece que você tá invadindo a cidade dos cara, entendeu?”, comenta novamente Piroka em *A Letra e o Muro* (2002).

Podemos dizer que na França de 1968 o *graffiti* fez parte de uma mobilização intelectual-filosófica. Nos Estados Unidos ele representou o grito “eu existo!” daqueles personagens das periferias que eram marginalizados da vida social, desenvolvendo amplamente sua plástica visual. No Brasil, por sua vez, podemos dizer que essa arte de rua começou com um movimento de poetas bem próximos do concretismo – “Maria Clara, eu quero a gema”.

Nas ruas de São Paulo, as pichações surgiram no contexto da ditadura militar e refletiam o protesto de jovens - muitas vezes ligados à União Nacional dos Estudantes - contra o regime. Porém, como dito no parágrafo anterior, a escrita que se consagra nos muros de São Paulo são as pichações poéticas. Ela surge perto das universidades, feita

por uma classe média instruída e bastante bem-humorada, por assim dizer. Para Décio Pignatari, em entrevista publicada no livro *Poesia do Acaso*, de Patrícia Fonseca (1985, p. 36), as “sprayações” - como o entrevistado chama as pichações - fazem parte de um movimento contra cultural, muitas vezes ligado a uma sensibilidade nova, “à música pop e outras manifestações que não vem à tona na cultura escrita das coisas publicadas”.

Em meio às “sprayações” citadas por Pignatari, por volta de 1978 começa a aparecer uma bota preta de cano alto e salto agulha. Essa bota era de autoria de Alex Vallauri, um etíope, filho de italianos que se mudou para a América do Sul em 1950 - residindo inicialmente em Buenos Aires e posteriormente no Brasil. Aqui passou a adolescência em Santos, se mudando para São Paulo a fim de estudar artes na FAAP.

Essa bota preta foi designada pelo próprio autor como “a moça que passeia em São Paulo” (SPINELLI, 2010, p. 35), e com o passar do tempo foi ganhando um par de luvas e uma lingerie com estampa de bolinha ou de oncinha. Até que apareceu uma mulher latina segurando um frango assado: eis que é traçado um importante capítulo tanto do *graffiti* em particular, como da arte brasileira como um todo. Isto, tendo em vista que em 1985, Vallauri ocupou um andar todo da Bienal de Artes de São Paulo com a instalação “A festa na casa da rainha do Frango Assado”. Tal feito consagra a participação do *graffiti* no circuito oficial da arte nacional.

Apesar de não buscar um resgate etimológico dos termos, cabe neste instante uma diferenciação acerca de duas grafias aqui apresentadas: pichação e pixação. De acordo com João Marcelo (2015), a sublevação da grafia culta da língua - *pichação* - nasce entre os jovens do bairro do Catete, no Rio de Janeiro. Ali, inventa-se também o termo que é, ainda hoje, utilizado para designar o estilo de pixação carioca: o *xarpi* - palavra *pixar* com as sílabas invertidas. Segundo Boleta, pixador e grafiteiro paulistano, “o xis dos moleques que vingou sobre a excelência da Norma Culta portuga/brazuca” (2006, p. 07) indica uma questão de identidade e autoafirmação do grupo que a pratica.

O ‘x’ na palavra nos parece também fazer referência a algo que lembre a atuação de um herói - homem aranha, o mais típico escalador dos prédios. Esta interpretação dá ao termo uma conotação positiva para aqueles que se apropriam dele, diferente do sentido depreciativo atribuído pelo senso comum e pelas instituições que se ocupam do tema, como será abordado mais adiante.

Em relação à plástica adotada na tipografia, é possível afirmar que em nenhum outro lugar do mundo existe manifestação semelhante à pixação paulistana. Diferente da pixação carioca, mais próxima dos *tags* estadunidenses, a tipografia da pixação paulistana é oblíqua, gótica, pontiaguda, agressiva, combinando com sua prática. A partir disso, indico que a pixação com “x”, identitária, tem dois núcleos principais no Brasil: Rio de Janeiro e São Paulo.

Portanto, concluo que a *pichação* difere da *pixação* não apenas pela reinvenção da grafia da língua, mas principalmente por seus traços autoafirmativos e identitários de jovens que reivindicam a cidade de forma lúdica e contestatória em um fenômeno cultural hoje bastante significativo.

Um encontro informal que tive com João Marcelo, autor de *Xarpi: o livro da pixação no Rio de Janeiro*, no segundo semestre de 2017, foi muito esclarecedor e corrobora com o alegado no primeiro trecho do parágrafo anterior. Quando falei sobre as pichações poéticas e políticas, ele atestou que aquilo não compunha a memória do movimento do qual fazia parte - o xarpi.

3. Algumas considerações

Através do relato, neste capítulo foi possível percorrer alguns dos encontros realizados em trabalho de campo, de modo a aprofundar essa experiência no âmbito das narrativas orais. Intrínseco a isso, se encontra a reflexão acerca das metodologias aplicadas: a história oral contribui como flexibilizadora dos sujeitos e objetos de fala, propondo um exercício ético e humano nesse ofício; a antropologia visual permite a análise das performances e das circunstâncias em que as narrativas orais foram dadas. Conjecturar sobre essas duas metodologias, significa igualmente problematizar o uso de novas tecnologias no trabalho de campo, seus avanços, potencialidades e cuidados.

Além disso, foi possível melhor conhecer o *graffiti* e a pixação de um ponto de vista histórico. Constatamos a presença do ato humano de grafar as paredes desde a Pré-História, marcando presença em todos os períodos ulteriores. Contudo, foi no século XX com a escrita *chola* e, principalmente com o contexto do “maio de 1968” francês e da *subway art* da costa leste dos Estados Unidos que toma forma o *graffiti* e a pixação como os conhecemos atualmente.

No próximo capítulo procuro compreender o que dizem os pixadores e grafiteiros acerca de sua prática, ressaltando seus principais traços e explorando seu exercício de reapropriação e revalorização linguística. Além disto, confronto esse entendimento com as narrativas de instituições oficiais, como o IPHAEP - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba etc. A nível local, exploro a partir de suas lembranças, algumas dinâmicas territoriais dos grafiteiros e pixadores.

CAPÍTULO 3 – ENTRE O *GRAFFITI* E A PIXAÇÃO: aproximações e distanciamentos, ação e memória

Neste capítulo busco confrontar o discurso sobre pixação e *graffiti* proferido pelas instituições estatais com o enunciado pelos próprios agentes que os praticam. Assim, busco compreender melhor como essas narrativas oficiais balizam o entendimento dos termos, inclusive para o cumprimento de leis.

Convém ressaltar que o *graffiti* e a pixação têm aproximações e distanciamentos ao longo do tempo e que, muitas vezes, erguem barreiras entre si. Vale dizer também que o que chamamos de “pichação” é tratado fora do Brasil apenas por *graffiti*. Ou seja, podemos dizer que não existe pixação fora do Brasil, por ser um movimento derivado que se desenvolveu localmente de forma bastante autêntica. E não existe pichação fora do Brasil, pois esta palavra é traduzida em outras línguas simplesmente pelo termo *graffiti*.

A análise etimológica realizada por Penachin (2012) e Matuck (2013) para este termo aponta para raízes como *krapho* (germânico), que indica garra, e *graffiare* (italiano), que pode ser utilizada em sentido literal, como “arranhar, esfolar, escoriar, riscar”, ou no figurado, como “ofender, magoar, pungir”. Uma variação semelhante é encontrada na definição literal do termo “pichação”, que além das inscrições sobre as paredes e da criação de uma camada impermeabilizante indica “falar mal e mal dizer”.

Desse modo, podemos associar o termo pixação ao sentido da garra que fere a aparelhagem urbana. Eclodem como práticas de ação direta e violência simbólica contra a opressão exercida pelo próprio concreto das urbes e sua desigualdade social. Sobre essa relação da pixação com a violência e segregação sentidas na cidade, seguem três citações dos próprios pixadores no documentário *Pixo* (2009):

A quebrada é bem diferente do que o Alphaville. Alphaville é um bagulho de luxo, tio. A favela é um bagulho bem diferente do que um bagulho de luxo, né mano? Os morador num é igual, né truta? Pixação. Pixação mano, pixação tá no peito, né truta? Pixação pá... nós é aí né mano? Pra nós é compensável, né truta? (FIG. 15)²⁹.

²⁹ Aos 5:13 minutos.

Figura 15:



Fonte: fotograma retirado do documentário *Pixo* (2009).

No fotograma acima o pixador William (União 12) caminha por escombros em sua “quebrada” em São Paulo. Tal imagem pode ser utilizada para reiterar as diferenças entre “a favela e o Alphavile”, assim como aspectos de sujeira e destruição, comumente associados à pixação.

Continua a escritora Piveta, do grupo Sustos de São Paulo: trata-se da “arte da pobreza, daquilo que expõe tudo que a gente sente e num quer ver, sentimentos que todo mundo fecha os olhos, assim pra... pra prestar atenção”³⁰. Completa o pixador Opus: a pixação “carrega toda energia da metrópole. O egoísmo, a perversidade, tem... de querer atingir o inatingível”³¹. Por fim, questiona o fotógrafo Choque: “que sociedade é essa? quem somos nós, que sociedade é essa... que forma uma geração inteira de jovens que precisam se expressar através da destruição?”³².

Vale ainda lembrar que entre os pixadores, o termo “quebrada” é estimado e a procedência periférica é comumente reconhecida positivamente entre os pares, como bem notou Pereira (2013) em seu trabalho etnográfico no *point* do centro de São Paulo. Outra característica que merece ser observada é que, para além de um ambiente geográfico específico, fixo e diretamente territorializado, a “periferia” também pode ser “caracterizada como uma experiência social urbana definida por um tipo de mobilidade decorrente do acesso desigual a direitos” (ADERALDO, 2017).

³⁰ Documentário *Pixo* (2009), aos 54:34 minutos.

³¹ Depoimento do pixador Rafael Pixobomb no documentário *Pixo* (2009), aos 55:07 minutos.

³² Aos 55:48 minutos.

Ademais das características citadas até agora sobre a pixação, ressalto o apreço pela ação e pela memória (PEREIRA, 2013) como pontos marcantes, sobretudo para os pixadores. Como dito, geralmente estes atores sociais pixam porque querem desafiar, sentir adrenalina, se divertir e mostrar alguma coisa, desde revolta até o produto visual de sua caligrafia ou “logomarca” - muitas vezes os pixadores chamam o símbolo de seus grupos de “grifes”³³ (PEREIRA, Op. cit.).

Neste sentido, a pixação e o *graffiti* despertam uma descolonização do corpo e provocam uma desautomatização da linguagem. Isto tanto na criação tipográfica autêntica ou na detalhada, ou ainda na tomada da “escrita como ato”, como ação.

Para muitos grafiteiros e principalmente pixadores, a escrita desvinculada de sua ação contraventora na rua torna-se vazia de sentido. Entre os grafiteiros já ocorre há algum tempo a discussão sobre se o *graffiti* dentro de espaços fechados, como museus, galerias ou mesmo em casas particulares, continua a ser *graffiti* ou passa a ser muralismo (SILVEIRA JR, 1991).

Sobre a característica da ação, posiciona-se o escritor Cripta Djan frente aos curadores que convidaram quatro pixadores do grupo “Os Mais Fortes” para a Bienal de Arte de Berlim, em 2012³⁴:

...se a gente for fazer alguma coisa aqui [referindo-se ao painel coletivo que foi sugerido à intervenção dos pixadores] vai ser apenas uma reprodução estética. Não vai ter o mesmo peso que nosso pixo tem na rua, entendeu? (...) É... isso pra nós é... é novidade, a gente também não busca isso, entendeu? A gente não estamos buscando zona de conforto... o... o legal do pixo é... a transgressão, sempre manter a transgressão, entendeu? (...) desenho, estética... pra nós num representa tanta coisa não.

A memória do movimento escrita nas paredes é outra premissa bastante valorizada entre os pixadores. Se escrevem para serem vistos e lembrados, aqueles que “atropelam”³⁵ os rolês dos outros pixadores não são bem vistos. Tal atitude inclusive já foi motivo de muita agressão física entre eles. Em caso de “atropelo”, o desrespeito à memória do

³³ “A grife digamos que é uma união aí, pra... unir uma gangue com a outra, pá... sempre a grife surge quando.. vários amigos aí se reúnem, pá. Querem fazer uma união: ‘ou, a gente faz rolê direto aí, vamos... inventar uma união aí, que todo mundo-só os mano firmeza faz aí, os manos que se conhecem”, explica o pixador Facção no documentário *A Letra e o Muro* (2002), aos 5:55.

³⁴ Documentário *Pixadores*, (2014), aos 51:32.

³⁵ Termo usado quando um escritor cobre, risca ou pixa por cima da inscrição de outro pixador.

movimento se agrava se o pixo for antigo, sobretudo se o escritor não está mais em atividade, não podendo voltar e refazer sua assinatura (PEREIRA, 2013, p. 84).

Walter Ong (1990, p. 165) afirma que a memória oral tem caráter aditivo e agregativo. A memória coletiva de um grupo marcado pela oralidade, pela linguagem popular, pelo boca-a-boca, como é o caso do grupo dos pixadores, por exemplo, cria pontos referenciais que se repetem.

Em João Pessoa, por exemplo, quando nos contam sobre a memória dos últimos vinte anos, alguns escritores são sempre citados como Speto, Altos, Seda e, principalmente, RBO, que é aludido nos bate-papos do *point* como uma espécie de “mito”. Este foi um personagem que mudou a perspectiva do movimento local. Vindo de Pau D’Alho, Pernambuco, trouxe o pixo reto sob a influência de Recife, que em sua estética local costuma arredondar um pouco as quinas pontiagudas da caligrafia paulistana (FIG. 16). Também, e principalmente, é um grande influenciador pois começa a realizar inscrições de larga escala, em que as letras se alongavam bastante, ocupando grandes superfícies.

Figura 16:



Fonte: Acervo do pesquisador.

A imagem registra uma pixação de RBO que grafa “amoramoramor”. Como dito, o estilo de “pixo reto” proveniente de Pernambuco costuma arredondar as quinas,

adaptando o estilo aos traços locais. RBO é nome sempre citado pelos escritores, inclusive os mais novos. Por vezes, estes só o conhecem pelas paredes - visto que ele ainda está em plena atividade na cidade - e pelas bocas dos outros. Fazem isto principalmente porque as pessoas assim ouviram, se identificaram e, destarte, reforçam. A base da narrativa da memória coletiva se dá a partir de uma percepção do pensamento “tradicional” de seu grupo transmitido pela repetição (ONG, 1990 p. 164).

Tal “pensamento tradicional” não deve ser encarado da mesma forma que o pensamento tradicional de sociedades estritamente orais, como estudadas por Ong, mas sim, como um padrão daquele grupo que vai propor alguns dos códigos culturais com os quais cada indivíduo vai se identificar e reafirmar para si.

Barth (2000) afirma que as distinções identitárias entre diferentes categorias étnicas não dependem da ausência de mobilidade, contato e informação entre diferentes grupos e contextos sociais, mas implicam efetivamente processos de exclusão e de incorporação. Ou seja, “implica o reconhecimento de limitações quanto à forma de compreensão partilhada, de diferenças nos critérios para julgamento de valor e de performance” (p. 34).

Ao partilhar uma “tradição”, de uma memória comum, o grupo partilha também, minimamente, valores coletivos sobre como se portar, sobre como perceber e como viver na cidade e no mundo de uma forma geral. Muitas vezes trata-se de estabelecer fronteiras para com aqueles que não pertencem ao grupo - exclusão -, para, a partir daí, fortalecerem as ligações internas entre os membros do mesmo - inclusão.

No movimento da arte de rua também existem fronteiras internas, por exemplo, entre os grupos. Essas disputas às vezes são territoriais, como as brigas que ocorriam no final dos anos 1990 entre PDT - Passarinhos e posteriormente Pixadores da Torre - e o RDJ - Ratos de Jaguaribe -, dois bairros vizinhos na região central de João Pessoa. Ou ainda na disputa entre AP - ativos da Praia - e ASN - Altamente Sem Noção - ocorrida no início dos 2000.

Além dessas fronteiras, a pixação se distancia do *graffiti* quando se aproxima do movimento punk nos anos 1980 e mantém a transgressão em alta conta, o que nem sempre ocorre entre os grafiteiros. Para a pixação não basta estar pintando na rua - autorizado ou

não, como afirma o grafiteiro Ronah Carraro no documentário *Graffiti Fine Art* (2013)³⁶. Reitero que, principalmente os pixadores, são escritores de ação, da adrenalina. Destarte, sua narrativa constrói um distanciamento - uma fronteira - com o *graffiti*, considerado por eles, na maioria das vezes, muito comportado e comercial.

Nas palavras do escritor urbano Nove, o *graffiti* mais detalhado - que ele chama de *fine art* - “não é agressivo, é delicado, tem mais emoção do que adrenalina. Porque o *graffiti* mundialmente é isso, é adrenalina, é bomb, ‘vamo’ pintá tudo, dois minutos, porta de aço, vai, o dono tá chegando. Essa coisa, adrenalina, trem...”³⁷. Ou seja, na narrativa o *graffiti* é, de uma forma geral (“porque o *graffiti* mundialmente é isso...”), compreendido a partir da raiz transgressora e agressiva de sua origem, tanto filológica quanto histórica, associado ao legado deixado pelos primeiros escritores de Nova York.

Porém, esse termo *graffiti fine art* funda uma ‘subcategoria’, por assim dizer. Se são mais comportados por um lado, desenvolvem outros processos e usos da máquina técnica (DELEUZE E GUATTARI, 1972), experimentando outras potencialidades criativas não permitidas em alguns processos de criação nas ruas, justamente pela rapidez que por vezes lhe é imposta ao pixar um monumento público frequentemente vigiado.

Ao comentar sobre o cenário da arte de rua pessoense no início dos anos 2000, o pixador Skil afirma ter um distanciamento com a “galera do *graffiti*”, revelando fronteiras também em contexto local:

Skil: Cara... assim, na época que eu pixava... com mais fre-é frequência, né? Eu nunca fui... comunicativo e também nunca... me... entrosei com a galera do *graffiti* não, tá ligado? Então queira ou não eu sempre fiquei distante. Tinha muito *graffiti*... eu num via não, cara... eu sempre fiquei distante mesmo assim. Tinha uma... como é que eu posso falar, né? Eu tinha um... [olha pra Priscila Witch, também pixadora e grafiteira que estava presente, porém fora de quadro, e pergunta:] Qual a palavra?

Witch: Você tinha raiva porque a galera apagava.

Thiago: Uma aversão.

Skil: Num sei se era raiva porque a galera apagava, tá ligado? Mas eu num gostava, cara, da galera do *graffiti* aqui, tá ligado? Nunca achei que a galera do *graffiti* era rua, tá ligado? A não ser Múmia, né? que eu sacava... Acho que é porque eu também não conhecia [faz gesto de aspas com as mãos quando fala essa palavra], né? direito...

³⁶ Aos 5:20.

³⁷ Documentário *Graffiti Fine Art* (2013), aos 09:14.

Thiago: Pode ser [bem baixo].

Skil: Nunca tive contato. Aí meio que eu tinha um... num curtia muito, tá ligado? a galera do *graffiti* (*grifo* meu)³⁸.

Confluindo com esta fala, o pixador pessoense Dor se posiciona da seguinte maneira:

A meu ver, tá ligado? Eu acho que o pixo foi e sempre será uma coisa deee... de transgredir o sistema, saca? É uma forma de romper valores sociais, políticos, econômicos, sexuais. De todas as formas, tá ligado? É uma forma de boicote ao sistema e não uma forma de você querer preencher o vazio com uma coisa para que os outros vejam e achem bonitinho³⁹.

Mais uma vez se refere ao “vazio” existencial. Pessimista, o filósofo romeno Cioran (2001), citado anteriormente por Dor, afirma que a vida é vazia de sentido e, para suportá-la, é preciso vive-la plenamente, de maneira intensa – ou “heroica” –, cedendo à vontade, como apontou Schopenhauer em *Mundo como Vontade e Representação* (2005). Este movimento é acompanhado por um exercício de desapego em relação à vida – “a negação da vontade de viver” –, entendida como sofrimento. Isto aproxima tanto Cioran como Schopenhauer - cada um a seu modo -, das religiões orientais e seus caminhos ascéticos.

No depoimento, esse modo “heroico” de ser pode refletido através da pixação, ação adrenalizante – aventura – entendida como forma de transgressão dos valores tradicionais em diversas instâncias da existência. Dor critica um *graffiti* decorativo – “bonitinho” – oferecido para o preenchimento de seus vazios existenciais. Neste caso, o *graffiti* é associado ao abandono da sua via de atuação política, deixando de ser

uma forma de visualização da def..da-da... da escassez e da brutalidade que se rola com a periferia. Então, através do *graffiti*, eu vou expor essa, esse-esse-esse... esse conflito que existe, essa-essa grande é... é... disparidade entre a burguesia e a periferia. E o *graffiti* num, e o *graffiti*, tem o *graffiti* bonitinho e o *graffiti* social. Eu acho que *graffiti* é uma forma social de você comentar o que acontece⁴⁰.

³⁸ Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 09 de fevereiro de 2017.

³⁹ Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 17 de março de 2017.

⁴⁰ Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 17 de março de 2017.

Ou seja, na visão libertária de Dor, ao *graffiti* cabe ser ferramenta popular de mudança social, assumindo sua potência midiática. Da mesma maneira, na película *Luz, câmera, pichação* (2011), a pixadora carioca Anarkia critica o *graffiti* “bonitinho”, indicando sua visão sobre qual deveria ser a função do *graffiti*:

Eu acho que a época que arte era o Belo já passou. Isso ficou pra trás. A gente tá no século XXI, entendeu? A arte num é só pra ser bonita pra enfeitar minha sala. A arte é pra falar da nossa população, expressar quem a gente é. Refletir sobre o nosso mundo. Então um *graffiti* numa parede que ele só é bonitinho, que ele só serve pra colorir a cidade, ele é uma merda, ele num é porra nenhuma, ele não quer dizer nada. Pra mim ele nem é *graffiti*, entendeu? Eu nem considero isso *graffiti*. E o que acontece é isso. O que aconteceu no Rio de Janeiro é isso. A maioria do-d-dos grafiteiros que tem por aí é isso, tem o *graffiti* pra ganhar dinheiro pra colorir a cidade. Eu não quero um *graffiti* pra colorir a cidade. Eu quero um *graffiti* que faça minha vizinha pensar sobre alguma coisa. Eu quero um *graffiti* que faça a criança que tá vindo da escola entender sobre o mundo dela. Num é só pintar e colorir a cidade⁴¹.

