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

Caio Martiniano de Brito Baima

Do Muro de Tijolos ao Muro Digital: A ascensão do graffiti em Fortaleza e suas perspectivas em tempos pandêmicos

João Pessoa/PB
2021

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B161m Baima, Caio Martiniano de Brito.
Do muro de tijolos ao muro digital : a ascensão do graffiti em Fortaleza e suas perspectivas em tempos pandêmicos / Caio Martiniano de Brito Baima. - João Pessoa, 2021.
114 f. : il.

Orientação: Marco Aurélio Paz Tella.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Graffiti. 2. Pandemia - Covid-19. 3. Etnografia virtual. 4. Práticas juvenis. I. Tella, Marco Aurélio Paz. II. Título.

UFPB/BC CDU 003.6.079(043)

Elaborado por WALQUELINE DA SILVA ARAUJO - CRB-15/514

Caio Martiniano de Brito Baima

Do Muro de Tijolos ao Muro Digital: a ascensão do graffiti em Fortaleza e suas perspectivas em tempos pandêmicos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia. Linha de pesquisa: Etnografias e sociabilidades urbanas.

Orientador: Marco Aurélio Paz Tella

João Pessoa/PB
2021

Do Muro de Tijolos ao Muro Digital:
a ascensão do graffiti em Fortaleza e suas perspectivas em tempos pandêmicos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia. Linha de pesquisa: Etnografias e sociabilidades urbanas.
Orientador: Marco Aurélio Paz Tella

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof Dr. Marco Aurélio Paz Tella (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba

_____
Prof. Drª. Lara Santos de Amorim
Universidade Federal da Para

_____
Prof. Dr. João Batista de Menezes Bittencourt
Universidade Federal de Alagoas

AGRADECIMENTOS

Gostaria de fazer uso desse espaço para agradecer primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba junto ao seu corpo docente. Foram as disciplinas ofertadas por esse programa que fomentaram muitas das discussões e que alinharam o que eu realmente gostaria de pesquisar.

Meu profundo agradecimento ao meu orientador, o Professor Dr. Marco Aurélio Paz Tella, que acompanhou todo esse processo do início ao fim, que se fez não apenas como professor, mas um bom amigo.

Ao Professor Claudiovan Ferreira da Silva que contribuiu em minha banca de qualificação, à Professora Drª Lara Santos de Amorim que também esteve presente nesse primeiro momento e topou continuar avaliando e contribuindo para meu trabalho em minha defesa e ao Professor Dr. João Batista de Menezes Bittencourt que aceitou estar presente nesse momento tão importante.

Não posso deixar de agradecer ao Guetu - Grupo de Pesquisas em Etnografias Urbanas pelas importantíssimas contribuições, aos membros que realizaram leituras de extratos de meu trabalho e que posteriormente apontaram propostas de alterações em prol da melhoria de sua qualidade. As reuniões quinzenais com temáticas de muita relevância, mas cheias de brincadeiras ajudaram a sustentar este pesquisador em um dos piores momentos do confinamento social que passamos no ano de 2020, sem isso esta pesquisa não teria caminhado.

Estamos chegando em um ano de confinamento social quase que integral onde o suporte familiar ainda é um dos pilares mais fundamentais para minha coesão individual que se estende páginas desse texto. Mesmo diante do caos sanitário a estrutura de convivência criada no espaço interno à minha casa fez com que tivéssemos um ano surpreendentemente agradável, onde assistimos a diversos filmes, cozinhamos, conversamos e estabelecemos uma das melhores rotinas em comparação aos últimos anos da minha vida. Minha mãe, Josenói, meu irmão, Tibério e meu pai, Eudes foram capazes de sustentar um momento de anseios emocionais muito difíceis da forma mais fluída possível, a todo momento estendemos nossas mãos uns para os outros.

É difícil citar todas as pessoas que entrei em contato através do *Instagram* e que

não só contribuíram para esta pesquisa como são ela do início ao fim, afinal, foram muitos. Mas em especial, os diálogos acessíveis com a Gabi me foram excelentes e por isso agradeço muito além das horas que Narcélio Grud dedicou a mim ao levar para dentro de seu ateliê, mostrar todas as salas, apresentar os artistas que lá trabalhavam, as horas de nossa entrevista. Marquinhos Abu também é fundamental, já em confinamento concedeu uma entrevista longa de muitas horas através das plataformas virtuais que serviu para direcionar muitos dos caminhos que decidi percorrer.

Minha turma, 2019, que conseguiu facilmente ultrapassar a posição de colegas e nos tornar íntimos amigos, Milena, Mateus, Weverson, Stephanie, Durvalina, Rafa, Yago, Arthur, Laís, Fabrício, Dani, Clordana, Rosi e os dois agregados de nossa turma, Camilla e Barbixa. Amigos que foram da sala de aula para as semanais mesas de bar culminando em nossa inesquecível viagem para a Salvador – BA.

É inevitável falar da importância de minha *party* de RPG nesse momento. Durante todo o ano de 2020, duas noites por semana, me encontrei não com Yago, Thierry, Brito, Victor, Atos e Mateus, mas sim com Sigil, Isildor, Tanoco (que faleceu dando lugar a Holdor), Aldebaran, Cipriano e, claro, nosso *Dungeon Master*. Foi junto desses não tão fiéis companheiros que me teletransportei para o fantástico mundo de Gathria e vivi as mais surpreendentes aventuras.

Para finalizar, um agradecimento mais do que especial a todos os meus PRIMXS[1]: Nicole, Claudino, Débs Bia, Fabão, Gabi, Gui, Antônio, Inez, Holzmann, Pachequinha, Juliano, Yas, Jo, Sara Schaumann, Pedro, Lara e, novamente, meu irmão, Tibério, afinal, mais do que irmãos, amigos! Essas pessoas merecem agradecimentos, cheiros, abraços e mais milhares de coisas, aguentaram lágrimas, viajamos juntos, fomos suporte emocional de cada um que precisou (e todos em algum momento precisaram), essas pessoas são, no mínimo, fantásticas.

[1] Nome de nosso histórico grupo de *Whatsapp*.

"A história de todas as grandes civilizações galácticas tende a atravessar três fases distintas e identificáveis – as da sobrevivência, da interrogação e da sofisticação, também conhecidas como as fases do como, do porquê e do onde".

(Douglas Adams)

RESUMO

A presente dissertação intitulada DO MURO DE TIJOLOS AO MURO DIGITAL: A ASCENSÃO DO GRAFFITI EM FORTALEZA E SUAS PERSPECTIVAS EM TEMPOS PANDÊMICOS comporta o relato de uma pesquisa etnográfica que ocorreu de forma multissituada em Fortaleza, no meio físico e no meio digital, por intermédio da rede social *Instagram*, abordando a atividade de artistas grafiteiros no contexto da pandemia do coronavírus. Partindo, na primeira seção, de uma recuperação histórica que desemboca no graffiti contemporâneo, a investigação, de caráter qualitativo, incorpora aspectos apontados por interlocutores, ouvidos por meio de entrevistas semiestruturadas, num diálogo com a pesquisa bibliográfica. Segue, nas seções seguintes, inserindo as dificuldades da realização de uma pesquisa em meio à pandemia da Covid-19, simultaneamente trabalhando as técnicas destinadas a acompanhar o deslocamento das produções artísticas dos muros da cidade para o espaço virtual, numa observação proporcionada pelo *Instagram*. Ao final, discute-se dois aspectos centrais do tema na transição de 2020 para 2021: as dificuldades para efetivação de um projeto desenhado para ocorrer por meio de uma imersão presencial na Praia de Iracema, constantemente adiada em razão das medidas de proteção sanitária aderidas pelo Governo do Estado do Ceará e, em segundo lugar, a exposição das percepções obtidas nos meios virtuais em busca de compreender as formas utilizadas para manutenção de trabalhos artísticos pelos grafiteiros usuários do *Instagram*. Este trabalho tem como principal objetivo perceber e discutir as dificuldades enfrentadas por estes artífices após o fatídico surgimento da pandemia, que exige como principal medida de contenção o confinamento. Neste quadro, se pretende discutir a relação dos grafiteiros com o Poder Público, por meio da análise do texto e dos desdobramentos do Edital Arte Urbana na PI, de 2020, no contexto do estado emergencial, examinando os elementos de controle social presentes neste tipo de iniciativa estatal e, sob outro aspecto, as estratégias utilizadas pelos grafiteiros para dar sequência ao fomento de sua arte. Partindo de DIÓGENES e buscando entender o ciberespaço com RIFIOTIS, o método utilizado, que fundamenta os procedimentos acima descritos, foi o da etnografia virtual. O estudo se conclui constatando aspectos relacionados ao controle social presentes não apenas nas vias da administração pública, mas também pelos direcionamentos automatizados dos meios digitais, e, ao mesmo tempo, registrando a incidência de inúmeras formas de tentativa de liberdade encontradas na investigação, como as saídas às ruas durante o *lockdown*, contraditoriamente menos sujeitas, nas circunstâncias do isolamento, à repressão da polícia, ou à difusão de conteúdos nas redes sociais como espaço aparentemente seguro.

Palavras-chave: Graffiti; Arte de rua em tempos de pandemia; Etnografia virtual, Práticas juvenis, Controle social.

ABSTRACT

The present paper entitled FROM THE BRICK WALL TO THE DIGITAL WALL: THE ASCENSION OF GRAFFITI IN FORTALEZA AND ITS PERSPECTIVES IN PANDEMIC TIMES comprises the report of an ethnographic research that took place in a multisituated way in the city of Fortaleza, in the physical environment and in the digital environment, through the Instagram social network, addressing the activity of graffiti artists in the context of the coronavirus pandemic. Starting, in the first section, from a historical recovery that leads to contemporary graffiti, this qualitative type investigation incorporates aspects pointed out by interlocutors, heard through semi-structured interviews, in a dialogue with the bibliographic research. It continues, in the following sections, inserting the difficulties of conducting a research in the midst of the Covid-19 pandemic, simultaneously working on techniques designed to accompany the displacement of artistic productions from the city walls to the virtual space, in an observation provided by Instagram. At the end, two central aspects of the theme are discussed in the transition from 2020 to 2021: the difficulties in carrying out a project designed to take place through a face to face immersion in Praia de Iracema, constantly postponed due to the health protection measures adhered by the Government of the State of Ceará and, secondly, the exposure of the perceptions obtained in the virtual media trying understand the ways used for the maintenance of artistic works by graffiti artists who use Instagram. This work has as main objective to perceive and discuss the difficulties faced by these artists after the fateful arrivel of the pandemic, which requires confinement as the main containment measure. In this context, we intend to discuss the relationship between graffiti artists and the State, through the analysis of the text and the developments of the Public Notice Arte Urbana na PI, 2020, in the context of the emergency state, examining the elements of social control present in this type of government initiative and, in another aspect, the strategies used by graffiti artists to give continuity to the promotion of their art. Starting from DIÓGENES and seeking to understand cyberspace with RIFIOTIS, the method used, which underlies the procedures described above, was that of virtual ethnography. The study concludes by verifying aspects related to social control present not only in the public administration pathways, but also by the automated directions of digital media, and, at the same time, registering the incidence of numerous forms of attempted freedom found in the investigation, such as retourning to the streets during the lockdown, contradictorily less subject, in the circumstances of isolation, to the repression of the police, or the diffusion of content on social networks as an apparently safe space.

Keywords: Graffiti; Street art in pandemic times; Virtual ethnography, Youth practices, Social control.

RESUMEN

La presente tesis de maestria titulada DEL MURO DE LADRILLO AL MURO DIGITAL: EL ASCENSO DEL GRAFFITI EN FORTALEZA Y SUS PERSPECTIVAS EN TIEMPOS DE PANDEMIA comprende el relato de una investigación etnográfica hecha de manera multisituada en Fortaleza, en el médio físico y en el medio digital, a través de la red social Instagram, abordando la actividad de los grafiteros en el contexto de la pandemia de coronavirus. Partiendo, en el primer apartado, de una recuperación histórica que conduce al grafiti contemporáneo, la investigación, de carácter cualitativo, incorpora aspectos señalados por los interlocutores, escuchados a través de entrevistas semiestructuradas, en diálogo con la investigación bibliográfica. A continuación, sigue planteando las dificultades para realizar una investigación en medio de la pandemia Covid-19, trabajando simultáneamente las técnicas diseñadas para acompañar el traslado de las producciones artísticas desde las murallas de la ciudad al espacio virtual, en una observación proporcionada por Instagram. Al final, se discuten dos aspectos centrales de la temática en la transición de 2020 a 2021: las dificultades para llevar a cabo un proyecto diseñado para realizarse a través de una inmersión presencial en la Praia de Iracema, constantemente postergada por las. medidas de protección sanitaria adheridas por el Gobierno del Estado de Ceará y, en segundo lugar, la exposición de las percepciones obtenidas en los medios virtuales en busca de comprender las formas utilizadas para el mantenimiento de obras artísticas por los grafiteros que utilizan Instagram. Este trabajo tiene como objetivo principal percibir y discutir las dificultades que enfrentan estos artistas luego de la fatídica aparición de la pandemia, que requiere el confinamiento como principal medida de contención. En este contexto, pretendemos discutir la relación entre los grafiteros y el Poder Público, a través del análisis del texto y los desarrollos del Aviso Público Arte Urbana na PI, 2020, en el contexto del estado de emergencia, examinando los elementos de el control social presente en este tipo de iniciativas estatales y, en otro aspecto, las estrategias utilizadas por los grafiteros para dar continuidad a la promoción de su arte. Partiendo de DIÓGENES y buscando comprender el ciberespacio con RIFIOTIS, el método utilizado, que subyace a los procedimientos descritos anteriormente, fue el de la etnografía virtual. El estudio concluye señalando aspectos relacionados con el control social presentes no solo en las vías de la administración pública, sino también por las direcciones automatizadas de los medios digitales y, al mismo tiempo, registrando la incidencia de innumerables formas de tentativa de libertad encontradas en la investigación. como salir a la calle durante el encierro, contradictoriamente menos sujeto, en las circunstancias del aislamiento, a la represión policial, o la difusión de contenidos en las redes sociales como un espacio aparentemente seguro.

Palabras llave: Graffiti; Arte callejero en tiempos de pandemia; Etnografía virtual, Prácticas juveniles, Control social.

LISTA DE IMAGENS UTILIZADAS

Imagem 1: Trabalho em caixa d'água de Ybirá, artista local, para o Festival Concreto. Autor: Equipe do Festival Concreto. Imagem: https://bit.ly/2KDTdtu

Imagem 2: O Mural de Tlaquepaque fotografado de perto. Foto do blog CorrendoMundo. Imagem: https://3.bp.blogspot.com/-PI15cFBwcg8/Vdqfni1QdHI/AAAAAAAATMw/Z7wP4aARggk/s1600/IMG_6148.JPG

Imagem 3: O "Malunguinho" é o personagem que expressa o que há dentro de Abu nos muros da cidade. Autor: Marquinhos Abu. Imagem: https://www.instagram.com/p/Bd-J7EJHUYj/?utm_source=ig_web_copy_link

Imagem 4: Homenagem ao bovid-19. Autor: Harynk Madureira. Imagem: print retirado do grupo Graffiti Brasil - Salve os Muros

Imagem 5 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 22 de outubro de 2020

Imagem 6 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 11 de dezembro de 2020

Imagem 7 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 14 de dezembro de 2020

Imagem 8 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 16 e 17 de dezembro de 2020

Imagem 9 – Print do painel pintado pela Gabi viabilizado pelo Edital Arte Urbana na PI. A imagem se encontra no perfil pessoal da artista no instagram em @gabiqrz

Imagem 10 – Print do perfil @muro_digital

Imagem 11 – Aba explorar do perfil @muro_digital

Imagem 12 - Publicação de Gabi em seu instagram. Disponível no perfil @gabiqrz

Imagem 13 – Ações feitas pela crew Ghost NE em julho de 2020

Imagem 14 – Print de discussão na divulgação dos artistas aprovados no Edital Arte Urbana na PI

LISTA DE SIGLAS UTILIZADAS

OMS – Organização Mundial da Saúde

EUA – Estados Unidos da América

TBT - Throwback Thursday – Nostalgia de uma quinta feira (retornar para quinta feira). Também significa throwback to, para se adaptar a mais ocasiões.

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

OS – Organização Social

CUCA – Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte

APP – Aplicativo

PI – Praia de Iracema

MEI – Microempreendedor individual

SUMÁRIO

Agradecimentos.....04
Lista de imagens utilizadas.....10
Lista de Siglas.....11
INTRODUÇÃO.....13
CAPÍTULO I: Arte, Juventude e Graffiti em Fortaleza.....26
I.1. – A história que os muros não contam sobre os muros.....26
I.2. – As paredes entre conceitos: Práticas Juvenis, Arte e Cidade.....38
I.3 – Quando o campo é a cidade (virtual) 46
Interlúdio: Pesquisa e pandemia.....49
1.4 – Novas perspectivas do virtual enquanto campo etnográfico ou as vertentes da pesquisa em contexto pandêmico.....54
CAPÍTULO II: Perspectivas do campo, do físico ao digital, do digital ao físico.....65
II.1. – Diálogos do graffiti, quando a cidade (quase) deixa de ser o campo.....65
II.2 – Os impactos da pandemia do coronavirus e diálogos prévios para entrada em campo.....70
CAPÍTULO III:.....80
III.1 - Os painéis da Praia de Iracema.....80
III.2 Poder Público e artistas nos painéis da Praia de Iracema.....87
III.3 O @muro_digital e a pesquisa no Instagram.....92
IV. COMO CONCLUSÃO.....110
REFERÊNCIAS.....116

INTRODUÇÃO

A cada dia o graffiti[2] está mais presente na vida das cidades. Talvez sequer seja necessário fazer uma dispendiosa viagem para alguma das megalópoles. Basta um pequeno passeio virtual em cidades como Nova Iorque, Londres, Berlim, Tóquio, São Paulo que sem sombra de dúvidas nos depararemos com murais pintados em paredes viradas para as vias públicas. As cores variam, tons quentes, frios, variedades de cinza com branco. Proporções que vão de desenhos minúsculos, do tamanho da palma de uma mão, até obras que cobrem prédios inteiros. Esta forma de expressão artística é deslumbrante, reluzente, até colossal, ao mesmo tempo que pode ser simples e minimalista.

Posso escolher entre desenhar adjetivos em um curto parágrafo, como posso me debruçar em páginas de elogios às efêmeras características das cores que desbotam mais rápido do que uma construção vira ruína. Minha discussão aqui, por mais que às vezes eu possa pincelar um pouco sobre as imagens, não é no campo das artes visuais. As próximas páginas deverão ser um espaço para discutir os cotidianos, os objetivos, os aspectos sociais dos artistas que produzem esses murais.

Fortaleza, o *locus* proposto para esse trabalho que o leitor tem em mãos, é a cidade, galeria a céu aberto, que comportará o objeto de estudo desta pesquisa.

Fortaleza é uma cidade litorânea, capital do Estado do Ceará, com uma economia que gira em torno do setor de serviços, em especial do turismo e, na esfera do setor produtivo, de sua indústria têxtil. Conhecida por suas praias, costuma receber turistas em qualquer época do ano, uma cidade com quase três milhões de habitantes (4.137.561 habitantes, conforme Estimativa do IBGE/2020[3], se considerarmos a população da região metropolitana) não se define apenas por suas atividades diretamente econômicas. Olhando para o período sobre o qual este trabalho se debruça, há um contexto de fomentação de políticas culturais provenientes dos aparelhos estatais e dos sujeitos da cidade, que realizam promoções de eventos de forma autônoma.

[2] Opto por essa grafia, Graffiti, por ser a forma popular de escrita da palavra, mesmo que destoe da norma culta padrão.

[3] Cf. Estimativas da População do IBGE, disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9103-estimativas-de-populacao.html?=&t=downloads

Assim, por exemplo, em um feriado em períodos comuns (não pandêmicos[4]), é possível se deparar com festivais de dezenas de expressões culturais na cidade.

Todos os grupos, sujeitos, oficinas, eventos, instituições ou órgãos que trabalharei daqui para frente, se não são fortalezenses, estabeleceram alguma relação com esse campo. Deve-se ter em vista que, por vezes, citarei ou trabalharei com não-fortalezenses, mas, nestes casos, tecerei breves explicações de quais são as conexões destes com essa cidade. Posso adiantar aqui que um dos festivais discutidos nestas páginas é responsável por trazer de fora do país artistas para colorir alguns muros de prédios históricos sujeitos ao abandono, quando não, já abandonados pelo Poder Público.

A cidade em questão se trata de minha própria terra natal, a qual, entre minhas idas e vindas, após deixar de ser minha morada, se mostrou mutável aos meus olhos. Mas não falo aqui de mudanças graduais, da lentidão do mundo nas gerações passadas. A Terra da Luz[5], alcunha popular, nas últimas décadas, mudou, acelerou, se mostrou cada dia mais urbanizada. Com isso explodiram os fluxos e as *cenas*[6]*,* como se refere Magnani (2003), ao tratar da multiplicidade entre os entretenimentos juvenis.

Estas crescentes cenas saíram de Fortaleza para o Brasil ao mesmo tempo que estão em constante retorno para sua casa. Aquele local que levou Amelinha, Belchior, Rodger Rogério, Ednardo e Fagner para o mundo estava novamente em evidência. Um novo momento chegara, novos meios de difusão foram incorporados aos meios artísticos, a era da tecnologia da informação (CASTELLS, 1999), a era em que a juventude ocupa as ruas de Fortaleza e simultaneamente se integra ao espaço digital permitiu que os artistas se lançassem ao mundo por meio virtual. As jovens gerações de artistas não precisaram esperar "dar o carneiro" para "ir embora daqui pro Rio de Janeiro"[7].

No campo das mídias visuais, por exemplo, o cinema local passou a ser uma arte mais acessível, tanto no que diz respeito à produção como ao consumo. As artes do

[4] Me refiro à pandemia do coronavirus em 2020-2021 que é o contexto em que se dá essa pesquisa.
[5] https://xafurdoeleriado.home.blog/2020/04/13/fortaleza-conhecida-como-a-terra-da-luz-completa-seus-294-anos/
[6] As cenas se tratam dos diversos grupos que ocupam a cidade em condições de produtores ou consumidores de cultura. Por exemplo, os metaleiros constituem uma cena, os skatistas outra.
[7] "Carneiro", faixa do LP "O Romance do Pavão Mysteriozo", lançado por Ednardo em 1974.

corpo, como dança e teatro agora utilizam do meio audiovisual para expor trechos de seus movimentos corporais e monólogos para ampliar seu público para além do palco, convidando, assim, de dezenas a milhares de pessoas para encher as apresentações presenciais. Os teatros e cinemas passam a ser reformados e bem mantidos, à exemplo do Cineteatro São Luiz e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura[8]. É nesse contexto que os muros passam a amanhecer azuis, vermelhos, verdes, amarelos, de as todas as cores misturadas. As pinturas realistas se misturam com influencias cubistas e a estranheza dadaísta.

Minha perspectiva, agora de visitante, quase um turista, era a do deslumbre. Mas, esta não foi a primeira vez que fui contagiado por esse tipo de arte. Tudo começou anos antes e para introduzir esta pesquisa de maneira honesta, expondo a perspectiva deste que a descreve, devo fazer rapidamente um relato pessoal.

Antes mesmo de iniciar a graduação em Ciências Sociais tive a oportunidade de conhecer outra grande cidade, Buenos Aires. O ano era 2014, e naquele tempo os celulares passavam a trazer câmeras de captura de imagem com qualidade fotográfica relativamente boa, em comparação aos equipamentos utilizados por profissionais da área da fotografia. O *Instagram*[9] acabara de conquistar a população, sendo um sucesso em ascensão. Este artefato eletrônico, aliado à esta rede social foram os artifícios que utilizei para minha primeira e inocente "coleta de material de campo" que, anos depois, serviria como premissa para projetar essa pesquisa. A viagem em questão me fez vislumbrar uma série de murais que preenchiam as paredes dos bairros turísticos. Lembro-me bem de um bairro em específico, La Boca. Qualquer comparação com o resto da cidade seria destoante e limitaria a imaginação de como seria um bairro onde quase todas as paredes são tingidas com uma ou mais cores vivas e, por vezes, tendo a presença de um belo mural, alguns, inclusive, assinados por brasileiros.