A fala da já citada grafiteira e rapper paraibana Kalyne Lima converge com o posicionamento do depoimento acima, apontando para a “condição política” tanto do *graffiti* quanto da pichação:

por muito tempo eu encarava a pichação como divertimento, num tinha muita-muita propriedade a respeito do... da condição política, né? que o pixo traz. É... quando eu conheci o *hip hop*, e conseqüentemente o *graffiti*, eu migrei completamente pro *graffiti*. É... mas eu nunca tive assim uma postura de... Eu nunca tive um discurso contra a pichação. (...) o pixo ele-ele é tão foda, assim... ele tem u-um um papel social tão importante, que aí quando você não se preocupa com esse-com essa atuação social... Aí, poxa... banaliza, né? E aí... tudo que se banaliza é ruim: na música, no pixo, no *graffiti*, enfim... É... eu acho que o pixo é extremamente é... necessário. (...) E o que na pichação também denuncia principalmente a-a... a... a falta de cuidado do poder público, né? A falta de investimento em políticas públicas. Então o pixo, na verdade, é um grito de resistência e... quando ele-a-é se presta a esse serviço, eu acho ele fantástico. Tanto quanto o *graffiti*⁴².

Como exemplo desse *graffiti* que assume seu papel social e político, Kalyne Lima cita o trabalho da grafiteira e pixadora pessoense Priscila Witch:

Priscila Lima, né? Witch. E que ela tem uma personagem muito interessante, chamada Catrina. E a Catrina é uma personagem qualquer. Uma personagem

⁴¹ Dos 01:02:19 até 01:03:16.

⁴² Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 07 de julho de 2017.

dentre tantas outras que ela poderia desenvolver. Mas uma-ela conta (...) que uma vez ela tava fazendo um mural com vários caras. Ela era a única menina... e tava tipo assim, aquele verão, aquele sol de você morrer de calor, né? E vários caras tiraram a camisa, botaram na cabeça e tal... pra ficar mais confortável, né? Pra ficar mais fresco e tal... E ela não podia fazer isso. Mesmo estando com um top, pra ela ficar só de top era complicado, porque... é aquilo que eu te falei, assim, é difícil você... ser mulher no meio de tanto homem, né? E aí o que foi que ela fez? Como ato político [fala fazendo gestos de “aspas” com os dedos] na ocasião... Ela pegou e, entre aspás não, de fato um ato político, ela tirou a camisa de Catrina e fez a Catrina sem camisa (FIG. 17), já que ela num podia ficar sem camisa. Eee ela foi questionada por isso, né? Teve grafiteiro que chegou: ‘ou, por que você pintou uma caveira com os peito de fora do lado do meu *graffiti*?’ Né? Então ela conta isso e é surreal, porque... ninguém nem imagina que isso vai incomodar alguém, mas incomoda. E aí ela fomentou-ela viu a potencialidade desse trabalho. Ela foi muito inteligente. E ela pegou a Catrina e agora Catrina tem várias personificações. Catrina é uma mulher negra. Catrina é uma mulher gorda. Catrina é uma mulher deficiente, né?⁴³

Figura 17:



Fonte: acervo pessoal de Priscila Witch.

Acima é possível observar uma fotografia da personagem Catrina, criada pela pixadora e grafiteira Priscila Witch. Como narrado por Kalyne, Catrina agora é desenhada com os seios desnudos e com os mamilos em forma de coração. Abaixo da personagem, observa-se a *tag* de Witch, e no balão de fala da personagem há grafado um símbolo da “grife” *Golden Girls*, que apesar do nome em inglês - o que revela uma reminiscência da *subway art* no *graffiti* nacional -, reúne mulheres de todo Brasil.

⁴³ Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 07 de julho de 2017.

Frente a esse *graffiti* “bonitinho”, a pixação costuma ocupar o lugar de seu antônimo: suja e suburbana. Quando explica os motivos da escolha do nome do grupo de pixação Ratos de Jaguaribe, Dor utiliza o mesmo termo *grifado* - rua - no depoimento de Skil como parâmetro:

Os Ratos de Jaguaribe. Por que ratos, tá ligado? Porque até na Torre tinham os Passarinhos da Torre, né? E a gente num fez nem pensando nessa questão do... dos Passarinhos da Torre. Foi mais por uma coisa de-de-de ser rato, do esgoto, suburbano mesmo, tá ligado? Essa questão de-de-de ser... nojento, de ser uma coisa... é, meio que... visceral, sujo, tá ligado? E era mais ou menos a gente, tá ligado? *Rua*, essas coisas todas aí, tá ligado? (*grifo* meu).

À rua dos pixadores cabem adjetivos como nojento e visceral, caracterizando um espaço que contrasta com o ocupado pelo *graffiti* “bonitinho”, como dito. Várias passagens do documentário *Pixo* (2009) reforçam a associação entre a pixação e a sujeira. Imagens de ratos e bichos mortos (FIG. 18) confluem com a adjetivação de visceral, atribuída pelo pixador paraibano Dor. Também fortalecem a relação com a sujeira a partir de uma passagem em que um grupo de pixadores mexem no lixo, encontrando lanches do McDonalds que comem gritando: “McLixo!”⁴⁴. O *graffiti* “bonitinho”, diferentemente da pixação, raramente é encontrado nas periferias da capital paraibana - com exceção ao bairro São José, localizado entre os bairros litorâneos de Manaíra e Tambaú e que já cedeu eventos de *graffiti* de envergadura nacional, como o *II Encontro de Graffiti CIC*, realizado em 2015.

Figura 18:



Fonte: fotogramas retirados do documentário *Pixo* (2009), aos 06:33 e 12:06.

⁴⁴ Aos 29:38.

A grafiteira Cybele Dantas (Cyber) comentou certa vez em trabalho de campo sobre sua dinâmica de escolhas dos espaços que pinta: seu olhar é direcionado pelo intuito de reavivar espaços ociosos ou, utilizando o termo da própria grafiteira, “mortos”. Trata-se de muros que cercam terrenos baldios, tapumes, construções abandonadas, paredes cegas - sem janelas - e maltratadas pelo tempo etc. O grafiteiro Camô, por exemplo, falou inúmeras vezes, também em trabalho de campo, sobre a finalidade de dar presentes para a urbe quando pinta.

Portanto, observo que a dinâmica desenvolvida entre os grafiteiros atuantes em João Pessoa é muito mais marcada pelo “*graffiti* bonitinho” a que se referia Dor do que ao seu *graffiti* social, sendo este encontrado mais diretamente na produção, por exemplo, do grafiteiro Gstencil (FIG. 19). Enquanto a pixação é atravessada pelo protesto, pelo ato de violentar e pela aventura, o *graffiti* parece marcado pela busca de outros afetos, como o de presentear e o de doar-se, referidos por Camô, por vezes gastando um montante razoável em material etc.

Figura 19:



Fonte: Fotografias do acervo pessoal de Gstencil.

Mais próximo ao *graffiti* social referido pelo pixador Dor, Gstencil (Gustavo) é um carioca que mora na Paraíba há mais de dez anos e realiza *graffiti* utilizando a técnica do stencil. Esta consiste em confecção de uma forma vazada - em papel kraft, cartão etc., cortados com estilete -, criando uma espécie de carimbo que pode ser reproduzido inúmeras vezes. No seu *graffiti*, Gstencil costuma buscar temas que, como anseia a

pixadora também carioca Anarkia em trecho citado, criem um diálogo mais direto com os transeuntes, desencadeando alguma reflexão crítica sobre o mundo que vivemos.

O *graffiti* por ser mais colorido e, comumente mais figurativo - “bonitinho” -, passa a ser parcialmente aceito pela sociedade e pelas autoridades, sobretudo quando ressaltada sua potencialidade em combater a pixação. Como um certo intelectual da periferia, Dor faz a crítica de uma dinâmica de cooptação capitalista que em muito dialoga com as reflexões dos filósofos Deleuze e Guattari, a ver a seguir.

Como em trecho citado anteriormente, Dor recorda que “o pixo foi e sempre será uma coisa deee.... de transgredir o sistema, saca? É uma forma de romper valores sociais, políticos, econômicos, sexuais”. Dessa maneira, o ato de pixar faz parte de um movimento de desobediência civil que geralmente está agenciado com outros cortes - “sociais, políticos, econômicos, sexuais”. Portanto, a pixação carrega essa energia potencial de subjetivação autônoma, por assim dizer, ao poder realizar dobras que se afirmem enquanto diferença, “transgredindo” - ou divergindo - a lógica corrente que majoritariamente reforça o Capital.

A partir do desenvolvimento da construção de uma percepção mais consciente acerca de sua prática, amplia e fortalece essas potencialidades de atuação. Em alguns casos, por mais que o pixador - ou o grafiteiro - não se questione muito sobre a condição política do que faz - e por vezes até a negar -, desenvolve uma noção prática acerca de sua postura como desobediência civil, ciente que ela incomoda a sociedade capitalista, afinal, como ressalta a filósofa Márcia Tiburi em seu livro *Ridículo Político* (2017), a pixação não tem uma utilidade pragmática, além de sua tendência em “não dar lucro”.

Quando questiono Skil se o mesmo entende sua pixação como uma forma de protesto, me responde:

Cara... eu gosto de pixar porque eu acho que eu... é um vício, tá ligado? Pelo menos pra mim, tá ligado? de riscar. [pausa] Num sei se... assim, você vê uma revolta, né? Queira ou não, você sabe que... a pixação incomoda, tá ligado? Porque vai... todo mundo vai ver e vai incomodar, alguém vai ficar incomodado. E quando a galera começa a reclamar... aí... as autoridades tem que... tem que tomar atitude. Então queira ou não, a pixação incomoda, com certeza. Mas pra dizer assim que eu faço por protesto mesmo assim... eu... assim, eu... acho que não, tá ligado? Pelo menos, assim, eu posso ter feito uma vez ou duas, ter mandado

alguma frase... mas eu pixo mesmo porque eu gosto de pixar mesmo... pra ri... por causa que eu gosto de riscar, tá ligado?

Por fim, o pixador Dor completa sua crítica:

O mais foda disso tudo é ver que o sistema, ele consegue roubar tudo que é contraventor, né? Conseguiu fazer isso com o movimento punk. Conseguiu fazer isso com o rock'n'roll. Conseguiu fazer isso com os hippies. Conseguiu fazer com o rap. Conseguiu fazer com o *graffiti*. Tudo que é abordado contra o sistema, o sistema de uma certa forma combate de frente, e depois desse combate, eles conseguem trazer pra eles, essas pessoas que fazem esse tipo de ação. Então que que tá acontecendo hoje no século XXI? Éééé... a massificação e a deturpação da arte de rua. Que o governo pega... os grafiteiros e dão latas de tinta pra grafiteiro pintar muro... eeeee... e tem que botar o-o-o a cor do partido ou um girassol. Foi o que aconteceu aqui em João Pessoa.

De acordo com Deleuze e Guattari (1972), uma axiomática capitalista busca desempenhar uma precipitação nos processos de subjetivação, antecipando as dobras realizadas com determinada autonomia, desencadeando, assim, uma estagnação dos sentidos. Exerce então a tarefa de anestesiar a percepção. A anestesia que me refiro provém do antônimo da *aisthesis* grega, ou apreensão do mundo através dos sentidos, a faculdade de sentir.

À estagnação dos sentidos, cabem inúmeras críticas dos grafiteiros locais em relação à perseguição que por vezes sofrem. De modo geral, afirmam que são denunciados para a polícia pela população civil, enquanto pintores de letreiros e propagandas, que geralmente pintam por cima de painéis de *graffiti* de modo também ilegal, são percebidos de maneira natural.

Algo curioso pode ser observado no caso da conclusão que chega o artista plástico Nelson Leiner quando realiza uma série de intervenções no espaço dos *outdoors* de São Paulo nos anos 1980: a propaganda interfere de maneira muito forte nas pessoas, a ponto de deixarem de perceber que as suas intervenções - que traziam frases como “aprenda colorindo gozar a cor” -, de repente, estavam fazendo parte da poluição visual⁴⁵.

A axiomática simbólica que busco problematizar ganha consistência num encontro de fluxos descodificados, como a desterritorialização da propriedade privada,

⁴⁵ Material disponível em: www.nelsonleiner.com.br/. Acesso em: 12/11/2013.

que dá ao capitalista a posse da terra antes indivisível e o direito de expropriação da produção ali procedida; e o sistema monetário, que confere status a esse capitalista pelo valor abstrato que a terra passa então a representar, e que recodifica e re-valoriza também o ambiente, os bens produzidos e até a força de produção (DELEUZE E GUATTARI, 1972).

Segundo Deleuze, esta axiomática cria “territórios artificiais” que buscam se fazer comuns, inscrevendo tudo e todos em uma normalidade. À sua maneira, procura exercer um poder pragmático no sentido de nossas vidas, provendo valores e ideais como o do progresso material ou do trabalho que “enaltece o homem”.

O que esses ideais fazem é permitir a produção e circulação de fluxos intensivos e processos de subjetivação apenas nos limites que o capitalismo consegue dissolvê-los em seu proveito. Com uma axiomática insaturável, põe-se à caça daqueles fluxos fora desses limites. Num primeiro momento, quando esses agenciamentos autônomos aparecem, “se agita o aparato repressivo, se não podem codificar, tentam aniquilá-la. Em um segundo momento”, quando se observa a impossibilidade de suprimir tais fenômenos, “tenta-se encontrar novos axiomas que permitam, por bem ou por mal, codificá-los”, afirmou Deleuze em uma de suas aulas no ano de 1971⁴⁶.

Confluindo com a crítica do pixador paraibano Dor, é possível dizer que a posição capitalista é como a de um devorador que busca digerir - ou em outros termos, sobrecodificar - todos os fluxos, eliminando aquilo que não pode ser aproveitado como nutriente para fortificar ainda mais sua “máquina sobrecodificante” (CARDOSO JR, 2006). Portanto, quando não consegue reprimir uma prática contestatória que desencadeia dobras autônomas, sobrecodifica sob o estigma de delinquência juvenil, tenta cooptar pelo mercado, levando as pixações e os *graffiti* para dentro das galerias, absorvendo-os como “estilos” na moda etc.

Entendo que o espaço também pode ser sobrecodificado, como aquele saneado, higienizado e hierarquizado. Além de seus espaços e arquiteturas anti-humanas como as vias diretas, os grandes viadutos, as largas avenidas em seu ritmo alucinante, as grandes metrópoles criam uma atmosfera *nonsense* envolta por luminosos, propagandas, alto-falantes, vendedores ambulantes, carros, buzinas, barulho de obras, fluxos de pessoas falando e circulando. Isto, além de placas que lhe indicam uma funcionalidade sempre

⁴⁶ Disponíveis em: www.bibliotecanomade.com . Acesso em: 23/11/2017.

com o verbo no imperativo, em sinalizações como “pare”, “siga”, “fila única”, “espere atrás da linha amarela” etc.

Tudo isso opera de modo a estagnar os devires intensivos, naturalizando a percepção sobrecodificada, a rua como um lugar de passagem e não um espaço real de vivências sociais, descanso, contemplação etc. Como receptor passivo, o olhar corriqueiro do transeunte, incapaz de produzir codificações autônomas, acaba por consumir esquemas representativos dados ao invés de construí-los. Essa subjetividade anestesiada, como que numa ausência perceptiva - e se a sobrecodificação corresponde à ausência, podemos verificar os “territórios artificiais” de Deleuze -, essa subjetividade passa a aceitar a veiculação de fluxos publicitários, comerciais ou políticos, mas bloqueia a recepção dos vetores intensos envolvidos em uma intervenção, como ocorrera no caso do artista Nelson Leiner, citadas anteriormente.

Outra estratégia utilizada por essa axiomática capitalista na sua quase inabalável busca por elementos que possam ser neutralizados se dá através do valor Artístico. Por exemplo, diferente das pixações, os *graffiti* mais elaborados não sofrem tantas sanções pois podem ser recuperados, esvaziados de seu teor contestatório, recaindo naquele *graffiti* “bonitinho” frequentemente criticado pelos pixadores.

Os *graffiti* mais elaborados podem ser inscritos pela axiomática quando contratados e tratados como “verdadeiras ‘obras de Arte’” no sentido burguês, como veremos mais adiante. O sistema representativo do Capital pode chegar a encarnar o herói individualista desta sociedade na figura do artista, reconhecido e remunerado por esse sistema⁴⁷.

O crítico e historiador da arte Ernest Gombrich (2008, p. 15) escreve logo na primeira frase da introdução de seu manual *A História da Arte*:

nada existe que se possa realmente dar o nome de Arte. Existe somente artistas (...) Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho papão, como um fetiche. [Como um *feitiço*].

Desse modo, é possível dizer que a Arte com A maiúsculo acaba por nos

⁴⁷ Vide André Rezler, 1974 e Mário Pedrosa, 1986.

distanciar - ou ao menos nos restringir - da arte enquanto experiência - *aisthesis* -, já que representa na verdade aquilo que é “reconhecido como Arte” - por quem? Dizendo em outras palavras, a Arte com A maiúsculo figura como aquilo que pode ser comercializado como Arte, aquilo que adquire valor econômico no já antigo comércio das Artes.

Também é acertado falar muitas vezes que Arte com A maiúsculo é aquilo que os curadores hoje em dia reconhecem como tal, aquilo que vemos nos museus e principalmente nas galerias. As galerias, por sua vez, mesmo que não precisemos pagar para apreciar as obras, são os lugares onde podemos obter as melhores noções sobre os “padrões” da “Arte com A maiúsculo” do momento atual.

Citado por André Mesquita em seu livro *Insurgências poéticas* (2008, p. 13), Gregory Sholette define bem o “mundo da Arte” - aquela com A maiúsculo:

economia transnacional integrada às casas de leilão, comerciantes, colecionadores, bienais internacionais e publicações comerciais que, junto com curadores, artistas e críticos, reproduzem o mercado, assim como o discurso que influencia a apreciação e a demanda de obras altamente valiosas.

Afirmo que esta Arte com A maiúsculo nos distancia da noção de arte enquanto experiência estética pois restringe seu caráter sensitivo a partir de padrões pré-estabelecidos - o que é Arte, e que portanto deve ser apreciada como tal, e o que simplesmente não é e que portanto não deve despertar uma experiência estética. Essa instituição afasta vida cotidiana e fruição artística, diferentemente de outros tempos históricos e culturas, quando a arte participava nos modos de ver e sentir dos indivíduos de uma comunidade (DEWEY, 2010).

O circuito da Arte, mais uma vez é cerceador pois nem sempre há o esforço em fazer circular e tornar popular a possibilidade de apreciação de algumas obras tidas como eruditas. Enquanto isso, as “pessoas comuns” são artistas sem saber, vivenciam experiências estéticas sem refletir sobre isto. Segundo John Dewey (Op. cit.), a experiência estética está associada à percepção, aos nossos modos de sentir, de ver e ouvir o mundo. Ela está ligada ao interesse e à atenção que dispendemos para com as experiências que vivenciamos. Portanto, o modelo da Arte com A maiúsculo é

diminuída a potência da arte enquanto afirmadora da vida. É justamente esta instituição que pode esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser excelente a seu modo, mas não é Arte (GOMBRICH, 2008).

Essas noções de Arte são decididas e difundidas por grupos fechados, vanguardas, críticos e curadores, que então transmitem essas noções como que “prontas”. Como algo que não pode ser alcançado pelo “homem comum”, mas sim pelo Artista, pelos “intelectuais” – retratados por Oswald de Andrade como os responsáveis para dar ao povo o “biscoito fino” da “grande tradição civilizada”, como apontaram ironicamente Rejane Oliveira e Tiago Pellizzaro (2007). Anteriormente, grafiei Artista com A maiúsculo pois esse mecanismo produz novamente um certo fetiche sobre a figura daquele que realiza a obra de arte.

A partir destas reflexões, questiono: por que o que é produzido no “mundo da Arte” tem um fetiche maior do que é produzido por um artesão no interior de Minas Gerais, por exemplo? O mesmo tipo de questionamento pode servir para as críticas realizadas ao cânone apresentadas pelos Estudos Culturais, abordados no primeiro capítulo.

A incorporação da linguagem do *graffiti* no circuito das Artes não é nova. A primeira exposição de *graffiti* moderno ocorreu em Nova York em dezembro de 1972 e, a partir daí, tanto seu diálogo com as demais artes, assim como sua inserção no mercado da Arte foi crescente. Aqui no Brasil, a primeira aparição do *graffiti* em espaços ‘oficiais’ ocorreu através do audiovisual *Interferência urbana: graffiti de Alex Vallauri*, exposto em 1979 na Pinacoteca do Estado de São Paulo (SPINELLI, 2010, p. 161). Porém, como dito anteriormente, foi apenas em 1985 com a participação do mesmo artista na XVIII Bienal Internacional de Artes de São Paulo que o *graffiti* consagra-se no circuito oficial da Arte.

Com esse reconhecimento e o super faturamento de alguns “artistas de rua” ao redor do mundo, a então axiomática capitalista mais uma vez se aproveita para neutralizar na raiz o intuito de fazer *graffiti*. Como afirma Dewey (2010), o capitalismo costuma destruir ou enfraquecer o vínculo das obras de arte com seus contextos originários. “O *graffiti* virou muito onda. O pessoal começou a querer fazer nome em cima do *graffiti*”, afirmou Beto Lima, grafiteiro paulistano no início da década de 1990 (SILVEIRA JR, 1991, p. 75). Ou seja, muitas vezes os jovens sentem-se “enfeitiçados”

pela “arte do momento” - como muitos caracterizam a arte de rua - e querem sair às ruas apenas como estratégia para logo estarem nas galerias.

Esse movimento de fetichismo criado sobre o *graffiti*, por exemplo, se torna eficaz através da moda e da mídia. Já em 26 de março de 1973, a revista *NYMagazine* lança um “concurso” em suas folhas intitulado *Taki Awards*, com as sub-categorias de ‘melhor *design*’ e ‘saturação das estações’ (PENACHIN, 2012, p. 125). Vale recordar que Taki 183 foi o primeiro escritor de *graffiti* nova-iorquino a se destacar, repercutindo com uma capa no periódico *The New York Times*.