Com a ingenuidade da juventude, sem sequer pensar na efemeridade desse tipo de arte que amanhã poderia ser apagada ou em um tempo não tão extenso poderia

[8] O Cineteatro São Luiz é um prédio histórico que há anos já possuía essa função enquanto empreendimento privado, na década passada a edificação foi adquirida pelo Governo do Estado para evitar que o setor privado o destruísse ou o transformasse em outra coisa. O Centro Cultural Dragão do Mar por sua vez é o maior espaço físico relacionado a cultura associada tanto ao turismo como ao lazer dos próprios fortalezenses, lá existem grandes praças, por vezes há shows gratuitos, há três museus, auditórios para teatro e cinema, anfiteatro etc.

[9] Essa rede social tem como ênfase as fotografias, essas aparecem antes do texto, esse, por sua vez, não é obrigatório e ocupa um espaço oferecido para descrição da publicação imagética acima.

começar a se deteriorar pela própria ação da natureza, comecei a fazer registros, coleta esta que fez com que o espaço de armazenamento de meu celular fosse preenchido mais com fotografias dos graffitis do que com as de turismo familiar. Me aproveitando da então recente rede social comecei a publicar, sem sequer citar os autores dos trabalhos, tais registros naquele espaço disponível na *internet*[10]. Constituindo um acervo, mesmo que pequeno e com qualidade questionável, aquele seria meu primeiro ensaio fotográfico com a temática da arte urbana.

Era imprevisível naquela época que as imagens coletadas naquele momento servissem como um dos pilares para elaboração de um projeto de pesquisa que abordasse esse tipo de arte em minha própria cidade, tendo em vista que sequer vivia mais nela. Entretanto, não é de todo estranho que estas conexões tenham sido realizadas. As coleções de revistas-em-quadrinhos, o conjunto de desenhos comprados em feiras auto-organizadas, o apreço pelas artes em geral, tudo isto expunha uma curiosidade pessoal pelas áreas da produção artística.

Mas meus apegos individuais não foram suficientes para o *insight*[11] que me levou a propor esta discussão. A ascensão artística de Fortaleza despertou a curiosidade que compôs o amálgama de fatores que justificam a existência de uma pesquisa neste âmbito. O caminho que optei por seguir foi o de compreender quais caminhos foram viabilizados por meio das gestões públicas, tanto do Estado como do Município, para que os artistas menos abastados entrassem no corredor do reconhecimento (vale explicitar que este reconhecimento está vinculado a uma altíssima capacidade técnica).

Com este primeiro recorte, busquei os espaços físicos construídos pelo Poder Público que têm como objetivo a difusão da arte, cultura e esporte de forma gratuita. O primeiro passo foi a constituição de uma lista para que eu pudesse visualizar de forma mais nítida cada um desses locais. Além do cineteatro e do Centro Dragão do Mar, já citados nessa introdução, Fortaleza contém o Vila das Artes, o Porto Iracema, o Porto Dragão, os CUCAs[12], o Instituto Iracema entre outros[13]. Tendo em mãos este leque, cabia compreender quais são os limiares que os distinguiam.

[10] Essas imagens ainda estão em minha conta pessoal dessa rede.
[11] Palavra em inglês utilizada no português para simbolizar estalos de criatividade súbitas.
[12] Rede de Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte, da Prefeitura de Fortaleza.
[13] Todos os nomes citados são institutos de cultura e arte, alguns possuem estrutura física pública, outros atuam como gestores de instituições culturais. Por exemplo, o Instituto Iracema é responsável por gerir o Centro Cultural Belchior.

Visualizando quais funções estes espaços exerciam entre a população e sabendo da existência das oficinas de graffiti, tomei uma decisão extrema, projetei meu trabalho me direcionando para um deles, o CUCA, Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte, que hoje em dia constitui uma rede. Trata-se de uma rede estatal atuando na esfera municipal. Sua principal atuação está ligada a mensal publicação de um catálogo de cursos e oficinas ligados às áreas que compõem seu nome. Além disso, há a disponibilização para o público de espaços de lazer, esporte, exposições e, costumeiramente, atividades culturais previstas nos catálogos mensais.

Neste primeiro momento, me debrucei sobre o estudo da história por trás da existência deste espaço, remetendo à prefeitura do Partido dos Trabalhadores gerida por Luizianne Lins, que, no seio de sua secretaria de juventude, projetou o que hoje é uma rede, ainda que no projeto não se previsse, na época, este tipo de estrutura, mas apenas um centro, na Barra do Ceará[14]. A ideia original era traçar a relação entre a realidade e as demandas dos bairros da periferia (originalmente apenas da Barra do Ceará) com a produção artística, para assim compreender o graffiti como forma de interferência e resistência no meio urbano. O graffiti encontra-se neste meio por estar contido na esfera das artes de rua inseridas no leque artístico trabalhado pela rede.

Ao recuperar a programação de cursos e oficinas oferecidas pela rede nos últimos anos, foi possível verificar nessas listas oficinas relacionadas ao graffiti. A princípio estas oficinas serviriam como base para a pesquisa etnográfica que fora proposta. No decorrer do último ano, acompanhando os mesmos documentos, fui frustrado com o fato de que aquelas oficinas que outrora apareciam, mesmo que de forma escassa, agora sequer eram citadas. Este questionamento se perpetuou dia após dia, até que, em minha primeira entrevista, uma jovem artista falou sobre o caso, mesmo que eu não o citasse em meu roteiro de perguntas.

Esta artista, Mila, é moradora do Bom Jardim, o bairro em que se construiu o segundo CUCA. Ao citar o caso, ela não sanou minha dúvida sobre a razão pela qual esses cursos não eram mais ofertados, mas explicitou a existência de um abaixo-assinado que estaria circulando entre os artistas do bairro solicitando que estas atividades voltassem a acontecer. Este relato foi feito no primeiro mês de 2020.

[14] Bairro periférico da cidade, o último bairro litorâneo na direção oeste. Tem importância na história e na tradição da cidade por se acreditar que a vila de Fortaleza começou a se estabelecer nesta região.

Este fato impôs uma enorme limitação a meu objeto de estudo. Melhor dizendo, a revelação inviabilizou o objeto de estudo original. Não havendo mais o objeto de estudo inicial, encaminhei a transferência de minha pesquisa para dois setores contemporaneamente presentes na *cena* local. Sob um primeiro aspecto, me voltei para a observação das interações sociais por meio do espaço digital, através de uma iniciativa própria de criação de um perfil nas redes sociais e, num segundo aspecto passei a observar o lado institucional[15] da arte graffiti, os eventos proporcionados pelo lançamento de editais municipais e estaduais. Passei a trabalhar especificamente com o "Edital de Arte Urbana na Praia de Iracema". Este foi lançado no terceiro mês do ano de 2020, entretanto, devido às complicações sanitárias ocasionadas pela pandemia do coronavírus, foi adiado com a promessa de que as pinturas previstas no edital ocorressem até o final deste mesmo ano. É valido ressaltar que, ainda no primeiro semestre, ocorreu o processo seletivo, definindo quem seriam os artistas que participariam das pinturas de painéis. Aqui, há um caso específico que por vezes aparecerá no decorrer do texto, o Festival CONCRETO, que já efetuou seis edições na esfera municipal, trazendo artistas locais, nacionais e até internacionais para pintar muros dispostos em distintos locais da cidade. Minha investigação não deverá ter tanta profundidade no tratamento etnográfico deste evento, mas sua importância e seu caráter inovador nos levou a buscar seus organizadores para compreendermos os caminhos que o fenômeno da arte urbana associada ao Poder Público trilhou nesta última década, assim abrindo a possibilidade de que tantos outros projetos com temáticas próximas viessem a ser aprovadas no contexto da cidade. Para percebermos a proporção do evento e assim justificar a necessidade de discuti-lo quando trabalhamos com graffiti em Fortaleza, trago os dados abaixo retirados do sítio virtual do próprio evento, adiantando que os números tratam das primeiras cinco edições:

Desde a Edição de 2013, 626 artistas participaram do Festival Concreto, entre eles: 76 Artistas Internacionais, 107 Artistas Nacionais e 383 Artistas Cearenses, além da geração de 2 Mostras de Vídeo, 5 Palestras, 66 Atrações Musicais, 17 Oficinas, 2

[15] Chamo de institucional por demandar a autorização legal para utilização dos muros e estes, sejam do espaço público ou privado, são cedidos através de editais que funcionam como intermédio para sua liberação. O caso que tratei trabalha com o *Edital Mecenas do Ceará* que apresenta características similares à *Lei Rouanet (Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991)* onde a base para a entrega dos recursos é o mecenato, ou seja, instituições públicas ou privadas fornecem os bens ou fundos solicitados no projeto aprovado via edital e, na permuta, as instituições mecenas recebem documentos para abater do valor do imposto de renda.

Lançamentos de Livros, 11 Exposições, 164 Locais Receberam Intervenção, 34 Intervenções Performáticas e 5 Residências Artísticas. (Relatório do Concreto #5).

Imagem 1 – Trabalho em caixa d'água de Ybirá, artista local, para o Festival Concreto.

Vale ressaltar que, mesmo ante a efemeridade das produções do festival, que logo são substituídas por outras quando há outra edição do evento, há na contemporaneidade a possibilidade não apenas do registro das obras produzidas, como é muito mais fácil difundir esse material via *internet*. Devemos também lembrar que o festival apresenta um objetivo claro descrito pelo próprio curador do evento, Narcélio Grud, ao publicar uma coletânea de imagens dos três primeiros eventos: "o principal sentido do Festival Concreto foi intervir, ressignificar e transformar os espaços geralmente esquecidos e em desuso social" (GRUD, 2013).

Até este ponto, mencionei as duas vertentes da arte, as interações causadas pelo graffiti na rede social *instagram* em um perfil administrado por mim e o acompanhamento do edital "Arte Urbana na Praia de Iracema", que pretendo explorar no contexto de minha cidade. Estas reflexões terão como base discussões em antropologia urbana. Esta, neste contexto, deve pressupor a presença de diálogos que envolvem aspectos que se referem à juventude, à arte urbana e mais especificamente, ao próprio graffiti. Estes tópicos devem servir de alicerces para debater o tipo de intervenção urbana de que trata este trabalho, alinhando-os com a capacidade de adaptação da arte diante dos contextos que vivemos. Esta pesquisa registra, assim, como, no caso do edital em tela, a arte foi postergada por uns, não por uma razão

qualquer, mas pelas necessidades sanitárias colocadas naquele instante, mas por outros, os artistas, foi mantida viva, tanto nos meios digitais como na crença de que um dia aqueles muros outrora cedidos na Praia de Iracema seriam pintados. Ao final desta pesquisa, quase todos os painéis foram pintados, mas isso ocorreu muitos meses depois da aprovação dos candidatos. A artista que acompanhei, Gabi, pintou seu painel quase na véspera de natal.

O tópico da análise do edital, ao observar esta vertente que me propus a trabalhar, evidencia uma estrita relação com o Estado. Isto ocorre por se manifestar através de uma possibilidade aberta pelo Poder Público de viabilizar pelos meios formais algo que outrora era marginalizado e criminalizado. Veja-se também que se, por um lado, o Poder Público define os limites da produção desta arte através de editais, ainda há uma outra manifestação na cidade organizada a partir de *crews*[16] para realizar suas produções artísticas. Estas ainda atuam desde a colocação de *tags*[17] *pixadas*[18], *bombs*[19] e até a produção de graffitis. Há de existir uma cautela para não confundir as distintas manifestações. Faz-se necessário compreender as diferenças e aproximações desta forma de atuar com as manifestações permitidas pelo Poder Público e, junto disso, os tipos de repressão a uma e a grande aceitação popular da outra. Em todos estes momentos, o Estado exerce algum tipo de papel. Nosso exercício é compreender e questionar este papel, relacionando a produção artística e aos atores sociais que a estão produzindo. Neste sentido, observando seus contextos socioeconômicos, circuitos urbanos na grande cidade e suas motivações pessoais para enveredar pelo caminho desta arte.

Não podemos deixar de lado algumas suposições prévias como a de que a arte institucionalizada, que evidencia a presença do Estado em todas as etapas burocráticas de sua efetivação, desde a submissão de projetos via edital até a seleção e concessão dos espaços que serão utilizados para os murais, tem características específicas, como o orçamento ou a utilização do espaço público (por vezes do privado também, mas tendo

[16] A crews são formas criadas pelos artistas de se organizar coletivamente. Os artistas que as compõem, além de assinar com suas tags colocam ao lado a assinatura de sua crew.
[17] As *tags* são as assinaturas que os pixadores usam ao deixar suas marcações nos muros. Ainda há variedades como o *xarpi* que se diferencia por trazer uma caligrafia distinta. Cada artista tem sua *tag,* ela é pessoal, diferente da abreviação da *crew* que pode ser utilizada por qualquer um pertencente a ela.
[18] A grafia sempre será escrita com X devido ao uso da palavra escrita dessa forma pelos pichadores.
[19] *Bomb* ou *Grapixo* são as *tags* escritas com letras gordas mesclando as técnicas do *pixo* com as do graffiti.

sempre o Poder Público como mediador) que são aprovados ou reprovados pelos agentes do governo que avaliam os projetos. Neste ponto, ainda tocaremos na relação existente entre os institutos de cultura e arte (no exemplo do Instituto Iracema que é responsável pelo citado edital) e as gestões municipal e estadual. Em todos estes momentos é importante questionar quais artes são aceitas enquanto arte, para quais segmentos sociais são oferecidos, quais os interesses em trazê-la para o público e quais retornos isso podem oferecer.

Numa primeira hipótese parece se enquadrar a ideia de que o crescente interesse do Estado em auspiciar espaços para o graffiti (veja-se o caso do Festival Concreto), visa a delimitar um espaço para ele, diante do fato consumado de que não se pode simplesmente deter seu avanço pela força, ou, por outro lado, tenta estabelecer espaços "protegidos" do grafitti, numa espécie de regulamentação ou institucionalização do fenômeno.

Assim, ainda no campo das hipóteses, inquerimos se a presença dos institutos integra este processo de institucionalização ou se seu espaço foi apropriado pelos artistas da cidade, ou mesmo se os institutos foram levados a se adequar e a responder a certas reivindicações da comunidade das artes como resultado desta apropriação.

Todas estas hipóteses deverão ser colocadas no âmago da discussão antropológica e da pesquisa de campo, mas para que seja contextualizada de uma forma honesta e científica, é necessário que possamos contrastar as duas partes. Por um lado, compreender os interesses do Poder Público pelas concepções que lhe são próprias, através de diálogos com seus agentes e, por outro lado, manter o constante diálogo com os artistas que estão realizando seus trabalhos nas ruas. Devemos então enxergar não apenas as relações que o graffiti tem com a cidade, mas as relações que a cidade, enquanto Estado e espaço de convivência entre os cidadãos, possui com o graffiti.

Ao pensarmos nos conteúdos adquiridos no campo, esse trabalho contém um diálogo sobre a interrupção de uma incursão de tipo etnográfica nas ruas devido ao estado de pandemia decretado pela OMS no primeiro semestre de 2020 onde além de mim, enquanto pesquisador, os sujeitos com quem estive em diálogo tiveram que se resguardar em suas casas para evitar a contaminação e contágio do vírus difundido

pelo mundo, devido à pandemia do coronavírus.

O começo de 2020 apontava para um ano rico quando nos referimos a esta pesquisa. Os interlocutores que busquei se mostravam abertos a me deixar entrevista-los e até davam indicativos de me permitir acompanhar em intervenções em muros. Ainda foi possível dar início a estas atividades, coletar informações cruciais para desenvolver algumas argumentações contidas aqui, entretanto o "fique em casa"[20] se sobrepôs no quesito importância. Minha presença na rua ocasionaria mais um indivíduo que poderia atuar enquanto vetor de contaminação de uma doença que estava (e perdurou após a finalização dessa pesquisa) a apavorar um planeta inteiro, além de minha própria saúde e de meus familiares. Meu deslocamento para o encontro dos interlocutores poderia deixar um rastro com danos potencialmente irreversíveis, desde o momento que saio de casa até o encontro dos sujeitos, passando por todo o meu deslocamento. A situação emergencial a qual todos foram acometidos aponta para uma grande reestruturação na construção de dados para a discussão deste trabalho.

Convém apontar um assunto para justificar a transição de uma pesquisa fundamentalmente no campo (físico), mas com muitos dados coletados via *internet*, para depois se transmutar em uma etnografia virtual. Na verdade, falo aqui de uma complementação de ambos os campos, físico e virtual, como uma coisa só como pensa George Marcus (1995). Remodelando, dessa forma, toda a metodologia pensada previamente, redesenhando todos os caminhos que eu iria seguir.

Não devo neste trabalho estigmatizar a produção de dados proveniente da etnografia virtual, no meu caso adquirido tanto pelo *Instagram*, como pelas entrevistas via chamada de vídeo. Pelo contrário, a situação de urgência a que fomos submetidos abriu um novo caminho inexplorado que tive que trilhar para perceber o quão frutífero poderia ser a etnografia do espaço virtual. Este trabalho discute mais de um modelo de pesquisa etnográfica, então colocarei os métodos e ferramentas utilizados, em um ou outro caso, e a transição existente nos casos específicos do contexto desta investigação.

Desta forma, aqui se iniciam os relatos de uma pesquisa que acabou por trabalhar, em parte, com sujeitos jovens, mas que se define como uma investigação,

[20] Campanha que intitula o argumento dos governos, dos artistas, dos jornalistas e de todos que decidiram combater a proliferação do vírus.

não sobre a juventude, entendida no sentido apenas etário, e sim sobre a prática juvenil e a ocupação de determinados espaços, os muros da cidade de Fortaleza.

Ante às dificuldades encontradas nos anos de 2020 e 2021, contextos que proporcionaram profundas divergências com o que tinha se pensado para a pesquisa, devo aqui apontar o contexto real na qual ela se deu.

Num primeiro momento, pré-pandemia, a busca incessante por uma história que levasse à realidade da graffiti enquanto arte no Ceará me levou a dois interlocutores essenciais. Narcério Grud e Marquinhos Abu, ainda artistas, mas fortemente vinculados as atividades de produção cultural, me mostraram através de entrevistas não apenas delineamentos de uma história local, mas apontaram fatos relevantes que desembocam na realidade atual.

Ambos são sujeitos que nasceram em bairros menos abastados e que tiveram a primeira aproximação com as latas de tinta através do *pixo*, num momento em que o hip hop começava a chegar nas periferias de Fortaleza. Tanto Abu como Grud estiveram presentes nas primeiras manifestações corpóreas, visuais e poéticas desde sua chegada. Tais atividades, ainda nos anos de 1980, mostraram-se a ele não apenas como diversão, mas como um estilo de vida, englobando desde a forma de se vestir até os *rolês* que caracterizavam um grupo.

No decorrer dos anos, Abu seguiu um caminho ligado as lutas políticas dos movimentos associados ao Hip Hop, com forte participação no Movimento Hip Hop Organizado (MH2O) e Grud trilhou sua vida artística de forma independente, mas ainda assim vinculado ao estilo. Mesmo com formações distintas, hoje os dois são parceiros na promoção do CONCRETO.

Mesmo que a pesquisa tenha se distanciado do Festival CONCRETO, a proporção que o evento ganhou, com reconhecimento nacional e internacional, faz com que estes sujeitos tenham um papel central neste estudo.

Conhecendo o funcionamento deste evento e buscando algo que estava ocorrendo mesmo com as limitações sanitárias, o Edital de Arte Urbana da Praia de Iracema nos dá um campo de pesquisa enorme, mesmo que com proporções menores que as do CONCRETO.

É por este caminho que buscamos um entendimento do funcionamento do Edital, como são selecionados os muros a serem pintados e os artistas que participaram, nos levando a observar o trabalho de uma artista que foi selecionada para pintar seu primeiro painel. Gabi Queiroz (podemos ver seu trabalho em seu perfil do *instagram* @gabiqrz) é uma mescla de talento com originalidade. Seu trabalho, à primeira vista, destoa dos grandes painéis ricos em detalhes que vêm ganhando espaço em Fortaleza, e trazem ao observador a simplicidade do uso do *spray*. A problemática que perdurou nesta via da pesquisa está vinculada a duas coisas, a burocracia para viabilização da pintura de painéis já aprovados e os impasses necessários gerados pelas necessidades de saúde no ano de 2020.

Além de ser aprovada nesse Edital, Gabi sustenta seu trabalho com a pintura de mesas e cadeiras de bares. No decorrer do ano pintou vários muros sempre levando um pouco de seu trabalho do muro para as redes sociais.

O que nos levou a uma observação dupla, a existência de uma manifestação urbana nos muros da cidade viabilizados pelos institutos governamentais (mesmo que através de organizações sociais) e uma manifestação ainda urbana na *internet.*

Busquei me inserir no *Instagram* para conseguir acompanhar mesmo que de casa o que estava sendo produzido. Em primeiro momento, uma experiencia de fotografar painéis na Praia de Iracema e difundir nas redes e, em um segundo momento, tendo criado uma rede se artistas que eu poderia acompanhar, observar a interação virtual com as fotografias dos muros. Assim, se tentou observar atentamente como os artistas lutam ante ao problema das limitações do uso da rua por razões sanitárias e as formas de, explorando outro campo, se sustentar na *cena*.

Em resumo, essa pesquisa contém três principais momentos, um primeiro que associa fatores históricos, desde um período mais remoto até a contemporaneidade em Fortaleza, que desembocam no movimento hip hop e no graffiti. Esta discussão foi fortemente embasada na narrativa da história desta arte trazida pelos interlocutores Marquinhos Abu e Narcélio Grud.

Numa segunda seção, tenta-se compreender politicamente e temporalmente o contexto social e sanitário em que nos encontramos em Fortaleza, no Brasil e no

mundo em relação ao objeto de estudo, nos anos de 2020 e 2021, anos em que esta pesquisa transcorreu.

Na terceira parte, se discute com o leitor os pilares categóricos que embasam esta pesquisa e, ao final, apresentamos as duas últimas partes que evidenciam a discussão antropológica, fundada na etnografia, contendo, primeiro, as análises do Edital de Arte Urbana da Praia de Iracema, baseada não apenas na leitura do documento, mas nos diálogos com a interlocutora Gabi, e, posteriormente, as discussões baseadas na etnografia virtual realizada com a ferramenta *Instagram*.

I. ARTE, JUVENTUDE E GRAFFITI

I.1 A história que os muros não contam

Creio que um ponto de partida ideal seria recuperar um pouco da história do graffiti, antes de me debruçar nos pormenores locais que trabalharei mais à frente.

Muitos autores incluíram no âmago de suas pesquisas as trajetórias das origens dessa arte até a contemporaneidade. Desta forma, não tenho o intuito de cansar o leitor com mais uma repetição dessa narrativa. Ao mesmo tempo, contudo, se faz necessário retomar alguns aspectos desta trajetória histórica, mesmo que minimamente, com o objetivo de contextualização. Dito isto, tentarei apresenta-la de forma a mais direta possível, para que possamos entender os antecedentes desta arte na cidade de Fortaleza, até chegarmos aos fenômenos que estamos trabalhando aqui.

Como não estamos realizando uma discussão especificamente sobre história da arte, não há necessidade de nos remetermos a todas as vezes que a humanidade desenhou ou pintou. Selecionei apenas alguns trechos desta história para contar de forma que satisfaça o objetivo que tracei anteriormente, uma breve contextualização. O que faço neste momento é compilar, relacionando-as com artigos sobre a temática, informações cedidas, por meio de entrevista, por Narcélio Grud e Marquinhos Abu, ao atender meu pedido de que contassem a história do graffiti na cidade. O segundo artista ainda disse que pesquisa sobre a temática, e, até então, não havia visto esta história linearizada. Afirmou que pensa na elaboração de um livro para organizar tal história.

A narrativa mais tradicional das origens deste tipo de arte remete aos tempos que a história periodiza sob o rótulo de pré-história. Anne-Marie Pessis (2002), antropóloga visual, em um artigo em que tem o objetivo de fazer análises sobre a gravura rupestre no Nordeste brasileiro, cita rapidamente que os registros gráficos mais antigos, dois traços paralelos, remetem a 250 mil a 350 mil anos, registro este feito no que hoje seria a Alemanha. Devo ressaltar que apesar deste registro não ser sobre parede, e sim encontrado na ossada de um elefante, a autora o reconhece como evidência de uma humanidade que estaria caminhando para começar a realizar seus registros de forma visual. A autora ainda afirma que a pintura rupestre faz "parte de um conjunto de vestígios arqueológicos considerados como sistemas visuais de comunicação social."

(PESSIS, 2002, p.30). A arte rupestre surge muito posteriormente a isto. O registro mais antigo foi encontrado em 2019 e publicado na revista Nature[21] no artigo assinado por Maxime Aubert, data de 44 mil anos atrás (a datação dos elementos químicos apontam para entre 35 mil anos e 44 mil anos).

Esses apontamentos numéricos evidenciam alguns aspectos relevantes para nós. Primeiro devemos pensar que a pintura rupestre se trata de uma forma de registro, sendo assim, as evidencias históricas mais antigas feitas pelo punho humano, neste caso, já feitas sobre parede. Daí, podemos inferir que o desenho tem como objetivo alguma forma de comunicação. Esta colocação leva a um terceiro aspecto importante, temos aí vestígios de interações sociais, portanto, evidências de um ser não mais completamente natural, mas de um ser que possui o que Kroeber (1949) chamou outrora de superorgânico e Geertz (1989) de cultura.

A partir destas colocações, podemos dizer que as expressões visuais da humanidade sempre foram formas de se relacionar de alguma forma com o mundo social, como segue sendo contemporaneamente.

Aqui darei um gigantesco salto para as civilizações mesopotâmicas e gregas, algo como pelo menos 30 a 40 mil anos depois da data que apontamos para o descobrimento dos primeiros indícios de grafia. Estamos falando aqui de algo como 2 mil a.C.[22], e, portanto, já podemos falar de arquitetura. Exemplares deste patrimônio arquitetônico, tanto gregas como mesopotâmicas, ainda estão presentes na forma de ruínas.

Falo aqui de arquitetura por uma razão: os murais grafitados hoje em sua grande maioria aparecem em paredes de alvenaria, portanto, em contato direto com o produto do profissional arquiteto, evidenciando a arte graffiti como uma modalidade que está em relação com o perfil arquitetônico do meio urbano.

Como vinha relatando, enquanto na pré-história as paredes, cavernas, pedras ou tetos pintados eram originadas de formações naturais com o mínimo de intervenção humana, com o surgimento da arquitetura, estas superfícies ganham continuidade de

[21] M. Aubert et al. Earliest hunting scene in prehistoric art. Nature, published online December 11, 2019; doi: 10.1038/s41586-019-1806-y

[22] Usando, por conveniência, a estrutura de datação padrão cristã, a.C. se trata de “antes de cristo”.

outra forma. Os muros construídos passam a ser o espaço para o desenho e a pintura, desta vez, ligados a razões mais evidentemente sociais, como o trecho seguinte explicita: “Entre os povos mesopotâmicos, egípcios e cretenses, os murais eram empregados para decorar palácios e monumentos funerários” (HONORATO, 2009, p.4)

Se um antropólogo pudesse viajar 4 mil anos no passado, seria muito interessante passear com seu caderno de campo nesses espaços, conversar com os artistas responsáveis por essas decorações, discutir aspectos da emergência do ofício artístico nos primórdios da história registrada além de construir dados sobre a função social da arte nesses locais específicos que Honorato (2009) citou.

Gitahy (2002) ao tratar o graffiti como uma técnica, remete sua origem a este período histórico, pouco antes da Era Cristã, chamando a atenção para as escritas que estão visíveis até hoje nas ruínas de Pompeia. Veja-se também que, se observarmos a palavra graffiti em seu sentido mais primordial, despregando seu significado imediatamente ligado às pinturas em parede, e pensarmos na sua designação etimológica, encontraremos um prefixo milenar, proveniente do grego e do latim, “grafein” e “graffiare”, respectivamente. Ambas as palavras têm relação com a inscrição textual (ALMEIDA, OLIVEIRA e COSTA, 2005). Nobre (2011) vai mais além na busca etimológica, e afirma que o termo moderno na realidade se refere a sua origem italiana (que tem origem no latim). Esse termo significaria “escritas feitas com carvão” (Nobre, 2011. p. 42).

Um de nossos interlocutores, Abu, grande conhecedor da história desta arte, o sujeito que apontou aspectos importantes para que posteriormente eu compusesse esse ordenamento histórico, defende a ideia de que o termo é fundamentalmente italiano. Retoma a ideia que os autores anteriores levantaram das escritas feitas em carvão nas paredes de Pompeia, como frases políticas, poesias e até propagandas. O termo é posteriormente exportado para o mundo muitas vezes sem perder sua forma escrita. Por exemplo, a palavra chega aos EUA sem perder os dois “F” seguido de um “T”. Abu faz uma forte defesa à palavra escrita em sua forma original, essa defesa se dá por afirmar que há uma perda histórica ao chegar ao Brasil numa tentativa de tradução do termo, que ganharia a grafia “grafite”. Abu insiste que essa grafia remete a outra coisa, talvez o lápis grafite enquanto a grafia original remete a uma carga cultural e social de peso maior.

Nos próximos anos, quando o império[23] declina leva consigo junto uma série de avanços no sentido de organização política, social e econômica. Não nos custa enfatizar que esses avanços remetem ao período do surgimento da ciência, com a filosofia e a política gregas.

Passamos, então, para o período da baixa Idade Média, para o Renascimento. Este período para nós deve ter bastante importância, porque é nesse momento, com a grande emergência artística, a exemplo de Da Vinci, Michelangelo e Caravaggio, entre outros, que é difundida a técnica de pintura a fresco[24]. Esta técnica evoca a primeira vez que a história da arte trata do conceito de "pintura mural". Cabe aqui uma explicação dos procedimentos:

> ...a pintura a fresco é aquela que é executada sobre um revestimento mural (reboco) ainda fresco, isto é, não seco, cujos componentes são, obrigatoriamente, a cal aérea e uma carga inerte que pode ser areia, pó de mármore, pó de tijolo, pozolana ou a mistura de vários destes componentes ou, ainda, poderá ser também uma pintura executada sobre um revestimento de estuque tradicional de cal e gesso. Logo que o reboco esteja suficientemente duro sem estar seco, os pigmentos, exclusivamente inorgânicos, em suspensão na água e sem qualquer ligando, são aplicados sobre o referido reboco. É a carbonatação da cal em presença do anidrido carbónico do ar que vai fixar os pigmentos, formando-se uma fina película de carbonato de cálcio com os grãos de pigmento incorporados. (CAETANO, 2001, p.201)

Caetano (2001) afirma ainda, sobre os procedimentos técnicos, que o pintor tem um tempo limitado para iniciar e concluir sua obra. Devido a isso, o reboco não é aplicado de uma vez no mural. Imagino que não é só este autor que percebe semelhanças entre os grandes murais, por exemplo, o teto da Capela Cistina, com o graffiti. Por mais distinto que sejam, tanto temporalmente quanto em relação aos procedimentos técnicos, fazem lembrar um ao outro, mesmo que minimamente, dado sua forma de apresentação (tinta em muro).

[23] Nesse período se trata do Império Romano, mas falo do fim do império me referindo ao fim do período imperial.

[24] A técnica também foi traduzida como afresco. É importante saber que os pintores renascentistas não desenvolveram essa técnica, mas tiveram papel fundamental em aprimorá-la. Gombrich (2012) no primeiro capítulo de seu livro "Os Usos das Imagens" conseguem nos apresentar alguns murais que remetem ao começo do primeiro milênio, muitos localizados na Grécia antiga.

Agora que, em poucas palavras, traçamos linearmente o caminho da pré-história até os primeiros passos da "arte mural", tentemos ir em direção aos tempos contemporâneos. Proponho aqui deixarmos o Renascimento e observarmos os distintos expoentes que podem ter originado o nosso graffiti brasileiro tentando apresentar hipóteses de suas raízes. Posteriormente devemos olhar para um recorte entre nordeste brasileiro e Ceará. Para esse experimento devemos no deslocar para o século XX. Nesse sentido observaremos e discutiremos primeiramente manifestações em países estrangeiros como os Estados Unidos da América (EUA), França e México.

As origens do graffiti[25] moderno tem também um papel fundamentalmente político. Refeiro-me aqui ao período do final dos anos de 1960, tanto na Europa como nos EUA. Silva (2019), em sua dissertação, diz que se trata de uma rebelião tribal contra a opressora civilização industrial e uma ação anárquica social (SILVA, 2019. p.40). Se Silva (idem) trata esse tipo de manifestação visual como um tipo de rebelião, convém citar tanto os movimentos de contracultura tanto nos EUA (movimento flower power – hippie/protestos contra guerra no Vietnã), como o Maio de 1968, em Paris. Neste sentido, devemos lembrar do caráter do 1968 em Paris, dado que a juventude e a classe trabalhadora ocuparam as ruas numa mobilização de tipo abertamente político, caráter que também marcou a luta antiguerra do movimento hippie nos EUA.

No Brasil, diferentemente dos países citados, estávamos submetidos a um regime militar que limitava as liberdades coletivas e individuais. Assim, o país teve por diversas vezes teve ruas ocupadas por opositores ao regime que utilizavam a tinta em muros como para destacar suas frases contrárias à Ditadura.

E, claro, lembremos ainda da influência dos mexicanos que também usaram as tintas para suas manifestações políticas no começo deste mesmo século, uma vez que as obras do muralismo, não apenas expressam em suas imagens fortes oposições ao poder hegemônico, como também se revoltam contra o modelo de galeria sustentado até então pelas escolas artísticas.

[25] Aproveito aqui para dizer que estou falando de graffiti utilizando o conceito mundial desta arte e não tratando da divisão em duas partes, no caso brasileiro. Nativamente, estamos falando de manifestações no formato de pichação, mas se traduzirmos esse trabalho para outro idioma teríamos que adicionar pelo menos uma longa nota de rodapé para explicar que em nosso território o termo se refere aos desenhos aceitos hegemonicamente enquanto arte, havendo um termo específico para as grafias escritas com tinta *spray*, o *pixo*. *Spray,* por sua vez, é uma palavra já de uso comum na língua portuguesa que traduzida do inglês significa borrifo. Portanto, a tinta *spray* é aquela que pode ser usada para pintar através do ato de borrifar.

O muralismo mexicano surge na primeira metade do século passado “propondo que as obras criadas retratassem os verdadeiros problemas sociais e culturais do México” (VAZQUEZ, 2015, p. 38)

Vazquez (2015) sugere que, nesse momento, a grande inovação do movimento foi a criação de uma manifestação despregada da estética europeia, constituindo uma arte mexicana e dirigida para o espaço público. Características facilmente comparáveis ao graffiti contemporâneo, pensando nesta arte como também uma indicadora de problemas sociais dirigida para o público massivo. Se pensarmos na arte europeia de vanguarda, as produções artísticas estão viradas para dentro das edificações enquanto, tanto as obras do muralismo mexicano quanto o grafite, estão vestidas ao avesso, tendo suas cores apontadas para a rua.

As características atribuídas ao muralismo mexicano podem ser relevantes para nós. Senão, vejamos. No momento de ascensão do muralismo, a partir dos anos de 1920, o país vivia um período revolucionário, dando sequência à bem-sucedida experiência revolucionária originada pelo movimento dirigido por Pancho Villa e Emiliano Zapata, que, por sua vez, tinha tido como principal expressão a incontestável luta pela terra, liderando batalhas pela reforma agrária. O muralismo não caminhou de braços dados com este movimento devido a um fator temporal, mas podemos dizer que o muralismo é a expressão artística, não menos política, do movimento revolucionário mexicano.

(Imagem 2: O Mural de Tlaquepaque fotografado de perto. Foto do blog CorrendoMundo.)

Anteriormente me referi um pouco à técnica de pintura em afresco: a finalidade de irmos ao fim da Idade Média foi para expor minha surpresa quando Nobre (2011) discute arte mural enquanto arte revolucionária, em seu trabalho de conclusão de curso, se referindo a ela como afresco, mesmo quando tratava do século XX. Nas imagens utilizadas em seu trabalho, podemos observar que, em grande maioria, no que diz respeito à técnica usada, é de afrescos. Sob este aspecto, o afresco do Renascimento não deixa de ter certo parentesco com o muralismo mexicano e com o graffiti.

Diego Rivera e seus contemporâneos estavam, de forma vanguardista, pintando não para expor em museus, galerias, tetos de igrejas. Dessa vez o objetivo era atingir o povo mexicano, independentemente de sua classe social. Pintar muros nas ruas com esse objetivo pressupõe em algum grau certa democratização dos espaços artísticos, agora não mais "virados para dentro". Podemos inferir que o ambiente da galeria, mesmo que gratuito, passa uma impressão de certa hostilidade às pessoas das camadas sociais mais pobres.

Em um período em que a tinta *spray,* ligada diretamente à técnica de armazenar líquidos em outra pressão dentro de latas, não existia, os artistas que compunham o movimento recorreram a esta técnica histórica e, como já vimos, bastante trabalhosa que é o afresco.

Esta experiência do muralismo mexicano parece ser essencial para as referências atuais nos muros, mas há um aspecto central que precede o surgimento do graffiti, os anos de 1970 nos Estados Unidos.

Aqui, encontramos ainda um fator fortemente desencadeador do fenômeno do graffiti, a surgimento do Hip Hop. Diógenes (1998) coloca que o cenário original do surgimento do movimento Hip Hop[26] foi a região do Bronx em Nova York e este se expressava de três distintas formas: 1) o break, como uma manifestação corporal, 2) O Rap, que une as batidas musicais à poesia falada, em sua maioria com temáticas políticas, 3) a manifestação gráfico-plástica através do:

[26] "Hip Hop literalmente quer dizer saltar (hip), mexendo os quadris (hop).". Para saber um pouco mais sobre o assunto é interessante conhecer o trabalho de dissertação de Glória Diógenes intitulado "Cartografias da Cultura e da Violência: gangues, galeras e o movimento hip hop", publicado em 1998 pela editora Annablume e é um documento de fácil acesso em buscas no campo virtual.

> (...) Real-Grafitte - estilo de desenho de traços livres e efeitos visuais, caracterizados, principalmente, pela diversidade de tonalidades e cores utilizadas, pode ser feito em paredes, roupas ou telas. Trata, principalmente, de temas sociais. (DIÓGENES. 1998 p. 183)

O nosso próximo passo é conectar estas marcas históricas ao que vemos hoje no cotidiano das ruas. O fenômeno em tela ocorrerá no Brasil a partir dos anos de 1980, quando chega aqui o movimento hip-hop, especificamente no nosso contexto local, Linhares, Rodrigues e Braga (2016) pensam no *boom*[27] do graffiti em Fortaleza e traçam uma história tendo como referência este fenômeno urbano proveniente dos Estados Unidos. Na base de apontamentos retirados do campo, acrescidos deste ordenamento histórico mostrado pelos autores, passo a me debruçar sobre questões mais históricas vinculadas com a produção artística fortalezense. Antes, contudo, é necessário olhar para os sujeitos que transitam neste espaço da arte de rua na cidade.

Convém aqui trazermos já algumas questões provenientes da pesquisa de campo. O primeiro aspecto está relacionado à dificuldade da narrativa de uma história concisa acerca da técnica local. A resposta mais comum ao se perguntar de onde vem o graffiti de Fortaleza diz que "vem do *pixo*". Ora, como "vem do *pixo*"? Sem as devidas análises prévias, isto nos levaria a pensar que, em contexto isolado, o desenho do *pixo* teve que mudar, ganhar outras formas e outras cores por um processo de desenvolvimento puramente evolutivo. Quando digo que a resposta mais comum é referente a vir da pichação, isto não deixa de ser verdade, porque todos os artistas com quem tive a oportunidade de falar começaram a usar as latas para desenhar letras em muro, ou seja, "vem do *pixo*" tem um sentido de que os artistas começaram aí. Contudo não se deve concluir daí que o graffiti evolui diretamente do "*pixo*" por evolução. O processo é mais complexo, como mostram os relatos.

Abu, interlocutor desta investigação, se posiciona em relação a isto. Para ele, não se trata do graffiti vir do "*pixo*". A resposta não está situada no campo evolutivo, como afirmei anteriormente. Para ele, o caminho é simples, ambas as expressões artísticas são graffiti. Resta tratar daquela separação, existente apenas no Brasil, em que

[27] Antes de conhecer o artigo citado, pensei em utilizar esse termo, *boom*, para me referir a esta explosão multicultural das artes na segunda década do século XXI em Fortaleza. Convenientemente, os autores trazem a mesma palavra de origem inglesa com o mesmo significado que eu utilizaria.

pichação se trataria- de uma coisa e o graffiti de outra. Pois bem, nem sempre foi assim. A chegada do hip hop ao Brasil carrega consigo o uso das latas para realizar desenhos em parede. Nesse momento, as duas expressões eram indivisíveis. Apenas posteriormente, a ampla difusão dessa arte no país trará consigo a divisão que, aos olhos das camadas médias, apontará para a separação entre o feio (e marginal) e o bonito (e artístico).

Seria presunçoso afirmar que todo graffiteiro de Fortaleza tem suas origens no *pixo*, toda e qualquer generalização deste tipo que por ventura apareça nesse texto está conectada ao fato de que todos os graffiteiros que foram interlocutores desta pesquisa tiveram sua primeira experiência com a lata desenhando letras, fazendo o *xarpi*[28], mesmo os jovens que vem da classe média e não da periferia.

Se formos até os anos de 1990, e investigarmos as *crews* locais, encontraremos, por exemplo, a FG (Fera dos Grafiteiros), citada por um artista, ex-integrante da mesma. Se enquadrarmos este grupo na citada divisão das formas de expressão, a FG não fazia graffiti, não o graffiti colorido que transforma muros em painéis. Esta crew fazia *xarpi*. Isso denota que há uma distinção não apenas espacial, expresso no fato de que apenas no Brasil se usa dois termos para a mesma coisa, como há uma distinção temporal, já que a citada distinção de fato se estabeleceu aos olhos do público.

Para a construção de uma história local, a falta de registros faz com que o trabalho etnográfico se torne essencial, para tal. É imprescindível colher relatos de vários pixadores (no caso de minha pesquisa, os que posteriormente desbravaram os caminhos da pintura de painéis) para que assim as cruzemos.

Iniciei, então, o diálogo com dois artistas que desbravaram os caminhos dos murais desde os anos de 1980 e hoje também ocupam um espaço de produtores culturais. Abu, hoje com mais de 40 anos, marca seu surgimento enquanto artista no

[28] Essa nota é essencial para contextualização de Fortaleza ante ao movimento a nível nacional. Enquanto em alguns estados o xarpi (pi-xar com as sílabas invertidas) se trata de uma espécie de assinatura quase que ilegível, rompendo com a estética padrão de letras retas, mais comum de São Paulo, em Fortaleza, onde as tags em geral já são arredondadas o xarpi tem uma conotação secreta. O "bora fazer um xarpi mais tarde" é de fato o "bora pixar mais tarde". Em conversa com Crow, um pixador de João Pessoa, pude perceber esse significado diferente para o xarpi. Ao relatar o uso do termo em Fortaleza ele achou parecido com o uso no Rio de Janeiro, onde não há tag, só há o xarpi. Para ele, em João Pessoa o *pixo* se trata das letras soltas enquanto o xarpi funciona como uma "rubrica", a tentativa de fazer uma assinatura apertando o *spray* uma vez só do início ao fim.

universo do hip-hop, ao passo que Grud, seu contemporâneo, rompe com esta cena, em busca de seguir um caminho mais autônomo. Sua afirmação está ligada às questões mais dogmáticas presentes no hip-hop dos anos de 1990. Mas, em momento algum, deixou de reconhecer as referências que originam o movimento local.

Sempre, ao conversar sobre a história do uso das latas em Fortaleza, com pessoas que constituíram o movimento desde os anos de 1980 e 1990 uma sigla surgia. Ela se repetia por mais e mais conversas e, só no momento de transcrever as entrevistas de forma mais calma, de analisar e pensar sobre as questões ali colocadas me lembrei de que em sua tese, Glória Diógenes (1998), ao falar de hip-hop, se refere diretamente ao MH2O. Me dei conta da importância de algo que havia ficado no passado mas marcara a todos que por aqui viveram nas décadas anteriores. O MH2O, Movimento Hip-Hop Organizado, se não marcava a origem de tudo, serviu de alicerce: "a ideia básica desse movimento é (foi) a de constituir canais de atuação e de aglutinação entre os jovens através da cultura e da arte". (DIÓGENES. 1998 p.184). Os pilares do MH2O são uma reprodução direta das matrizes originárias do movimento, "a dança, a música e o graffiti".

Se meus interlocutores apontam para o MH2O como pontapé inicial para popularização do graffiti na cidade, é necessário compreender do que se trata esse movimento. Tiago Fragoso (2011) em nota diz que:

> Movimento Hip Hop Organizado. O MH2O é a mais antiga organização de hip hoppers de Fortaleza, surgida em meados da década de 80 através da junção entre grupos de dançarinos de break e jovens rappers atuantes no movimento estudantil no bairro do Conjunto Ceará. De meados da década de 90 para cá, essa organização se partiu em diversos grupos, enquanto outros emergiram, o que ocasionou uma quebra de hegemonia da marca no hip hop fortalezense. (FRAGOSO, 2011. p. 8)

Segundo Fragoso (Idem), este movimento sendo o mais antigo da cidade, exerceu a hegemonia sobre muitos outros na cidade, acarretando o fato de que que muitos deles acabaram por ser dissidências do MH2O. O trabalho deste autor ainda enfatiza a afirmação de Diógenes (op. cit.), ao focalizar os 3 pilares do hip hop, afinal, ele decide discutir experiências de *b. boys,* grafiteiros e *rappers.*

No final dos anos de 1990, o MH2O se torna ONG (Damasceno, 2005. p.10) o que para muitos, como o caso do Narcélio Grud, é razão para a sua desvinculação.

A história do hip hop na cidade nos faz compreender, não só por qual via o graffiti chega às ruas, mas também quais caminhos fizeram alguns artistas se manterem organizados e outros seguirem por outros meios mais independentes. Independente da forma, o fato é que a arte se popularizou mais e mais e atualmente, em 2021, é inimaginável um bairro sem painéis grafitados nas paredes. Abaixo coloco um trecho da entrevista com Abu, onde de forma um pouco solta, tenta retratar vários fenômenos ocorridos nos anos de 1980 e 1990 que formaram o que temos hoje na cidade:

> Aqui no Ceará sobretudo chega em meados dos anos 80, um carioca, eu conheci ele pessoalmente, o Tubarão. Ele já chegou mostrando a *tag*, já existiam as pichações, a gente teve uma resistência grande no período ditatorial, a gente tinha células da ALN em Fortaleza, chegaram os primeiros *sprays* ali até os anos 90 nós tínhamos pouco *spray* aqui, a gente comprava *spray* de cola, eu lembro que existiam poucas cores nessa época, o azul del rey, o vermelho escarlate, o branco, prato e o preto. Se você olhar os *xarpis* dessa época só tinham dessas cores, prata é pra você pegar o muro eterno, aquelas paredes de pedra. Aí em 85 tem muito a história do punk aqui, os anarquistas sempre usavam essas ferramentas, sempre teve pixação na rua! Aí depois que vai pra TV, quando surge ali o partido alto que Nelson introduzia, fazia a abertura dançando break no samba de partido alto que era outro ritmo que quebrava total, era o samba de partido alto bem lentão e era a galera do soul dançando ali, fazendo backslide, o conhecido moonwalker. Aí foi evoluindo, esse carioca trouxe esse *xarpi* pra cá, aí a galera foi treinando com suas próprias técnicas, tinha a galera da GTX, tinha umas *tags* que só eles tinham, a galera tentava ter ali um padrão. Eu era da DU (Diabólicos Urbanos), fui pra GX (Garotos do *Xarpi*) que tinha gente de todos os bairros, era uma coisa meio de bairro, mas a GX era mais geral, na reunião tinha gente de Fortaleza inteira. Era um negócio difícil de saber quantos elementos tinham, era algo como 129 membros. Aí nos anos 80 vem com isso o Hip-hop, aí vem o *break dance*, o *street,* os *fanzine,* com a chegada do povo de São Paulo e outras galera aí já trouxeram a cultura pra cá, tem muita história, é tudo muito misturado, Caio, a gente não tem, infelizmente... ....existe a pretensão de um documentário. Estamos pensando isso aí, mas tá no papel ainda, a gente não tem um livro escrito, tem uma coisa ou outra, mas não dá conta do que é a história do movimento no Ceará, o MH2O, o MCR. Eu não concordava com a separação dos dois, pra mim quebrava completamente o protocolo do que é a parada. (MARQUINHOS ABU, entrevista realizada em 17/07/2020)

As colocações de Abu mostram a quantidade de elementos que compuseram a arte em sua formação nos últimos 40 anos, expõe uma necessidade de organizar estes relatos e de se criar um registro concreto, para além da história oral, para que isso possa ser consultado, afinal, a história existe, ela continua aumentando a cada dia que passa, mas algumas coisas podem se perder no tempo pela falta de registro.