Voltando mais diretamente aos apontamentos acerca da distância criada entre o *graffiti* e a pixação, caracterizo o grafiteiro e pixador Gigabrow como um indivíduo de fronteira. Este ocupa espaços oficiais de Arte - como exposições, produção de arte em cinema etc. - sem deixar de habitar o espaço da “rua” e da pixação como ele vem sendo apresentado – atravessado pela transgressão. Sobre as telas *Pedro Pescador* e *Nu Paraíso* (FIG. 20) de sua autoria, o grafiteiro elucida o seguinte:

Giga: Aí é essa tela aí. É o medo do Estado. O Estado, o povo, é o Leviatã, e a Igreja. É-é. Eu falo de religião assim, eu num vou... tá lá, bonitinho, o povo gosta [e ri]. Eu tô caga [e ri mais] - [fala algo rindo que não compreendo] a vida dele. Eu num tô gostando, senão eu fazia tudo admirando ele. Aí o-o paraíso como é [aponta com a cabeça para a tela *Nu Paraíso* - que estava atrás dele -, enquanto acende um cigarro].

Thiago: E por que que você a... aborda esses temas muitas vezes religiosos... populares...

Giga: Porque eu fiquei viajando em pintar mesmo assim, fazer uma série com religião, mas eu num quero fazer uma série com religião convencional a parada. Eu quero fazer a partir do meu ponto de vista, do que eu acredito. Então acredito nisso aqui. Isso aqui é libertinagem pra mim, man. É isso aí mesmo. É a vida mesmo [ri]. É um querendo comer o outro. É a casa, é a caça, a presa, os bicho tudinho olhando. Tem mais gente olhando ali por trás, tem mais gente olhando pra cá⁴⁸.

⁴⁸ Entrevista realizada em trabalho de campo no dia 14 de julho de 2017.

Figura 20:



Fonte: acervo pessoal de Aginaldo Pereira.

Nas fotografias acima vemos as duas telas em questão: *Pedro Pescador* à esquerda e *Nu Paraíso* à direita. Na primeira tela, observamos a figura de São Pedro sobre o monstro Leviatã, reforçando a aliança entre Igreja e o Estado ao longo da história. Quanto à embarcação, Giga conta ser inspirada em embarcações fenícias com figuras de proa. A igreja, por sua vez, é pintada nas nuvens a fim de recordar sua origem divina - ou “dos céus”.

Na tela *Nu Paraíso*, novamente Giga faz uma paródia com a temática religiosa. No centro, um casal nu representa Adão e Eva. A figura feminina veste uma “máscara” de lebre, enquanto a masculina veste uma de lobo. Essa representação, que pontua a mulher como presa e o homem como predador, mas que segundo Giga poderia ser o contrário, representa “a vida mesmo”, em que um quer “comer o outro”. A fala de Giga interpreta a “vida mesmo” como libertinagem que é observada por todos os bichos, que assumem na tela o papel de *voyeur*.

Dentre outros trechos expostos nesta dissertação, no enxerto anterior, em que Giga fala sobre as duas telas, é possível reconhecer uma característica formal comuns às narrativas orais: a reiterabilidade. Esta aparece, por exemplo, em “do *Estado. O Estado*”, “*fazer uma série com religião*, mas eu num quero *fazer uma série com religião* convencional a parada. *Eu quero fazer*”, “*eu acredito. Então acredito nisso aqui. Isso aqui*”, “*é isso aí mesmo. É a vida mesmo*” (grifos meus).

Sobre essa repetitividade do texto oral, afirmam Marty e Barthes:

O fenômeno da repetição na comunicação oral tende a modificar a natureza de uma mensagem que não dispõe de rasura: se, ao nível de uma concepção positivista da linguagem, este fenômeno é sobretudo negativo, por implicar uma performance linguística menos pura, este fenômeno de repetição, de redundância, que afeta a comunicação oral, deve ser considerado, numa visão menos mecanicista da linguagem, como um efeito de realização do sujeito (*apud* Lúcio, Op. cit.: 33).

Paul Zumthor (2014, p. 32) reforça que no texto oral “essa repetitividade não é redundante, é a da performance”, justamente porque ela se conforma sempre em uma emergência situacional singular. Desse modo, pode ser reflexo de uma composição que não dispõe de rasura, assim como pode servir para ir reforçando a ideia que surge na cabeça do narrador quando este organiza o emaranhado de memórias e lembranças e transforma a narrativa em som, em voz. Esse, por exemplo, parece ser o caso do pixador Dor no trecho já citado no primeiro parágrafo: “eu botei minha *tag* pra Dor, né? Ficou Dor e... com... o Dor *vazio*. No meio do ‘o’ eu sempre boto um *vazio*, tá ligado? *Um risco*. *Um risco* pra representar o *vazio*. Que é a dor do *vazio* existencial” (*grifos* meus).

No texto oral a performance é de extrema importância, sobretudo tendo em vista que, engendrando o corpo e a voz, ela está intrinsecamente ligada às características formais desse tipo textual, como venho defendendo. Em relação à voz, muitas coisas podem ser observadas, como o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro etc. Zumthor (1997, p. 28) recorda que “a vocalidade humana tem uma função extensiva, na qual a palavra constitui certamente a manifestação principal, mas não a única”.

Em relação ao corpo, trata-se mais de escutá-lo ao invés de buscar compreendê-lo, observando sua

contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de *vazio*, de pleno, de transcendência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 1997, p. 24).

A partir destas questões relativas à performance levantadas por Zumthor, continuo a abordar a dualidade entre *pixo/graffiti* presente em Gigabrow. Por vezes, Aginaldo deixa transparecer as diferenças entre esses dois espaços - do *graffiti* e da *pixação* - no

tom da voz que profere o texto, assim como no corpo que a acompanha. Em dois momentos, ele diz:

Giga: Já proibiram o pixo nessa cidade [refere-se à Jacumã, no município do Conde, no litoral sul da Paraíba, onde reside atualmente]...

Thiago: Quais, quais foram os picos que você catou aqui?

Giga [olha pra minha pessoa com olho bastante arregalado e a entonação meio desconfiada (FIG. 21)]: hm...?

Thiago: Quais foram os picos que você catou?

Giga: que eu fiz?... Pixo?

Thiago: aqui em Jacumã.

Giga: de pixo?

Thiago: os pico...

Giga: pra pixar? [e gesticula com a mão uma assinatura].

Thiago: de tudo.

Giga: eu só fiz *graffiti* ali com Joint, aí fiz umas...

Thiago: foi... eu vi a foto...

Giga: umas cabeça assim nuns canto, só, tal. Fiz um... na lombada ali com Cybele, e os pixo é... nos poste... nos terreno por ali, numas casa assim... em cima da caixa d'água ali... [gesticula sempre indicando as direções dos locais e, por vezes, onde o pixo se encontra - no alto. Nesse ponto, sua expressão começa a mudar, ele começa a sorrir e a voz começa a ficar mais "mole" e "manhosa", por assim dizer] nos prédio público, na escola, numa viatura [agora, além de sorrir, põe a mão na cabeça e começa a empurrar seu chapéu pra baixo (FIG. 22)] na ambulância... num... no ônibus... no ponto final do ônibus... [e ri, sem jeito], na pizzeria ali...

(...)

Pixo é foda né cara... o cara... faz essa porra... aí se se arrepende depois. Vê as merdas e fica aquela pressão e você fica com aquele medinho [sorri]. Mas na mesma hora dá uma raiva do caralho, vontade de sair arregaçando tudo mesmo, chutar o balde, mandar todo mundo se foder e pintar mais [nesse trecho a entonação de sua voz é de escracho, acompanhando o ritmo da narrativa]... Numa cidade deste tamanho [e gesticula mostrando algo pequeno], meu irmão... no dia que me pegaram passei uma semana sem sair aqui de dentro, só dentro de casa.

Figura 21:



Fonte: fotograma captado pelo pesquisador em trabalho de campo.

Figura 22:



Fonte: fotograma captado pelo pesquisador em trabalho de campo.

Em sua performance narrativa reconheço inicialmente a fala de um grafiteiro que, mantendo uma atividade dupla sente um misto de vergonha/timidez e de prazer em relação à ela. Isto pode ser percebido no trecho em que sorri e procura, de alguma maneira, se esconder sob o chapéu, tanto como a partir da mudança na entonação da voz - mais “mole” e “manhosa”. Na sequência, dando vazão à postura de pixador, muda sua feição e torna a tonalidade da fala arrastada, áspera ou como que “arranhada”, confluindo forma e conteúdo, uma vez que vai expressar uma raiva que aparece associada ao ato de pixar (FIG. 23).

Figura 23:



Fonte: fotograma captado pelo pesquisador em trabalho de campo.

Como indicado, as fronteiras entre *graffiti* e pixação não são apenas internas ao movimento. Os meios legais e institucionalizados ainda corroboram para sua afirmação. O artigo 65 da Lei Federal 9605/98, reformulada pela então presidenta Dilma Rousseff em 2011, pode ser um exemplo disso. A lei descriminaliza a prática do *graffiti* com a finalidade de “valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística”, desde que com autorização. A sociedade civil começa a ver o *graffiti* “artístico”

- geralmente associado àquele que não é agressivo (“bonitinho”) - como algo tolerado e aceitável, sobretudo por combater a pixação.

Enquanto realizávamos o trabalho de campo durante o ano de 2017, a câmara de vereadores de João Pessoa propôs um projeto de lei intitulado “Picha Não”, de autoria da vereadora Eliza Virgínia (PSDB), a fim de coibir tais inscrições na capital paraibana. O PL propôs mudar o estatuto da infração para grave, buscando aplicar multas de seis a cinquenta mil reais. O projeto também previa a criação de uma linha telefônica que funcionaria vinte e quatro horas por dia exclusivamente para receber denúncias de pichações.

Dois pontos que merecem destaque no texto do projeto de lei em questão são: inicialmente, o PL funcionaria como um “meio de colaborar para a zeladoria da cidade, *por uma João Pessoa mais limpa*” (grifo nosso). As inscrições urbanas são entendidas como uma *sujeira* que deve ser extirpada. Ou seja, nesta perspectiva higienista os habitantes que as praticam são assimilados como inimigos - e não como componentes da própria urbe.

Sobre essa “cidade sobrecodificada” abordada anteriormente, projetada mais para escoamento e circulação do capital do que, muitas vezes, para as próprias pessoas, o grafiteiro inglês Banksy protesta:

Imagine a city where graffiti wasn't illegal, a city where everybody could draw whatever they liked. Where every street was awash with a million colours and little phrases. Where standing at a bus stop was never boring. A city that felt like a party where everyone was invited, not just the estate agents and barons of big business. Imagine a city like that and stop leaning against the wall - it's wet. (BANKSY, 2005, p. 85).⁴⁹

Sua narrativa indica críticas à “mídia urbana” controlada pelos “agentes e barões dos grandes negócios”. Ele sugere uma cidade mais humana, em que “todos fossem convidados” e “onde ficar de pé na parada de ônibus jamais seria entediante”, justamente pois haveria muito o que explorar nas paredes. Por fim, sugere a ação direta executada

⁴⁹ Imagine uma cidade onde o *graffiti* não fosse ilegal, uma cidade onde todos pudessem desenhar o que quisessem. Onde todas as ruas fossem “lavadas” com um milhão de cores e pequenas frases. Onde ficar plantado em pé numa parada de ônibus nunca seria entediante. Uma cidade que fosse como uma festa onde todos fossem convidados, não apenas os agentes do Estado e os grandes barões dos negócios. Imagine uma cidade como esta e pare de se apoiar no muro - a tinta está fresca (tradução livre).

por aqueles que entram de penetra nessa “festa” - os grafiteiros -, rebelando-se contra o *status quo* e batalhando para vivenciar essa “cidade imaginada”, para utilizar-me de uma expressão de Armando Silva Téllez (1986): “Imagine uma cidade como essa e pare de se encostar contra o muro - *ele está molhado*” (grifo meu).

Um segundo ponto de relevância para as fronteiras indicadas pelo projeto “Picha Não” da câmara dos vereadores de João Pessoa, trata-se da multa, que deveria ser aplicada ao “infrator que pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificações ou monumento urbano, tombado ou não, no município de João Pessoa, sem prévia autorização da SEMAN”. Neste trecho, as barreiras entre pichar e grafitar são suprimidas e ambos passam a ser entendidos como conspurcação do espaço urbano. Tal ponto foi amplamente criticado pelos grafiteiros que se mobilizaram em debates e ações contrárias ao PL no período, acusando que o texto do “Picha Não” retrocede a Lei Federal 9605/98 - citada anteriormente - à redação anterior a sua atualização de 1998.

Diante das discussões sobre as pixações no centro histórico de João Pessoa, por exemplo, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) promoveu um fórum de debates que culminou em uma pequena publicação: *Carta do Lyceu Paraibano: a responsabilidade dos Grafiteiros perante o Sítio Histórico Urbano de João Pessoa*. Neste documento, o antropólogo Carlos Alberto Azevedo corrobora com a criação dessas fronteiras entre *graffiti* e pixação:

Existem estereótipos que “embaçam” a imagem verdadeira do grafiteiro, como por exemplo, àquela em que o artista faz pichações (protesto?) no ‘condomínio onde mora e inferniza a vida dos moradores, do zelador e do síndico’ e que foi retratado nos quadrinhos de Laerte Coutinho.

A meu ver, o grafiteiro autêntico, integrado à estética urbana, não grafita o patrimônio ambiental urbano. Quem faz essa ‘obra’ (‘arte’?) é o pichador, *sem consciência estética* e sem nenhum respeito para com o patrimônio histórico. Esse é o *vândalo* que pixou todo o Centro Histórico de João Pessoa (Varadouro). E pichou, mais recentemente ‘meu’ Lyceu, onde fui professor por muitos anos.

Nossa cidade e seus arredores estão repletos de *belíssimos grafites*. Muitos deles são obras-primas da arte das ruas.

Lá estão as obras de *Juan Ramos (neto do ativista cultural Pedro Osmar...)* (grifos meus).

No primeiro parágrafo o autor cria uma distância entre o que seria o “verdadeiro grafiteiro” e aquele que o atrapalha, que é o pixador. Este é comparado a um personagem

do cartunista Laerte na série *O Condomínio*, publicada nos anos 1980. O personagem “grafiteiro” é um adolescente inconsequente, que pixava o espaço comum do condomínio e “inferniza a vida dos moradores”. O autor dá a entender que a pixação é “coisa de jovem”, enquanto *graffiti* seria coisa de “gente grande”, mais séria.

Tal representação da pixação como uma atividade da juventude não está errada, a maioria desses escritores são realmente jovens. Porém, no nosso trabalho de campo entrevistamos pixadores que têm entre 25 e 40 anos, por exemplo, e a pixação não aparece apenas como um passatempo juvenil.

Na sequência, Carlos Alberto fala de um “grafiteiro autêntico”, que seria justamente aquele personagem negligenciado e desvalorizado nas narrativas dos pixadores por ser domesticável, pois o autor lhe impõe uma regra: ele “não grafita o patrimônio ambiental urbano”. Contrapondo o posicionamento defendido pelo IPHAEP, Skil entende que, mesmo com o *graffiti* sendo facilmente cooptado pela axiomática capitalista, o “*graffiti* mesmo é... é ilegal, tá ligado? O *verdadeiro graffiti*, né? é o mesmo que pixação. É ilegal” (*grifo* meu).

Complementando esse posicionamento, Dor afirma:

o que é o *graffiti*, né? O *graffiti* foi usurpado, né? o *graffiti*... a ideia do *graffiti* foi totalmente... é como a história do Brasil, né? Foi mal contada. E a história do *graffiti* ela foi mal contada, tá ligado? Porque o *graffiti* ele surge como uma forma de transgressão, uma forma de expor a-as necessidades dos oprimidos, a é-a é uma parede, saca? é uma-é uma demonstração... são figuras de imagens de pessoas que são esquecidas da sociedade. Principalmente as pessoas negras, é... pessoas vítimas do sistema, né? Mas o *graffiti* se tornou muito isso, né? A década de noventa ou de dois mil. E depois o *graffiti* passa a ser uma coisa bonitinha. A essência se perdeu.

Segundo Carlos Alberto no documento publicado pelo IPHAEP, quem desrespeita a regra de não grafitar o patrimônio ambiental urbano é o pixador - que burla as normas que lhes são impostas -, tratado pelo autor como ser “sem consciência estética”. Esta afirmação, por sua vez, é contestada pelos “intelectuais do gueto” que surgem no interior do movimento da pixação.

O pixador paulistano Cripta Djan, por exemplo, teoriza sobre arte, política e conflito de classe no seu discurso sobre o assunto durante a participação do grupo Os

Mais Fortes na Bienal de Arte de Berlim⁵⁰. O escritor Rafael Pixobomb, ex-aluno da faculdade de Belas Artes de São Paulo, é outro exemplo. No ano de 2008 cerca de 40 escritores urbanos mascarados participaram de uma pixação coletiva no espaço da faculdade, organizada como trabalho de conclusão de curso de Rafael. Este argumenta que a intervenção foi baseada em princípios de vanguardas artísticas como o dadaísmo, o terrorismo poético e o situacionismo⁵¹.

O documentário *Pixo* (2009) registra algumas passagens dessa intervenção e ainda uma entrevista com um funcionário da faculdade de Belas Artes, realizada no calor da hora. A partir do discurso deste, é possível reconhecer um distanciamento entre a pixação e um modelo de Arte - com A maiúsculo no sentido daquela fomentada pelo mercado -, acadêmica e engessada. Em contrapartida, nos deparamos com uma narrativa que associa a “Arte” à concepção hegeliana do Belo a partir da cadência harmoniosa das formas (GOMBRICH, 1985), em uma perspectiva clássica que é questionada, no mínimo, desde o advento das vanguardas modernas. O funcionário da faculdade afirma:

Você acha que isso aí é beleza? Olha pra você. Que que tem de lindo nessa porcaria? Isso aqui é coisa de incompetente, pessoas frustradas, qu...qu...se.. não tem um objetivo na vida. Então você acha que essa porcaria. Um cara analfabeto, rapaz. (...) Beleza é o pôr-do, o pôr-do-sol, né, é as cores do espectro maior, solar, da luz branca, onde vem as cores... Ela é colocada. Nos alegra no dia a dia. É arte. Tá entendendo? Não essa porcaria, sintética, fedida, faz mal⁵².

Voltando ao texto do documento proferido pelo IPHAEP, seu autor ainda acusa os pixadores de não terem nenhum respeito pelo patrimônio histórico. Ao ler isto, recordei de uma entrevista que gravei com uma professora de filosofia da rede estadual da Paraíba durante trabalho de campo na abertura de uma exposição do grafiteiro Gorpo (Thayrone) na galeria pessoense Cravo & Canela, no ano de 2015.

A professora, que dá aulas em uma escola pública da comunidade do Timbó, na zona sul da cidade - distante do centro histórico -, questiona justamente como os jovens - sobretudo periféricos - vão se conectar com essa memória trazida por esse “patrimônio ambiental urbano” se, geralmente, não saem muito de seus bairros e se a escola e demais

⁵⁰ Documentário *Pixadores* (2014).

⁵¹ Documentário *Pixo* (2009).

⁵² Documentário *Pixo* (2013) aos 55:05 minutos.

órgãos responsáveis por propiciar esse contato e conscientização nada fazem. Ou seja, para esses jovens, muitas vezes esse patrimônio não comunica nada.

Ainda cabe ressaltar que o antropólogo Carlos Aberto trata a pixação com ironia em questionamentos como “pichações (protesto?)” ou “quem faz essa ‘obra’ (arte?) é o pichador”. Ao tratar dos *graffiti*, os designa como “belíssimos”, “verdadeiras obras-primas da arte das ruas” - transparecendo justamente um discurso sobrecodificado - e aponta entre alguns artistas, um dos maiores pixadores da capital paraibana, citado por conta de suas filiações.

Para além do ato de escrever em muros, a pixação e o *graffiti* são desencadeadoras de diversas sociabilidades, como os encontros nos *points* de que falamos e festas naquele “circuito que liga a cidade inteira”. As relações sociais daí decorrentes são positivadas da seguinte maneira, na narrativa de um pixador de São Paulo:

eu sou uma pessoa que serve a Deus ainda... Vou pra igreja todo o domingo aí... tal, firme?... E eu levo a pixação como uma coisa maravilhosa, uma coisa que... que tá... aumentando meu quadro de amigos... pessoal firmeza, gente boa...⁵³.

Ou seja, contrasta com a adjetivação criminosa e depreciativa com que a pixação normalmente é tratada pelas instituições - como vimos há pouco - e pela mídia, assimilada majoritariamente ao caráter pejorativo do termo *vandalismo*⁵⁴.

A respeito dessa narrativa midiática, por exemplo, passo a comentar dez reportagens sobre pixação publicadas em jornais da cidade de João Pessoa⁵⁵, entre os anos de 2014 e 2016. Em todas elas a prática aparece desvalorizada pelo adjetivo vandalismo. Em apenas três aparece a diferenciação entre a pixo - feio e sujo - e o *graffiti* - bonito e arte. E em mais da metade delas, o texto jornalístico se apoia em opiniões de pessoas comuns entrevistadas, de forma a reforçar a ideia da sujeira e da depredação.

⁵³ Documentário *Pixo* (2013) aos 34:17 minutos.

⁵⁴ Vale apontar que para os pixadores, o termo vandalismo é valorizado positivamente, sendo abreviado pelo diminutivo “vandal”. É associado às intervenções ilegais. Os pixadores e grafiteiros que mais se valem desse vandalismo, comumente são mais respeitados entre os pares.

⁵⁵ Divulgadas nos sites de notícia da globo (G1), do Jornal da Paraíba, do PB Agora, e demais portais locais de notícia.

Como visto, os pixadores trazem em seus depoimentos uma revolta contra o “sistema”, contra o “governo” e sua “opressão”, caracterizando um traço narrativo que os une. Segundo Angelina Duarte (2010), em seu estudo sobre a pixação em Campina Grande/PB, essas são marcas ideológicas que surgem *a posteriori*. O lúdico e o corporal - o jogo instaurado pela ação da escrita como ato e a adrenalina daí decorrente - são os lugares onde as coisas começam: “dessa brincadeira, emergem o compromisso, a defesa dos valores caros ao grupo e a fidelidade a eles” (*grifo meu*) (DUARTE, 2010, p. 35).