Na mesma entrevista, Abu também fala um pouco de seu personagem, o Malunguinho. A construção de um personagem para colocar nos muros expressa para ele uma construção mutável que vai agregando fatores de sua vida no movimento hip-hop, seu corpo enquanto expressão política manifestada na imagem de um sujeito preto que esconde o rosto. Abaixo uma imagem do Malunguinho:

(Imagem 3 - O "Malunguinho" é o personagem que expressa o que há dentro de Abu nos muros da cidade. Autor: Marquinhos Abu)

Recapitulemos o que fizemos até agora, na primeira parte deste capítulo. Iniciamos propondo que desde a pré-história há evidencias de sociabilização por meio da grafia, inclusive vendo que a origem do nome graffiti se refere ao ato de grafar. Os *tags* de *pixo*, *bomb* e as técnicas de desenho e pintura do graffiti se referem,

grosseiramente falando, no caso brasileiro, àquilo que era mais amplamente englobado pelo termo graffiti. Na contemporaneidade, passou a existir uma dualidade – o *pixo* e o graffiti.

Percebemos também que a pintura de muros e tetos não é um traço recente das artes visuais, mas remonta há muitos séculos atrás. Inferimos, dada esta constatação, que a pintura utilizando a técnica de afresco, no Renascimento, representa em algum grau, a comercialização de uma arte. O afresco surge como a melhor técnica, mesmo que lenta e difícil, para afixação do desenho em paredes, fato de tamanha importância que foi a técnica reutilizada no muralismo mexicano.

A criação da lata de *spray* de tinta foi um fator revolucionário para a pintura de rua, ligado à questão do tempo, uma vez que esta tecnologia permite que os trabalhos passem a ser realizados mais rapidamente.

Podemos pensar que as manifestações artísticas contemporâneas, realizadas por meio do graffiti, surgem como uma desvinculação com o padrão e a estética dominante, em parte por serem provenientes do hip hop, que coloca as questões políticas no patamar central, embora, em alguns casos, estas manifestações tenham se tornado algo aceitável à estrutura em que vivemos.

Constatamos que tanto o muralismo mexicano do começo do século passado, quanto o fenômeno do hip hop, surgido nas comunidades negras dos Estados Unidos, e que está intimamente ligado ao surgimento do graffiti, inclusive em Fortaleza, apontam para um uso da arte inevitavelmente vinculado a uma política dos oprimidos.

I.2 As paredes entre conceitos: Cidade, Práticas Juvenis e a Arte

Nosso papel ao fomentar esta discussão é prioritariamente apresentar os aspectos que funcionam como amalgama de todos os conceitos apresentados no título deste tópico. Para tanto, a melhor maneira de realizar este trabalho é partir dos clássicos teóricos da antropologia, sociologia e, se necessário, outra disciplina que nos possa trazer alguma contribuição, para assim construir uma base científica para apresentar as questões antropológicas observadas no graffiti.

O ponto de partida é a colocação de mim mesmo nos espaços em que deverei transitar, sejam estes virtuais ou físicos, enquanto um sujeito, em muitos aspectos, estranho. Em um primeiro momento, na elaboração de um projeto de pesquisa, desenho formas de me reaproximar de uma cidade em que outrora vivi (para além de sobreviver, vivia a cidade). Antes de deixar a cidade para minha graduação, o meu sentimento era de que conhecia os artistas e os movimentos nela presente, de que estava, em certo grau, inserido naquilo que havia de cultural, pois eu era até então um assíduo consumidor de cultura e arte.

Muito anos se passaram até meu retorno, o que durou uma graduação inteira e um pouco mais. Mas eu estava convicto de que os laços se tinham mantido, de que aquela antiga inserção ainda estava viva. De fato, estava, mas não com a intensidade que havia pensando. Já era sabido que a cidade passava por um intenso processo de metamorfose no espectro cultural, e que aquilo que já existia se multiplicava dia após dia. Este era o fenômeno que me interessava, mas nunca achei que o sentimento de estar alheio viria à tona.

Os contatos previamente estabelecidos não abrangiam todo o contexto que eu havia pensado, além disso as mudanças sincrônicas à pesquisa a afetaram mais do que o esperado. Fui levado a perceber que o Caio adolescente não era o mesmo pesquisador que estava em Fortaleza agora. Mesmo onde estava mais familiarizado eu não passava de um estrangeiro.

Então, primeiro vamos extrair de "O Estrangeiro" a categoria que intitula o trabalho. Aqui, em meu caso, afirmo categoricamente que o estrangeiro é para mim, de forma muito intensa nessa pesquisa, o pesquisador, no caso, eu. Eu, o pesquisador, porque possuo "a unidade de proximidade e de distância" (SIMMEL, 2005a. p.265), porque conheço tudo aquilo, conheço todos os locais e muitos dos artistas, mas aquilo que eu conhecia não me fazia pertencente dali.

Nunca achei que estaria empreitando uma tarefa fácil, mas a pesquisa antropológica me mostrou que foi necessário ir à campo para compreender o tamanho do desafio. É um espaço que não é meu que estou adentrando, é um circuito, um trajeto, um rolê[29] que não é de um grupo artístico, mas de vários grupos, várias crews e vários

[29] Termo utilizado pelos atores deste campo. "Dar um rolê" ou rolé significa "dar um passeio", "dar uma volta".

artistas autônomos. Sou para eles alguém absolutamente móvel, que parece estar ali em busca de objetividade. Isto se expressa nas entrevistas onde as perguntas requerem respostas, mas esta objetividade é um aspecto ilusório, afinal, o que percebo no decorrer de todo o processo é que tanto a arte é subjetiva como os meus interesses que originalmente buscam isso ou aquilo, na verdade encontram, ou inúmeras respostas, ou mais e mais perguntas. Sou "como um sujeito que surge de vez em quando através de cada contato específico e, entretanto, singularmente, não se encontra vinculado organicamente a nada e a ninguém" (SIMMEL, 2005a. p.267).

O artigo de Simmel (2005a) se debruça sobre uma análise de como opera o relacionamento do estrangeiro naquele local que não é seu, como este vê aquele espaço e aqueles que ali estão, e estrutura frases para narrar também o contrário, a perspectiva daqueles sobre o estrangeiro. Isto não seria outra coisa senão a minha experiência nos meses que pude realizar incursões, antes de sermos afetados pelo surto de covid-19. Acima de tudo, a relação que faço de mim mesmo com o descrito pelo autor é a capacidade daquele que não é dali que não está cego pelo bombardeio cotidiano dos mesmos estímulos, ver objetivamente uma série de fatores que pode ou não estar claro, mas apenas para esse é possível perceber, mesmo que essa objetividade seja questionável, como apontei anteriormente.

Esse bombardeio de estímulos é uma característica comum aos territórios metropolitanos, ou melhor, dos fenômenos psíquicos da vida na metrópole. O pesquisador estrangeiro[30], está preparado para ter percepções que passam não notadas pela vista daqueles que ali estão. Passam direto não porque aquele sujeito não saiba ou não veja, mas devido a banalização do cotidiano. Aquele espaço tão rápido, tão frenético de mudanças se sobrepondo a todo momento em nossos nervos gera a atitude blasé (SIMMEL, 2005b. p.15-16).

> Isto não significa que os objetos não sejam percebidos... ...mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as pr6prias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente plano e fosco (Idem)

[30] Parto das relações que faço entre o pesquisador e o estrangeiro de Simmel para trabalhar com a categoria de um "pesquisador estrangeiro".

Tal afirmação não quer dizer, por exemplo, que o graffiteiro de Fortaleza não tenha plena consciência de que a concessão de espaços por meio do Poder Público tenha em algum grau, função de controle. Na verdade, os diálogos que foram realizados em campo nos levaram a ter, não só a compreensão de que é o órgão que elabora determinado edital que concede o muro, mas também que ele mesmo diz quem é o artista que vai ou não pintar determinado painel. O que há de *blasé* é o fato de que se olha diretamente para a relação entre artista e o Poder Público sem conseguir perceber o que flutua entre esses extremos. Uma das constatações que fiz é a de que, nas metrópoles, a imensa burocratização dos processos que viabilizam este tipo de abertura para o graffiti são o grande impedimento para que se dê oportunidade a alguns artistas. É sim o Estado do Ceará ou a prefeitura de Fortaleza que impõem as dificuldades, mas isso se expressa através dos impasses burocráticos. Tive clareza disso em uma entrevista com uma artista do bairro Granja Portugal onde Milla, artista periférica, estudante da Universidade Estadual do Ceará, graffiteira com o trabalho com ênfase no *bomb* e ações sociais, expressou de forma enfática que eles não estavam participando dos festivais e eventos recorrentes na cidade, não por falta de interesse, mas porque nunca foram convidados a isso. O fenômeno *blasé* das cidades grandes não trata da incapacidade dos sujeitos de perceber o que acontece. Eles percebem, mas nem sempre estão plenamente atentos para os pormenores do que causa tais acontecimentos.

O exemplo de Milla não se resolveria apresentando a ela os caminhos para participar desses eventos ou mostrando como elaborar um projeto para submeter a determinado edital. Não se trata disso, porque ela e seus companheiros não estão estagnados em seu bairro. Eles exercem um papel importante na periferia de forma autônoma, sem subsídio do Poder Público, além de também fazerem seus próprios eventos, oficinas e mutirões

Devemos deixar evidente, então, que a atitude blasé não corresponde a uma ignorância, tal fenômeno se dá talvez devido a um processo de saturação, os graffiteiros da Granja Portugal encontraram uma via mais rápida e com muita efetividade de pintar a cidade, uma de suas formas é, como ocorreu nas vésperas do surto de covid-19, distribuir comida na comunidade do Trilho e os moradores os cederem os muros. Nãos os interessa as complexas vias quando seus objetivos estão sendo atingidos.

Simmel (op. cit. p.2) explicita, para nosso melhor entendimento, que a metrópole, enquanto *locus* da circulação monetária, é fundamental para a existência de tal fenômeno. Afinal, somos incapazes de acompanhar todo círculo financeiro que paira sobre nossas vidas e. por esta razão, nos tornamos indiferentes a ele. Este exemplo, inclusive, pode ser aplicado em nosso caso. Em uma situação de oficina, festival ou edital, quem lida com as questões monetárias são os sujeitos que ocupam o espaço da produção cultural. Isso quando, a depender da proporção, ele não contrata um profissional da contabilidade. O que não significa que o artista não queira saber de toda negociação para que um kit de latas e uma camisa do evento chegue em suas mãos, mas o excesso de estímulos torna toda aquela explicação demasiadamente complexa ou até incompreensível, o que não conduz à uma profunda indiferença, o que, por sua vez, é chamada por Simmel (ibidem) de atitude blasé. Tratar-se-ia de uma camada criada para filtrar tais estímulos.

Os interlocutores que falam nesta pesquisa atuam num determinado espaço comum a todos, categoria que devemos trabalhar. A resposta para a questão de qual o espaço será considerado neste estudo é rápida e assertiva, afinal, onde é feito o graffiti senão nos muros da cidade? É necessário então um recorte. Esta pesquisa está no contexto da cidade de Fortaleza, mas o meu foco está naquilo que meus interlocutores estão interessados: os muros!

Esses tais muros, sejam eles públicos ou privados, apontam para algo, para a rua, espaço diferente das galerias. Alguns interlocutores, como o caso de Narcélio Grud, transitam entre ambos, as galerias e os muros, mas o que minha pesquisa mostrou, e que se evidenciou na fala dos artistas, de curadores dos festivais (produtores culturais e graffiteiros simultaneamente) ou de artistas que não estão no papel da gestão, mas na atividade direta nos muros, é que a arte do graffiti nas paredes se direciona ao espaço aberto, e, atenção, não devemos confundir o "...espaço público com o espaço aberto[31]. Esta seria a leitura da arquitetura e do urbanismo" (LEITE. 2002. p.2).

Dada essa distinção, filtrando ainda mais nosso foco, qual o nosso interesse? O espaço aberto ou o público? Como o objetivo aqui é trabalhar com os editais e eventos que viabilizam uma concessão do espaço público, são as áreas administradas pelo Poder Público que nos interessam. Atenção, há exceções. No caso, por exemplo do Festival

[31] Onde espaço urbano é o espaço aberto pertencente ao Estado.

Concreto, a maioria dos muros disponibilizados são no espaço público, entretanto, houve edições onde foi feito o diálogo com setores privados que prestam serviço público por concessão do Estado, como quando os muros da empresa distribuidora de energia elétrica foram transformados em painéis de graffiti. Mas isso não apaga o envolvimento do Poder Público.

É esta gestão pública, que através da OS[32] Instituto Iracema[33], lança o Edital de Arte Urbana da Praia de Iracema, no qual me atenho. Justifico a escolha devido aos ocorridos que me levaram até aqui. Em um primeiro momento, o CUCA da Barra do Ceará que estava em meu projeto original apontado como *locus* passou todo o ano de 2019 sem oferecer oficinas de graffiti, o que colocava em risco minha pesquisa. A outra vertente que originalmente eu iria trabalhar seria o festival CONCRETO, e este, devido a pandemia do coronavírus, que atingiu o planeta inteiro no primeiro semestre de 2020, esteve com data incerta, mais precisamente, ameaçado de ocorrer. Até setembro do citado ano, as ações do CONCRETO ocorreram de forma distinta do festival, se associando com o grupo de artistas La Casa Duz Vetin[34] para pintar alguns prédios em bairros periféricos de Fortaleza. O fato apresentava todas as características do que me interessava investigar, entretanto, minhas dúvidas sobre a realização do festival neste ano (Narcério Grud, o produtor do evento, sempre me garantiu que ele se realizaria em 2020, o que acabou ocorrendo, mas de forma distinta dos anos anteriores) me levaram a olhar mais amplamente para o que estava acontecendo na cidade.

Foi então que percebi algo que havia visto apenas de passagem: o Edital divulgado pelo Instituto Iracema. Eu sabia da existência do Edital, mas com sua publicação no mês anterior do fechamento das atividades comerciais no Ceará, o deixei de lado. Foi então que, em busca de artistas para entrevistar, para ter um panorama geral da cidade que um interlocutor falou, "mas tu tá sabendo que 21 artistas vão pintar 21 painéis na praia de Iracema entre agosto e dezembro?". Não, eu não estava sabendo. Foi aberta neste momento uma nova via de diálogo, encontrei facilmente o edital, passei a acompanha-lo e tentar entrar em contato com os artistas envolvidos. Ao buscar nas

[32] Organização Social. Esse modelo exerce, via gestão privada, serviços para o estado. É um modelo de terceirização ou de privatização.
[33] OS, formalmente sem fins lucrativos, que presta serviços para o Estado do Ceará na área da cultura, promovendo desde eventos como shows até a pintura de determinados locais na extensão da praia. Na aba "quem somos" no sítio do instituto é possível ler seus objetivos: https://www.institutoiracema.com/
[34] Trabalho feito por artistas locais para sua página no Youtube. A sátira ao fenômeno espanhol "La Casa de Papel" tomou enormes proporções nos espaços virtuais.

redes sociais utilizando o nome dos aprovados que foi divulgada publicamente, me deparei com uma grande maioria de jovens, o que nos fez perceber que não era possível passar por cima da categoria de juventude.

Evoco aqui o conceito de juventude para me referir a este grupo de artistas, afinal, não apenas me deparei com nomes de jovens, mas de duas das pessoas aprovadas que me eram familiares. Não eram de fato amigas, mas eram duas moças com que eu já tivera contato. Uma delas, para minha surpresa, fez ensino médio na mesma escola em que eu. Claro, ela deveria se tornar uma interlocutora. Aquele pesquisador estrangeiro encontrou ali pela primeira vez, em muito tempo, um terreno um pouco mais confortável. Gabi Queiroz é o nome dela. Ela foi extremamente receptiva, gostou de que eu a procurasse e me surpreendi mais uma vez: aquele seria o primeiro mural que a artista pintaria (com a demora para liberação dos muros ela acabou sendo contratada para pintar outro nesse meio tempo). A outra pessoa era Dhiow, era "a amiga artista dos meus amigos", uma excelente profissional, mas devido as dificuldades encontradas em tempos pandêmicos, optei por trabalhar apenas com Gabi.

Gabi é uma expressão nova dos fenômenos artísticos. A jovem tem 24 anos e está engajada na produção de suas pinturas, se reconhecendo enquanto muralista e trabalha com encomendas de seus trabalhos para assim poder ter respaldo financeiro proveniente de suas produções.

Com estes sujeitos, Abu, Grud e Gabi, estaria estabelecido quem observaríamos e entrevistaríamos em Fortaleza, dando ênfase ao Edital de Arte Urbana da Praia de Iracema. Estavam, então, definidos os artistas centrais de minha etnografia. Eles, sua importância na cidade e seus painéis!

Neste sentido, se tornou necessário discutir um pouco o conceito de juventude, uma categoria trabalhada em tantas disciplinas por que passei em minha formação: psicologia, sociologia, antropologia e até mesmo biologia, que me ajudaram a reconhecer suas características na conceituação desta geração de artistas. É importante pensar com que juventude estamos trabalhando, que tratamento para o termo convém mais para que se encaixe na discussão que estamos propondo. Poderíamos ser reducionistas e pensar de forma puramente geracional, numa delimitação jurídica que limita a juventude limite dos 30 anos, afinal, mesmo com meu objeto e minhas interlocutoras definidas, minha etnografia passou pelo Narcélio Grud e Marquinhos Abu

que estão na cena desde os anos de 1980, e não são mais jovens, formalmente falando, mas ainda exercem uma prática juvenil.

Há algo que se tornou comum ao pensar em juventude, como mostra Leccardi (2005), observar juventude como estado transitório em direção à fase adulta, como também "como uma 'travessia' guiada por passagens de status", visão que necessariamente não atenderia ao cenário que vivemos agora, e de que pretendia tratar. O que não significa que esta forma de pensar se isente de contribuições, pelo contrário, a nível analítico:

> A juventude concebida como fase de transição, em uma palavra, permitia pensar a relação entre identidade individual e identidade social como uma relação entre duas dimensões não apenas complementares, mas superpostas de modo praticamente perfeito. (LECCARDI, 2005. p.48)

Ainda para minhas necessidades metodológicas, a autora aponta formas de olhar para desdobramentos subjetivos do que é ser jovem, o se dá quando fala de individualização das biografias, pois

> a continuidade biográfica torna-se, assim, fruto da capacidade individual de construir e reconstruir, sempre de novo, molduras de sentido, narrativas sempre novas, a despeito da moldura temporal presentificada (LECCARDI, 2005).

Isso nos leva ao interesse de trabalhar, para além de juventudes, com as *práticas juvenis*, o que amplificaria a liberdade para tratar de pessoas que reproduzem uma vida social (e artística, em nosso caso) da juventude extrapolando-a para o decorrer de sua própria vida. Abrange, por exemplo, artistas e produtores culturais que se vincularam mais e mais com a arte em sua fase adulta.

"Prática juvenil". "Prática" é a palavra a que hei de me referir alternativamente ao graffiti. É a forma acadêmica que opto por usar (não é em oposição às formas nativas, mas uma forma de diálogo destas com a ciência). Uma "prática" de juventude. Por não ter como atores apenas jovens, minha pesquisa, inclusive, dialogará com algumas pessoas que há muito deixaram a faixa etária demográfica categorizada como juventude, mas mantiveram uma atividade artística considerada juvenil. Chamar de

prática juvenil mantém a arte como característica de uma geração, sem que impeça que outras gerações a levem para o resto de suas vidas.

> A grande questão que se coloca sociologicamente é, portanto, não só perceber as semelhanças existentes entre os jovens, mas, sobretudo, perceber que entre eles existem diferenças várias que nos impossibilitam falar de uma única cultura juvenil. Esse estado de coisas conduz a que a sociologia da juventude se tenha desenvolvido em torno de duas tendências: a juventude enquanto indivíduos com características uniformizantes e similares, situados numa dada "fase da vida"; e a juventude como um conjunto social diversificado, entendendo-se que os jovens possuem características sociais diversas, diferentes. (GUERRA, P; QUINTELA, P. 2016. p. 204)

A única ressalva em relação a afirmação dos autores é meu anseio de utilizar a ideia de prática juvenil para extrapolar a tal "fase da vida" e só assim conseguir vislumbrar *in loco* as duas tendências pensadas pela sociologia e aqui amigavelmente trazê-las para nosso campo de estudo antropológico. Perceba-se que falei em extrapolar, não criticar, questionar ou refutar, mas sim potencializar, amplificar e conseguir ir além deste limite.

Seria a incorporação da ideia de que "a juventude constitui um momento determinado, mas não se reduz a uma passagem" (DAYREL, 2003. p.42). Parece um argumento de um adulto em "crise de meia idade", falo de forma cômica, mas sem perder a seriedade do assunto, afinal, o que empiricamente chamamos assim é uma forma de fincar uma porta divisória entre a juventude e a fase adulta, pressionando, por um lado, para a necessidade de um "amadurecimento" (no sentido mais popular deste tipo de conversa) e sendo impedido de fazê-lo, por outro lado, pelas forças atrativas da vida juvenil.

I.3 Quando o campo é a cidade (virtual)[35]

Ainda sobre arte, podemos afirmar que a reprodutibilidade da imagem através do meio virtual permite que a internet, ao mesmo tempo, seja muro e galeria. Os arquétipos

[35] Uma referência ao MAGNANI, J. G. C. Quando o campo é a cidade: Fazendo antropologia na metrópole. In: Magnani, J. G. C. & Torres, L. de L. (Orgs.) Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996

destes espaços físicos são importados para os *sites* e *apps*[36]. E o ano de 2020 nos pressionou a realizar esforços para construir uma pesquisa que fosse além dos espaços físicos.

Conseguem lembrar de Sharma? Sharma era interlocutor de Gerald Berreman (1975) em uma pesquisa feita em Sirkanda, no Himalaia. O autor o chama de "assistente-interprete", termo que já remete à importância fundamental para que Berreman compreendesse aquele espaço. Dadas as limitações, Sharma não tinha apenas a função de o introduzir em espaços sociais, mas também de conseguir interpretar, na medida do possível, as situações do interesse de Berreman.

Acontece que pouco depois, quando o antropólogo consegue conquistar seus primeiros passos naquele espaço, "o interprete-assistente adoeceu e era evidente que não poderia voltar ao nosso trabalho na aldeia durante algum tempo. Nessas circunstancias, isso foi um golpe desencorajador." (BERREMAN, 1975. p.137). A palavra importante foi dita ao final: desencorajador.

Este é o sentimento de impacto quando uma pesquisa em desenvolvimento, ao mostrar que ela não tem condições de ter seguimento, embora já começasse a dar frutos, é pressionada a ser interrompida.

Trouxe esta rápida memória da teoria antropológica por não conseguir olhar para a minha situação sem lembrar de Berreman. O autor, mesmo com a drástica situação em que se encontrava, encontrou formas de dar continuidade e não perder toda sua investigação. Inspirado pela discussão do autor acerca do que pode abalar nossa pesquisa de campo, devo dar explicações sobre o contexto em que a pesquisa de mestrado se encontrava àquela altura, apresentando inclusive uma curta discussão política sobre toda a estrutura que nos encontramos, tendo em vista que estamos sofrendo abalos de uma situação global.

Há um fato não citado ainda devido a uma tentativa de apresentar uma mescla entre dados obtidos de forma empírica e uma construção teórica do que poderia e deveria ser usado no decorrer das incursões em campo e no processo de escrita etnográfica aqui contido. Em oposição às discussões referentes ao que chamo de "campo físico" ou "espaço físico", é necessário abordar temporalmente o momento em

[36] Abreviação utilizada popularmente nas redes para a palavra "aplicativos".

que a pesquisa de fato se efetivou, para pensarmos o que nos levou a mesclar o espaço físico com o virtual.

O nosso ano é 2020 (se estendendo para os primeiros meses de 2021), o fatídico ano da pandemia do coronavírus.

Este importante marcador histórico contemporâneo possui impactos em todas as esferas imagináveis, assim, atingindo inclusive a esfera da pesquisa acadêmica, desde as condições de trabalho do etnógrafo até o universo empírico daqueles que são o objeto da investigação.

Perceba-se que falo de algo de tamanho impacto que nenhum autor citado pode dar mais garantias de veracidade do que o ato de olhar para o contexto emergencial em que ainda, no momento da apresentação do estudo, estamos vivendo. Os dados oficiais apresentados nos jornais físicos, virtuais e televisivos nos mostram a alta constância de mortes nos gráficos causados pela Covid-19.

Estivemos em 2020 jogados em um mundo real onde o maior questionamento, no caso de nosso trabalho, é: como fazer uma pesquisa em um contexto em que a única saída para evitar a proliferação da doença é o confinamento?

Alguns autores, dotados de extraordinária capacidade de previsão, antes mesmo do ocorrido explodir, já pareciam ter artigos, falas e notas em suas mangas para dispor, ainda no começo dos eventos pandêmicos. Esse foi o caso de Daniel Miller (2020) que publica um vídeo em seu canal para propor uma discussão de sobre a condução de uma etnografia nesse período.

O ponto que quero evocar da fala do autor nos interessa bastante, pois trata diretamente do tipo de interação com os nossos objetos de estudo, a depender de uso que tais sujeitos fazem da internet. É possível haver grupos que sequer têm acesso, ao passo que outros fazem uso cotidiano da rede mundial. Isto nos levou a buscar onde estavam os graffiteiros e como mantinham sua arte neste momento. Este ponto é divertido, mas carregado de infelicidade. Ao abordar este novo espaço usado para se referir ao "*in loco*", nos deparamos com as páginas virtuais dos artistas cheias de *tbt*[37]. Divertido pois não só o observador passa a ter acesso digital a diversas obras dos

[37] Apesar de significar quinta-feira nostálgica (tradução livre), tornou-se usual usar o termo para se referir a qualquer nostalgia passada independente do dia da semana. Com o tempo deixou de ser throwback tuesday e se tornou throwback to.

artistas, como eles próprios revisitam painéis feitos no passado. Entretanto, infeliz pois me foi relatado diversas vezes que, para aqueles que pintavam (assim como para outras categorias), não havia nenhum trabalho (me refiro ao trabalho com remuneração, a contratação para realizar pinturas) nos primeiros meses do período de urgência. Um interlocutor chegou a dizer que não há trabalho porque o dono do restaurante também não tá ganhando dinheiro, aí não vai gastar com a fachada do lugar.

Miller (idem) ainda coloca que a relação, especificamente a forma de usar as ferramentas virtuais, vão mudar a depender das circunstâncias. É preciso estar atento para isso.

Diante deste cenário, seria preciso não descontruir todo o esforço metodológico pensado antes, mas de alguma forma fazer a transição para sua aplicação em contexto virtual. O mesmo autor, ainda nos fala que o caminho é este mesmo. Nós, antropólogos, precisamos pensar trilhas metodológicas que levem em conta a possibilidade de, na hora de realizar as incursões de campo não ser possível aplicar os procedimentos originalmente elaborados, afinal, nos deparamos com coisas muito além do que poderíamos prever.

- Interlúdio: Pesquisa e pandemia

Estas questões metodológicas só tendem a se complexificar e a razão não é das mais evidentes, mas é possível de ser sintetizada, no caso desta pesquisa: vivemos uma pandemia em contexto de um governo negacionista das ciências, o que aprofunda as já difíceis formas de convivência com a doença.

O negacionismo bolsonarista que já nos atingia fortemente desde sua chegada ao poder, em 2019, teve seus primeiros efeitos em suas tentativas de reduzir os investimentos em educação e posteriormente, ofensiva sobre os direitos que veio a se dar numa escala exponencial, em 2020, quando tais ataques passam a ter efeitos trágicos na saúde pública, logo no começo do período pandêmico.

Imagem 4: Homenagem ao bovid-19. Autor: Harynk Madureira.

O primeiro tiro certeiro que o Governo deu mirou as áreas de conhecimento que, a seu ver, seriam menos contribuintes para a situação que estávamos. Bolsonaro não agiu como um salvador da pátria, em busca de direcionar investimentos para investigação científica nos campos da medicina. Afinal não fomos só nós das humanidades que tivemos nossas bolsas cortadas (ou realocadas como falsamente a CAPES retrucou – posteriormente as pesquisas apontaram para reais cortes e não a tal realocação), mas as próprias áreas da saúde sofreram com ao corte de recursos para a pesquisa, sem contar o estado de penúria do SUS, ao longo de anos de contingenciamentos orçamentários.

De um Governo obscurantista, além de todas as violências ante questões raciais, de gênero ou sexuais, uma previsível face foi exposta para todos nós, sem vergonha e, literalmente, sem máscara!

Está escancarada a política do genocídio! Se nossa discussão envolve o contexto político em que vivemos, o mural de Harynk, ao lado, é um "tapa na cara" da sociedade para que vejamos o que realmente acontece.

A pressão de setores do capital por uma reabertura dos estabelecimentos comerciais, em busca de manter o aquecimento econômico tornou, dia após dia. mais importante a defesa e a manutenção de nosso sistema nacional de saúde. No período em que realizamos a presente investigação, os Governos estaduais, desde os mais progressistas até os mais reacionários, se posicionaram pela implantação do que foi chamado de *lockdown*[38], obviamente, ação tomada em contraposição ao Chefe de Estado. Faltaram, contudo, em todos os governos, medidas reais de preservação da vida.

[38] O completo bloqueio da locomoção social, a imposição de um confinamento social.

Emparedados pelo corte no orçamento da saúde, desde 2016, ano em que se adotou a Emenda Constitucional do Teto dos Gastos, faltaram iniciativas elementares para mitigar os efeitos da pandemia, como a testagem em massa.

Nesta breve exposição das condições sociais em que a investigação se deu, é necessário lembrar que, não só especificamente o bolsonarismo tem culpa na situação. Não é o lugar aqui, mas é necessário refletir acerca do modo de produção capitalista que, na presente etapa histórica, desenvolve no mundo inteiro políticas governamentais que perpetuam infraestruturas de saúde e saneamento deficitárias, com impacto principalmente nas áreas periféricas.

Se estas condições gerais já determinavam extrema limitação ao estudo, vejamos agora empiricamente a realidade de um vírus de alto contágio na qual a única solução aparente para evitarmos sua contaminação seria nos constrangermos ao confinamento social. Sim, constrangimento pois ninguém tem o desejo de ficar em casa. A falta de recursos da ciência, a limitação tecnológica em relação à medicina fez com que recorrêssemos, à falta de coisa melhor, à repetição de uma solução medieval que virou *hashtag*: #fiqueemcasa.

Trata-se do estado em que se encontra o sistema baseado no capital, onde os avanços tecnológicos não correspondem à melhoria das condições de existência e onde a necessidade de uma constante valorização engendra as atuais péssimas condições de trabalho, salários e direitos sociais, entre eles o direito à saúde. Harvey (2020), outro autor que parece profetizar, pensa a relação de classes neste contexto:

> Há um mito conveniente de que as doenças infecciosas não reconhecem classe ou outras barreiras e limites sociais. Como muitos desses ditados, há uma certa verdade nisto. Na epidemia de cólera do século XIX, a transcendência das barreiras de classe foi suficientemente dramática para gerar o nascimento de um movimento público de saneamento e saúde (que se profissionalizou) que perdura até hoje. Se esse movimento foi concebido para proteger a todos ou apenas as classes altas nem sempre era claro. Mas hoje as diferenças de classe e os efeitos e impactos sociais contam uma história diferente. Os impactos econômicos e sociais são filtrados através de discriminações "costumeiras" que estão evidentes em todos os lugares. Para começar, a força de trabalho que se espera que cuide dos números crescentes de doentes é tipicamente altamente sexista, racializada e etnizada na maioria das partes do mundo. Ela reflete a força de trabalho baseada na classe que se encontra,

> por exemplo, em aeroportos e outros setores logísticos. (HARVEY, 2020. p. 21)

O trecho trazido pelo autor expressa da melhor forma as questões de classe que aqui se invoca. Estas questões estão aqui presentes por uma simples e única razão, nós realizamos nossas pesquisas, com prazos inalterados, com a mesma pressão de períodos de normalidade. Assim, o cenário social e econômico, ainda mais em condições de excepcionalidade, em que o estudo foi realizado é legitimamente parte integrante do próprio estudo.

Não só nós, na posição de pesquisadores, fomos alvos dos desleixos do Governo Bolsonaro e da condição imposta pelo capital, mas também os sujeitos que pesquisamos, colocados em situações muito delicadas.

Essas últimas páginas trazem não apenas uma discussão relevante para toda condução de pesquisa antropológica, nesse contexto, como partem do pressuposto de uma reflexão em meio às duras imposições do período.

E é exatamente, nesse contexto social, político e sanitário, que somos coagidos a sustentar investigações científicas de qualidade. Ante essa coerção, buscamos duplamente os caminhos da saúde física e psíquica.

Não questiono que o papel do antropólogo é ainda mais fundamental agora, pelo contrário, endosso tal afirmação, mas me questiono acerca das condições, das colocações metodológicas, da escassez de materiais que nos ajudem a sustentar a qualidade das pesquisas.

Mas, mesmo diante de tudo isso até então colocado, o sujeito antropólogo tem um dever e esse dever está potencializado. Se nossa locomoção em busca dos sujeitos de nossa pesquisa pode ser potencialmente prejudicial, elaboremos estratégias de os alcançar dentro de nossas casas.

Aqui, diante dos caminhos citados no parágrafo anterior me coloco em um lugar para dar continuidade a este trabalho, o do antropólogo confinado, o que vai para os meios virtuais no contexto do #fiqueemcasa[39], mesmo que essa bandeira seja irreal para as maiorias populares, ao pensar que poucos puderam realmente ficar em casa.

[39] Essa *hashtag* é amplamente difundida desde o começo do confinamento social e clama pela contenção do impulso de ocupar as ruas, pois só assim a curva nos gráficos de contágio poderia baixar.

- Fim do interlúdio: caminhos da pesquisa na pandemia

É neste contexto que desbravo os caminhos virtuais, o meu campo agora há de ser as telas de computadores, de celulares. Meu novo campo se trata de links navegáveis no âmbito da internet.

É nesse meio que devo buscar e encontrar os interlocutores da segunda parte de minha pesquisa. Gabi representa para os fins dessa pesquisa as jovens do plano físico; no plano virtual, no contexto de uma pandemia onde eu não sabia até onde conseguiria avançar nas perspectivas do espaço físico, era necessário elaborar algo. Uma das coisas que agora nos surge é a possibilidade de continuar mantendo incorporada a ferramenta da entrevista, existem *apps* que não apenas viabilizam isso como permitem até a gravação.

Em relação aos termos éticos, estes devem se manter iguais aos anteriores, todo uso de material cedido pelos interlocutores só pode ocorrer com autorização destes. Mas essa discussão deve se complexificar, afinal, para a etnografia, a entrevista não é a única forma de coletar dados. Eu agora deveria ter acesso aos perfis virtuais dos artistas em diversas redes onde expõem para o infinito universo virtual desde suas pinturas até, muitas vezes, aspectos que extrapolaram o plano da vida privada.

Ao acompanhar essas redes cotidianamente, o que deve nos atormentar em todos os momentos é o questionamento do que pode ser usado como dado de pesquisa ou não. Perceba-se, afirmei acerca do que pode ser usado ou não, não acerca da coleta de dados. Muito do que me interessa para realização dessa discussão científica pode ser captado em espaços abertos ao púbico, o dilema ético surge no momento da utilização desse material.

Explorando um campo completamente novo para mim enquanto pesquisador, a cautela deve me acompanhar, mas, ao mesmo tempo, posso e devo fazer uso das ferramentas que a rede me oferece. A imagem se torna cada vez mais central no uso das mídias digitais, os blogs e fóruns que configuram o perfil do acesso massivo à internet no começo dos anos 2000 perdem espaço para *snapchat, instagram* e o *twitter,* este último, por sua vez, com sua conhecida limitação de 280 caracteres.

Então, diante de um tão difuso campo, retomaremos o primeiro conselho de Miller (2020): nosso ponto de partida seria a observação de como os interlocutores usam essas redes.

Nesse caso, ao pensar em graffiteiros, nosso pontapé para a "virtualização" do campo é procurar onde eles estão, se estão em grupos de *facebook* ou *whatsapp,* se possuem páginas. Se suas crews estão no virtual. Preciso então de ferramentas metodológicas para este acesso. Precisamos pensar de que forma e por quais caminhos transitar, afinal, o mundo em rede é talvez mais amplo que o mundo físico.

1.4 Novas perspectivas do virtual enquanto campo etnográfico ou as vertentes da pesquisa em contexto pandêmico

Além de toda uma necessidade de uma etnografia em contexto pandêmico, dedico o presente tópico ao que foi possível fazer neste período, colocando aqui uma discussão acerca da ida à rua, do que está ao nosso alcance durante o recolhimento, em face das restrições e, finalmente, analisaremos a possibilidade do retorno à rua associado ao processo de reabertura em etapas implementado pelo Governo do Estado do Ceará. Dessa forma, o objetivo é conseguir desenvolver vias de pesquisa, colocando a manutenção da vida no patamar superior.

O Estado do Ceará lançou em maio de 2020 um plano de retomada através de um documento chamado "Retomada Responsável das Atividades Econômicas e Comportamentais". O documento possui infográficos explicativos expondo os pré-requisitos para uma retomada, as taxas de risco e divide a retomada em 4 fases (onde uma quinta seria a reabertura total).

Antes de tentar balancear uma possibilidade de uma regrada volta ao campo (físico/rua), vejo aqui uma oportunidade de trabalhar com os dados para uma justificativa de tipo ético da necessidade de ir ao campo e, com todas as preocupações sanitárias, realizar a etnografia.

O que é chamado de início da fase de transição se refere ao que foi (ou deveria ter sido) o lockdown, transitando para as primeiras reaberturas econômicas, ou seja, o projeto aponta, em etapas, quais categorias devem voltar a trabalhar, quando e como veremos posteriormente, qual porcentagem de cada uma delas.

O projeto ainda aponta quais critérios devem ser alcançados para que, em um período de 14 dias, se avance uma etapa ou, ao inverso, se entre em uma estagnação de duração similar. É valido afirmar que o Governo do Estado também prevê a possibilidade de uma regressão a depender da situação analisada a partir da divulgação dos dados.

A fase de transição se iniciou precisamente no dia no dia 1º de junho[40] e seguiu fielmente sua proposta nos primeiros 7 dias, transitando para a primeira fase e posteriormente, a cada 14 dias, para as fases posteriores.

No mês de setembro, chegamos na quarta e última etapa, antes de uma reabertura total. Isso ocorreu de forma a precaver um novo surto da doença, o que a infectologia chama de forma popular de *segunda onda.* Mas atenção, não só estivemos estagnados nessa etapa, como o momento de reabertura quase total fez com que a cidade voltasse aos seus movimentos naturais, como se não estivéssemos em meio à um período pandêmico.

Esses dados por si só já dizem muito para pensarmos na necessidade ou não de estar na rua realizando uma pesquisa de tipo etnográfica. Para esta analise deveremos observar três aspectos:

1) Condições pessoais de saúde envolvendo a si mesmo e familiares.

2) Retomada das atividades culturais envolvendo o graffiti.

3) Volta, de fato, dos artistas à rua.

Acerca do primeiro ponto devo relatar o fato de que parte dos familiares que coabitam comigo estão atualmente no grupo de risco da doença[41], portanto, toda e qualquer decisão deve levar em conta uma relação de prevenção, colocando-a à frente de outras necessidades. Mesmo estando em casa, na companhia de familiares, seria necessário enfrentar um processo de solidão.

---

[40] Para informações mais detalhadas do processo de reabertura deverá consultar o https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2020/05/28/plano-de-retomada-da-economia-no-ceara-preve-liberacao-de-setores-do-comercio-ja-na-primeira-de-quatro-fases.ghtml (acessado em 24/08/2020).

[41] O governo do Estado apontou quem são as pessoas que estão dentro do grupo de risco, é possível consultar no seguinte link: https://coronavirus.ceara.gov.br/project/quais-os-grupos-de-pessoas-com-maior-risco/ (acessado em 24/08/2020).

Processo de solidão? A fase da escrita de uma dissertação ou tese é descrita por muitos como uma fase solitária, mesmo na antropologia onde a escrita ocorre paralelamente à pesquisa (e assim é o caso deste trabalho). Entretanto, o que chamei de processo de solidão se trata da intensificação interna desse fator nos contextos específicos do pesquisador. Que nesse momento deve ser acentuado. Coexistir em um ambiente com pessoas que, caso contaminadas, podem potencialmente serem levadas a estados graves de saúde exige um isolamento social não apenas em relação ao exterior, mas também internamente, no domicílio.

O aspecto um se resolve, se e somente se essas medidas de isolamento, com consequente intensificação da solidão, forem tomadas.

O segundo ponto demanda olhar novamente para o mesmo documento que estive analisando. Recorro novamente a ele pois ao apresentar cada etapa, o documento do Governo do Estado do Ceará previa em números brutos a quantidade de sujeitos por área de atividade, que seriam liberados. Todos os dados apresentados agora tratam do ponto "Esportes, Cultura e Lazer" de cada fase apresentada no documento.

Na fase de transição, foi feita uma liberação, de 580 trabalhadores deste setor, na Grande Fortaleza. Um número muito baixo e faz referência apenas aos atletas individuais e clubes de futebol (houve uma pressão gigantesca pela volta do futebol, creio que não precisamos apresentar dados para supormos que há muito dinheiro envolvido neste mercado). A primeira fase, na mesma região, agora libera mais 750 trabalhadores. Dessa vez são trabalhadores de fábricas e comércios relacionados aos esportes, música e brinquedos. A Fase Dois liberaria apenas 167 profissionais envolvidos em aluguéis de equipamentos. Na Fase Três não haveria liberação para o trabalho no grupo "Esporte, Cultura e Lazer", que retomaria as liberações apenas n quarta Fase, quando foram autorizadas atividades de academias, clubes e espetáculos.

A cada 14 dias, uma parcela da população acreditou fortemente que o Governo findaria o isolamento social em sua área de trabalho. Outro grupo que não acreditava nisso, mas pressionou por uma reabertura, como um caso de exceção, foi a Igreja Católica, cujos templos voltaram a funcionar no dia 5 de setembro.

Diante disso, o graffiti, não citado no documento, aparentemente só voltaria de forma regular em uma abertura total, afetando aquele grupo de grafiteiros com

atividades vinculadas à Prefeitura e ao Estado por meio de editais e projetos. No fim das contas, entre outubro e novembro de 2020, alguns prédios foram pintados pelo CONCRETO, assim retornando a possibilidade de pintura dos painéis. Só após isso os artistas aprovados no Edital de Arte Urbana da Praia de Iracema pintaram seus muros.

Na base das entrevistas que venho realizei, posso afirmar que aqueles artistas que vendem a arte como produto (para restaurantes, academias etc.) só pararam porque, durante um tempo, a recessão foi tamanha que ocorreu de ninguém os contratar. Não fosse isso, teriam seguido trabalhando. A conclusão que tiramos disso é que, em alguns casos, a necessidade de comprar comida superou o medo da contaminação. Esse foi o caso de Kintana, que ficou sem trabalhar durante muitos meses[42]. Só voltou a pintar no começo de agosto, mas afirmou que teria ido trabalhar se houvesse oferta.

Essa explicação miúda das etapas é feita por uma razão. No decorrer da pandemia, foi lançado o Edital Arte Urbana da Praia de Iracema. Mais precisamente, esse edital esteve aberto até o dia 21 de abril de 2020. A proposta previa que o Instituto Iracema conduzisse a pintura de 21 painéis (por 21 artistas) na Praia de Iracema.

Contatei alguns artistas aprovados através neste Edital, que consegui encontrar por meio do *Instagram*. Uns acreditavam que, logo no começo de agosto de 2020, teriam iniciado a pintura dos painéis. Uma das artistas expressou com sinceridade que não tinha ideia de quando estariam liberados para começar os trabalhos. Possuíamos a confirmação de que as atividades ocorreriam, mas a questão, naquele momento, era quando aconteceriam.

Deste segundo aspecto aqui abordado surgiu uma segunda condição para uma etnografia nas ruas: ela apenas ocorreria caso os artistas sejam fossem liberados, afinal eles eram o objeto da pesquisa.

Terceiro e último aspecto que devemos analisar antes de retomar um trabalho além dos muros de casa: era extremamente necessário estar lado a lado com os artistas. Isto significava observar se, com a total liberação, com as datas para suas atividades estabelecidas, eles iriam sair de casa ou não. Afinal, cada um estava submetido às questões abordadas no aspecto um e a outras situações particulares.

[42] Houve uma conversa com os interlocutores isso ser ou não graffiti. O Abu pensa que o que esse sujeito faz não é graffiti, já o Kintana pensa que é sim, esse debate vem do uso dessa arte como produto.

Caso esses três aspectos que apontei como condições de uma retomada da pesquisa de campo, fossem atendidos, a volta ao campo deveria ocorrer seguindo estritamente os aconselhamentos da OMS para prevenção da contaminação do coronavírus.

Com a não retomada da pesquisa nas formas previstas, pois, afinal, a pandemia acabou retomando altas taxas de contaminação, em Fortaleza, nas proximidades do final do ano, quais saídas existiriam? Trabalhei então com dois planos, que chamarei de plano A e plano B.

Plano A: A etnografia de campo físico (rua) seria efetivada, entretanto não poderíamos excluir os encaminhamentos dados no decorrer do isolamento social. Fui, nesse momento, a princípio, pressionado a aderir às possibilidades das tecnologias da informação, ou seja, a Internet foi forçosamente se tornando nosso campo. Claro, isto ocorreu, vindo a se somar com dados obtidos nas primeiras idas a campo no começo de 2020, antes dos decretos de isolamento.

A repetição do método etnográfico talvez não seja tão necessária, já que isso será melhor detalhado, durante a descrição da pesquisa, com a explicação dos métodos utilizados, e de como os dados foram trabalhados. O que deverá ser adiantado aqui é que usaremos o método fundamentado em Malinowski (1978), melhor adaptado ao nosso contexto pelos antropólogos de Chicago.

Eu não pude optar por operar diretamente e com a exatidão qual método prescreve, em função das circunstâncias. Pensei nos vários recursos metodológicos, avaliei a aplicação de inúmeros deles, como vem acontecendo com os antropólogos há muito tempo. Afinal, a escrita de Malinowski[43] parece explicitar que apenas estando no campo, percebeu, por exemplo, a complexidade que é o kula, como sendo mais do que somente um sistema de trocas.

Desta forma, imerso no problema, durante um longo período, pensei nas formas de realizar esta pesquisa, mas as idas a campo me levaram para algo que se aproxima da relação de Foote-Whyte (2005) com seu *informante*[44]. Esta perspectiva me lembrou de

[43] MALINOWSKI, B. Argonautas do Pacífico Ocidental. Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril cultural, 1978.

[44] Em itálico para que possamos repensar o uso do termo, afinal, a função do Doc para Foote-Whyte ultrapassou a limitação de ser um informante, esses passaram a ter uma relação e isso ocorre em muitos casos, esse não é exceção.

que não há necessidade de ter todo o grupo como colaborador para a pesquisa. Poucos sujeitos já podem cooperar e engrandecer as perspectivas por mim observadas, assim como aconteceu com o autor. (BAIMA, 2019. p.8).

Este trabalho de Foote-Whyte evoca um autor, Partha Chatterjee (2004). O pesquisador coloca os anseios das bases (professores, camponeses, favelados etc.), apontando para o papel fundamental dos sujeitos que estão à frente desta luta enquanto quadros políticos, servindo como travessia das reivindicações entre as massas e as instâncias às quais dirigiam suas reivindicações. Seu contexto era Calcutá em suas zonas mais pobres, bem distinto de Fortaleza, mas a atuação destes personagens parece extremamente com a dos curadores dos eventos e dos sujeitos que elaboram projetos que posteriormente viram editais.

Chatterjee (2004) mostra a importância do sujeito intermediário, sem ignorar a atuação das massas ao expor seus anseios. Ambos os casos não oferecem uma luta que destrona a hegemonia do capital, mas encabeçam reformas importantes.

O plano A incorporava a ideia de uma etnografia multissituada, onde tudo deve ser feito num paralelo entre a pesquisa da rua e a outra parte, virtual. Deixarei a explicação do método utilizado para o virtual posteriormente, para o plano B. O plano A incorpora tudo que virá no plano B. O plano B é a possibilidade de trabalhar com apenas parte do que seria a totalidade do plano A, não sendo menos complexo e trabalhoso. Afinal, o que seria esta etnografia multissituada que incorpora uma parte da pesquisa na rua e outra virtual?