A voz do escritor Cripta Djan, que surge como narrador no começo do documentário *Pixadores* (2014) corrobora com essa colocação:

Já estou no movimento há 17 anos. No começo era só uma brincadeira de moleque, mas depois começou a ficar sério mesmo. Depois dos primeiros... corres da polícia, primeiros banhos de tinta, processos. E aí, aquela luta contra a repressão e o sistema começa a tomar conta da sua mente...o que antes era só uma brincadeira de moleque, vira um combate, uma militância, como se estivesse numa guerra... só que... a nossa arma é a tinta⁵⁶.

Enquanto a voz narra o trecho citado, as imagens mostram ele e outro escritor - Exorcicy - pixando com a caligrafia típica do pixo paulistano, a frase: “o Brasil não aceita pobre revolucionário”. Neste ponto, é possível aproximar as práticas dessas inscrições sobre a cidade às estéticas insurgentes, trabalhadas por Aderaldo (2017) ou Mesquita (2011). De maneira geral, tratam de organizações e ações tomadas principalmente por parcelas insatisfeitas da população jovem. Associam-se a fim de atuarem de forma política nos espaços, investindo principalmente em intervenções estéticas, ligadas geralmente às projeções, rádios comunitárias etc. Os *graffiti* e as pixações também guardam esse caráter midiático e, como essas demais insurgências estéticas,

ao apostarem em intervenções que nos levam a refletir mais detidamente sobre a dimensão relacional dos territórios, os mesmos não apenas usam a cidade como painel/cenário para suas atividades “artísticas”, mas também e, sobretudo, parecem estar se valendo dessas atividades com o propósito de abrir espaço para a reinvenção de outras formas de perceber e interpretar o que entendemos como “cidade” (ADERALDO, 2017, p. 46).

⁵⁶ Aos 03:00.

É verdade que nem sempre esses escritores tem consciência do teor político de sua ação, como visto anteriormente. Por sua vez, em trabalho de campo, enquanto registrava algumas intervenções do pixador Joint, levanto o tema sobre as pixações em prédios históricos. Em resposta, o interlocutor questiona a memória que essa aparelhagem costuma exaltar e reivindica o direito a sua memória e a de seu grupo.

A repulsa existente entre os pixadores e a sociedade, entendida de forma geral como capitalista e baseada na repressão estatal, é construída muitas vezes sob marcadores identitários que ressaltam o banditismo, a violência, o ódio etc. Os bandidos, segundo o historiador Hobsbawn (2010, p. 62), são indivíduos que se colocam ou são colocados à margem, “inconformistas, ou antes, anticonformistas, por prática e por ideologia, [que] tomam o lado do diabo, e não o de Deus e se são religiosos, favorecem a heresia, em oposição à ortodoxia”.

Essa aproximação com o banditismo, com a ilegalidade e com a violência é real e direta. Por vezes, alguns pixadores se envolvem com outras atividades ilegais, como o roubo e o tráfico de drogas, por exemplo. Entre os pixadores paraibanos, esta última categoria é a mais comum para aqueles que se envolvem com outras questões ilegais. Porém, durante a pesquisa de campo, em um encontro com alguns pixadores, foram feitos trocadilhos com a sigla do grupo de pixação VJ (Viciados em Jet - spray) - atuante principalmente nos anos 1990 - como “viciados em janela”, devido aos arrombamentos realizados por seus agentes na década referida.

Pennachin (2012) ressalta essa aproximação entre a pixação e o imaginário do banditismo e marginalidade a partir dos nomes escolhidos entre os grupos paulistanos. Apenas para citar alguns: “Os Catalixo”, “Lixomania”, “Túmulos”, “Os Quase Nada”, “Nada Somos”, “Os Mais Imundos”, “Registrados no Código Penal”, “Brutais”, “Fúria” etc.

Em cenário paraibano, entre os grupos atuantes ou citados em depoimento, essa associação agressiva não é tão forte, sendo possível citar, além do VJ, o RDJ - Ratos de Jaguaribe -, o STDP - Somos Todos Demônios Pixadores -, assim como OVS - Original Vandalismo Suburbano -, ODS - Os Dedo Sujo - e ASN - Altamente Sem Noção.

Ademais, os nomes dos grupos de pixação em João Pessoa são frequentemente associados aos territórios de onde são provenientes. Para citar alguns, temos: AP - Ativos da Praia -, AZS - Ativos Zona Sul -, AZL - Ativos Zona Leste -, OMJ - Os Maiorais de

Jampa -, KN - Knight of Night (Cavaleiros da Noite) -, PDT - Pixadores da Torre -, PDA - Pixadores da Alegria, fazendo referência à “praça da alegria”, espaço da Universidade Federal da Paraíba em que o grupo foi criado -, OsPB - Os Paraíba - etc.

Ressaltando os aspectos da sujeira, da violência e da marginalidade, o movimento que se instaura é de uma revalorização dos termos, em que o teor comumente negativo passa a ser empregado através de um viés positivo. Esses adjetivos reverberam as virtudes daqueles que, desprovidos de outros recursos, têm apenas sua força, coragem, ousadia e corpo para resistir à existência (HOBSBAWN, Op. cit.).

No documentário *Pixadores*⁵⁷, Cripta Djan busca revalorizar a identidade do pixador como algo bom e positivo a partir, justamente, dessa afronta e de sua coragem. Enquanto fala, podemos observá-lo deitado na cama, olhando por vezes para o teto, por vezes para o livro *Para Além do Bem e do Mal*, de Nietzsche. Trata-se de uma situação de produção de conhecimento bastante atípica quando imaginamos os moldes acadêmicos:

E por que bem e mal, né? Porque bem e mal, quem falou que o mal é o mal, quem falou que o bem é o bem, né? Será que não é o contrário, de repente? O Nietzsche dizia que as palavras, é... elas foram criadas pelas classes mais altas para impor a interpretação. E Bom, em latim significa bônus, ou guerreiro. E, transformaram o bom numa bondade cristã e *feminista*, entendeu? Num bom de bonzinho. E tiraram o guerreiro do bom, né? Então começo a entender que, pô! [pausa] Nós que somos guerreiros, que somos os bons, entendeu? Não os bonzinho aí, os cristão bonzinho, que fica aí rezando, indo pra igreja, cagando regra, ditando moral e... [intervenção de uma fala feminina ao fundo, perguntando: “...é você que vai cozinhar hoje, é?”] - Sim sou eu? Abraço que sou eu! (*grifo* meu).

Destaquei na passagem a palavra *feminista*, percebendo que essa expressão foi utilizada tristemente e de modo expressivamente equivocado. Associar uma atitude feminista à postura frágil esperada do feminino numa sociedade patriarcal soa como uma ironia machista. Adito disto, o diálogo posterior revela valores ligados à virilidade masculina que são extremamente presentes no movimento da pixação e do *graffiti*, em que ao homem não é reservado o espaço da cozinha nem as tarefas domésticas – vide que Djan estava deitado na cama.

⁵⁷ Aos 01:19:07.

Além do caso de Priscila Witch narrado pela grafiteira Kalyne, durante a coleta do depoimento de Skil, após um momento que fez silêncio, o interlocutor declara:

Skil: Fiquei sem saber o que falar agora [ri]... eu queria falar sobre a De Menor, boy.

Thiago: Oi?

Skil: De menor.

Thiago: Pode falar.

Skil: Você não conheceu, tá ligado?

Thiago: Não conheci. Mas tem um pixo dele aí no... [sou interrompido por Skil e por Witch].

Skil: Não.

Witch: Mas não é ele, é uma menina.

Thiago: É ela, então.

Witch: É.

Skil: Assim, pelo menos a-a primeira menina que eu conheci, né? que pixava, tá ligado? Que naquela época não tinha menina que pixava não. Pelo menos não que eu conhecia, né? E ela, cara... já chegou... ajeitou... os boy mandou as letra pra ela: ‘eu quero mandar essa letra aqui’. E ela já começou a mandar daquele modelo, cara. Mandava... é tanto que todo mundo perguntava: ‘não, isso aí quem tá mandando pra ela é Peixe, tal’. E o Peixe dizia: ‘não, cara, você tem que ver, quem tá mandando é ela mesma. Eu num mando pixo pra ninguém não... a boyzinha tá se garantindo’. E ela dava rolê sozinha, com a galera, num tinha isso não, velho... e era, na época a boyzinha era viciada mesmo, tá ligado? Deu muito rolê, e era só madrugada [abaixa e balança a cabeça]. Muito rolê de madrugada, muito rolê de madrugada. Essa época aí também foi louco geral. E foi na... ela fez parte da segunda geração do AP também, tá ligado?

Igualmente à fala de Djan, o trecho narrado por Skil deixa transparecer alguns traços desse machismo presente na arte de rua. Propositamente em sua narrativa mnemônica, meu interlocutor quis contar sobre a presença de possivelmente a primeira mulher no movimento da pixação pessoense, ressaltando sua importância.

Ao mesmo tempo, o lugar ocupado por De Menor na narrativa é, inicialmente, de passividade, recebendo dos homens a sua caligrafia - “os boy mandou as letra pra ela: ‘eu quero mandar essa letra aqui’”. Continua em um espaço submisso que revela o machismo, em que “todo mundo perguntava: ‘não, isso quem tá mandando pra ela é Peixe, tal’”. Neste caso, demonstra-se a descrença de que a mulher possa criar sua própria caligrafia - por se tratar de um universo cultural em que ela é figura marginalizada - e costuma-se duvidar que ela tenha coragem de se arriscar no mundo masculinizado da pixação.

Uma boa discussão - que infelizmente não darei conta de realizar aqui, mas que guarda um potencial de pesquisa significativo - trata sobre a posição da mulher e dos homoafetivos no movimento do *graffiti* e da pixação. Podemos notar sua presença desde o início do movimento, com Lady Pink e Keith Hering nos EUA, Alex Vallauri, Hudinilson Jr, Nina e inúmeras outros casos no Brasil. No cenário pessoense, apenas para indicar alguns nomes femininos e/ou LGBTs, podemos citar no *graffiti*: K.lima, Cyber, MoonChild, Witch, Marin, Dedoverde etc. E na pixação: DeMenor, Fênix, Luz, Lilith, Dark, Floyd, Saia, Phil, Yara etc.

Aparentemente, a maior das distâncias existente está entre a linguagem - e a escrita - acadêmica e a “caligrafia mau-dita” da pixação, marcada sobretudo pela oralidade, pela fala popular e periférica. Evidências dessa fronteira podem ser apontadas na passagem do documentário *Pixadores* (2014) em que ao irem participar da Bienal de Berlim, os pixadores são levados para debates dentro de uma universidade. Enquanto um acadêmico fala: “...esses meninos, eles têm a-a-a, na cabeça a capacidade de deter o mapa desta escala. Eles têm a capacidade de saber por onde estão circulando, né? Ter uma relação com as distâncias, com o tempo, né?...”; as imagens editadas mostram os pixadores com cara de tédio, impaciência e incompreensão⁵⁸. Como dito anteriormente, são escritores de ação.

Sobre essa distância entre a prática popular do pixador e o saber acadêmico do universitário, o pixador paraibano Dor também acusa:

alguns sociólogos, demagogos... ééé... psicólogos, alguns... sei lá, esses caras que tem uma merda dum currículo acadêmico e acha que sabe o que é, e vai falar que o pixador, ou o cara que faz um tipo de, de... contravenção suburbana [pausa] é o cara queeee... que não tem um tipo de identificação cultural. Mas na verdade o pixador não é aquele cara que, que, que quer se autoafirmar ou coisa do tipo. Não, sim, pode ter pixador que quer se autoafirmar, com certeza, mas é muito mais que isso, saca? É uma, é uma, é uma revolta pessoal, é uma revolta contra o sistema, é uma forma de identificação cultural. Aí eu faço a mesma pergunta: se o pixador quer se autoafirmar, o que o... o que o professor acadêmico quer também? Se autoafirmar. Quer defender seu saber diante dos outros. E o pixo é a mesma coisa, pô! Saca? É... afrontar a sociedade como um todo”.⁵⁹

⁵⁸ Aos 49:14 minutos.

⁵⁹ Entrevista realizada no dia 17 de março de 2017.

1. Algumas considerações

Neste capítulo foi possível explorar algumas balizas etimológicas entre o *graffiti* e a pixação. Dessa maneira, foi possível observar suas aproximações e distanciamentos, a partir da análise da narrativa de seus próprios agentes. Constatei assim o posicionamento de Barth (Op. cit.) de que, antes mesmo do fortalecimento das alianças internas, suas características identitárias se pautam na diferenciação frente às narrativas externas ao movimento - como a dos órgãos estaduais e a mídia. Num segundo momento deste movimento, são erigidas as fronteiras internas a este grupo social, afastando o *graffiti* e a pixação.

Esse empreendimento se deu alicerçado nas narrativas de grafiteiros e pixadores locais. Foi possível fazer emergir algumas de suas dinâmicas espaciais, assim como suas próprias construções em relação aos elementos que constituem “o que é *graffiti*” e “o que é pixação”. Desse modo, passo agora a organizar um esboço da memória coletiva dos grafiteiros e pixadores em que suas vozes atuam de forma mais direta e com a mínima intervenção do pesquisador. Esta opção é metodológica e visa cumprir um dos objetivos primordiais deste trabalho: fazer emergir as vozes de meus interlocutores como autores em primeiro plano.

CAPÍTULO 4 – ENTRE VOZES: “A cidade... ficou realmente... calejada”

Neste capítulo visou trazer a voz direta de alguns dos narradores que “topei” no decorrer da pesquisa. Meu intuito é apresentar um esboço de uma “memória coletiva da arte de rua pessoense”, como dito na introdução. Para indicar a mudança de foco narrativo, as memórias serão sinalizadas em itálico e sem o recuo habitual para citações como nos capítulos anteriores.

Para tal empreendimento, decidi por organizar os relatos segundo suas referências cronológicas. A opção foi a de misturar as vozes escutadas durante o processo de pesquisa, sem necessariamente pontuar as datas das entrevistas para cada relato, uma vez essas situações já foram referidas nas etapas anteriores.

Esta postura visa criar uma grafia coletiva, corrida, composta de inúmeras vozes ou “brotado de pessoinhas”, como nas figuras de barro produzidas pelos índios do Novo México para representar o narrador da memória coletiva (GALEANO, 2005, p. 18). Trata-se de deixar as vozes narrativas dialogarem, trazendo-as para primeiro plano e facilitando que elas figurem como autoras.

1. Esboço de uma memória coletiva

De início, vale ressaltar uma diferenciação apontada por Halbwachs (1990) entre memória coletiva e memória histórica. Para o autor, a primeira permanece viva entre os indivíduos do grupo social, enquanto a memória histórica não pulsa mais coletivamente, por distâncias entre gerações ou mesmo pelo grupo ter acabado.

Quando ela [a memória coletiva] se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhe são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos [ou registros, como os de audiovisual] permanecem (p. 80-1).

O que realizo se localiza *entre* essas duas, afinal, apresento uma memória coletiva por escrito, registrando, de certo modo, uma memória histórica. Pontuo que a memória coletiva aqui trabalhada está esparsamente viva. Ainda pulsa entre aqueles que compõem

o cenário da arte de rua em João Pessoa, além de pulsar, em diferentes intensidade, entre aqueles que se dispersaram desse grupo social. Ao mesmo tempo, não está reunida, de modo que as diversas memórias individuais não estão, portanto, coesas.

Com isso, recorro do principal motivo desta jornada: quando iniciei a pesquisa fílmica focada em performance e grafia com grafiteiros e pixadores locais os mesmos demonstraram o anseio por um empreendimento que registrasse e agrupasse sua memória.

A reação positiva de muitos deles ao me ouvirem, em nossas conversas no campo, dividindo narrativas escutadas de outros interlocutores, justifica este estudo. Para muito além do campo acadêmico esse empreendimento busca reavivar a memória coletiva deste grupo social já consolidado. Isto responde a uma demanda humana pungente em nossas ciências, de modo que ela responda às demandas de nossa população.

Curiosamente, começo esse esboço de uma narrativa coletiva sobre a memória da arte de rua pessoense com um documento escrito. Trata-se de um poema publicado na primeira página da edição do dia 02 de abril de 1924 no periódico local *O Jornal*, assinada sob a alcunha de “Aladino”⁶⁰. A poesia - forma comum à imprensa do primeiro quartel do século passado (Bahia, 2009) - cita a ação de pixadores na capital paraibana.

Os casos dos pixadores
 Já tomam proporções taes,
 Que os nocturnos borradores
 Parecem profissionais.

Já se não pixa a sacada,
 Ligeiramente a pincel;
 Suja-se toda a fachada,
 Faz-se mesmo uso de escada,
 Deita-se pixe a tonel

⁶⁰ Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=169870&pasta=ano%20192&pesq=pixadores>.
 Acesso em 06 de junho de 2017.

É mesmo incrível,
 Quasi impossível,
 Que sucedesse
 Um caso desse!

Nem merece acreditado
 Que alli, nas barbas do "setivo" [?]
 E primeiro delegado,
 E defronte do olho vivo
 Do grão chefe de polícia,
 Houvesse alguém se arrojado
 A praticar tal sordícia
 Na casa de um magistrado

Fosse loucura, estultícia,
 Esse facto reprovado;
 Ou requintada perícia
 Ahi de qualquer malvado,
 Ficou também comprovado
 Que houve falta de polícia.

Urge impedir que a empreitada
 Prossiga, nojenta e vil;
 Senão, um dia, pintada,
 Dos pés á cara pixada,
 Accorda a guarda civil...

Visivelmente, o que a publicação descreve são ações de pixadores - possivelmente com motivações diversas - similares às que costumamos ver atualmente, assim como confluí para a associação entre a pixação e a sujeira indicada no capítulo anterior. A presença desta matéria aponta João Pessoa como talvez o sítio onde existe o mais antigo registro de inscrições deste tipo no contexto nacional. Indica também que na língua portuguesa talvez a palavra pixação já designasse tais intervenções urbanas antes mesmo de um entendimento contemporâneo sobre o que fosse *graffiti*.

Outro ponto curioso é a grafia da palavra aparecer com “x” mesmo, visto que atualmente a norma culta indica a grafia com “ch”. Ainda careço de acesso a um dicionário da época referida, mas há quem possa dizer, a partir disso, que a palavra pixação com “x” não foi uma “invenção” dos jovens pixadores, como citado no segundo capítulo.

Ponto que os “caligrafistas” urbanos dos anos 1970/80, aos quais é atribuída a invenção do termo “pixo”, dificilmente tiveram contato com essa grafia da língua nos anos 1920. Reitero pois a postura ativa de inventividade e empoderamento de sua língua mãe, de sua finalidade de escrita, da tipografia etc.

Durante o segundo fórum de discussão sobre a pixação no centro histórico de João Pessoa, realizado pelo IPHAEP (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba) no dia 29 de julho de 2017, captei a fala do antropólogo Carlos Alberto Azevedo, que continua a contar essa história:

Eu não sou, infelizmente, pichador. Eu financiei muita pichação aqui em João Pessoa no tempo da ditadura. No Lyceu paraibano tinha um grupo chamado... é... é.. pich... picho cultural, entre eles, né? Uma espécie de... de clube de pichação ‘abaixo à ditadura’ etc. E os professores davam um dinheirinho pra comprar material. E eu que sempre fui de esquerda, já nasci de esquerda, do lado esquerdo da minha mãe, nunca deixei a esquerda nem vou deixar. Sou do PC do B, nunca fui do PT e vou morrer no PC do B. Então minha visão marxista, que eu não abro mão dela, porque tá acima de qualquer politicalha nesse Brasil nojento de hoje, é, eu devo dizer que, foi a única ação que eu fiz. Eu fui mecenas. Mecenas de pichação, que coisa mais decadente. Eu não conseguia pichar, eu sempre fui um medroso. Mas eu financiava, eu participava indiretamente. Então, é... esse grupo merece um estudo, chamado grupo ‘Trapiche’, trabalho com piche. Trapiche no Lyceu. Era do grêmio. Todo mundo pensava que era um trabalhozinho é-é... é-é inofensivo, tal... no governo de João Agripino [governador da Paraíba entre 1966-1971]. João Agripino sempre foi ingênuo. Foi visitar a gente lá... numa exposição que a gente fez tudo isso... E de noite, esses meninos pichavam a Epitácio Pessoa, a rua. A gente financiava o spray... tudo isso. E Altino [trata-se de mestre José Altino, importante artista local que trabalha com xilogravuras e é professor no Centro

Estadual de Arte], *que você sabe, do Clube da Gravura, era um dos membros, um dos pichadores. Altino. Pode conversar com Altino, que ele confirma minhas palavras*⁶¹.

Continuo com o grupo pessoense “Jaguaribe Carne”. Este, fundado pelos irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar na década de 1970, se destaca pela música - tendo influenciado inúmeros artistas como Lenine, Elba Ramalho, Chico César etc. Porém, segundo Pedro Osmar, no documentário *Jaguaribe Carne: alimento da guerrilha cultural* (2014), tratava-se de um grupo de “guerrilha popular” que atuava em Jaguaribe, na região central de João Pessoa, de diversas maneiras: levando músicas populares, experimentais e conceituais para os espaços do bairro, assim como desenvolvendo jogos, saraus, e murais coletivos pintados com a participação das crianças, sobretudo a partir de 1981.

*Eera uma reunião de amigos, né? Que, a gente... éramos todos estudantes, crianças, e, e a gente tinha uma necessidade de fazer um movimento, de, ... de construir alguma coisa pra permanecer... Formar aquele grupo... e fazer uma história e... brincar... e construir alguma coisa, constru-fazer alguma coisa construtiva. Pelo Bairro, pelas pessoas. [...] E foi assim que surgiu, a necessidade de a gente... de nós nos reunirmos, né? e... fazer o movimento que foi o que? No início a gente fazia brincadeiras na rua, a gente reunia a gurizada, a criançada e... botava pra desenhar, e botava pra jogar, e botava pra pular*⁶²

*Isso aqui na época do... Fala Jaguaribe, no começo dos anos 1980. A gente ocupava toda essa área aqui oh. No dia da criança a gente fechava a rua, né? E... a gente... chamava oh.. to-toda, toda criançada do bairro pra brincar aqui. Era muito bonito. A gente pintava os muros... fazia os mutirões de pintura coletiva... Então essa área toda aqui sempre foi muito ocupada culturalmente*⁶³.