George Marcus aponta essa saída que consiste em não fazer duas etnografias distintas para uma posterior comparação, mas uma única etnografia que pode estar presente em mais de um *locus*, numa técnica que funciona em diversos espaços, como o próprio autor coloca:

> In anthropological work within the field of cultural studies of science and technology, the tendency toward multi-sited research is most prevalent in the following topical areas: the study of issues concerning reproduction and reproductive technologies…epidemiological studies in medical anthropology; studies of new modes of electronic communication such as the Internet; and studies concerned with environmentalism and toxic disasters. (MARCUS, George. 1995. p. 104)[45]

[45] Tradução livre: No trabalho antropológico no campo dos estudos da cultura na ciência e na tecnologia,

A etnografia multissituada é um modelo de método comparativo, mas não aquele outrora criticado por Boas[46], pois se trata aqui de encontrar similaridades em distintos espaços que dessa vez estão conectados. O caso criticado pelo alemão pressupõe encontrar similaridades em culturas completamente distintas, o que Marcus propõe, assim como penso ao unir o contexto virtual à rua, são sítios que por mais distintos que sejam estão de certo modo conectados:

> (…) in multi-sited ethnography, comparison emerges from putting questions to an emergent object of study whose contours, sites, and relationships are not known beforehand, but are themselves a contribution of making an account that has different, complexly connected real-world sites of investigation. The object of study is ultimately mobile and multiply situated, so any ethnography of such an object will have a comparative dimension that is integral to it, in the form of juxtapositions of phenomena that conventionally have appeared to be (or conceptually have been kept) "worlds apart." Comparison reenters the very act of ethnographic specification by a research design of juxtapositions in which the global is collapsed into and made an integral part of parallel, related local situations rather than something monolithic or external to them. This move toward comparison embedded in the multi-sited ethnography stimulates accounts of cultures composed in a landscape for which there is as yet no developed theoretical conception or descriptive model. (Op. Cit. p. 102)[47]

Nas palavras do autor, se trata da comparação de culturas compostas.

Então, afinal, o que viria a ser o plano B? O plano B é a ideia da realização de uma pesquisa não estritamente multissituada, eliminando a minha presença da rua, mas,

---

a tendência para a pesquisa multisituada é mais prevalente nas seguintes áreas temáticas: os estudos das questões relacionadas à reprodução e tecnologias reprodutivas... ... estudos epidemiológicos em antropologia médica; estudos de novos modos de comunicação eletrônica, como a internet; e estudos preocupados com ambientalismo e desastres tóxicos.

[46] Boas, Franz. As limitações do método comparativo em Antropologia. In: “Boas, Franz. Antropologia Cultural. Org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

[47] Tradução livre: ...na etnografia multisituada, comparações emergem de colocar questões em um objeto de estudo emergente no qual contornos, sites e relacionamentos não são conhecidos previamente, mas são eles mesmos uma contribuição para fazer um relato complexamente conectado com o mundo real dos sites de investigação. O objeto de estudo é sob última análise móvel e multiplamente situado, então qualquer etnografia de algum objeto vai ter uma dimensão comparativa que é integrante a isso, em forma de justaposições de fenômenos que convencionalmente tem parecido ser (ou conceitualmente mantidos) "palavras a parte". A comparação entra de novo no ato da especificação etnográfica por meio de pesquisas de justaposições onde em o global é colapsado e se torna parte integral do paralelo relacionado a situações locais, ao invés de algo monolítico ou externo. Esse movimento de comparação embutido na etnografia multisituada estimula relatos de culturas compostas em uma paisagem que tem uma concepção teórica desenvolvida ou um modelo descritivo.

ainda assim, compreendendo que os meus interlocutores sustentam uma vida nas ruas e também nas redes sociais. Esta, por sua, vez se estancará nas tentativas de voltar para a rua e deverá se efetivar no virtual.

Coagidos pelas limitações impostas pela pandemia, no quadro do modo de produção capitalista a nos confinar em casa e realizar uma pesquisa apenas no âmbito virtual, recorremos a autores que experimentaram, mesmo que em outros contextos, a aplicação de métodos da etnografia virtual.

Segata e Rifiotis (2016) dão os primeiros ensinamentos para que possamos conduzir esse tipo de pesquisa. Rifiotis (in SEGATA, 2016) nunca esteve tão certo ao afirmar que "estamos diante de um desafio crítico de revisão dos eixos analíticos baseados no uso, apropriação e representação, envolvendo os objetos técnicos" dessas novas tecnologias. É nesse sentido que o autor percebe a relação mutua entre a nossa entrada nos meios tecnológicos simultaneamente ao ver esses se incorporando em nossos espaços sociais, assim "repovoando o social".

Algumas coisas já têm se evidenciado na utilização das redes sociais nesta pesquisa. Segata (2016) adota termos que me fazem enxergar algumas questões com caráter científico:

> No campo dos estudos da "cibercultura", a vontade de saber sociotécnico está expressa nas descrições dos modos de "iniciação" ou "socialização" dos "usuários", e nas possibilidades que tais descrições abrem para a compreensão das modalidades de "apropriação" ou "representação", entre outras palavras-chave correntes nos nossos trabalhos. (SEGATA, 2016. p.121)

"Apropriação" e "representação" são termos recorrentes ao trabalhar no espaço físico. A transição disso para o campo virtual é inclusive uma forma de mostrar como os "dois mundos" são partes complementares de um só. É dever desta pesquisa se ocupar os espaços virtuais assim como muitos artistas já fazem, claro que não da mesma forma, mas nos aproveitando das liberdades que a rede dá. Só estando inseridos nesse local é que é possível visualizar os aspectos colocados pelo autor.

É necessária esta ênfase ao dizer que a *Internet* não é um espaço independente que ocorre sem a existência do mundo físico. Para Simões (2008) o que as redes

permitem é a reprodução e amplificação das características do mundo em que vivemos. Em 2020 isso foi extremamente evidenciado.

A necessidade do uso das tecnologias faz com que elas avancem exponencialmente, dia após dia, se inserindo cada vez mais, se ajustando e indo além de nossas necessidades, potencializou-se o processo de repovoamento como jamais tínhamos visto na história, evidenciando o hibridismo evocado pela Diógenes:

> (...) consideramos que as cidades, mais que lugares estabelecidos, de forma cingida, nas cartas geográficas, também se movimentam por panoramas não materiais, formando híbridos entre tecnologias digitais e estruturas concretas. O ciberespaço, não muito diferentemente dos ambientes urbanos, ao ser percorrido e anunciado, é também marcado entre seus habitantes. (DIÓGENES. 2013. p. 57)

Diógenes (idem) nos mostra que não apenas a tecnologia repovoa o social. Nós estamos inseridos naquele ambiente e participamos intensamente e diretamente desse processo. Não há, portanto, um grande projeto minucioso sendo encaminhado. Como Castells (1999) adiantou, no fim dos anos de 1990, nós somos desenvolvedores disto, ao mesmo tempo em que somos usuários. Esta é a geração transitória em que vivemos. Os impactos do coronavírus que, por um lado, aparentam promover uma grande estagnação, por outro, conduzem a rápidos avanços.

É neste novo espaço, no habitat virtual, que tentaríamos fazer nossas observações e, através da etnografia, construir nossos dados. Sigo encaminhando então duas coisas, uma análise ampla da ocupação dos artistas grafiteiros nas redes sociais, e, acompanhando os diálogos públicos, conversar com esses sujeitos, e, por outro lado tentar me envolver nesse processo utilizando a experiência feita pela Diógenes (2015) em sua estadia em Portugal.

Em sua experiência de pós-doutorado, após perceber que o tempo a pressionaria e precisava se inserir num espaço pouco conhecido, a autora dá uma investida que funcionou. Abriu virtualmente um blog chamado Antropologizzzando[48], decidindo transforma-lo em seu caderno de campo.

Naquele espaço, fez capturas de imagens, abriu uma discussão cientifica de tipo antropológica para cada postagem e fez com que não apenas seus escritos, mas as

[48] http://antropologizzzando.blogspot.com/

reações nos campos de comentários fossem parte integrante de seu caderno. Seria talvez um caderno-blog.

> A proposta que apresento aqui é trazer novamente a tona algo similar ao AntropologiZZZando mas dessa vez numa plataforma mais usual, mais moderna e que a juventude massivamente está usando. O *instagram* seria essa plataforma, onde deve ser criado um novo perfil, nesse perfil publicada as imagens e logo abaixo um pequeno texto apresentando o autor da pintura, discutindo um pouco a imagem e se convir colocando (via uma ferramenta da plataforma) expor a localização para que os interessados possam visualizar a obra fora do ambiente virtual. (BAIMA, Caio. 2019. p.11)

Esta proposta demorou (muito) para ser colocada em prática pois ainda havia questionamentos sobre este procedimento. Eu não compreendia como algo público poderia ser meu caderno de campo, e não compreendia como isso deveria ser feito sem ter em paralelo outro caderno, em formato físico, de fato. Foi a própria autora da proposta que sanou esses questionamentos.

Hoje possuo um acervo fotográfico próprio, com todas as imagens retiradas na orla de Fortaleza e em suas imediações, um cadastro no *instagram.* O @muro_digital foi criado e a etapa em que me encontrei superou a ideia de publicação das imagens. Descobri um caminho mais infinito através das possibilidades criadas pela própria rede e pelos artistas que nela decidi seguir.

Algumas fotos seguiram o exemplo de Diógenes (2015): uma discussão acerca do trabalho do artista, *marcar*[49] o mesmo, esperar comentários, executar mudanças no texto, caso os artistas anseiem por isso, etc. A partir disto, fazer antropologia virtual em contexto pandêmico.

A outra situação que ocorreu foi a publicação de artes não assinadas ou de artistas que não consegui localizar para *marcar* na publicação. Durante o experimento, isso serviu para construção de alguns dados.

Por fim, para não abandonar o que tanto desejei construir, em ambos os planos, há um esforço para abrir uma via de diálogo também com o Poder Público, o que não

[49] No instagram é possível notificar publicamente àquele a qual estou me referindo, se chama *marcar.*

foi feito de forma direta, mas por contato com pessoas que exerceram trabalho para a OS Instituto Iracema supriu essa necessidade. Diante do que foi obtido dessa forma construí uma discussão baseada na relação entre os artistas e Estado.

Com o fechamento deste extenso primeiro capítulo, iremos agora para um segundo que abordará fundamentalmente duas coisas, a transição de uma pesquisa que tinha como proposta de o campo ser a rua, e seu trânsito ao meio digital e, após isso, delinear mais alguns aspectos do contexto social, econômico e sanitário colocado pelo coronavírus que, por um lado atrapalharam o desenvolvimento da pesquisa, mas, por outro, abriram novas possibilidades.

2. PERSPECTIVAS DO CAMPO: DO FÍSICO AO DIGITAL, DO DIGITAL AO FÍSICO

2.1 Diálogos do graffiti, quando a cidade (quase) deixa de ser o campo

Depois de uma observação acerca do contexto histórico, social e político do graffiti em Fortaleza em períodos pandêmicos, devo me debruçar de forma mais imersiva no processo de construção de dados etnográficos.

Estou dando este seguimento na tentativa de realizar uma discussão com autores contemporâneos locais, relacionando suas ferramentas e métodos para construção dos dados com aquilo que pode ser trazido para o contexto de nossa pesquisa.

No final do capítulo anterior, trabalhei com a ideia de um campo que, em parte, se tornou virtual, apresentando como isso ocorreu e quais as necessidades que nos constrangeram a retornar a um método medieval para evitar a contaminação, o isolamento social, leia-se, confinamento. Desenvolvi este aspecto na base de indicações para uma análise social e política do período histórico que estamos vivendo (que não coube desenvolver no corpo deste estudo), o caminho que devemos oferecer agora são os direcionamentos pré-pandêmicos que podem ser, mesmo que com alterações, aproveitados agora.

Não negligenciando as primeiras incursões etnográficas que este autor realizou no início da pandemia, ou antes da OMS declarar haver contaminação da Covid-19 em todos os continentes, é preciso aproveitar os dados aí colhidos, ao invés de abandona-los em benefício exclusivamente dos dados construídos em contexto de isolamento. Considerado isto, foi preciso construir novos dados em contexto de confinamento. A proposta mais evidente, e também mais conveniente, no sentido de que foi o caminho mais conveniente, não só ao pesquisador, mas igualmente aos sujeitos da pesquisa, foi o da internet e das redes sociais. Assim sendo, a etnografia virtual não foi uma saída entre outras, mas o recurso que restou, e nele me abracei.

Tendo isto em vista, neste tópico opto por dialogar com autores e autoras que tratam de contextos semelhantes ao que estava inserido, autores cujos trabalhos similaridades com o presente estudo no panorama de seu campo, que são regionalmente próximos e que conduziram pesquisas em situações semelhantes.

Dando sequência, vejamos os autores que examinamos, sempre lado a lado com pinceladas do que obtive na incursão etnográfica. Coloquemos, então, primeiro, os caminhos pré pandêmicos.

Alguns antropólogos brasileiros que pesquisam os fenômenos do contexto urbano foram base para pensar esta pesquisa desde seu início e se mantiveram em sua parte prática.

Como já indicado em outros tópicos deste trabalho, devo recorrer às contribuições ainda muito atuais de Magnani (1996). Este talvez seja o autor menos contemporâneo com quem desejo trabalhei neste ponto e, mesmo assim, o autor brasileiro que ainda tem os encaminhamentos científicos mais encrustados nas pesquisas antropológicas situadas no meio urbano. Não afirmo isto pela contribuição para minha pesquisa, mas por considera-lo um autor fundamental para construção de uma antropologia urbana brasileira.

Ao pesquisar a cidade de São Paulo, o autor acessou espaços de diálogo onde teve que aprender uma nova linguagem para trazê-las como categoria científica:

> (...) é justamente para pensar a abertura do particularismo do pedaço que essa categoria foi elaborada. É a extensão e principalmente a diversidade do espaço urbano para além do bairro que colocam a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas: esta é uma primeira aplicação da categoria: na paisagem mais ampla e diversificada da cidade, trajetos ligam pontos, manchas, circuitos, complementares ou alternativos. (MAGNANI, 1996. p. 21)

Perceba que, no decorrer de apenas um parágrafo, com o intuito de explicar a categoria trajeto, Magnani utiliza ainda outras categorias, obtidas a partir da coleta de dados, possivelmente com o uso da ferramenta do caderno de campo ou algo similar. Subsequentemente organiza essas categorias (na citação, ele termina o parágrafo apontando para várias delas), as conectando-as para construir esta macrocategoria.

O que devemos absorver desta experiência é o fato não tão simples de que está aí disposto um grupo de termos que podem ser reutilizados em pesquisas de contexto similar. Devemos pensar nisso de forma mais profunda. O que há por trás do método pelo qual o autor optou é a forma como é feita esta aquisição etnográfica e, não apenas, seu papel científico na escrita antropológica. A melhor palavra usada na

contemporaneidade é: incursão. O acesso recorrente ao campo permite que enriqueçamos nossos vocabulários com uma nova forma de falar o idioma nacional.

Dizer isso, não significa que o vocabulário colhido no campo possa ser traduzido diretamente em palavras já dicionarizadas. Muitos dos novos termos que conhecemos na incursão ao campo têm um significado completamente novo, apontam para situações, coisas, locais, formas de fazer algo etc., completamente novos, impossibilitando uma simples tradução, requisitando uma explicação.

Talvez se desenharmos o que estamos trazendo com exemplos, o fenômeno se torne mais visível: o termo *beca* significa a vestimenta que usamos no nosso tronco, como a camisa. "*Que massa essa beca, ma"* não seria uma frase estranha de se ouvir em uma noite em "rolês" de grupos ligados ao hip hop. Outro exemplo é *xarpi*. *Xarpi*, como já explicado em nota de rodapé do capítulo anterior, tem no contexto específico de Fortaleza, um significado seu, que se distingue de outras metrópoles. Em Fortaleza, significa o ato de *pixar*. Em João Pessoa, por outro lado, significa, muitas vezes, uma assinatura de linha única, que faz lembrar a rubrica (lembre-se de que, em Fortaleza, o estilo de *pixo* que marca as paredes é quase sempre próxima daquele detectado em João Pessoa, e não uma variação de sua *tag).*

Veja-se então que "traduzindo *beca* para o português" temos *camisa*. O mesmo não acontece com *xarpi* porque essa "tradução" não existe sem uma explicação contextual, política e social que evoca toda a história das distinções do "pixo" em diferentes locais.

Esta é a forma como trabalhamos com aquilo que seria a categoria nativa. Uma categoria que vem do *locus*, pode ter diversas origens, mas tem em comum o fato de que é a linguagem que os diversos grupos humanos usam para se comunicar, algo que extrapola a normalidade gramatical do idioma. Por isso, algumas vezes, este vocabulário interno se torna um código apenas decifrável por aquele que integra o grupo. Estou distinguindo as categorias nativas em duas partes, a 1) compreensível via tradução e a 2) compreensível via explicação.

No próximo capítulo, onde narrarei um pouco do que construí em termos de dados durante a pesquisa, trarei alguns destes termos, mas perceba-se também que, desde a introdução deste trabalho, venho explicando, ou no corpo do texto ou nas notas

de rodapé, o sentido de palavras incomuns ao nosso cotidiano acadêmico ou mesmo no uso ordinário do idioma.

Trabalhar com o vocabulário nativo e compartilha-lo aqui propicia contato com uma série de aspectos relacionados à nossa discussão científica na antropologia, mas, para além disso, não somente ajudou na aproximação do pesquisador de seu campo de trabalho, como também cria um ambiente confortável para que aqueles que fizeram parte deste trabalho se sinta convidado a concordar, discutir, acrescentar ou até propor alterações neste relatório de pesquisa.

Da mesma forma que Barbosa (2010) diz que "os pixadores denominam as saídas para pixar como *rolês*", termo que muito ainda será utilizado por nós, deverei tratar algumas vezes de um tipo de *rolê* específico, o *vandal,* a saída para pixar e grafitar não legalizada, ou seja, a pintura de um muro não autorizada.

Os panoramas gerais aí apresentados mesclam os preparos para adentrar o campo com as possibilidades de acesso, sujeitas as condições adversas que por ventura pudessem surgir no decorrer da pesquisa.

Neste momento, ao falar de situações similares, devemos nos ater ao primeiro momento desta pesquisa. Um momento onde ainda não estava atormentado pela calamidade viral que assolou o planeta em 2020. Pensemos no que eu tinha em mãos ao realizar as primeiras incursões.

Tentemos dar início, olhando para as contribuições de Takeuti (2018) e Azevedo (2018) que encararam as cenas de pixo e graffiti em Natal, uma metrópole nordestina, a 600 km de Fortaleza, sendo a capital nordestina mais próxima da capital cearense.

A primeira similaridade entre nossos trabalhos, que importo para incorporar aqui, é a de que os autores afirmam haver uma *forma de conectividade* que une jovens de locais distintos e idades distintas em alguns locais. O exemplo que tenho se refere a um pequeno evento que ocorreu imediatamente antes da eclosão pandêmica, onde algumas crews do bairro Granja Portugal decidiram se juntar e fazer um *Sopão das Letras.* Este evento consistia em juntar artistas distintos, num bairro em outro extremo da cidade, para fazer um sopão[50] ao mesmo tempo que outros artistas pintam os muros

[50] Nome dado ao ato de fazer sopa ou outras comidas com o objetivo de distribuir para populações mais carentes.

da comunidade. O nome, de forma bem divertida, faz uma alusão metafórica às duas ações. Se trouxermos este fato para próximo do meu campo, especialmente para a experiência do *Instagram*, mais do que para minha interação com Gabi (ou seja, a patê deste estudo que aborda o Edital de Arte Urbana da Praia de Iracema), estas *formas de conectividade* estão bem expressas e evidenciadas. Se em Natal os autores visualizaram isso ao ver os artistas atuando em conjunto nas ruas, na *Internet,* o conjunto das atividades revelam conectividade, são pessoas de idades e locais distintos, ali na mesma rede. Estas formas de conectividade ressaltam fortemente a categoria prática juvenil, presente no contexto do graffiti, não apenas manifestada na rua, mas também em outros espaços, como no caso detectado em minha pesquisa com o *Instagram*.

Mas, diferentemente do apresentado pelos autores, vislumbrei não só conectividade, mas também seu extremo oposto, o que costumamos chamar de formação de *panelinhas*, quando grupos com objetivos similares se dividem, atuam de forma a pouco se relacionar com os outros grupos. Enquanto há *crews* fazendo ações sociais e produtores culturais inserindo o graffiti na cena cotidiana artística da cidade, há aqueles que tomam o rumo oposto.

Veja-se que pude incorporar um elemento apresentado por Takeuti (2018) e Azevedo (2018), a conectividade entre grupos, e encontrar sua manifestação de forma muito similar em nosso contexto local, e pude ir além, compreendendo um movimento que vai desde esse elemento (conectividade) até seu extremo oposto, a *panelinha*. É desta forma que o diálogo com outros autores pode abrir os vislumbres de nosso campo, percebendo fatores que são colocados por eles e olhando para nossas próprias condições.

Vejamos outro exemplo. Estes autores, no mesmo artigo, afirmam que esta *"pulsação pixadora"* gera para a população local uma espécie de repulsa, levando-a a vê-los como vândalos (TAKEUTI e AZEVEDO, idem). Produto dessa acusação de vandalismo, o impulso juvenil de debochar das *caretas*[51] trouxe aquele termo nativo que já apresentei anteriormente, o *vandal*. A história do termo aqui é uma repetição do ocorrido no caso de Natal, onde a juventude se apropriou das acusações da mídia e da população que tem repulsa a seus *rolês*.

[51] Sujeito que está sempre dentro dos padrões, segue as normas e se incomoda com o que estiver errado.

É interessante ver essas categorias nativas sendo faladas pelos meus interlocutores, como no trecho da conversa com o Rt.nmx Dave:

> "...o xarpi é o que o vândalo vai expressar na parede (um boneco, um nome, alguma frase, alguma coisa que expresse o sentimento dele) e falei aí esses porque varia de região pra região... E o vandal é o sujeito de todo esse ato, entende? É o menorzinho que se revolta com o sistema opressor do país que vivemos e pega uma lata spray e vai rabiscar os muros! Existem várias formas de nos expressarmos, ce deve saber, né? Então essa é a nossa forma." (Dave em conversa via *Instagram*, em 8 de dezembro de 2020)

Com estas apreensões teóricas, fui ao campo, construí dados, comparei como estou paulatinamente expondo no decorrer desta escrita até que a OMS declarou que estaríamos entrando em alerta de pandemia.

2.2 Os impactos da pandemia do coronavirus e diálogos prévios para a pesquisa de campo

Agora imagine-se as fases que estruturam a pesquisa antropológica, recorrendo a DaMatta (1978), onde a fase *teórico-intelectual* é aquela que nos coloca em um estado de preparo, onde vislumbramos aquele espaço ou grupo que queremos trabalhar, tentando fazer os apontamentos prévios necessários. Posteriormente, pensamos na fase *período prática*, onde estamos nos preparando de fato para a entrada em campo, pensando em como ir, em quais horários, em qual meio de locomoção e até nos gastos. O autor ainda aponta uma terceira fase: *pessoal* ou *existencial.* É a fase onde os resultados começam a reverberar, mesmo que não sejam resultados finais. Este é o momento em que olhamos para o que estamos fazendo e refletimos sobre o que estamos fazendo.

Agora, vamos encaixar todas estas fases no contexto emergencial da pandemia do coronavírus. Bem-vindos à realidade em que estão situadas as pesquisas em 2020.

Suponhamos que esta explicação bem reduzida sobre as fases da pesquisa, para DaMatta, seja o que orienta minha pesquisa. Se tentar me ver nas etapas indicadas pelo autor, passei pela primeira fase com todos os preparos citados, conhecimento prévio do campo, mapeamento com finalidade de recortar especificando meu objetivo,

conhecendo algumas pessoas que poderiam contribuir com o trabalho, e ainda outras que tivessem interesse em participar. Foi isto que 2019 propiciou, vindo a ser um ano frutífero para preparar o desenvolvimento da pesquisa.

Agora visualize-se a aplicação deste preparo em 2020. Admitamos que a antropologia ainda não desenvolveu uma capacidade de previsão tão precisa a ponto de permitir uma continuidade dos trabalhos, sem mudanças no processo de imersão no campo, e posteriormente (ou paralelamente) num processo de escrita. Convenhamos, no entanto, não é exequível em todas as múltiplas condições adversas possíveis, para que não sejamos tomados de surpresa, resultando num esforço frustrado dadas as infinitas variáveis que encontramos no ato da pesquisa etnográfica. Mesmo assim, entretanto, ainda que com grande esforço de precaução, era inimaginável que em tão pouco tempo fôssemos submetidos a um isolamento social tão severo (ou que deveria ser severo).

Dito isso, a fase teórico-intelectual não deveria ser descartada. As questões mais teóricas que fundamentam esse estudo, em muito, se mantiveram. Entretanto, quase tudo que serviu de pensamento prévio para as incursões, muitas das ferramentas, métodos e técnicas estudadas e pensadas para aplicação foram completamente dispensadas. Sem citar várias outras de que tivemos que abdicar, entre elas, cito aqui a mais importante que permeia todas as outras: o contexto parecia ter me privado de ter um campo para se inserir!

Sim, este é o nosso *drama antropológico*. O intenso e profundo preparo para incursões de tipo etnográficas fadadas ao aprisionamento contra vontade, não apenas do pesquisador e daqueles que iria pesquisar, mas em função da necessidade de confinamento imposta a toda uma população. O nosso *drama* não era nada, senão um pequeno reflexo do *drama* de toda uma população, em todo o globo.

O resultado desta situação começou a ser visto sob ambos os espectros, do pesquisador e do objeto de estudo. Os artistas que vendem as pinturas com o objetivo de sobreviver agora não tinham mais onde fazê-lo. Parafraseando novamente um interlocutor: o restaurante sem lucro vai guardar dinheiro e não gastar com uma pintura de fachada. @blefoner disse que

> "Tem vários fatores, né, que deixam cabreiro de sair na rua. Tanto do vírus como ninguém sabe o dia de amanhã, vai gastar dinheiro com material e não vai ter grana pra outras coisas. Então eu acho que isso é um fator muito importante,

> determinante, que faz a galera reduzir bem muito os trampos na rua." (Em áudio via *instagram* no dia 21 de novembro de 2020)

Da mesma forma, as pessoas que promovem eventos de maior ou menor porte, com subsidio do Poder Público, foram diretamente afetadas, afinal, o isolamento social determinado pelo coronavírus, nos privou do espaço público, nos confinando dentro dos espaços privados. E a primeira pessoa do plural se justifica pois também me incluo, como pesquisador. Aquele preparo de uma fase *teórico-intelectual* tentava prever uma série de atividades a serem estenografadas no decorrer de um ano, no espaço público. Isto porque, como discutido no capítulo anterior, o graffiti assumiu uma característica fundamentalmente política, já presente no muralismo mexicano, onde um dos princípios é a negação da galeria, em prol de voltar as produções artísticas para a rua.

Deparar-se com uma fase *período-prática* completamente alheia às previsões, quando já havia sido feito um preparo para inserção no campo e, ainda mais, já havia se iniciado esta inserção, de modo que não haveria tempo de concluir esta pesquisa podendo contar com a presença no espaço público (perdido e sem condições de se recuperar totalmente esta dimensão) causou uma reviravolta teórica tamanha que só pode ser compreendida tendo em conta o fato de que nossos sujeitos da pesquisa estarem submetidos ao miserável (mas imprescindível) auxílio de R$600 para sobreviver.[52]

Agora pensemos que a subsistência do artista excede à necessidade financeira. Imaginemos que uma situação caótica como a disseminação do coronavírus por todos os continentes leva não apenas ao terror da morte por enfermidade física, mas ocasiona danos psíquicos que ainda é impossível de mensurar.

Para pensarmos nisso, em nosso contexto, lembre-se que estamos falando de uma prática juvenil. Muitos destes artistas, em seu tempo livre, encontram outros jovens para arrefecer o calor da árdua batalha da sobrevivência em conjunto, em mesas de bar,

[52] Convém explicar que, ao final de março de 2020, o congresso aprovou, seguido do senado, um auxílio de R$ 600 para os brasileiros maiores de 18 anos, sem emprego formal ou que não recebessem outro benefício, com um limite de renda especificado no momento da aprovação, entre outros critérios solicitados pelo Governo. Esse auxílio poderia chegar a R$ 1200, em caso de mães solo que cuidam dos filhos ainda crianças. O objetivo era claro, em um período em que a saída é o confinamento social, quando as pessoas que não podiam trabalhar, e só teriam como alternativa a morte por inanição em casa ou a morte por contaminação do vírus nas ruas. Claro que a cúpula do Governo foi se opôs ao projeto de auxílio de R$ 600, propondo um mísero auxílio de R$200. Derrotado, em agosto, passou a disputar com a oposição a criação do projeto.

em rolês *vandal*, portanto, atividades conjuntas, aquilo que é o extremo oposto ao isolamento social.

A ascensão das tecnologias da informação abriu uma possibilidade de uma via que aparecia quase como única opção viável para ambas as necessidades, a disseminação artística e o encontro entre os artistas e amigos[53] e, para nós, isto se tornou quase que o único caminho possível para realização da pesquisa sob novas condições.

Não podemos deixar de perceber que estas questões foram previstas por Castells (1999), há mais de 20 anos atrás, ao chamar de virtualidade real a ultrapassagem da tendência de pensar tais espaços, o virtual e o *real,* como coisas distintas. Em seu clássico, Sociedade em Rede, fomenta a visão de que não há diferenciação explicitada entre o real e o virtual e, ao invés disso, que há influencias de um no outro. Está caracterizado então um novo tipo de comunicação que utiliza múltiplas faces da conexão entre indivíduos e abrange diversas expressões culturais. Este novo sistema envolve transformações no espaço e no tempo. O tempo se torna algo mais fluido já que as mensagens agora podem englobar tanto o passado como presente e o futuro. (CASTELLS, 1999. p.461)

O autor discorre acerca da facilidade deste espaço virtual de conter as mais variadas expressões culturais. Talvez isto permita dizer que esta realidade toma uma característica tão importante quanto aquela do mundo físico. As subdivisões (Castells chamaria de estratificação) do terreno deste espaço são tantas que facilmente podemos encontrar nichos específicos para cada grupo. Estou afirmando isso sem integrar uma profunda discussão do campo das tecnologias ligada ao fato de que a programação desenvolve *softwares* que mapeiam nossos interesses e nos apontam de maneira personalizada o nosso uso das redes, é o chamado algoritmo. Explicando de forma clara, nosso tráfego na *internet* deixa rastros, algo chamado de *cookie.* As ferramentas com que navegamos as mapeiam e passam a nos entregar conteúdos relacionados ao tipo de uso que costumamos fazer.

[53] Hoje isso é feito através de várias ferramentas *online*: *Instagram, WhatsApp, Facebook, Google meet e* similares. Todas plataformas com suas distinções possibilitam que nos sintamos próximos dos que estão distantes

O que tento registrar é que as ferramentas digitais têm uma capacidade coercitiva expressa através das estratégias de programação. Este ainda é um espaço de inúmeras liberdades, liberdades tamanhas a ponto de vermos em meio a uma pandemia uma construção de um *rolê cultural* enorme ali, mas lidamos com uma liberdade que não está desvinculada dos direcionamentos construídos pelas ferramentas que utilizamos.

As ferramentas a que temos acesso são dualmente construídas, pelos desenvolvedores originais, programadores, e por nós que, na qualidade de usuários, temos um papel fundamental. Para além disto, Castells considera mesmo que nós assumidos duplamente um papel de usuários e desenvolvedores, o que, em nosso contexto, pode ter um caráter de conquista de um novo espaço, antes, ou inexplorado, ou pouco explorado.

É neste espaço em que, ao mesmo tempo, se expressa o anseio pela volta ao mundo físico, pela tão aclamada "normalidade", que desbravamos um mundo novo. Não tão novo, mas ao mesmo tempo, cada dia mais novo. Um mundo em que nos vemos impossibilitados de apontar para o fim, mas onde marcarmos o objetivo de chegar até lá, pois, nesse meio, o fim finda-se num eterno estar, viver. Das mãos do homem foi edificado algo muito além de seu próprio alcance pessoal algo que, associado ao coletivo, é potencialmente infinito. As redes associadas às tecnologias da informação criam um mundo possível que se torna complexo quando cada um de nós, usuários, incorporamos, como desenvolvedores, nossas necessidades subjetivas, ao ponto dessas se mesclarem no grande amalgama da rede mundial.

Devido a estas extremas potencialidades do virtual é que afirmo que um trabalho neste meio é pelo menos ousado. É como desbravar uma mata eternamente virgem ao mesmo tempo em que ela por muitos já foi desbravada. Mesmo assim, algo novo sempre está por vir.

O contexto em que vivemos não só é novo, como é único. Duzentos e quarenta mil brasileiros mortos da mesma causa. Dez mil enterrados em solo cearense. Houve o tempo em que Fortaleza apenas perdia para São Paulo no ranking de contaminação[54]. O

[54] O dado é verdadeiro, mas precisa de cautela para conseguirmos analisar a situação. O Governo do Estado do Ceará se opôs fortemente ao genocídio sustentado pelo presidente, tenta a não tão brilhante ideia de realizar testagens em massa, testando proporcionalmente mais do que qualquer outro estado. No popular: quem procura acha. A estratégia eficaz adotada para a contenção da doença perpassou pela

impulso por um isolamento social foi mais intenso do que seríamos capazes de imaginar. Claro que não reproduzimos o caso italiano de confinamento, embora devêssemos. A correlação de forças políticas que atua sobre nós implica dificuldades, mas nós jovens, falo assim por me incluir pessoalmente nesse período tão transitório, nos vimos atirados da liberdade ao limbo do estático.

Numa metáfora referente à física, este período estático acumula uma forte energia potencial. É em função desta energia potencial que a arte não morreu durante a crise. O que foi empiricamente constatado é que ocorreu no contexto dessa pesquisa o contrário do que seria o definhamento das artes. As artes se mantiveram gritando, berros que expressam desde o amor até as, recorrente nesse momento, denúncias de atrocidades. Ninguém foi capaz de conter a arte. Hoje se projeta arte na parede do prédio vizinho, se faz shows nas coberturas de prédios. Já aqueles que não estão inseridos na cultura de massa mercadológica lutam, dia após dia, para subsistir e não desistem. Nos bombardeiam, um dia após o outro, com algo magnifico nos muros da internet. Muros fluidos, mas mesmo assim tão firmes, que nos permitiram ainda existir, em meio à crise, ainda mais, travar uma batalha pela própria existência.

Tudo isso apenas serve para mostrar que o *drama antropológico* não é apenas um drama nosso. A antropologia está fincada na relação real existente na humanidade. O nosso *drama* é desdobramento dos dados que construímos a partir do *drama* de toda uma sociedade, essa mesma que está debruçada numa calamidade. As tensões aumentaram, desde a fome e a miséria até as situações de contexto familiar.

O mais importante, sem valorar em bom ou ruim, é que uma pesquisa sobre graffiti no seu espectro social em qualquer outro momento da história nunca apresentaria uma questão subjetiva tão forte, afinal, chegamos ao ponto em que a rua, palco anterior deste espetáculo, está agora, em parte, online. A rua foi transportada para dentro das casas, exportada para o contexto virtual, na medida do possível. Tudo isto apenas porque a rua não é apenas o muro e os passantes. Aquilo que se explicita na rua é o ápice da expressão sentimental de um artista e isto deles não foi tomado. Numa discussão filosófica mais profunda, se poderia, se fosse objetivo deste estudo, tal

---

necessidade de compreender em que grau estávamos. As medidas de afastamento ainda são mutáveis a depender dos resultados estatísticos colhidos cotidianamente para construção desse dado. É inegável a pressão do patronato, os grandes empresários, donos de indústria em busca de uma ampla reabertura para fomentar a economia, mas, ainda assim, conseguimos avanços importantes no decorrer desse processo.

persistência subjetiva ensejaria um debate sobre o conceito de espírito. Um espírito não meramente uno, do subjetivo para o social, mas identificado com os caminhos múltiplos que o constroem.

Esta multiplicidade de caminhos, de expressões do sujeito humano nos direciona para uma reflexão sobre a diferença. Em nosso caso, os artistas não constituem um perfil ou um estereótipo, afinal, estamos falando de seres humanos. Se pensarmos na diferença enquanto um fator tão delicado em toda a história, agora ainda mais intensificada, percebemos que as tensões potencializadas prejudicam aqueles sujeitos que não operam de forma a construir algo em cima disso (podem também ser direcionadas de forma vantajosa, essa mesma tensão se aplicada a uma técnica pode ser convertida em uma arte de teor puramente político). Todos nós somos potencialmente similares, a mulher mais inteligente que existir teve a mesma estrutura corporal que eu ou qualquer outro e é só a partir do desenvolvimento técnico aplicado de suas afinidades que alcançou o tal patamar[55]. O acadêmico expressa isso em sua forma de fazer ciência, o artista exprime seus sentimentos mais subjetivos em seus filmes, músicas, telas, desenhos etc.

Talvez se todos fossemos iguais, instintivamente iguais, não teríamos absolutamente nada. É exatamente do oposto disso que vive a arte, a inovação artística. É onde percebemos o paradigma e suas concepções trazidas pelo Thomas Kuhn. O autor

[55] Esse exemplo precisa de uma atenção especial. Claro que todos somos corpos animais com potencialidades sociais e que todos sujeitos humanos em suas plenas condições físicas e mentais possuem as mesmas capacidades (diferentes, mas com o mesmo potencial). Entretanto há um fator primordial que abala a expressão máxima que a humanidade pode encontrar, algo que limita as potencialidades e esse é sem sombra de dúvidas o modo de produção capitalista através do desenvolvimento de sua sociedade desigual. Se somos todos potencialmente capazes de tanto, dos melhores computadores, de mandar a humanidade para a lua, dos livros mais tocantes, de provocar o choro através de um quadro ou um filme, por que há simultaneamente o extremo oposto? Esse questionamento perpassa pela humanidade a cada momento, está, mesmo que não perceptivamente, ligado a luta pela sobrevivência. Camuflada pela possibilidade de ascensão inexistente em outros modelos de estratificação, o capital nos torna reféns de nós mesmos. Perceba que não é uma luta animal pela comida ou pela procriação, é algo que vai muito além e que permeia o espectro da culturalidade ocidental europeia, aquele complexo, e tão material quanto as formas físicas que podemos ter em nossas mãos, fantasma do poder. A reflexão aqui aponta para percebermos não apenas o irreal, o imaginável, mas a relação inseparável da realidade do impalpável com a realidade francamente física. Tal poder é um conglomerado de egoísmos humanos, o entreguismo de todas as possibilidades, de todas as potencialidades para uns poucos que gera uma capacidade de estagnar o mundo ao ponto em que estamos. O pesquisador aqui aponta com isso uma ideia questionável mas de muita convicção de que a liberdade de toda essa potência longe do show de horrores do capital, o mundo das igualdades, da sincera possibilidade de tudo através de tudo, do mínimo necessário acesso ao conhecimento é a única forma totalizante do crescente e imparável desenvolvimento daquilo que a humanidade pode ser. É com toda convicção que digo: a pandemia do coronavirus há muito teria sido superada em uma sociedade que o desenvolvimento tecnológico e o acesso ao conhecimento fossem honestamente possíveis a todos e isso é uma utopia inalcançável dentro de um modo de produção baseada no capital, na extração da força humana por outro humano.

não nos apresenta uma concepção dentro da teoria do conhecimento de onde vem a arte, aborda questões de tipo científicas, mas ao realizar uma comparação do processo de surgimento da teoria científica com as questões políticas deixa brecha para que ultrapassemos os limites desse conceito tentando nos apropriar a nosso modo:

> As revoluções políticas iniciam-se com um sentimento crescente, com frequência, restrito a um segmento da comunidade política, de que as instituições existentes deixaram de responder adequadamente aos problemas postos por um meio que ajudaram em parte a criar. De forma muito semelhante, as revoluções científicas iniciam-se com um sentimento crescente, também seguidamente restrito a uma pequena subdivisão da comunidade científica, de que o paradigma existente deixou de funcionar adequadamente na exploração de um aspecto da natureza, cuja exploração fora anteriormente dirigida pelo paradigma. Tanto no desenvolvimento político como no científico, o sentimento de funcionamento defeituoso, que pode levar à crise, é um pré-requisito para a revolução. Além disso, embora esse paralelismo evidentemente force a metáfora, é válido não apenas para as mudanças importantes de paradigma... (KUHN, 1997, p. 126)

Ora, se há tamanho esforço nosso em justificar arte enquanto algo fundamentalmente político (mesmo quando a ação política não está presente no *produto*, mas no ato de estar fazendo arte) e se a utilização das estratégias artísticas agora requer uma mudança para atingir seus objetivos, então a metáfora do quebra cabeça[56] aqui também se aplica.

A arte atual, funcionando como um amalgama de todas as evidencias artísticas tratadas no capítulo anterior é uma fonte inesgotável de peças de distintos quebra-cabeças. O resultado final pode passar longe do esperado e ainda assim ser mais do que satisfatória

Se, mesmo em tempos associados a um falso padrão de normalidade, cotidianamente, surgem produções artísticas que quebram completamente os velhos

[56] Para o autor a ciência funciona como um quebra-cabeça. Há situações-problema que seriam as peças e há uma possível solução que seria alcançada quando o enigma for todo encaixado em seus devidos locais. Dessa forma, ao vislumbrar o resultado final, surge um leque de possibilidades e caminhos para chegar até ele, mas sem constituir algo novo, pois, em todo caso, o final é aquele. Para Kuhn, esta é uma situação paradigmática. O ato de fazer ciência, no sentido revolucionário que apresenta, consiste na existência de uma anomalia. Tal anomalia seria a situação em que os caminhos paradigmáticos para solucionar o quebra-cabeça não resolve o problema, ou seja, não organiza da maneira correta ao final. São necessários elementos novos, ou para substituir aqueles que já existem, ou para suplementá-los. Mas perceba-se um fator essencial: para a ciência, a situação anômala ocorre ao se descobrir algo tão fora dos paradigmas que é necessário remonta-los para se obter a solução do problema e esta anomalia passa, então, a ser o novo paradigma.

paradigmas, inaugurando novos caminhos a serem explorados, pode-se inferir, então, que tal impulso criativo, que faz dos sujeitos artísticos, de fato, artistas não entra em *stand by* em um período de urgência como o que vivemos. Há um anseio dentro do corpo, das mentes, que o faz querer gritar. O grafiteiro luta então por ser algo, mesmo que não tenha acesso ao muro.

Claro que estou aqui fazendo um esforço para me ater ao tema central de minha pesquisa, o graffiti, mas esta discussão é ainda mais abrangente. Imagine a *performer* que precisa da rua, do espaço físico, muitas vezes aglomerado, para exercer sua prática artística, ou o artista de teatro que precisa não apenas de público, mas de sua trupe para atuar, ou ainda os músicos com suas bandas, que assim como os outros, que, sem se apresentar, não faz jus ao cachê. O confinamento social não nos privou apenas dos muros, nos privou das madrugadas nas praças, dos palcos, dos festivais com programações lotadas do início da noite até o amanhecer do dia seguinte.

É assim que todos nós fomos atingidos. Falo enquanto pesquisador, mas estendo esse problema do artista para o seu público. Foi Weber (1977) que afirmou que nem toda ação é social. Para sê-lo é necessário que seja uma ação, com sentido próprio, dirigida para a ação de outros. Nesse sentido, um grafiteiro pintar seu próprio quarto para ninguém mais ver, um músico ensaiar em seu estúdio para ninguém escutar etc, realizam uma ação social. No caso das artes é preciso que elas sejam, de alguma forma, projetadas para o exterior.

Claro que, como já afirmei antes, a medida para enfrentar a redução destes impactos tem sido a utilização dos espaços disponibilizados na Internet para tal projeção. É aí que incorporamos a tal questão da quebra paradigmática proposta por Kuhn (1997).

O muro e a tinta são os paradigmas (mesmo que neste mesmo espaço possam ser anômalos, permitindo a criação de um novo paradigma, mas pensemos exclusivamente no contexto em que vivemos). A *Internet* já havia incorporado boa parte das populações e há muito as artes já estavam nesse espaço, mas é a primeira vez na história em que o uso das tecnologias da informação são praticamente as únicas saídas, quando, qualquer outra, é uma ameaça direta a vida humana. A rede já existente há tanto tempo, essa que não é mais uma novidade, a ela é incorporado agora o título de novo, afinal, muitos que ainda não haviam trazido em sua totalidade as efetivas e diversas ações da rua para a *o*

espaço virtual, agora o fazem para, dessa forma, se expressarem. Note-se que não apenas as ferramentas são anômalas para o artista, mas, em muitos casos, todo o contexto é anômalo, e, assim, o produto final também é.

Os pós-pandemia é ainda imprevisível, mas algo podemos afirmar em um tom *kuhniano*: será uma era de novos paradigmas. O que foi transitado para novos espaços poderá voltar para o seu espaço clássico, este é o anseio de todos, mas é possível que, a partir de agora, o novo espaço jamais seja abandonado. Uma mescla do virtual com o *real* está sendo da forma mais intensa possível incorporada nas nossas sociedades.

Nossas analises e previsões se abstém de um posicionamento sobre o ocorrido ser positivos ou negativas. Claro que a situação de confinamento é negativa, mas não estamos fazendo ainda uma análise qualitativa do retorno que a adesão das novas tecnologias possui. É necessário mais tempo para isso, entretanto, há, além do contexto pandêmico, uma característica negativa que atinge a todos os que não estão em um país que assegure o bem-estar social: a miséria. Sob dois aspectos: a miséria aumenta dadas as condições materiais cada vez piores e a miséria que é excluída das alternativas as ferramentas do mundo digital que uma outra parcela da população incorpora.

Este é o contexto em que vivemos, um seguimento histórico cheio de intermitências e onde simultaneamente se aprofunda o abismo entre os extremos: a pobreza se intensificou e a riqueza não cessou de se acumular entre os mais ricos.[57]

[57] Para que essa afirmação não pareça um manifesto político desprendido da realidade, podemos consultar esses dados em https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/27/relatorio-oxfam-desigualdade-pandemia.htm (acessado em 22/08/2020) e https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53020785 (acessado em (22/08/2020). Há, entretanto, um dado oposto, a pobreza extrema no Brasil teve um recuo momentâneo, mas é necessário submeter o fato a uma análise crítica. As pesquisas indicam que isso ocorreu devido ao auxílio emergencial, que, além de se constituir numa medida de exceção num momento extraordinário, foi cotidianamente alvo de ataques por parte do Governo Federal que questionou o "alto" valor aprovado e ansiava por encerrá-lo.

III. OLHANDO O EDITAL DE ARTE URBANA DA PRAIA DE IRACEMA E OS PERFIS NO *INSTAGRAM* DE ARTISTAS LOCAIS

III.1 Os painéis da Praia de Iracema

Anteriormente, olhamos para o contexto da cidade, para sua história, para a importância do movimento hip-hop e para as origens do graffiti, com o fim de compreender o fenômeno que desembocou no momento atual, com o desenvolvimento do graffiti e seu encontro com o a iniciativa do Poder Público. É necessário, neste momento, tendo decido olhar para a relação entre Estado e artista, por intermédio do Edital de Arte Urbana da Praia de Iracema, compreendê-lo nos pormenores.

Começo observando a introdução do documento, que comemora os mais de 100 painéis existentes hoje na extensão da Praia, e aponta que o objetivo do seu lançamento é "incentivar a produção local de arte urbana no bairro, assim como reforçar o movimento de graffiti de fortaleza, sempre tão presente na Praia de Iracema." (EDITAL DE ARTE URBANA DA PI, 2020. p.1).

O Edital justifica este objetivo, por um lado, de forma saudosa, enaltecendo a importância da região para este movimento artístico nos últimos 40 anos e, por outro, afirmando o Instituto Iracema como responsável, neste momento, por fomentar esta modalidade das artes.

O trabalho desta Organização Social (OS) se evidencia em Fortaleza. Desde o início de suas atividades, vem promovendo eventos regulares, distribuídos em vários dias da semana, a maior parte deles de pequena proporção, embora haja exemplos de festivais gigantescos, como os shows de férias que em 2021 não puderam ocorrer. Esta organização tem sua sede localizada no Centro Cultural Belchior, ferramenta do Estado gerida pela própria OS. Este espaço se localiza na popular Praia do Crush[58] e possui movimentação cotidiana, local de atividades culturais voltadas para jovens, frequentadas inclusive por este pesquisador. Então, detentor de concessão da Prefeitura Municipal de Fortaleza, o Instituto Iracema fomenta uma série de atividades, incluindo as atividades relativas ao graffiti, como no caso que estamos tratando.

[58] Nome adotado nos anos recentes para designar este trecho da orla de Fortaleza, no Bairro da Praia de Iracema, que, no passado, já teve outras denominações.

A chamada para inscrição de participantes no Edital foi fixada para o intervalo entre o dia 18 de março e 30 de abril de 2020. Note-se que o Edital foi lançado já após a Covid-19 ser declarada uma pandemia.

Além do Edital, artistas como Gabi, nossa interlocutora, encontraram ainda na Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc[59] uma possibilidade de trabalhar com as artes, mesmo no contexto em que estávamos colocados.

Minha última afirmação não se concretizaria efetivamente, quer dizer, esperava-se a possibilidade de conseguir efetuar os trabalhos ainda no contexto da quarentena, com o recurso do Edital e da Lei Aldir Blanc. Os painéis foram feitos ainda em período pandêmico, mas demoraram mais do que o esperado. As pinturas ficaram suspensas durante meses. O da Gabi apenas foi pintado na semana de Natal. Os impasses eram muitos, desde as restrições do momento histórico em que vivemos até as lentidões burocráticas de práxis, fizeram com que os artistas não tivessem perspectiva de quando efetuariam seus trabalhos.