Mais uma atividade do projeto comunitário de educação popular Fala Jaguaribe. Esse projeto tá realizando hoje, durante o dia... todo o dia de domingo, uma atividade... é... um mutirão de arte pra que a gente possa continuar com aquele projeto de fazer Jaguaribe um bairro-galeria. Uma galeria popular. É o “Pinte Jaguaribe com suas Cores”, que é um mutirão de arte onde... foram convocados os moradores, os artistas

⁶¹ Na fala de Carlos Alberto preferimos grafar *Piche* por tratar-se de uma abordagem mais formal de quem narra. O próprio cartaz do evento promovido pelo IPHAEP grafava a palavra desse modo, diferentemente do que ocorre entre os pichadores.

⁶² Fala de Gil Carvalho, moradora do bairro Jaguaribe, dos 19:23 aos 20:00 do documentário citado.

⁶³ Fala de Pedro Osmar, dos 20:15 aos 20:39 no referido documentário.

plásticos e pessoas interessadas em participar, da cidade toda, que queiram dar essa contribuição com o nosso projeto.

Esta última fala é de Pedro Osmar, no documentário *Quando um Bairro não se Cala*, registrado em Super-8 por Marcus Antônio Vilar em 1983. A película foi restaurada e digitalizada pelo “Cine PB Memória”, projeto do Departamento de Pós-Graduação em Antropologia da UFPB. O filme está inserido em um contexto em que houve um “surto” de produção audiovisual na Paraíba, sobretudo de documentários abordando temáticas sociais, como indicam Amorim e Falcone (2013).

A construção visual do trecho começa com uma imagem de uma pintura sobre uma porta, enquadrada no centro-superior da tela. Nela são desenhadas caricaturas de cinco cabeças, mostrando diversidade de gênero e tons de pele. Um dos personagens seguram uma faixa com o dizer “fala Jaguaribe”. Este registro parece atuar como preambulo do assunto que será abordado, durando cinco segundos e não apresentando áudio (FIG. 24).

Figura 24:



Fonte: fotograma da película *Quando um Bairro não se Cala*, de Marcus Antônio Vilar (1983).

Na sequência, como que iniciando, insere-se o som - áudio ambiente - num quadro que focaliza uma mão terminando de pintar a palavra “fala” em uma parede. O depoimento de Pedro começa em uma cena de *travelling* que inicia enquadrando os dizeres “arte no olho da rua” e “vamos pintar as ruas” em um muro, chegando no falante. Estaciona um pouco em Pedro Osmar e volta a passear pelo entorno, mostrando inúmeros jovens parados em volta com alguns materiais de pintura (FIG. 25). Como encerramento da passagem no audiovisual em questão, são editadas imagens que mostram detalhes de corpos - como mãos e pés - preparando tinta, novamente sem uma faixa de áudio.

Figura 25:



Fonte: fotograma da película *Quando um Bairro não se Cala*, de Marcus Antônio Vilar (1983).

Giga: *Pedro Osmar, pô, ele fez um movimento aqui que era Jaguaribe Carne. Aí, é, eles pegavam tinta e fizeram os primeiros mutirão de graffiti, foram eles.*

Thiago: *Na década de 70, num foi?*

Giga: *Num sabia nem o que era graffiti, velho. Nem existia, a gente num tinha essa conexão com o hip hop, nada não. Mas os bicho tinha, música, teatro com eles, tá ligado? Isso era muito louco...*

Thiago: *Isso foi quando mesmo?*

Giga: *Final de 70, começo de 80.*

Thiago: *Mas eles só faziam os murais lá em Jaguaribe mesmo?*

Giga: *Jaguaribe, alguns canto da cidade, pô.*

Thiago: *Você lembra de algum mural que eles fizeram?*

Giga: *Não. Não é do meu tempo não. Eu sou, quando eu peguei eu já escutei só a conversa. Só a história do que existiu.*

Já o pixador Dor, enquanto fala do grupo de pixação Ratos de Jaguaribe, traz uma memória do bairro muito significativa. Vale pontuar que Dor demonstra com frequência em seu depoimento a importância do mesmo como um registro, no intuito de fortalecer a memória coletiva do grupo. Fala:

E Jaguaribe, acima de tudo, é... além do pixo, é um bairro histórico, por... ter... várias figuras ilustres dentro do cenário... cultural de João Pessoa. Como Jaguaribe Carne, como Pedro Osmar e Paulo Ró... Tem... a questão do círculo operário, que antes se encontrava uma par de gente lá. Que serviu na década de 70 e 60 pras Ligas Camponesas. É... é... aqui em João Pessoa. A questão das Ligas Camponesas com Elisabeth Teixeira e... João Pedro Teixeira e o círculo operário serviu de-serviu de apoio. Jaguaribe tem uma... tem os piratas de Jaguaribe [e ri levemente. No momento está de pernas cruzadas, com corpo inclinado para a frente e olhando para o chão], que é um grupo carnavalesco-mas isso faz parte da cultura de Jaguaribe. Jaguaribe é um bairro muito cultural em termo de muitas coisas. Vários artistas se-se... criaram em Jaguaribe, tá ligado? [...] e no meio dessa lambança cultural, surge o RDJ.

Sandoval Fagundes: *Por exemplo, o Pedro Osmar, que é o cara mais... é... absurdamente comunitário...*

Thiago: *inclusive vou perguntar isso a ele...*

Sandoval Fagundes: *comunitário... comunitário. Ele dizia: ‘Sandoval, venha cá, que a gente tem um... o-o... Fala Jaguaribe, tal, ‘tamo’ precisando de você’. Aí eu ia lá, você pode perguntar a ele. ‘Sandoval vinha aqui?’ ‘Vinha’. Eu num era Jagua... não era de Jaguaribe, mas era! Porque eu era chamado [ri]. Aí eu ia lá, fazia... a mesma coisa, juntava o pessoal... levava as latas*

Thiago: *Eu vi umas imagens... eu vi umas imagens...*

Sandoval Fagundes: *É. Aqueles painéis de Pedro... são meus painéis. Aí ia lá, acho que tinha um até que foi engraçado, foi numa praça ali, no ponto de Jaguaribe que... [pausa, olhando para o “vazio” enquanto constrói a narrativa] que tinha um lugar... de saúde, né, e na frente tinha uma praça de táxi [sorri por um instante, e retoma uma expressão mais grave]. Aí... o problema é que a praça de táxi tava com um conflito, é... eu não me lembro se era em relação à tarifa, alguma coisa assim. Ou era a briga pelo lugar, não me lembro mais qual era, qual era a causa. E a gente foi lá, da-dar uma assistência aos taxistas, que era um grupo... assim... que tinha uma-um problema pra ser resolvido. E... e eles não quiseram desenhar: ‘não, a gente num desenha não’. Aí... mas o pessoal da comunidade quis desenhar, e eles ficaram olhando: ‘a gente vai ficar olhando’. [Sorrindo e inclinando o corpo pra frente, continua:] E eles se situaram como críticos, assim. Eles ficaram olhando assim [e gira o corpo na diagonal, mirando de canto de olho um ponto]. Daqui a pouco, alguém pintou o pneu de verde. O pneu do carro [fala desenhando um círculo com a mão direita] tava verde. O cara: ‘não, pera aí. Aqui eu posso dizer. Eu num sei pintar mas o pneu do carro é preto’ [sorri e inclina novamente o corpo para frente. Após dizer, faz uma pausa e ri]. Eu achei muito engraçado, e disse: ‘olha, em arte o pneu, ele pode ser verde’. Eu quase apanho, né? Mas assim [fala arregalando os olhos e chacoalhando a mão direita] essa discussão de arte começava haver dentro da comunidade. A-a-a-o... a pessoa disse assim: ‘ah, eu acho que ele tem razão. Na arte num tem esse negócio não. Eu vou pintar o meu de vermelho’. [Rindo muito, conclui:] Os taxistas ficaram tudo com raiva.*

Sandoval Fagundes continua, contando em relação ao painel pintado na avenida Epitácio Pessoa em 1981 - citado anteriormente:

As pessoas da cidade não sabiam que tinham... caldeiras perigosas, que morriam pessoas eletrocutadas no navio junto com as baleias... e eles jogam no mar. Morreu no mar, é um código que eles jogam lá... e você desaparece. É um desaparecido, né. [...] E como eu-eu fui chegar, eu cheguei lá pra resolver um problema pessoal meu de... rever a minha vida, né? E... me deparei com essa outra coisa, essa-essas mortes todas aí, e tomei pra mim esse, esse-essa... tomei pra mim isso aí como sendo uma bandeira assim. Vamos fazer um ativismo aqui, que naquela época nem essa palavra era uma palavra... que tinha alguma evidência de ativismo. Mas eu, o que que eu fiz? Eu fui pra rua... juntei todas essas minhas tintas que eu tinha... de parede, comprei tintas e tal... e... e fiz um trabalho na Epitácio

Pessoa, que na época, ainda hoje é... é a via principal da cidade, e onde hoje é a Energisa... hoje o muro é baixo. Você chega lá, você vê as portas da-da....

Thiago: *É... ‘perai’, é... Epitácio... Energisa você tá falando ali no começo da Epitácio, na Usina.*

S: É... onde tem a Usina Cultural. Aquele prédio da Usina Cultural, na época, era fechado. Num tinha nada ali, o prédio... abandonado porque era exatamente onde-onde guardavam os bondes... que eu te falei, né, que havia aqui na cidade um tempo atrás. E os bondes ainda existiam, estavam ali praticamente como sucata [pausa] lá pra trás, é... a... acho que era, acho que era a Saelpa que tinha aqueles prédios, era como um depósito. E o muro... havia um muro [pausa] na frente do prédio. Aquele prédio bonito, com as portas ali não apareciam, tinha um “murão grande”. E foi nesse muro que eu resolvi... trabalhar. Junto ao posto de gasolina tinha uma garagem, que era lacrada com uma parede, mas tinha o formato de que antes havia uma porta. E tinha também um teto da garagem como se fosse [faz o gesto de duas águas com as mãos] uma... um teto de duas águas. Então, época de natal, era.. dezembro. Eu resolvi fazer um texto... é, um texto visual que atingisse a maioria das pessoas daí eu... é... fiz o projetinho né, desenhei, e comecei a fazer esse trabalho... assim... primeiro pra chegar no lugar, eu comecei a fazer o trabalho, eu tinha feito uma [de supetão, como se lembrasse no momento da fala] sobre Augusto Boal... o teatro do invisível... então, achei que podia fazer alguma coisa que assim, que... meio que teatralizado, lá, antes de pintar, e foi com um personagem... eu tinha um, é... a minha roupa era como se fosse a roupa do Tio Sam, mas só que eu consegui ali no Oscar do Piollin, só que toda estragada assim, era [pausa] como se fosse alguma coisa decomposta mesmo assim, todo rasgado, de um lado uma cor, de outro, outra, havia essa coisa assim eee.... e eu levava um carrinho de supermercado, que é outro símbolo da...

Thiago: *Consumismo...*

Sandoval Fagundes: *Consumismo... com as minhas latas, né, que eu ia pintar. Aí cheguei lá, com aquelas latas, comecei a pintar... é... coisas assim... abstratas, pra poder gerar uma... uma... [e faz um gesto circular com as mãos e os braços] é... [pausa] uma aproximação com as pessoas que passavam ali naquele lugar, que era uma calçada, que transitava muita gente pra ir pro colégio... é, as pessoas passavam por ali, e consegui, conversar com as pessoas... eee elas perguntavam o que eu tava fazendo... e eu falava*

que eu ia ali... construir um trabalho, uma discussão em relação à baleia... pessoal ria muito, né... 'que que você tem contra carne de baleia?'. Na verdade o negócio não era contra a baleira, era contra a carne de baleia. Assim, que era meu grande problema, porque João Pessoa comia carne de baleia de quinta categoria, que a de primeira, segunda, terceira e quarta ia pro Japão, e ficava aqui de quinta categoria, que era bem mais barata que a carne moí... se apresentava como carne moída, né, carne de boi. Era bem mais barata. Me falavam que ela sangrava muito, aí tinha que ter um tratamento, pro cheiro também, não sei o que... tudo essas coisas aí que eu não me batia porque eu... já era vegetariano [pausa]. E... e, tudo era desconfiança. As pessoas ficavam... num tá, fazendo coisa boa, né? Mas as crianças, gostavam. Eu comecei a dar pi... comprei mais pincel. O-o outra estratégia. Comprei muito pincel e tinta, e dava pras pessoas pintarem o muro, vão pintar aí. Aí, eu fazia as linhas com desenhos abstratos mesmo, aí chegava na parte do... do fato mesmo, havia um assentamento, né. Eu fazia aqui, o muro era gigantesco, aí... chegavam... crianças de escola, adolescentes, aí, toma aí pincel, vamos pintar... vamos fazer aqui, eles faziam comigo aquela-aquela... parceria. E... mais à frente, isso aí consolidou, e consegui... sabia que ninguém ia me expulsar dali, eu cheguei a esse lugar que era a... a... a casinha, né. E bolei ali uma coisa... natalina, que era um manjedoura. A casinha era um manjedoura, porque já existia um telhado real, aquela... aquele encaixe na garagem que era bem grande... eu pintei uma base de acrílica, e fiz ali... é.. um... um José, sobressaltado, é... com as mãos pra cima, apavorado de olho arregalado. A Maria também, com uma cara de desespero, olhando pra baixo e o... no lugar do menino Jesus tinha uma baleia, ensanguentada [faz uma pausa e ri], toda saindo as coisas pra fora, e o... o-o-o... é... o arpão, né, caído com as correntes pra baixo. Isso aí não deu certo [e ri um riso aparentemente nervoso]. A população da cidade não reagiu de uma forma positiva, né... acharam que, eu tava fazendo algo contra a religião. Os... Os mais religiosos, eles: 'poxa! O que é isso?!'

Thiago: Uma heresia....

Sandoval Fagundes: É... uma heresia! Pintar uma baleia no lugar de Jesus? Por que, né? A baleia não era ninguém, não tem alma! O índio não teve alma, os negros não tiveram, imagina a baleia, né, que geralmente... nem fala... a baleia nem fala [ri sutilmente]. Então ficou aquela coisa de eu ter uma discussão no chão com as pessoas sobre isso... conversando... boca-a-boca, tal...

A pesquisa dessa memória ainda oferece um gap de meados dos anos 1980 até o meio da década seguinte, já com as memórias de Aginaldo Pereira. Esse hiato ocorreu devido percalços em seu trajeto, esbarrando principalmente na escassez de tempo devido ao tamanho da tarefa.

Continua Gigabrow:

Thiago: *Tinha... tinha inscrição na cidade, não, nessa época?*

Giga: *Tinha não.*

Thiago: *João Pessoa num tinha nada?*

Giga: *Não. [pausa] 86, essas parada assim? Num via não, nada não. Eu comecei a ver... No final de... 80, no começo de 90, pô. Começo de 90.*

Thiago: *O que que você via?*

Giga: *Pixo em rua. Começou aqui, começou... 93, 95, foi os primeiro mesmo, quando começou mesmo.*

Thiago: *Você lembra como que eram esses pixos e quais eram eles? Tipo, se era xarpi... se era escrita normal... se era... [pausa]*

Giga: *Era uns pixo. Tinha... era xarpi. Tinha xarpi. Olha, no Lyceu tinha [pausa]. Eu vi mesmo no-no Cristo [bairro em que Aginaldo morava na época], quando eu comecei a ver pixo. A minha primeira viagem, quando eu comecei a ver mesmo era por ali. Nas minhas área, nessa parede que eu falei. Na BR, alguns canto que eu comecei a observar, começou a surgir. Aí depois a gente ia andando na principal já tinha, tá ligado? Nas ruas, você ia andando nas rua você começava a observar que já tinha. Mais no bairro. Aí saía pras lojas aqui, mas eu num sacava quem era, num tempo, como era a parada, entrei assim, num tinha... num assinava nada com ninguém. Colava só o meu TOC mesmo, os bicho assinava os dele. Era o rolê da gente.*

Pergunto a Aginaldo “como eram esses pixos [...] se era xarpi...”. Cabe relembrar de algumas diferenças estético-formais entre os dois tipos de pixação mais difundidos no Brasil: o “xarpi” - difundido no Rio de Janeiro - e o “pixo reto” - difundido em São Paulo -, cujos regimes de memória foram discutidos no capítulo anterior.

O xarpi tem uma estética próxima às *tags* dos *graffiti* nova-iorquinos: são pequenas, geralmente arredondadas e de difícil compreensão. Esta, cabe dizer, aumenta em algumas variações desse estilo desenvolvidas em solos nordestinos, como o caso da Paraíba. Nestes, as “xarpis” também são referidas como “emboladas”, como constatado durante o trabalho de campo.

O segundo estilo referido é o “pixo reto”. Como o próprio nome sugere, suas linhas são mais retas. O estilo é mais agressivo visualmente que o xarpi, criando grandes pontas sob influência gótica. Essa caligrafia surge por influência do movimento punk, que busca inspiração na tipografia vista nas capas dos grupos de rock, como já dito. A escrita é igualmente de difícil compreensão para “não iniciados”, mas diferentemente do xarpi, suas letras costumam ser maiores e grafadas separadamente (FIG. 26).

Figura 26:



Fonte: www.instagram.com/pixografo. Acesso em: 12/01/2018.

Na fotografia acima observa-se a fachada de um prédio da praça Antenor Navarro, no centro histórico, que traz os dois tipos de grafia referidos: o xarpi - embolada - e o pixo reto. Vale pontuar que o estilo também passa por modificações em solo nordestino, sobretudo a partir de Recife. Neste, talvez influenciados pelas emboladas, os pixadores arredondam minimamente o pontiagudo agressivo da tipografia. Porém, em João Pessoa

esse estilo de pixo reto sob a influência de Recife tornou-se mais popular apenas entre RBO e os membros do grupo “Ativos da Praia”.

Após esse “parênteses”, continua Gigabrow:

Giga: *A gente saía umas 6,7 horas... aí eu, toda vez que a gente tava...*

Thiago: *Vocês saíam 6, 7 horas da noite...*

Giga: *Era. Quando a galera tava voltando do trampo, que começava a entrar em casa, já ficava... um fluxo menor de gente n-n-na rua, tal. Num tinha também essa galera morando assim por lá, saca? Aí dava uma diminuída nas área da gente, aí a gente saía nessa hora pra pixar.*

Thiago: *Qual era a área de vocês?*

Giga: *6, 7 horas, quando tava escurecendo...*

Thiago: *Então, mas qual era a área de vocês?*

Giga: *No Cristo, por ali. Open Cristo..*

Thiago: *Você morava no Cristo..*

Giga: *é....*

Thiago: *E você fala no plural, quem que tava com você?*

Giga: *Tava eu, Nature... o Ibirá... uma galera do Cristo que... começou a riscar, começou a-a pixar. Que era uma-uma fase da gente lá que... o pixo na cidade, tinha... por trás ali do, do correio. Num tem o correio? Aí num tem aquele posto de gasolina? Do lado do correio?*

Thiago: *Eu não conheço tanto o Cristo...*

Giga: *No Cristo...*

Thiago: *eu não conheço tanto...*

Giga: *tem um posto de gasolina. Aí de lá do posto de gasolina tem uma madeira, ainda tem. Nessa parede da madeira do lado do correio era bem grandona assim, ainda tá lá. A gente chamava 'parede da alimentação'. Todo mundo na cidade pixava essa parede, pô. Era cheia de tag, cheia de pixo, a gente pixava lá.*

[...]

Thiago: *E quem que pixava quando você... quando você tava começando?*

Giga: *DP, Yuri... tem uma galera... DP é o que eu mais lembro. [pausa] Eu acho que Metralha também pixou... com Scobar e Marcos Paulo [Metralha e Marcus Paulo compuseram o grupo paraibano de rap Reação da Periferia; Scobar também cantou rap, mas foi assassinado em 2016, após um show na praça Antenor Navarro. Vários graffiti foram realizados em sua homenagem, sobretudo pelos grafiteiros Sombra e Perfect]. Até hoje ele diz que não foi ele mas... eram eles, pô. Aí eu tava no Cristo, no Open Cristo... aí o bicho... eu com uma bolsa... a gente ia dar um rolé e marcou de sair de lá, que era um campeonato de-de... vôlei que tinha no Cristo... Aí quando eu tava lá... aí... eu ouvi só o "blííí". Eu, 'mermão que porra é essa?'. Polícia. Eu: 'caralho'... A polícia dobrou no campo assim e 'Vraaaaaam', parou o carro aí, olhei direitinho assim... três bicho pulando pra dentro do muro da casa, digo 'ouxe, que porra é isso?', aí os bicho já correram pra casa, cercaram a casa, cercaram o quarteirão, daqui a pouco sai com os três bicho de dentro da casa. Aí bota os bicho dentro da mala do carro, aí tira os spray dos bicho. EI DOIDO, SAI! [fala espantando o gato da pia] porra. E tira os spray dos bicho e... 'chhhhhhhhhh', mela os cara...*

Thiago: *Você vendo isso?*

Giga: *Aí eu... cheguei ainda assim na porta do, do bicho, onde tava aberto assim, segurando minha bolsa assim com as mão pra trás assim pra as lata num balançar. Fiquei olhando... Aí eu disse 'caraio', quando... antes de-de de isso acontecer, eles disseram assim: 'pega! pixador, pega!'. E eu... meu irmão, gelei...*

Thiago: *Travou...*

Giga: *Travei, segurando a respiração [diz segurando a respiração], disse 'meu irmão isso é comigo' eu digo, e 'uiu-uiu-uiu', 'pega, pega!'. Já vinham acuando os bicho de outras ruas, doido. E os 'home' atrás e tudo mais. Ficaram na frente da casa até os 'home' sair, aí eu fui ver quem era. Eu disse: 'será que é a galera que eu, vinha encontrar comigo, doido?'. Aí quando eu cheguei lá num era os bicho não, digo: 'tá de boa...'. Aí saí, segurando a bolsa [e faz o gesto de como segurava a bolsa com as mãos pra trás para que ela não chacoalhasse as latas perto da polícia], andando com as mãozinha pra trás...*

[...]

Giga: *Aí, daí... foi, eu já trabalhava em oficina, foi daí, quando, quando eu comecei a pixar também, eu já trabalhava em oficina, que eu comprava com dinheiro da oficina as lata. Foi daí que eu comecei, a viajar nos desenhos, que eu comecei a pixar. Eu num fiz o pixo só com a letra e... e fui embora não. Assim que eu comecei a pixar eu fiz os boneco. Eu comecei a botar os personagem, que eu sabia desenhar, eu: 'oxe, dá pra desenhar'. Eu não sabia nem o que era graffiti... Aí eu botei o morcego e a cabeça. Aí depois Léo falou de graffiti, eu, 'oxe, eu pensei que fosse desenho com lápis grafite'. Eu disse: 'eu desenho', o bicho: 'não mano, graffiti, hip hop', eu: 'sei não', o bicho: 'óia a revista'. Quando eu vi eu digo: 'eita caraio! Galera faz os desenho mesmo e eu fazendo só uns esboço oh, só uns negócio com uma cor só', aí fiquei naquele na cuca e comecei.*

[...]

Thiago: *Quem, quem graffitava nessa época, você lembra?*

Giga: *Ninguém.*

Thiago: *Ninguém?*

Giga: *Não tinha contato com ninguém, velho, ninguém, ninguém, ninguém.*

Thiago: *Não, assim, que você via na rua...*

Giga: *Aqui num tinha não. Tinha ninguém, ninguém, num via nada...*

Thiago: *O que você via na rua?*

Giga: *Pixação.*

Thiago: *Não, então, exatamente...*

Giga: *Graffiti tinha não, pô! Num via nada de graffiti, e-eu fiz acho que um dos primeiro graffiti num tonel, na subida do Rangel, da ladeira. Foi... o único que eu vi na cidade foi o que eu fiz. Dali, depois começaram a aparecer outros. Eu num tinha contato... qual o graffiti... eu vi Shyko, que fez, tá ligado? Shyko fez, foi....*

Apesar de ainda não ter conseguido gravar uma entrevista com Vanti Vaz - professor de danças urbanas no Centro Estadual de Arte e pioneiro no cenário do *Hip Hop* paraibano -, o mesmo apresenta um relato diferente. Em um encontro que tivemos no centro histórico da cidade, Vanti contou que quando o movimento *Hip Hop* começa a se desenvolver em João Pessoa, nos anos 1980, ele se envolveu com diversos elementos,

inclusive o *graffiti*. Comenta ter produzido com outras pessoas, diversos painéis pela cidade entre 1987 e 1988, época em que Gigabrow diz ainda não reparar tanto nessas grafias.

O *Hip Hop* é um movimento promovido pela juventude afrodescendente e latina nos guetos da costa leste, em especial Nova York, desde dos finais dos 1960. Ocorreu a partir de “um disc-jockey chamado Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos “sound systems” de Kingston, organizando festas nas praças”. A ideia era promover espaços de sociabilidade, lazer e resistência para jovens periféricos.

Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para criar novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool Herc aprofundaram a técnica do mestre. O mais talentoso deles foi Grandmaster Flash, que criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos arranhando o vinil no sentido anti-horário. Além disso, Flash entregava um microfone para que seus dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de “repente eletrônico”, que ficou conhecido como RAP [Rhythmic and Poetry]. Os “repentistas” são chamados de rappers ou MCs, isso é, másters of ceremony. O rap e o scratch não são elementos isolados. Quando eles aparecem nas festas de rua do Bronx, também estão surgindo a dança break, o graffiti nos muros e trens do metrô nova-iorquino. Todas essas manifestações passaram a ser chamadas por um único nome: hip hop (VIANNA *apud* NOVAES, 2002).

Kalyne Lima, grafiteira e rapper já citada neste trabalho, fala:

Eu comecei a ter-eu sou de uma geração do Hip Hop que era comum a gente... desenvolver vários elementos, né? Então... eu... passei por todos. É... rap, graffiti, dança... discotecagem.

Giga: 20 [refere-se ao tempo que faz graffiti] *a gente tá, acho que só de oficina, porque eu comecei em 97 já dando oficina. Com o Realidade Crua.*

Kalyne Lima: *Projeto RC. RC era a abreviação de Realidade Crua, que era o grupo que a gente tinha, que é um grupo... 'fóóda' velho... foi um grupo muito foda mesmo. Que, que misturava música regional com rap. E tudo aconteceu assim, a gente fazia parte da Caravana do Hip Hop, que era um... coletivo de Hip Hop que tinha DJ, que tinha... tudo. Sendo que a gente divergiu politicamente da galera da caravana, e se excluiu pra fazer um outro projeto. Mas a gente não tinha nada, num tinha som, pick-up, num tinha nada. Então um amigo nosso, Fernandinho, mestre Fernando hoje, do Nação Maracatu Pé de Elefante, desmontou uma bateria velha que ele tinha e daquela bateria ele fez alguns*

instrumentos percussivos. E aí... a gente arrumou um pandeiro com um... um berimbau com outro, e começou a tocar a música, que a gente não tinha como produzir, tocar no vinil... com nada. E aí surgiu o Realidade Crua. E o Realidade Crua, começou a fazer a percussão do rap 'tum-tum pá, tum-tum pá', e depois começou a inserir outros elementos. Eu tinha uma música chamada 'seca do sertão', que fazia u-uma alusão à música de Luiz Gonzaga, falando sobre a trajetória do sertanejo, tudo mais. Disse: 'pô, vamos botar, vam-vam, será que a gente não consegue fazer?'. Aí a gente fez uma música... né? na percussão e... dessa história começou a crescer... e Fernando começou a desenvolver de forma autodidata a construção de instrumentos. Hoje-hoje ele é mestre n-n-na construção de instrumentos percussivos... e a gente começou a trazer tudo quanto era maloqueiro, né? Ninguém tocava nada, não tinha um músico, um músico pra dar uma orientação. Era todo mundo de rolê, de consumo, de... curtição, tá ligado? A galera, da galera. Uma dessas galera foi Ri-Gigabrow, né? que tava num momento... da vida dele lá e a gente... catou Gigabrow, 'vem pra cá!'. Gigabrow tocava triângulo, e grafitava durante um show. Então ele tinha o momento do graffiti, aí ele parava o graffiti, corria pro palco, tocava um triângulo numa música, depois voltava. E aí a gente agregou várias pessoas, não dá nem pra eu nomear aqui porque, o RC era um projeto musical, social... então... hmm... eu acho que no ápice do projeto, éramos 12, por exemplo. Mas teve uma rotatividade, em alguns momentos. E aí, o que foi que a gente fez: a gente alugava uma sala no centro da cidade, no Musiclube, no... no Cilaio Ribeiro, e... de repente, a gente foi crescendo. Aí veio o Mauro, com as Pick-ups e tudo mais, a gente já tinha um som... a coisa foi tomando corpo, e muita gente vinha visitar o ensaio pra ensaiar. Aí daqui a pouco, a gente tinha um público assistindo nosso ensaio. Aí daqui mais um pouco, a gente dividia o ensaio porque o público era do rap e também queria utilizar os equipamentos. Aí daqui a pouco a gente tinha um minutinho o restante era a galera ensaiando e a gente bancando tudo. Aí a gente: 'poxa, vamos fazer um projeto social. Vamos fazer um projeto, mas vamos levar pra uma comunidade, num vamos fazer no centro não'. Então a gente levou pra Mangabeira e fizemos o projeto RC, que era Realidade Crua, Cultura de Rua. E nesse projeto, a gente existiu durante três anos... oferecendo várias oficinas, muitas, de artesanato à construção de instrumentos, a rap, a graffiti, discotecagem, capoeira... enfim, e inúmeras oficinas, ensaios pra grupos, um monte de coisa. Tudo gratuito. A gente tocava, o Realidade Crua fazia show e o cachê a gente revertia pro projeto RC. Durou três anos esse projeto, depois a gente não conseguiu mais tocar, e... Miguel saiu, depois eu saí com Léo, a gente se casou, foi pra uma casa...

Thiago: *Foi de que ano a que ano, você lembra?*

Kalyne Lima: *Olha, nós c-nós começamos, eu comecei em 98. 99 a gente tá na Caravana do Hip Hop... 2000 mais ou menos... eu acho que entre 2000-2003, ou 2001-2004.*

Dor também comenta sobre quando começou a ver pixação:

Quando eu vi a primeira vez o pixo, o pixo de um cara chamado Mazela, nunca cheguei a conhecer o mesmo. Depois eu vi o Caba, que era... um pixador também. Vi... vi o-um pixador também chamado... Caba, Mazela... tinha o próprio Pimenta, que... escrevia o próprio nome Pimenta. E tinha... que a gente muito, naquela época o que a galera chama de crew, essas coisas, né? Mas os grupos de pixadores, né? Que era a SKN [na realidade Os KN], STDP, entre outras, né? Muitas outras que no momento eu não me recordo. [...]

Nos anos 90 tinha... Pimenta, como eu já citei. Caba, tinha o Mazela. Tinha... é... Baga, tinha... Instrovinsky, Ícaro... que era Ilstrovinky, eu conheci o cara, tá ligado? Daqui da praia. Era essas tags que vem mais a minha cabeça. O STDP que eu já falei, Somos Todos Demônios Pixadores, SKN, Sky of Night, um negócio assim, saca [Knight of Night]? Era muito-era muito... era-era os pixo, tinha uns muito redondo assim, que não dava pra-pra-pra identificar. Mas o que mais meeee chama atenção era o do Mazela, que era umas letra simples, letra de... máquina de escrever, saca? E ele fazia em vários cantos, cara. Era Mazela em tudo que é de canto e eus-eu num sabia o que era Mazela, né? Eu, 'caralho'. Eu lia marcela, aí depois eu: 'ah! É Mazela, velho, tal'. E eu nunca descobri, eu Mazela, mazela, mazela, eu: 'pô! Pode crer, massa, Mazela e tal'. E aí vários cantos, e teve um pixo dele que... durou pra caramba a ser tirado, que era ali na praia. E durou muito tempo, cara. Acho que foram tirar... não faz uns 7 anos que tiraram esse pixo dele, tá ligado? E era uma letra de forma. Acho que o VJ é uma coisa também bem antiga. VJ: Viciados em Jet. É antigo também o VJ. É-é, com Tocaia, né? Tocaia é antigão nesse rolê.

[...]

E lembro muito bem também que... não era como hoje, né? Que hoje todo mundo entra numa crew de pixo: fulano de tal entra n-na crew tal-Antigamente não. Tipo, pra você entrar na STDP, que era Somos Todos Demônios Pixadores, você tinha que pixar o mais pre-perto de uma delegacia, perto de algum canto. Então, tinha que você fazer valer pra entrar dentro do... da crew de pixadores, tá ligado?

[...]

Eu... desde pequeno, né? Eu... fui criado aqui em Manaíra. Avenida Pombal. Cresci na avenida Pombal. Os meus avós moravam em Jaguaribe, né? E daí eu sempre ficava de rolê entre... praia e Jaguaribe. E engraçado que... meus amigos da praia era bem distintos dos meus amigos de Jaguaribe [gesticula com a mão, dentro do bolso da blusa, apontando para trás]. Os meus amigos da praia, eles eram... outro tipo de rolê, tá ligado? Outro tipo de-de situação, outro tipo de pegada, né? E meus amigos de Jaguaribe era muito “vida loca”, tá ligado? Era tipo, pegar [não entendo a palavra] em ônibus. Era... fazer... pequenos furtos em supermercado, era... fazer... traquinagem mesmo, e fazer doideira e... meu irmão, brigava com o bicho do bairro vizinho [no caso, a Torre], da outra rua... E, meus amigos aqui de jag, da praia num era assim. Então vivia sempre nessa rotatividade. Aí chegou um tempo que... a gente teve que se mudar, e aí a gente teve que morar e-em Jaguaribe. Eu com 13, 14 anos. 15. Aí com 15 anos, eu fui, foi que, 14 anos. 13 pra 14, 15, é isso aí [fala olhando para o teto, num ato de rememoração, ordenando os elementos ao fazer emergir a narrativa], eu... fiquei filho de Jaguaribe assim mesmo, né? Mas eu sempre tava em Jaguaribe, porque meus pais são de Jaguaribe e sempre eu tava lá, né? Sempre férias eu passava em Jaguaribe, essas coisas todas.

[...]

e no meio dessa lambança cultural, surge o RDJ.

Bogus: *Em 1999 assim... a gente criou [o RDJ]. Num, na metade do ano, numa conversa onde já tinha... muitos reunidos, uns 15. Cada um foi dizendo um nome... e a gente foi dizendo sim ou que não e... teve um de noite que falou: é esse. A gente fez: ‘é esse’. Abraçou... durante a semana a gente ficou treinando... No tempo era bem difícil, que a gente não tinha visualização de nada de internet... era na rua mesmo... hoje em dia é fácil, pega um letreiro ali... pesquisa num instante. Naquele tempo num tinha isso não. Era você que fazia a sua letra. Seu nome você pesquisava [fala algo que não compreendo] porque hoje em dia, tem muitas crew que assim... tem muito nome parecido, iguais... e a gente num tinha isso não, a gente queria... diferenciar.*

Thiago: *Certo. Quando o RDJ começou foi quando você começou a pixar também ou você já pixava antes?*

Bogus: Assim... [pausa] Não. Antes não. Quando a gente decidiu fazer RDJ, a gente decidiu pixar. Criar uma galera nova, inclusive a primeira crew três letra da cidade. [Pausa] E foi por isso, porque a gente necessitava de-só de um nome, porque a galera a gente já tinha, a gente era unido, toda hora dentro do bairro e foi por causa disso que a gente criou. Necessidade mesmo de... fazer a cidade falar. A cidade tava muito limpa. Aqui tava, assim... uma cena, a gente tava precisando de uma pista de skate, a gente tava precisando de espaço e a gente num tinha. Então a gente começou a... a escrever o que a gente queria, a botar pra fora os sentimentos e... só fazer o que quis.

Thiago: E você aí falou então que começou porque vocês achavam que precisavam de voz e etc. O pixo de vocês, ele trazia... apenas a tag ou ele trazia mais alguma mensagem... pixo de protesto...

Bogus: A maioria pixava porque queria deixar a sua marca. E alguns [balançando a cabeça de modo afirmativo] botavam seu protesto. Um frase... outros num gostavam de botar frase. Gostava de subir lá em cima e botar... 'tá frio', aí embaixo, 'tá quente'. E... ia nascendo uns, né? Cada um tinha um estilo.

[...]

Usei... diversas vezes porque era uma luta que eu queria... queria fazer é... uma voz mesmo. Pra gente poder ter espaço, e... sempre [fala algo que não consigo compreender]. O dia que eu comecei a pixar... comecei também a andar de skate. Que primeiro eu comecei a andar de skate. Aí não deu nem muito tempo, um já puxa o outro, né? Que eu já vinha da cultura que gostava, já gostava do rap. Então já sacava o graffiti [nesse momento passa um ônibus muito barulhento, não consigo compreender o que é falado], já sacava que aqui em João Pessoa tinha... referência. Que era só um que fazia camisa. Aí pronto. Isso aí tudo já me deixava, com uma [realiza uma gesticulação singela com as mãos para expressar algo em atividade] maior vontade.

Thiago: Quem era essa pessoa?

Bogus: Era o Gigabrow. [Pausa] Ele era o único, aí depois eu fui conhecendo outros artistas, também, como Shyko...

Dor: Os Ratos de Jaguaribe. Por que ratos, tá ligado? Até na Torre tinha os Passarinhos da Torre, né? E a gente num fez nem pensando nessa questão do... dos Passarinhos da Torre. Foi mais por uma coisa de... de-de de ser rato, do esgoto, suburbano mesmo, tá

ligado? Essa questão de-de-de de ser... nojento [e arrasta a voz nessa palavra], de ser uma coisa... é, meio que... visceral [arrasta a voz novamente, uma forma de sublinhar a palavra], sujo, tá ligado? E era mais ou menos a gente, tá ligado? Rua. Essas porra toda aí, tá ligado?

[...]

Então, cara. O RDJ é uma coisa... que... eu acho muito interessante. Deixando bem claro que... não é uma questão territorialista. Não é questão de... de... de... como é que eu digo? De posse de terr-de propriedade aquele negócio lá, sobre territorialista, né? É uma visão cosmopolita, certo? Mas a visão do... do-do, falo do-do-do... RDJ em si, né? Mas eu falo... deixa eu voltar a explicar [reiterabilidade], né? O RDJ em si, num vai ser apenas uma questão territorialista, certo? Não é uma coisa: 'ah, a gente é do bairro do Jaguaribe, tal'. Sim, era uma maneira disso, mas a gente era uma família acima de tudo. Por que? Por que a gente era indivíduos, de grande maioria, desestruturados familiarmente, né? A gente era jovens, que num tinha... não tinha o anseio da família, num tinha ninguém, tal. E a gente ia, andava nas ruas e nos encontrávamos, né? A gente era tipo o pai-mãe de cada um. Quem vacilava a gente trocava uma ideia e tal. E o RDJ ele surge como um meio de identificação do bairro de Jaguaribe, da galera do bairro de Jaguaribe, tá ligado? 'Aê, Ratos de Jaguaribe, tal!'. E começa isso... co-co-com... com um salve pra um grande, grande brother, o Edgley e o-o... o Bogus, e que vai dar um grande... grande boom do RDJ, onde vai 'viralisar', essa questão do RDJ. Que... o RDJ surge de uma conversa de bairro, no meio de uma molecada de bairro que, não pensava em pixar. Era sim uma gangue, uma gangue urbana, como qualquer outra... né? Até como Orius, né? aquele filme lá. E onde a gente saía mesmo pra... as festas, pra... pra-pra-pra-pra noite, tá ligado? Não no intuito de fazer confusão, brigar-não. Mas a gente era u... uma grande família, porra. A gente... se mexesse com um mexesse-mexia com tudinho, tá ligado? Era uma coisa muito... muito familiar porque, a gente num tinha referência de irmão, primo e tal, essas coisas todas. E daí surge o RDJ. Surge o RDJ e quando surge o RDJ, surge a vontade do pixo. Mas por onde surge a vontade do pixo? O pixo surge quando um cara de Pernambuco [pausa para coçar o rosto] manda uma tag gigante. Um pixo gigante no Lyceu. Nunca mais vou me esquecer. E aquilo foi na mídia. Voou na mídia daqui, falando que pixaram o relógio do Lyceu e lálálá, lálálá. E isso impulsionou a galera de Jaguaribe dizer: 'doido, vamos pixar, velho. Vamos ser RDJ', tal, aquela coisa toda. E aí foi que, foi surgindo a galera, né? Só que eu, né? Nessa época era de 2000 e... três... 2001, 2002,

2003, né? Isso aí, 2001, 2002. Eu já tava bem inserido no... na contracultura... underground, num tava muito inserido no pixo, mas como eu andava com a galera, viciado no bairro... sempre tava perto dos cara. E daí vai surgir a galera, velho. Vai surgir... o pixo do Edgley, que era Tutley, vai surgir o Milk, vai surgir o Bogus, vai su- vai surgir... é... hm... Altos, vai sair X-Tudo, vai sair... u-u-um monte de gente, tá ligado? Uma galera, tá ligado? É que essa galera começa a escrachar a cidade, tá ligado? RDJ pra tudo que é de lado. RDJ aqui, RDJ ali.

Skil: *Eu pixo desde... [estrala os dedos] 2002 [pausa]. Mas... admiro a pixação... bem antes, né? Desde pirralho mesmo [pausa]. Não me lembro dessa época... Mas já... andava na rua já... sacando a pixação. Quando ia... no mercado com meu pai... fazer a feira. Já era... já olhando os muros, já. Eu morava num... quando eu era menor eu morava no... numa área que tinha uma pixa-pixação era forte, né? Que era próxima ao centro. Aí tinha uma galera que pixava que era legal, que era do RDJ. [Pausa] É... dominava geral naquela época. Tinha bastante pixo.*

[...]

Os pixo que tinha na época era assim, que eu sacava mesmo era: Kabum, Milk e Altos. Altos tinha rolê pra caralho. Principalmente no centro, né? [pausa] No centro a galera... dominava geral. Também naquela época era mesmo ali, o centro era... num tinha muitos bairros...

[...]

Dor: *E fazer uma ressalva aqui, que dentro do RDJ existia um cara chamado Speto [pausa], né? E esse Speto, ele... foi muito louco que ele era um moleque que via a gente. A gente tinha uma rua, que chamava rua 1º. De maio, que a gente andava de skate, era um ponto de encontro da gente, dos Ratos de Jaguaribe, que a gente ficava conversando, trocando ideia. E daí, é... o Speto era um molequinho, velho, que ficava andando de skate do outro lado, que a mãe dele não deixava é... ele andar com a gente, essas coisas todas. Do nada Speto começa a pixar, cara. E ele era um cara diferencial no meio da gente. Porque ele pixava muito bonito, pixava muito bem. Ele era o cara... altamente [pausa] foda no que ele fazia, ele num tinha medo nem a pau, tá ligado? Mas infelizmente ele teve sua vida ceifada, de uma forma drástica. Foi assassinado. E... esse documento é importante pra deixar o registro dele, saca? Que ele era um cara que se hoje ele num tivesse no rumo da tatuagem, do pixo ou do graffiti, num sei. Ninguém tem bola de cristal*

pra saber o futuro do cara, mas o cara, pra época dele. Isso em meados de 2003, 2004, 2005, eu tô botando essas três datas porque o cara é dessa época aí. O cara era foda no que fazia, e representava o RDJ aonde ia. Bogus representava. Altos representava. O Milk representava muito. E tinha outra galera... que representava muito. Foi uma época que João Pessoa bombou. Só tinha RDJ. Só dava RDJ, tá ligado? Num tinha outra-outra galera, tá ligado? Tanto que a galera começou a grafitar também. Fazer u-u-um, grafitar, fazer umas letras. Era umas feias, tá ligado?

[...]

Skil: *Sou Skil, PDT. [Diminui a voz, falando com Priscila Witch] Skil PDT, ou não? [ri, envergonhado]. Skil. É... mando PDT, Pixadores da Torre. Ou Passarinhos da Torre... tanto faz. [Faz pequenos movimentos na cadeira e esta range. Skil ri, ainda com vergonha].*

[...]

Então, cara... A questão de entrar é... é complicado, porque tipo... eu morava no bairro, né? Então eu já fazia parte. Pelo menos eu pensava assim. E ninguém discordava também. Via eu dando rolê, mandando PDT, ninguém ia falar 'num manda não', nessa época, tá ligado? Então, queira ou não eu mesmo que já, já morava, já era do bairro, aí... Já foram mandando já... automático, vamos dizer assim. Eee a questão de criar, na época, eu não sei dizer direito. Mas eu creio que foi 2003, tá ligado? 2003, 2002 no máximo. Porque, eu tinha essa informação só que eu não me lembro, porque eu estava meio embriagado quando eu troquei ideia com o cara lá... [sorri]. Tá ligado? [ri e olha pro lado, para Priscila]. Então... eu não me lembro, sou... dá um branco geral na minha cabeça às vezes. E eu co-eu falo com ele até hoje, tá ligado? Mora lá na Torre ainda o cara lá, mas ele num pixa mais não.

Thiago: *Eu me lembro de você ter comentado alguma coisa que... que Passarinhos da Torre era mais uma gangue do que... como é que é isso?*

Skil: *Então, Passarinhos da Torre já é mais antigo, aí... Anos 90, tá ligado? Que tinha uma equipe, e a galera da Torre queira ou não é famosa por briga, saca? Todo canto que a galera ia, era... briga. 'Ah, a galera da Torre!'. Todo mundo sai correndo. Tinha medo, tá ligado? Todo mundo tinha medo. Tanto que, muita gente aí que, foi pro além porque os cara... arrumava muita briga, treta demais que...*

[Priscila Witch fala algo baixo, que não consegui compreender].

Skil: *É. Carnaval só quem... só dava Torre. Aí, queira ou não, ai tinha os Passarinhos da Torre. Aí... todo mundo tava ligado quem era os Passarinhos, que era os passarinhos, aí... [nesse trecho ele diminui bastante a voz. Numa atitude de recompo-la, passa a dizer com firmeza]: Aí, quando os cara começou a pixar lá, aí os cara... os caras já mandavam PDT, num sei se era alguma coisa do tipo. Só que era Passarinhos da Torre. Aí ficou Pixadores da Torre, né? Que a galera meio que tomou assim. A sigla, tá ligado? [pausa] Aí ficou, Pixadores da Torre.*

[...]

Foi a primeira dupla assim, vamos dizer assim, da cidade que... que fechou a cidade mesmo. Uma das primeiras duplas. Deve ter tido outras aí, né? Que... pode não ter sido na minha época. Como os cara da RDJ. Os cara dava rolê. Mas que eu me lembro assim, de dupla foda, foi RBO e Seda. Pixaram pra caralho.

[...]

Eu pixava mas num conhecia ninguém. Quando eu fui pro colégio [PHB, na Torre] que... era lotado de pixador. Guerra de pixador mesmo. As boyzinha pixava. As menina. Eu nunca tinha visto uma menina que pixava, aí pronto. Aí eu fiquei louco mesmo. [Pausa] Conheci logo a galera certa, sei lá. Não sei se foi... só... Eee tinha uma... tinha uma febre que todo mundo... tinha pixo com S. Pixo tinha que ser com S. Porque Seda, Seda era... era forte nessa época, Seda dava rolê... punk mesmo era, o cara que tava mais na ativa na época, né? E o pixo dele era com S. Num sei se foi por causa dele, cara [franzindo um pouco a cara e virando a palma das mãos para cima, encurtando os ombros]. Eu num-mas... todo mundo queria ter um pixo com S. Aí tinha, Suki... Spok, Spuk, sei lá como falava. Tinha vários-vários pixo com S, aí eu... vi na Tevê, né? É... Skill... Inglês e espanhol Skill. Aí pronto. Aí ficou Skil, só com um L mesmo.

[...]

Mas lá pra 2005. 2004, 2005 que... é, 2005, 2006 eu acho. Eu comecei a sacar, né? Os graffiti de... Derby Blue, no caso é Shyko, né? Gigabrow eu acho que eu também sacava. E Múmia, né? Múmia que era, que eu sacava mais acho que era Múmia. Num sei porque, se eu gostava mais do estilo dele, tá ligado? [Pausa] e pe-por causa também que eu sabia que ele pixava também. [...] Mas sacava muito graffiti dos caras, mas... meio que... você

saca, né? Mas aí acaba, eu era mesmo mais focado na pixação, então... pra mim ali num... num influenciava muito não. A não ser que mandasse por cima de um pixo meu. Que eu ia ficar irado mas... naque-naquela época a gente meio que aceitava, né? [Pausa] Mas... que ele tinha muito rolê, tinha, na cidade. Tanto de pixo como de graffiti.

[...]

Thiago: E Múmia começou a mandar umas tags aqui quando?

Skil: Cara... eu me lembro de 2006, tá ligado? De 2005 eu num tenho lembrança, mas eu acho que ele chegou por aqui em 2005, num sei. Mas 2006 ele deu muito rolê. Quando ele se juntou com Seda, cara, fodeu. Os cara quebrou a cidade, vixi. De rolo, de... de lata, mas... os cara deram rolê, velho. Deram rolê, deram rolê mesmo. Pegaram um empresarial de dia. Da Epitácio.

Thiago: Seda me contou essa história.

Skil: Todo mundo viu, assim, na hora, na escola. Cheguei assim na escola no outro dia, vi assim, lá em cima. Foi, foi irado. Os cara aí, naquela época ali também...

Thiago: Ali na altura do Extra, né? Pertinho ali? [Skil faz um sinal de confirmação com a cabeça] Ele me contou essa história esses dias.

Skil: Um dos primeiros rolê assim que eu dei de madrugada acho que... foi com... foi com RBO, tá ligado? No caso foi RBO, Peixe, Sry, Smell que era um... um boy da Torre das antigas também. Ele não pixa mais. E Cleiton, que foi o cara que fundou o PDT, né? Que ele mandava... Spok-Spuk. E depois tava mandando L- aí já num-já mudou várias vez, né? O nome... eee o bicho ele foi influência, tanto no... nos pixo grande que ele mandava, como as tag, as embolada. Que teve uma época que acabou com as embolada da cidade. [Pausa] Que uma galera das antiga, das antiga já mandava, né? O pixo... o xarpi, vamos dizer assim, né? A embolada. Aí, só que tinha acabado, sabe? Esse estilo aqui em João Pessoa. Aí quando, RBO começou a mandar... aí a galera começou a querer todo mundo, 'ei, também quero uma... uma assinatura dessa, né?' Uma xarpi. Aí todo mundo começou a fazer também. Acho que ele... ele mudou também, né? Queira ou não, o estilo da cidade. E... influenciou a galera, né? Instigou a galera. A dar rolê. E o cara dava rolê sozinho, oxe. Naquela época ali... num era qualquer um não. Dava muito rolê, muito rolê mesmo. Até teve um muro que 'nóis ia' fazer... e chegou o vigia... a gente, nóis num fez. Quando, duas semanas depois ele tava lá, o dele sozinho, bem grandão. Eu fiquei até 'caralho, o

miserável pegou sozinho', tá ligado? Ele dava rolê, velho, de rolo também, sozinho. O bicho... era muito centro. Centro... os bairros, muito bairro da zona sul também que, não tinha muito rolê... O cara tinha na cidade toda. O cara... pixava muito mesmo, muito mesmo. Respirava mesmo... pixação, tá ligado? [Pausa] A influência dele foi forte demais pra galera. Pra todo mundo. Até hoje ele... o cara é foda aí. Até hoje o cara tá envolvido com as tintas.

Thiago: *É... ele começou fazendo muito xarpi ou pixo reto mais?*

Skil: *Cara... Pixo reto, velho. [Pausa] Assim... não-não reto, né? Como os de São Paulo, tá ligado? É... os pixo dele... reto mas meio puxado pra que, os pixo de Recife também, né? Aqueles... os pixo reto lá de Recife. Que queira ou não ele é de Pernambuco. [Pausa] Deve ter trazido alguma influência de lá.*

[...]

Mas os pixadores mais fortes que tinham, que era, que a gente fez um trio uma boa época que foi eu, Macabro e o Peixe. A gente já, rolou altas madrugadas aí cara, pixando. Foi antes, né? De eu fazer parceria com o Pano. Era nós três. Era eu, Macabro e Peixe. Altas madrugadas.

[...]

Dor: *E sobre treta entre grafiteiro e pixador aqui em João Pessoa, nunca teve. Porque a cidade é muito pequena. E... assim, se pode ter havido treta é tretas mais individuais entre um e outro. Mas não treta de-de-de... teve uma treta grande, que eu não presenciei porque eu tava muito afastado, que foi a galera da praia com a galera do-do-do-do centro... aquela coisa toda, que teve um envolvimento até um pouco, muito, muito largo assim, muito-muito... muito passante com a galera do centro... mas não chegou a ter, mas nunca teve muito essa treta.*

[...]

Skil: *2009... Foi quando começou uma treta... a treta do AP-ASN, foi um... foi mais ou menos isso. Eu num sei explicar se foi... bomb né? Se foi graffiti que mandaram em cima do pixo de Joy. Ou se foi mesmo... cobrar, né?*

Thiago: *Pixo de quem?*

Skil: Joy. Um... Joy é um... um amigo do AP... é, né? Hoje em dia ele não pixa mais, deixou a pixação mas... nessa época... ele já é da segunda geração do AP já. Que a primeira geração foi Peixe e Macabro, né? A segunda geração já foi Joy, De Menor, é... Caibinha, que eu não me lembro o que Caibinha mandava. Caibinha não. Caieiros, cara. Que tinha um, na segunda geração já... já entrou uma galera, Japa, Japa também. A segunda geração foi um... uma galera, e acho que foi quando a galera... aterrorizou mesmo. O AP-AP tava... virou moda, tá ligado? Todo mundo queria ser do AP ou queria ser do ASN na época, quando começou a treta. Tipo... vamos dizer assim... Facção, tá ligado? Que hoje em dia todo mundo é... pula pra um lado? Pronto. Nessa época foi assim.

[...]

Juntava a galera no centro, velho, era briga, era furto... podia se bater não que era... já rolou ameaça de morte, e era... essa época foi... a época que teve muita pixação, tá ligado? Na cidade? A cidade... ficou realmente... calejada, vamos dizer assim, né? A galera começou a se incomodar também... Operação, essas coisas. Reportagem... teve um dia que a gente tava na praia lá, todo mundo é, a galera bem de boa... Usando seus negócio, né? Fumando um... eee os cara tava filmando nois lá e nois nem se ligou. Só depois de uma semana que saiu. Eles editaram e... a gente viu a reportagem já. Nunca que eu ia imaginar que eu tava sendo filmando ali com a galera, trocando ideia lá. Os caras dizendo que nois era de classe média-alta. Só que porra nenhuma, todo mundo... contando as moedas lá pra tomar uma cerveja... pra comprar uma lata. Mas só porque... tinha uma galera que morava na praia e, queira ou não, se encontrava na praia. Aí foi taxado como... rico, né? Vamos dizer assim. E deu mó mídia, só que deu mais mídia pro AP... por causa que... rolou um vídeo aí, os cara brigando, aí postaram o vídeo no Youtube, tal. E o cara falou mesmo: 'Ativos da Praia, tal'. Tinha-eu tinha até a reportagem até um dia desse aí, eu... Num sei se tenho nos meus arquivo não, tenho até que procurar. Que na época o apresentador era J. Júnior [pausa]. Falou mal pra caralho o bicho. A gente fez até um rolê e mandou até pra ele.

[...]

Então... A questão dos Maiorais de Jampa foi tipo... a gente tinha rolê na cidade. Na época do PDT-AP e tal... e alguém disse: 'esses boy são os maiorais. Os caras são os maiorais'. Aí... a galera pegou, né? Os Maiorais de Jampa. Foi... tipo a gente fez uma...

uma grife...criamos um símbolo... Na verdade o Macabro copiou o símbolo... aí depois a gente trocou. E-eu mesmo criei o símbolo... e ficou, mandando o símbolo, ou então mandava OMJ, né? Ou mandava a frase 'os maiorais de Jampa', tal... Mas a princípio foi PDT, AP e depois o AZS encostou junto, aí nois botou AZS também. Ficou AZS. Ficou PDT, AP e AZS, tá ligado, na época? E eu pixei... a gente mandou durante uma boa época. Os maiorais de Jampa. [Pausa] Só que com o tempo eu fui... diminuindo o fluxo do rolê, né? Dando uma pausada, comecei a mandar bomb e tal, e eu... parei de mandar Os Maiorais de Jampa [pausa]. Tipo... Num sou mais os maiorais, vamos dizer assim. Num sou mais... da... o cara que tá na ativa, né? Mesmo, do pixo. Então eu... preferi deixar de lado, tá ligado?

[...]

Antigamente tinha vários painéis de graffiti na cidade. Tanto no centro como na praia... Beira Rio, Epitácio... Ruy Carneiro. Era bem... assim, era... u-uma parada bem organizada, vamos dizer assim, né?

Kalyne Lima: *Quando foi em 2000 e... 12. À frente... Já à frente da Central Única das Favelas, que é uma organização que eu fundei aqui na Paraíba em 2008. É uma organização nacional, mas aí eu fiz uma célula da CUFA aqui na Paraíba. É... e aí já à frente da CUFA a gente teve a oportunidade de fazer um projeto... que foi, até então, o maior projeto de graffiti do estado. Que foi o encontro nacional, né? Arte e Energia na subestação, feito com a Energisa e a Anel, que tinha o objetivo ali de fazer uma campanha educativa sobre o consumo consciente de energia. E aí foram... seissen-seissentos metros de área grafitada, por cerca de... eu nem consigo lembrar quantos grafiteiros envolvidos. Grafiteiros e grafiteiras envolvidos, mas eu lembro que veio gente de BH... gente do Acre... é... gente do, do país inteiro. E aí foram 120 horas de graffiti, né? Aí... meio que foi uma overdose assim, quase impossível você não se contaminar com aquilo. Então, foram várias subestações grafitadas, né? É... João Pessoa, Guarabira, Campina Grande e Cabedelo. E aí as últimas subestações eu já tava grafitando, né? Que sempre sobrava um espaçozinho, que a gente tinha que fazer uma história lá de... divulgar a marca do evento, a marca da CUFA e tal. Então eu comecei grafitando ali, e dali eu num parei mais, né? O projeto começou em 2012, concluiu em 2013. E aí, mais ou menos nesse período que eu comecei a encarar o graffiti como algo... que poderia estar inserido na minha vida dentre tantas atividades profissionais mesmo que eu realizo, e... e também de lazer, né? Porque, não deixa de ser extremamente prazeroso, né?*

[...]

O graffiti inse. Começou a ser inserido na sociedade de uma maneira mais positiva quando, a partir do Consórcio Nacional de Juventude, a gente fez um projeto na ENLUR. Que era grafitar a ENLUR com temas de reciclagem. E o até, atual prefeito, que era Ricardo Coutinho, viu aquela iniciativa e pediu [esta palavra é tonificada pela voz] pra que a gente fizesse um projeto de graffiti nas escolas, e a gente leva esse projeto, que é inserido no Ciranda Curricular e no Mais Educação. E aí o graffiti começou a ser instrumento de educação dentro da-dentro das escolas no município de João Pessoa. E depois no Centro de Juventude, no Centro de Cidadania e nos CRAS. Eee, de repente a- o tinha as oficinas culturais nos bairros, que tinha graffiti nos bairros, e o graffiti tava ali, nos meios de educação. E a gente tinha, espaços, material e fomentação do graffiti de uma maneira muito positiva. E a gente não via tantas áreas pixadas, né? E de repente todas essas políticas vão diminuindo, e diminuindo, e diminuindo, e de repente o graffiti é um-aumenta [balança a cabeça em negativo e corrige:] a pixação aumenta. Se isso não é um recado... eu não sei o que seria. Eu não sei o que seria.

Dor: *Então o que tá acontecendo hoje, no século XXI? É... a massificação e a deturpação da arte de rua. Que o governo pega... os grafiteiros e dão latas de tinta pra grafiteiro pintar o muro, eeeee... e tem botar o número, o-o-o, a cor do partido ou o girassol-Foi o que aconteceu aqui em João Pessoa.*

[...]

Então, como a política... eu não digo nem circo, por respeito ao circo, mas a política hoje é um grande jogo de xadrez. Entrou um cara que... que... que soube é... pegar das massas o que era mais interessante pra época, né? Era o que tava bombando no momento: era o rap, o break, o graffiti, eram as atividades de rua. Então, pra ele ganhar voto, pra ele ganhar popularidade, o que que ele fez? Ele se utilizou de algumas pessoas dentro do movimento do rap. Isso eu falo com propriedade mesmo. Em cada praça de João Pessoa, tinha uma... batalha de rap, tinha alguém fazendo graffiti. Tinha alguma, tinha até oficina de rima, tá ligado? E eu sempre dizia pra galera, tá ligado? 'meu irmão, esses bicho tão se vendendo ao sistema'. Pra eles: 'não, a gente tá aprendendo'. 'Não. Tá se vendendo ao sistema'. Isso foi na época de um, de um-de um-de um... prefeito, que hoje ele é governador, chamado Ricardo Coutinho. E... e, várias... em vários murais de graffiti que eles faziam, sempre tinha que ter a cor do partido ou o girassol. E eu dizia: 'pô, vocês

estão se vendendo por... por tão pouco, né? Tão se... desvalorizando por tão pouco, por lata de tinta e-e... botar a questão do partido. Então isso aconteceu muito em João Pessoa. Todas as praças tinham. Tinham graffiti, tinham que ter um girassolzinho, tinha que ter um laranja pra identificar que era ele que estava fazendo. Tanto que depois que ele-ele, a prefeitura de João Pessoa bombou. O movimento Hip Hop bombou. Bombou-bombou. Era graffiti, break, rap pra tudo que é canto, velho. E eu sempre fui ligado, porque eu sou do movimento... do-de um outro movimento, eu era muito ligado com a galera do, sou do movimento punk e sempre fui ligado com a galera. E sempre falava isso, e via isso. Fiz algum graf-fiz algum gra-graffiti à parte. Nunca coleí com essa galera. Nunca, tá ligado? Porque... eu acho que eu tenho uma coisa que se chama... Eu não digo nem... é-é... uma palavrinha que eu sempre uso, sabe? Pra mim mesmo, que é... a minha revolta, ela não é comprada, tá ligado? Minha revolta é, ela é feita com ação. Enquanto eu me sentir revoltado eu estarei vivo, tá ligado? Então eu não vou me vender por lata de tinta ou qualquer coisa do tipo. Eu num digo que os caras se venderam ou coisa do tipo, mas... num pensaram, num raciocinaram. E hoje, como é que eles estão hoje? Os grafiteiro hoje tão sem tinta... a prefeitura não dá mais as paradas. O Estado não dá mais as paradas pra ele. Quer dizer, o que que aconteceu? Cadê os caras? Ficaram no esquecimento, tá ligado? E a prefeitura se utilizou deles, tá ligado? Pra ganhar voto na periferia, pra ganhar voto no subúrbio, tá ligado? Tanto que o pixo morgou. O pixo em João Pessoa morgou, desapareceu. Pra num dizer que morgou, existia alguns indivíduos, né? Que tinham, que pixavam, que eram muito poucos, eu não lembro agora. Mas o pi-o graffiti em João Pessoa era muito bizarro. Era gritante isso.

[...]

Quería até citar um salve pra alguns grafiteiros que não são lembrados, que é o Gino, já foi mor-já... foi, tá num canto aí, ninguém sabe. Virou adubo pra terra. Mas Gino, grande Gino. Ruy, grafiteiro, Mangabeira, salve. O China, outro grafiteiro, salve, tá ligado? E... outros que eu não tô lembrando o nome aqui, que são a galera da antiga e... muita gente nu-não lembra, são esquecidos, tá ligado?

[...]

O China foi uma das resistências aqui em João Pessoa, onde ele não participava desse mutirões de graffiti, tá ligado? O China é uma cara muito, muito pé no chão, tá ligado?

Muito pé no chão mesmo. E-eu nunca... eu... nunca vi ele colar nesse mutirão de graffiti. Ele é um cara muito antissocial assim, muito contraventor assim o China.

Skil: *Eu queria falar sobre a De Menor.*

Thiago: *Oi?*

Skil: *De Menor.*

Thiago: *Pode falar.*

Skil: *Você não chegou a conhecer, tá ligado?*

Thiago: *Num conheci, mas tem um pixo dele ali no... Terceirão.*

[...]

Skil: *É uma menina.*

Thiago: *É ela então.*

Skil: *Sim. Assim, pelo menos a... a primeira menina que eu conheci, né? Que pixava, tá ligado? Que naquela época num tinha menina que pixava não. Pelo menos não que eu conhecia, né? E ela, cara... ela já chegou. Ajeitou... os boy mandou a letra pra ela. 'Eu quero mandar essa letra aqui'. Ela já começou a mandar daquele modelo, velho. Mandava... É tanto que todo mundo perguntava: 'não, quem tá mandando isso pra ela é o Peixe, tal'. O Peixe dizia: 'não, cara... você tem que ver, quem tá mandando é ela mesmo. Eu num mando pixo pra ninguém não. A boyzinha tá se garantindo'. E ela dava rolê sozinha, com a galera, num tinha isso não, velho. Que a-na época era uma boyzinha viciada mesmo, tá ligado? [Pausa] Deu muito rolê, e era só madrugada. Muito rolê de madrugada, muito rolê de madrugada. Essa época aí também, foi louco geral. E foi na... ela fez parte da segunda geração do AP também, tá ligado? Que foi De Menor. De Menor, Joy... Toda vez eu me esqueço o nome dos caras [pra Priscila], puta que pariu.*

Kalyne Lima: *Eu acho que... dos elementos do Hip Hop talvez o graffiti seja o mais consistente, né? Em relação ao número de meninas que começaram e aos que se mantém... talvez seja um dos elementos que menos teve... é... meninas desistindo da arte, né? Como no rap, muitas mulheres entraram e saíram. Nas danças... eee no graffiti não. Eu fiz a minha pesquisa e tipo, pô, Cybele foi... né? A primeira mulher a grafitar. Grafita até hoje, né?. É... aí depois-é... Witch, Priscila Lima, pô, pixa desde antes de grafitar e*

pixa até hoje, grafita até hoje. Então, eu acho que elas são, ta-talvez seja uma área um pouco menos hostil. Inclusive na minha pesquisa elas traziam esse relato, assim: existe machismo, existe... sexismo, mas é menos hostil do que nas danças urbanas, do que n-no rap. Então todas elas tem relatos assim: 'olha, os meninos me acolhem bem, os meninos me recebem bem'. É... e eu acho que talvez isso favoreça pra que elas permaneçam também, no-no graffiti, no pixo, enfim. Na minha pesquisa eu citei algumas. Tem Dedoverde, Witch, Marin, Luz [pausa] ahm... não me lembro mais assim, mas é... MoonChild, que-é que é Patrícia. Elisabete que é Miss Freedom. Enfim, te-tem várias delas que tão há bastante tempo e permanecem na cena. Na pixação eu conheço poucas meninas, assim, né? Porque acaba que... como eu num tô vivendo esse universo, então eu tenho pouco contato mesmo. Mas eu acho que algumas dessas que eu citei fazem pixo também, né? É... mas quando eu falo assim: 'olha, é um movimento menos hostil... é-é um seguimento menos hostil, mas ainda assim... Por exemplo, no meu livro eu conto um pouco da história de Priscila Lima, né? Witch. E que ela tem uma personagem muito interessante, chamada Catrina. E a Catrina é uma personagem qualquer. Uma personagem dentre tantas outras que ela poderia desenvolver. Mas uma-ela conta no livro que, que uma vez ela tava fazendo um mural com vários caras. Ela era a única menina... e tava tipo assim, aquele verão, aquele sol de você morrer de calor, né? E vários caras tiraram a camisa, botaram na cabeça e tal... pra ficar mais confortável, né? Pra ficar mais fresco e tal... E ela não podia fazer isso. Mesmo estando com um top, pra ela ficar só de top era complicado, porque... é aquilo que eu te falei, assim, é difícil você... ser mulher no meio de tanto homem, né? E aí o que foi que ela fez? Como ato político na ocasião... Ela pegou e, entre aspas não, de fato um ato político, ela tirou a camisa de Catrina e fez a Catrina sem camisa, já que ela num podia ficar sem camisa. Eee ela foi questionada por isso, né? Teve grafiteiro que chegou: 'ou, por que você pintou uma caveira com os peito de fora do lado do meu graffiti?' Né? Então ela conta isso e é surreal, porque... ninguém nem imagina que isso vai incomodar alguém, mas incomoda. E aí ela fomentou-ela viu a potencialidade desse trabalho. Ela foi muito inteligente. E ela pegou a Catrina e agora Catrina tem várias personificações. Catrina é uma mulher negra. Catrina é uma mulher gorda. Catrina é uma mulher deficiente, né?

Skil: *Queira ou não a galera... era como eu tava falando, a galera hoje em dia é mais unida, né? A galera... se ju-juntou mais. Antigamente era... graffiti era graffiti, pixação era pixação. E a galera não se batia, tá ligado? Num tinha esse negócio de ser amigo*

não, era... eles lá e 'nóis' cá, tá ligado? Hoje em dia é todo mundo misturado. Se você for ver assim... todo mundo é amigo, troca ideia... Respeita, né? ou tenta respeitar.

2. Algumas considerações

Apesar de ainda merecer um trabalho maior, acredito ter dado conta de apresentar aqui o que me propus: um rascunho de uma narrativa coletiva da arte de rua em João Pessoa. Como foi possível perceber, preferi englobar iniciativas como as promovidas pelo Jaguaribe Carne e por Sandoval Fagundes nos anos 1980, que se aproximam mais à prática muralista. Tal escolha se deu, sobretudo, por ter ficado sabendo delas por meio dos próprios grafiteiros - como Gigabrow e Cyber - e pixadores - como Drop, que ao me contarem, se empoderavam dessa memória como componente de seu movimento - a arte de rua.

Do mesmo modo, busquei construir uma leitura que transitasse por *entre* os objetos: o *graffiti* e a pixação; a narrativa popular e a oficial; a memória coletiva e a memória histórica. Neste capítulo, o foco narrativo mudou, e os depoimentos dos grafiteiros e pixadores ocuparam o lugar de autores. A partir de suas vozes construí uma grafia coletiva, organizada cronologicamente, a fim de esboçar uma narrativa sobre a memória coletiva da arte de rua pessoense. Trata-se do movimento de ocupação de outras vozes, de outros sujeitos e de outros autores no trabalho acadêmico, proposta política primordial dos Estudos Culturais.

CONCLUSÃO

Após o desenvolvimento dos quatro capítulos, foi possível conhecer inúmeros traços sobre o *graffiti* e a pixação em cenário pessoense. Vários deles podem ser reconhecidos como marcadores desse movimento cultural tanto no Brasil como, de forma geral, no mundo.

Fez-se viável apreciar algumas de suas visões de mundo e dinâmicas de ocupação espacial. Como visto, as narrativas dos grafiteiros e pixadores escamoteiam diversos gêneros narrativos (ZUMTHOR, 1997) e quiçá literários. Entre eles, destacam-se a troça – evidenciada sobretudo na ludicidade de Gigabrow –, a narrativa de aventura etc.

Dessa maneira, pode-se presumir que existe uma arte – sem “A maiúsculo” – que pulsa e se desenvolve no cotidiano. Esta arte é popular, corriqueira, fugidia, alegre uma conversa através de um caso, de uma piada, de um trocadilho, de um enigma, de uma fábula etc. Ou seja, pode servir como desautomatização da linguagem, dos gêneros e das formas de fala mais formais.

Como foi discutido ao longo do capítulo três, tratam-se de experiências estéticas sensíveis que podem ter sua potência criadora diminuída por uma axiomática capitalista que visa decidir e imperar sobre o que é Arte – ou o que é literatura – e o que não é, e o que deve ser apreciado como tal e o que deve ser então suprimido desta experiência.

Neste caso, as reflexões dos filósofos franceses Deleuze e Guattari vieram muito bem a calhar, quando auxiliaram a compreensão de funcionamento dessa axiomática que visa tudo sobrecodificar com seus códigos e leituras de mundo. Curiosamente, a crítica estabelecida pelo pixador pessoense Dor conflui com o posicionamento de Deleuze em uma de suas aulas no ano de 1971.

A partir dela, há a compreensão de uma “dinâmica de sobrecodificação” em que a primeira medida – e a mais comum – realizada por um devorador capitalista é reprimir e extirpar tudo que fuja à normalidade. As atividades lúdicas que não propiciam nenhum tipo de ganho material são, portanto, vistas de esguio, com certa desconfiança.

Como indicado, falhando os mecanismos de repressão, num segundo momento esse “devorador” aprimora uma axiomática a fim de inscrever tais modelos de subjetivação. Desse modo, age de forma a criar um fetiche – em seu sentido primordial

de *feitiço* – sobre esses tipos de comportamento, os associando a produtos que podem ser transformados em mercadoria, como peças de roupa etc.

Segundo Marx (1998, p. 197),

à primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente (...) Com valor de uso, não há nada de misterioso nela (...) mas quando aparece como *mercadoria*, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica, cheia de manhas teleológicas.

O que essa metafísica se mete a fazer é criar *uma* imagem para a vida, contínua e verdadeira, de modo a sobrepor à situação de contato com o plano caótico e de dobras autônomas. A sintaxe da vida passa a ser dada por essa imagem-verdade e não mais pela experiência, em que tudo está sempre em relação de forças e movimento. Por sua vez, este último constitui *múltiplas* imagens para a vida, e não em apenas uma.

Por sua vez, essa perspectiva metafísica busca sobrecodificar tanto os *graffiti* quanto as pixações. Os primeiros são mais fáceis, tendo em vista seu desenvolvimento plástico-formal, contando já com alguma aceitação social. São então, percebidos pelo seu viés “bonitinho”, como atribuem os próprios pixadores, ao invés do conteúdo que transmite, por exemplo.

A esses fica mais fácil a atribuição da figura do Artista que observa a realidade a partir de um óculos especial, como diria Nietzsche (2000). Nele é encarnado um grande herói da sociedade capitalista. A partir desse “óculos especial”, existe a crença de que ele receba a visão da obra pronta, como unidade. Dá-se como uma dádiva ou algo que não faz parte do sistema da vida, inscrevendo-o de cima, de uma situação ideal. Porém, como clama a pixadora carioca Anarkia, urge a necessidade de um *graffiti* capaz de fazer pensar, de movimentar a subjetividade. Uma arte de rua capaz de desvincular-se desse mundo metafísico, atingindo e agindo sobre uma situação real.

Quanto aos depoimentos, Terry Eagleton (2001) chama a atenção para o fato de ser “perigoso tomar situações da fala viva como modelos para literatura, porque os textos literários não são, é claro, atos de fala em sentido literal” (p. 179). Para o autor, a literatura executa uma leitura de compreensão do mundo através de um jogo – desautomatização, intensificação – com a linguagem.

Porém, a partir do que foi observado anteriormente, é possível constatar que essa relação de ludicidade com a linguagem também ocorre na fala cotidiana, por mais que seus autores não queiram produzir literatura – e que não produzam, de fato, produtos literários como estamos habituados a concebê-los. Contudo, contata-se um movimento em que narradores orais brotam de forma consciente nas comunidades, tradicionais ou não. Esses narradores não são apenas guardiões culturais, por assim dizer, mas autores que criam e recriam narrativas, versos, sintaxes e tradições.

Por sua vez, observo que esses indivíduos que querem – e conseguem – se apropriar da arte narrativa, são sujeitos que estabelecem conexões com o popular, com a tradição, com seu entorno e com o novo. Também tendem a perceber o mundo através de seu lado épico, como afirma Walter Benjamin (1994).

Nesta pesquisa, foi possível encontrar em Gigabrow um grande potencial nesse sentido. Segundo Benjamin (Op. cit, p. 199), o reino narrativo só pode ser realmente compreendido tendo em vista dois tipos arcaicos de narrador, e Giga compreende – e lapida aos poucos – esse duplo paradigma.

O primeiro deles é o do camponês sedentário que conhece as tradições e histórias do seu povo – adquiridas em sua infância e adolescência vivida no sítio etc., demonstradas através das ligações com as tradições populares, folhetos de cordel, com a busca de elementos regionais etc. O próximo arquétipo é o do marinheiro, que viu muita coisa e por isso, tem muita coisa para contar, dada sua relação com o mar em suas viagens à Baía da Traição, no litoral norte paraibano, assim como através das diversas andanças realizadas por Aginaldo Pereira com projetos culturais, cinema e *graffiti*, conhecendo o Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, o sertão paraibano – onde conheceu personalidades como Zabé da Loca – e etc.

Contudo, neste quesito concluo que não cabe definir os depoimentos dos grafiteiros e pixadores como literatura. Antes, presta percebê-los a partir da perspectiva da literariedade, como elucidam Derrida (2014) e Eagleton (2001). Ambos confluem para o posicionamento de que o objeto literário não existe *em si*, mas através de uma relação de literariedade tecida no exercício da criação ou da “leitura” – ou ainda da audição e interpretação, no caso da poesia oral. É, pois, dessa maneira, que se fez possível observar as potencialidades poéticas apontadas até agora.

Com a reflexão acerca das experiências de campo, foi possível constatar que esses depoimentos não produziram, de maneira pura e simples, atos de fala comuns como os referidos por Eagleton (Op. cit.). Assim como na citada película *Jaguar*, de Jean Rouch, grafiteiros e pixadores interpretaram papéis de si mesmos, provocados pela situação de pesquisa, assim como pelo duplo vivenciado através da arte de rua.

Cada pseudônimo associa-se à uma personalidade nas paredes, como pôde ser notado nas narrativas de Giga. Este assinava “Ginaldo nas telas” – no campo “oficial” – e TOC nos muros – ou seja, extra oficial. Quando queria fazer falar uma “voz” – traço – mais crítica, utilizava-se de outra construção - Monolúcido. Do mesmo modo, a narrativa de Dor também pode fazer perceber o processo de dobra de um texto oral sem rasura que se constrói no momento do depoimento.

É possível perceber que por trás do nome pixado – ou grafitado – existe um trabalho de construção de sintaxe sobre quem é aquele personagem. Giga explica sobre o Monolúcido: “mono é uma pessoa, mono é um. Aí lúcido é lúcido. É uma pessoa lúcida, aí quando eu fazia as críticas eu assinava Monolúcido”. Dor também explica seu personagem: “o Dor vazio. No meio do ‘o’ eu sempre boto um vazio, tá ligado? Um risco. Um risco pra representar o vazio. Que é a dor do vazio existencial”.

Ademais, foi possível reconhecer e problematizar alguns dos traços identitários recorrentes no *graffiti* e na pixação, tanto em contexto local quanto global. À pixação, cabe uma postura insistentemente ativa, contestatória. Reafirmando sua postura ativa de antropófagos culturais, como se refere o fotógrafo Choque no documentário *Pixo* (2009), se apropriam da língua portuguesa, da tipografia, das superfícies urbanas etc.

Foi possível, então, explorar um pouco de seu universo cultural, debatendo as aproximações e distanciamentos entre o *graffiti* e a pixação segundo seus próprios regimes de memória. A partir do poema de Aladino, publicado na primeira página do periódico local *O Jornal* em 02 de abril de 1924, foi possível constatar que o discurso oficial e o midiático já há muito adjetivam tais práticas, sempre associando – ao menos a pixação – à sujeira e ao vandalismo.

Mais uma vez, os pixadores buscam entre si a resignificação e a digestão – ao modelo do devorador capitalista, porém às avessas – das adjetivações que lhes são direcionadas, passando a reafirmar sua postura “visceral”, como se refere o pixador pessoense Dor. O vandalismo também é valorizado, de forma a demonstrar entre os pares,

coragem, astúcia, entre outros. Nesse movimento de inversão de valores, o que era negativo passa a ser positivo.

Os *graffiti* acabam sendo mais facilmente cooptados, através de alianças com a prefeitura etc. Isto, por sua vez, é um movimento antigo, utilizado pelo Estado no Brasil desde os fins dos anos 1980, quando o amplamente procurado pixador paulistano Juneca, migra para o *graffiti* e faz campanha para Luiza Erundina (Szacher, 2013). Apesar disso, também podem estabelecer táticas para burlar as sobrecodificações das quais são alvo. Como visto, constroem relações afetivas com a urbe através de sua exploração e do fato de se doarem – darem um presente para a cidade e seus habitantes no posicionamento do grafiteiro Camô.

De modo geral, a tentativa de escrever essa memória, para além de registrá-la em vídeo – de modo que ela não se perca –, condiz com o intento epistemológico dos Estudos Culturais. Violentando o cânone, foi possível fazer emergir memórias subterrâneas, escutando vozes de seres humanos que geralmente são silenciados e não se conformam com isso, criando outras redes de sociabilidade, afeto e lazer. Como habitantes das urbes, dificilmente temos essa dimensão apenas observando seus rastros/produtos – pixações e *graffiti*.

Primordialmente, tal empreendimento está em consonância à proposta política dos Estudos Culturais, a fim de executar uma democratização das vozes narrativas e do direito à heranças culturais no mundo contemporâneo. A isso se prestam também Letras e as ciências, não abandonando sua finalidade social e humana, demasiadamente humana. Dessa maneira, além das demais anástrofes citadas, no movimento final aqui executado, procurei organizar e criar uma grafia coletiva entre as vozes dos grafiteiros e pixadores de modo que elas conversassem. No fim, os interlocutores da pesquisa executaram no a inversão de papéis – de sujeitos a autores – dentro de um trabalho acadêmico.

BIBLIOGRAFIA

- ADERALDO, G. *Territórios, Mobilidades e Estéticas Insurgentes*. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5, n. 2, 2017.
- ALBERTI, V. De “versão” a “narrativa” no *Manual de História oral*. In: *Revista História Oral*. Dossiê: *História oral, memória e democracia*. Vol. 15, nº 2, 2012.
- AMORIM, L. e FALCONE, F. T (orgs). *Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: EdUFPB, 2013.
- ASSMAN, A. *Espaços da Recordação*. Campinas: EdUnicamp, 2011
- BACHELARD, G. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martin Fontes, 1998.
- BAHIA, J. *Jornal, História e Técnica: história da imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro, Mauad, 2009.
- BANKSY. *Wall and Piece*. Londres: Century, 2005.
- BARTH, F. *Grupos Étnicos e suas Fronteiras*. In: *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, H. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BEY, H. *Caos: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003.
- BOLETA, D. M. (org.). *Tsss.... o grande livro da pixação em São Paulo*. São Paulo: Ed. do Bispo, 2006.
- BOSI, E. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARDOSO JR, H. R. *Pragmática Menor: Deleuze, imanência e empirismo*. Tese de Livre-Docência: Unesp, Assis, 2006.
- CERTEAU, M. de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CIORAN, E, M. *Cioran – entrevistas com Sylvie Jaudeau*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- CUNHA, E. da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.
- CUNHA, T. da S. *AEROTSSSSSSSSOL: uma leitura crítica do movimento do graffiti através do objeto artístico Aerossol*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização): Unesp, São Paulo, 2014.
- DA MATTA, Roberto. *O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues*. In: *Boletim do Museu Nacional: Antropologia*, n. 27, maio de 1978. P.1-12.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. Lisboa: Assirio&Alvim, 1972.
- _____. *O que é a Filosofia?*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DERRIDA, J. *Essa Estranha Instituição Chamada Literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- DEWEY, J. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DONATO, E. *Operários do Barão*. Dissertação de Mestrado. PPGA-UFPB: João Pessoa, 2017.
- DUARTE, A. M. L. T. *A sociedade “secreta” de pichadores/as e grafiteiros/as em Campina Grande/PB*. Tese de Doutorado. UFPB: João Pessoa, 2010.

- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ESCOSTEGUY, A. C. D. *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FERNANDES, A. M. A. *Palavras Navegáveis: um estudo da poética de Lúcio Lins*. Dissertação de Mestrado: João Pessoa, 2003.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985
- FONSECA, C. *A Poesia do Acaso: na transversal da cidade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Vozes: Rio de Janeiro, 1999.
- FRANCE, C. de. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- FREIRE, M. *Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”*. In: *Revista Significação*, n. 38, 2012.
- FUNARI, P. P. *A Vida Quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GALEANO, E. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- GITAHY, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GOMBRICH, E. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GUATTARI, F. *Caosmose: por um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBBSAWM, E. J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- JOUTARD, P. *Desafios à história oral do século XXI*. In: FERREIRA, M. de M., FERNANDES, T. M. e ALBERTI, V. *História oral: desafios para o século XXI*. (orgs). Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - FGV, 2000. pp. 31 a 45.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: EdUnicamp, 1992.
- LEROI-GOURHAN, A. *Cinema et Sciences Humaines: Le film Ethnologique existe-t-il?* In: *Le Fil du Temps*. Paris: Ed. Fayard, 1983.
- LÚCIO, A. C. M. *O Mundo de Jove: a história de vida de um cantador de coco*. Tese de Doutorado, UFPB: João Pessoa, 2001.
- MARCELO, J. *XARPI: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2015.
- MARIE, M. e ARAÚJO, J. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. 23.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MATTELARD, A. e NEVEU, É. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

- MATUCK, C. *Nox: graffiti São Paulo*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.
- MESQUITA, A. L. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP: São Paulo, 2008.
- NIETZSCHE, F. *Humano, Demasiadamente Humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.
- NOVAES, R. *Hip Hop: O que há novo?* In: *Perspectivas de Gênero: debates e questões para as ONGs*. Recife: GTGênero, 2002.
- OLIVEIRA, R. e PELLIZZARO, T. *Literatura e Sarau: implicações políticas*. In: *Revista Abriu*, 6, 2017.
- ONG, W. *Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- PAGE, S. *El participante invisible: El papel Del transcriptor*. In: *Revista História Oral. Dossiê: Questões metodológicas*. Vol. 7, 2004.
- PAIS, J. M. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PEDROSA, M. *Homem, mundo, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PENACHIN, D. *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana: uma imersão nos universos de graffiti e da pixação na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado: UFMG, Belo Horizonte, 2012.
- PEREIRA, A. B. *Cidade de Riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo*. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 56 n° 1, 2013.
- POLLAK, M. *Memória e Identidade Cultural*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n° 10, 1992.
- POLLAK, M. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 3, 1989.
- PORTELLI, A. *Memória e diálogos: desafios da história oral para a ideologia do século XXI*. In: FERREIRA, M. de M., FERNANDES, T. M. e ALBERTI, V. *História oral: desafios para o século XXI*. (orgs.). Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - FGV, 2000. pp. 67 a 71.
- QUERALT, L. U. *El tratamiento archivístico y documental de La fuentes orales*. In: *Revista História Oral. Dossiê: questões metodológicas*. Vol. 7, 2004. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=issue&op=view&path%5B%5D=10&path%5B%5D=showToc>. Acesso em: 15/08/2017.
- REZLER, André. *La estética anarquista*. México: Ed. Fondo cultura econômica. Coleccion Popular, 1974.
- RIBEIRO, J. da S. *Jean Rouch: filme etnográfico e Antropologia*. In: *Doc On-line*, n. 3, 2007. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf. Acesso em: 23/11/2018.
- ROCHA, A. C, L. da. e ECKERT, C. *Imagens do Tempo nos Meandros da Memória: por uma etnografia da duração*. In: *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, vol.1, n° 1, 2000. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/8928. Acesso em: 30/08/2016.

- SARLO, B. *Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa*. In: *Revista de Crítica Cultural*, nº 15. 1997.
- SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. São Paulo: EdUnesp, 2005.
- SILVEIRA JR, N. E. da - *Superfícies Alteradas: Uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado: Unicamp, Campinas, 1991.
- SÓCRATES, L. *Quem Diz, 'Eu, um negro': vozes e foco narrativos em Jean Rouch*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP: São Paulo, 2009.
- SPINELLI, J. *Alex Vallauri: Graffiti*. São Paulo: Bei Comunicações, 2010.
- SZACHER, A. (Org.). *Estética marginal volume 2*. São Paulo: Zupi, 2012.
- TÉLLEZ, A. S. *Graffiti: uma ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.
- TIBURI, M. *Ridículo Político: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- VAZ, A. dos S. *A Ideia de "ordem" nas civilizações Pré-Clássicas e Clássicas*. In: *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*. Ano I, nº 1, 2002.
- VENSON, A. M. e PEDRO, J. M. *Memórias como fonte de pesquisa em história e Antropologia*. In: *História Oral*, v. 15, nº 2, 2012. Disponível em: www.revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=261. Acesso em: 30/08/2016.
- VON SIMSON, O. R. de M. *Depoimento Oral e Fotografia na Reconstrução da Memória Histórico-Sociológica*. In: *Boletim do Centro de Memória UNICAMP*, v.3, nº 5, Campinas, jan/jun 1991.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

VÍDEOGRAFIA

- A Letra e o Muro*. Direção: Lucas Fretin. São Paulo: LISA-USP, 2002.
- Graffiti Fine Art*. Direção: Jared Levy. Brasil, 2011.
- Luz, Câmera, Pichação*. Direção: Bruno Caetano, Gustavo Coelho e Marcelo Guerra. Rio de Janeiro: Have a Nietzsche Day, 2011.
- Pixadores (Tuulensiippajat)*. Direção: Amir Escandinari. Dinamarca, 2014.
- Pixo*. Direção: João Weiner e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo, 2009.