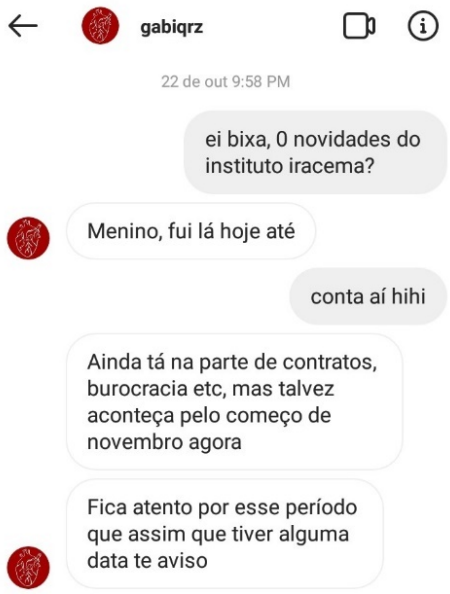

Imagem 5 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 22 de outubro de 2020

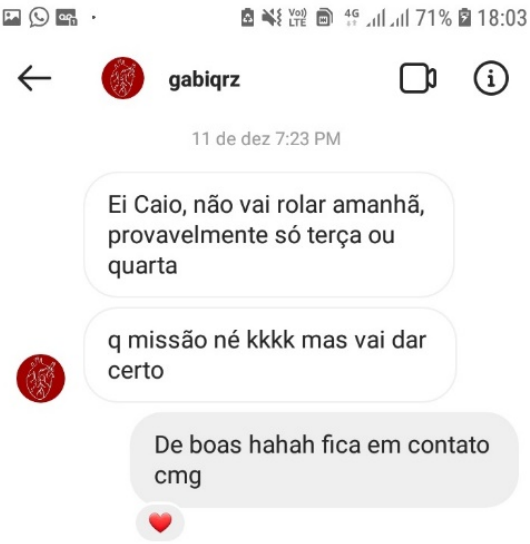

Imagem 6 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 11 de dezembro de 2020

[59] Essa lei aprova em 2020 recursos financeiros para artistas elaborarem trabalhos e difundirem via internet. O nome é em homenagem à um letrista brasileiro que morreu de Covid19 no começo do mesmo ano.

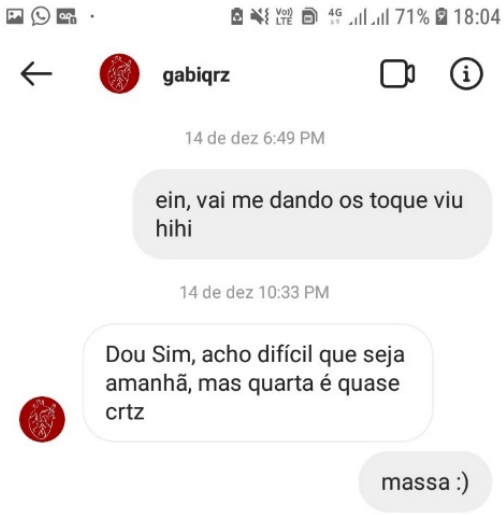

Imagem 7 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 14 de dezembro de 2020

Imagem 8 - Prints da conversa com Gabi via chat do instagram em 16 e 17 de dezembro de 2020

Imagem 9 – Print do painel pintado pela Gabi viabilizado pelo Edital Arte Urbana na PI. A imagem se encontra no perfil pessoal da artista no instagram em @gabiqrz

Atenção para as datas das conversas reproduzidas acima. Estas demonstram o quanto estávamos perdidos em relação a saber quando as pinturas iriam ocorrer. O que mais me incomodava, como pesquisador, era não compreender qual era o impasse formal para a realização de um trabalho que poderia ser feito em isolamento e distanciamento, no mesmo momento em que paralelamente o CONCRETO havia se adaptado à pandemia e seus painéis já estavam sendo pintados, junto com o La Casa duz Vetin..

Supomos que isto se deveu ao fato do CONCRETO possuir aval Estadual, pintando na edição de 2020 prédios residenciais, adquirido por

meio do Programa Minha Casa, Minha Vida, diferentemente do Arte Urbana na PI que teve que lidar não só com a autorização municipal, mas com os trâmites para o uso dos muros privados que foram concedidos para a feitura dos trabalhos.

O trabalho da interlocutora Gabi seria em um bar onde ela já havia realizado outras pinturas. Atualmente, além do painel viabilizado pelo Instituto, as mesas, cadeiras e paredes do ambiente foram todos customizados pela artista. É indispensável conferir seu perfil no *Instagram* em @gabiqrz. Lá é possível ver tanto os trabalhos para os quais ela foi contratada pelo proprietário bar como, a imagem de seu painel anexada ao lado.

A arte de Gabi é muito peculiar, suas técnicas se distinguem facilmente dos outros painéis encontrados no bairro, inclusive dos outros painéis pintados através do mesmo edital.

Há na beleza de seus desenhos o vislumbre dos distintos sentimentos da artista com a delicadeza de incluir características regionais. Sua assinatura "Gabriela" está quase centralizada, diferentemente de muitas outras obras que vemos na cidade onde as assinaturas estão colocadas nas laterais. É impossível fazer uma pura análise dos dados construídos com a artista e dispostos no edital, sem prender um pouco o olhar em sua forma de se expressar.

Sobre os critérios para a confecção dos painéis, os 21 possuem tamanhos pré-estabelecidos pelo Edital, divididos em três possibilidades, três grandes (30m² a 50m²), oito médios (15m² a 30m²) e dez pequenos (até 15m²). O de Gabi se enquadra neste último, correspondendo a um cachê de R$ 750,00. Os médios e grandes receberam cachês de R$ 1.500,00 e R$ 2.500,00, respectivamente.

Todos os materiais foram fornecidos pelo Instituto, como previsto no Edital. O texto do Edital permitia que o artista selecionasse o local que desejaria pintar, por isso, é crucial a relação de Gabi com o Noturna Bar, afinal, os saldos da execução do projeto são compartilhados entre a artista e o local que foi brindado com a nova imagem em sua entrada. Quanto ao espaço selecionado, para ser deferido, uma equipe do Instituto teve que avaliar o local, viabilizar a documentação e, assim, autorizar a feitura da pintura.

No documento oficial que contém a lista de artistas aprovados, o corpo do texto trazia um comunicado que informava que alguns artistas tiveram os tamanhos de seus projetos alterados pela comissão avaliadora e ainda que alguns painéis foram realocados, o que põe em questionamento nossa discussão acerca do espaço.

O documento não permitia a escolha de novo local pelo participante aprovado. Esta imposição podia afetar a relação da pintura com o espaço, afinal os desenhos submetidos eram projetos, isto é, passavam por um pensamento do que desenhar, como e onde, pensando nos artifícios que um espaço pode fornecer e na interação que a imagem poderia ter com o local previamente escolhido. A mudança de local comunicado pelo Instituto, portanto, alterava a concepção da própria obra, podendo inclusive tornar inviável a imagem ideada pelo artista.

Também foram definidos previamente os limites geográficos do que seria considerado "região da Praia de Iracema": "o perímetro limitado ao sul pela avenida Monsenhor Tabosa, à Leste pela rua João Cordeiro e à oeste pela comunidade do Poço da Draga e Dragão do Mar" (EDITAL DE ARTE URBANA DA PI, 2020. p.2). Esta região possui mais de trinta quarteirões, além da extensão de sua orla marítima. É importante salientar que dentro dessa delimitação é possível encontrar dezenas de bares e locais onde ocorrem shows e outras atividades artísticas e é sustentada numa rotina de boêmia, sendo, portanto, região de encontro de muitos jovens da cidade e visitantes.

No momento da submissão dos documentos requeridos para inscrição no Edital, Gabi teve que elaborar uma pequena biografia para encaminhada junto com a proposta de pintura e de seu portfólio, que serviriam como comprovante de que era artista atuante e que já havia realizado atividades como muralista.

Um ponto interessante do Edital, era a não necessidade de autorização para a seleção do muro, devendo o artista apenas indicar o local, tamanho, foto e descrição do mesmo. Com isso, o Instituto se comprometeria a lidar com as autorizações necessárias. Não foi este o caso de Gabi que já possuía total liberdade para pintar o Noturna Bar

Cumprindo estes critérios, Gabi teve seu projeto aprovado, e a liberdade para pintar um muro (o do Noturna Bar), onde, além da facilidade de o Instituto lidar com as questões burocráticas, seria remunerada e receberia os materiais que necessitasse.

Mas note-se que, mesmo com tais facilidades, nem todos os artistas da cidade poderiam tentar participar. Ao mesmo tempo em que o Instituto concedia várias possibilidades de condições de trabalho, a critério dos artistas, remuneração e ainda andaimes, tintas e pincéis, os documentos exigidos ao artista para inscrição de seu projeto eram de tal forma numerosos que vários potenciais candidatos não tinham sequer conhecimento prévio destas exigências burocráticas, o que acabava por se tornar um veto à participação. Afinal, atente-se para a quantidade de documentos que era necessária para a submissão do projeto, entre 18 de março e 30 de abril:

> Cartão do CNPJ com CNAE compatível (melhor ja indicar os CNAEs); Certidão Negativa Municipal válida; Certidão Negativa Estadual válida; Certidão Negativa Federal válida; Certidão Negativa de Débitos e Tributos Trabalhistas; Certificado de regularidade FGTS; RG, CPF e comprovante de endereço do responsável legal da empresa; Estatuto ou Contrato Social e aditivos. (EDITAL DE ARTE URBANA DA PI, 2020. p.4)

Esta lista de documentos não condiz com a realidade de muitos artistas da cidade. Embora não sejam documentos difíceis de providenciar, demandam um enfrentamento real da burocracia, ainda mais num período em que as repartições estavam fechadas. É importante olhar para o primeiro ponto, cartão do CNPJ, o que nos diz que ou a artista tem a necessidade de ter, por exemplo, um MEI[60], ou um outro registro jurídico.

Em consulta ao endereço eletrônico mapacultural.fortaleza.ce.gov.br, é possível identificar quase 4 mil registros de microempreendedor individual (MEI). Aplicando um filtro para encontrar apenas artistas visuais, este número é reduzido para 679 agentes. O número indica que, mesmo tendo em conta as limitações burocráticas, a cidade possui uma quantidade pequena de artistas com o registro. Ora, é impossível que em uma cidade de quase 3 milhões de habitantes, existam menos de 700 artistas. Ainda há de se questionar acerca da existência ou não de outros impasses que impedem o registro de empreendedores individuais na área das artes visuais. Este fator, assim, funcionava como um limitador da inscrição de candidatos ao Edital.

[60] Registro de microempreendedor individual.

Com efeito, para nossa outra interlocutora, Milla, todo tipo de exigência burocrática presente no Edital limita a participação de artistas neste tipo de iniciativa.

Outro fator que devemos anotar aqui é que na lista de selecionados, publicado no dia 13 de junho de 2020, o nome de registro apresentado indica a aprovação de dez mulheres e onze homens. Não foi possível localizar todos os artistas para identificar questões relacionadas a gênero, como por exemplo, se o nome apresentado no documento, como consta do resultado final da seleção, é ou não nome social. Não há como saber se a paridade aí registrada é proposital, isto é, se é um critério de seleção. Em todo caso, expõe algo real: mulheres estão inseridas neste campo artístico, seja quando olhamos a lista de participantes do CONCRETO, seja se olharmos a lista de aprovados do Edital de Arte Urbana da PI.

Mas não apenas a lista de aprovados expõe uma paridade de gênero. Ao consultar a Comissão de Jurados (a banca avaliadora do edital), é possível encontrar o nome de três mulheres e dois homens. Dentre todos apenas duas são muralistas, Mônica Barbosa, uma artista plástica que atualmente reside em São Paulo, e Janara Lopes, fundadora do IdeiaFixa, também residente de São Paulo. Lara Denise é pesquisadora urbana e acompanha o graffiti desde sua graduação, e atualmente cursa o doutorado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará e é orientanda da professora Glória Diógenes, autora que conduziu muitas das percepções presentes nessa pesquisa. Os outros dois membros da comissão são Davi Neri, diretor criativo da empresa fabricante de tinta em *spray* NOU Colors, e Édgar Sánchez, fundador, no México, da Nueve Arte Urbano de Querétaro[61].

A banca é muito bem distribuída e aponta para leituras muito diferentes do que cada julgador poderia pensar ao selecionar determinado projeto. Está dividida entre artistas, curadores e pesquisadores da área, ou seja, a comissão julgadora é formada por produtores artísticos, produtores culturais e ainda há uma perspectiva acadêmica e científica.

Então perceba-se que o Edital nos diz é que há cooptação de artistas locais para dar cores aos muros da cidade, mas deixa bem claro que seu objetivo está geograficamente limitado a uma zona nobre e turística da cidade. As remunerações são

[61] http://nuevearteurbano.com/

limitadas e os valores ainda são taxados por impostos, antes de chegar aos artistas. Não podemos negar a importância de financiamentos públicos como este que abordamos, principalmente quando pensamos que o sujeito a fazer jus ao financiamento é um artista, como no caso de Gabi, que, ainda mais, é uma artista novíssima na cena local, e que vem construindo seu espaço e conquistando reconhecimento. Pela leitura que fizemos da cidade, pela história dos últimos anos, vimos que essas possibilidades vêm surgindo e se tornando recorrentes. Contudo, não se pode desprezar a percepção de que se, por um lado há uma abertura para a atuação artística com apoio do Poder Público, aqui incluindo Estado e Município, este dita e determinadas regras que estão em dissintonia com a realidade dos artistas.

O Edital em tela tinha como característica muito atrativa a livre escolha pelo artista do local onde ser realizada a pintura. Entretanto, uma comissão ainda deveria ser convencida pela imagem do local indicado pelo artista, uma decisão por vezes subjetiva, por vezes política. Afinal, é indissociável o caráter político de uma análise de um desenho que ficará exposto para que os passantes o vejam. Claro que a terceirização do serviço relativiza estas decisões da Prefeitura, mesmo que o órgão terceirizador preste serviços para ela. O Edital explicita que a escolha dos 21 artistas foi feita de forma consensual, a partir das preferências dos jurados. Isto nos diz que os critérios existem, ainda que não se explicitem.

III.2 Poder Público e artistas nos painéis da Praia de Iracema

As ciências sociais nos abrem os olhos de uma forma muito interessante para observar a relação entre Estado e artistas. Interessa saber sobre esta relação, tentando compreende-la através dos critérios dos jurados. Por esta razão fui em busca da comissão que avaliou os trabalhos, considerando que, através do serviço de terceirização intermediada pela Organização Social, os membros da comissão julgadora representavam os agentes do Poder Público.

O esforço de tentar entrar em contato com estas pessoas pareceu, num certo momento, vão, já que me conduzi nesse caminho sempre pensando que bastava tentar o contato para obter respostas. Meu problema era que, caso nenhum dos membros da

comissão se dispusesse a falar comigo, infelizmente, a percepção dos critérios de aceitação das obras ficaria aqui colocado de forma escassa, deduzida apenas de minha interpretação do Edital.

Por outro lado, não era de meu interesse tentar buscar estes sujeitos mais de uma vez, devido às dificuldades advindas da pandemia e dos prazos estreitos desta pesquisa. Aceitei, então, que, se não me respondessem, eu teria que arcar com o prejuízo disto para meu trabalho.

Enviei e-mails para cada um dos membros do júri do Edital, além de entrar em contato via *Instagram*. Um dos membros, afinal, respondeu. A socióloga Lara Denise, com cujo trabalho eu já havia tido aproximação, entrou em contato e conversamos sobre questões, para além dos critérios de seleção, da relação artistas e Poder Público no contexto desse Edital, e acerca do Instituto Iracema. Foi a resposta dela especificamente que me convenceu rapidamente que poderia colocar questões de tipo antropológicas, fruto de um diálogo de um cientista social para o outro.

O ponto mais relevante que a socióloga coloca diz respeito a algo que eu comentei anteriormente neste estudo, a tentativa do Instituto Iracema de abranger uma diversidade de jurados, por isso convidando sujeitos de áreas tão distintas para julgar os projetos:

> a gente fez de forma coletiva, não teve um critério fechado, claro, a gente tinha que se atentar se nas propostas que foram enviadas, se estavam de acordo com o Edital em relação a dimensões, ao lugar, se era proposta exequível e tudo mais. Mas não tinha "tem que ter isso, tem que ter aquilo", tem que estar de acordo com o Edital! Uma vez elas de acordo com o Edital, cada um de nós do júri levou o que consideramos mais interessante, que eram propostas sólidas, que faziam sentido para a proposta com o edital e a proposta com o bairro, aí discutimos coletivamente. (Conversa com Lara Denise, em 10 de janeiro de 2021)

Isto retoma aquela nossa velha discussão do controle ou não do Poder Público sobre o campo das artes. Uma constatação possível é de que o controle não significa algo necessariamente negativo, mas ele existe! Vejamos. O Edital prever a possibilidade de realizar as articulações necessárias para concessão do muro, o que já indica uma

interferência direta que passa pela ideia de controle. Os pré-requisitos dispostos nas páginas do Edital têm a mesma função. Por fim, mesmo que os agentes selecionados para decidir sobre as aprovações dos projetos não estejam diretamente ligados ao Instituto Iracema ou à Prefeitura, as regras prévias asseguram a o critério adotado pelo Poder Público para a seleção.

O que Lara Denise nos diz é que este exercício de controle não se dá de forma direta, clara e objetiva. A intervenção de vários sujeitos intermediários, além do uso de uma Organização Social para gerir o processo, afasta cada vez mais a Prefeitura de um controle direto. Ainda mais, após pintado, o muro que não for um espaço público, isto é, for aquele concedido por lojas, bares, enfim, empreendimentos privados, serão brindados com uma obra de arte paga por dinheiro público. Assim, mesmo que por ventura a imagem pintada desagrade aos órgãos municipais, o Poder Público não tem mais jurisdição sobre ela, pois ela passa a ter um dono, o dono do muro.

A ideia do pesquisador estrangeiro surgida de nossas discussões com Simmel (2005) se faz necessária aqui. Afinal, Lara Denise nos disse que a aprovação das obras é produto de um consenso do coletivo dos cinco membros da comissão, respeitadas as regras do Edital. Mas esses estão apenas exercendo esta função. Algo estava faltando.

Observar de fora, ter tido contato com uma artista aprovada e com uma jurada fez com que a clareza dos distintos aspectos viesse a aparecer, sendo um deles o fator controle.

Percebamos a relação evidenciada empiricamente. Gabi passou seis meses esperando a aprovação de seu projeto e a pintura do muro. As questões que serviam de impasse poderiam ter sido facilitadas pelo fato dela ter entrado em acordo diretamente com o Noturna Bar, como narrado mais acima. O que faltava então eram os materiais (tintas, andaimes, pincéis, etc.) e o pagamento dos R$ 750,00. Em comparação com outras obras realizada sob incentivo da Prefeitura ou Estado, os custos eram baixos e as questões relativas à feitura da obra, facilmente providenciadas, mas, ainda assim, essa via foi lenta. Os ritmos do processo eram ditados pelo Poder Público, no exercício do seu controle. Fundamenta ainda a ideia de controle o fato de os agentes do Instituto Iracema necessitarem visitar o local proposto pelo artista para, só então, aprovar ou não

o projeto, como vimos ao analisar o Edital. De fato, algumas propostas de pinturas tiveram que ser realocadas em razão destas vistorias.

Não precisamos de um modelo panóptico para inferir situações de controle social, ou seja, não precisamos estar sendo vigiados a todo momento para que, em algum grau, o modelo de gestão de uma nação, através de suas regras, subdivisões estaduais e municipais, punições, etc. sejam mecanismos de exercício de controle.

O caso do graffiti, quando autorizado por órgãos do Estado ou do Município, está fortemente vinculado a este tipo de controle. Aqui defino este controle àquela conforme Foucault (1999), onde um sujeito disciplinado, um corpo docilizado é sinônimo de um sujeito dominado. Claro que não estou falando de punição. Não pensemos que punição é a única forma de domínio. A viabilização de determinadas atividades é um tipo de domínio. No nosso caso, é através das permissões que se dociliza a rebeldia destes artistas que lutam por reconhecimento. De acordo com o conceito aqui adotado, "é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado". (FOUCALT, 1999. p.163)

Estes sujeitos, docilizados, ao invés de estar pintando escondidos na rua, fazendo o *vandal,* optam pela possibilidade de uma ação remunerada e permitida pelo Estado. A leitura deve ser honesta e não tendenciosa, é necessário perceber que a submissão a este Edital é de muitas formas limitadora, mas há uma recompensa, algo para além da remuneração, a exposição da obra em um dos bairros mais movimentados da cidade, onde há transição de pessoas tanto de noite quanto de dia, pessoas estas que podem vir de todos os cantos do globo. Não podemos acusar os 21 artistas de subserviência. Eles não o são. O corpo não é docilizado por uma clara opção, além do que, não seguir pelos caminhos do *vandal* é muitas vezes uma decisão tomada para viabilizar a vida como artista. Os artistas que são aprovados em editais constroem seu portfólio, seu currículo artístico, tendo em vista sua subsistência, para o que estes fatores são extremamente necessários.

Lembram de Milla? Foi nossa primeira interlocutora, aquela que conheci antes da pandemia. Ela e sua *crew* optam ou pela ação *vandal*, ou por acordos mais fáceis que envolvam menos burocracia, como, por exemplo, o diálogo com pessoas da comunidade solicitando pintar seus muros em troca de ações sociais.

É importante lembrar que, se há controle social através das vias discutidas anteriormente, no caso dos grafiteiros que submetem projetos a editais oficiais, o *vandal* também pode gerar uma forma de controle social, que o Estado exerce por meio da punição.

Os artistas que produzem graffiti nesta modalidade ainda usam como artificio, em abordagens policiais, o fato de usarem tintas coloridas, ou seja, tentam se esquivar da repressão afirmando não fazer o *pixo*, mesmo que muitos deles sejam gaffiteiros e pixadores.

É esta percepção que precisamos ter quando há a intervenção dos meios do Estado nas práticas que outrora eram por ele mesmo eram negadas. A arte ascende à condição de aceitação, inclusive da parte do Estado. O graffiti ascendeu a esta condição. A capacidade crítica que carrega consigo, seja por conta de sua história, proveniente do movimento hip-hop, seja em função da leitura de determinado painel, torna o graffiti de muito interesse das forças que podem exercer controle. Assim, aquilo que não era permitido passa a sê-lo, mas, com limites e não em sua plenitude.

Já vinha levantando a ideia de que este exercício de controle não apresenta apenas características explicitamente negativas. O Festival CONCRETO, até 2019, em suas diversas edições, coloriu dezenas de bairro. Em uma cidade de poucos museus, a arte a céu aberto se tornou algo atrativo. O Poder Público permitiu que cheguemos ao centro e nos deparemos com painéis que ocupam prédios inteiros. Sem esse tipo de concessão, é possível que nunca tivéssemos a possibilidade de ter um acesso público ao trabalho de artistas provenientes da periferia e de condições sociais subalternas. Foi-nos dada a possibilidade de acessar arte O que torna interessante o fenômeno é nosso trânsito a estas produções, pois não precisamos ir até elas numa sala de exposições. Elas estarem dispostas na rua significa que elas vieram até nós, algo similar ao que ocorreu no México com os muralistas.

Ainda com essa perspectiva que surgiu para discutir o controle, pensemos em elementos que acabaram por embargar iniciativas artísticas no ano de 2020. Um olhar para o controle social também se aplica mesmo quando o objetivo deste controle surge como sendo a proteção da vida humana.

Como discutido nos capítulos anteriores, neste ano, a limitação do espaço público foi pauta em todos ou de quase todas manifestações humanas. Afinal, o encaminhamento do confinamento social permitiu abertura, até certo momento, apenas para determinadas atividades. O que ocorre é que no decorrer do processo de abertura muitos voltaram para as ruas, inclusive os graffiteiros, mas, no início de 2021 uma série de limitações voltam a ser impostas, porque o nível de contaminação voltou a subir.

Diante desta necessidade sanitária, surgida em 2020 e ainda necessária em 2021, utilizei o *Instagram* para observar outras movimentações de artistas do graffiti na cidade. Assim, uma forma de manter a pesquisa ativa em meu cotidiano, observando painéis, mesmo que eu estivesse em casa, foi seguir o movimento através do perfil dos sujeitos de Fortaleza que fomentam essa arte.

III.3 O @muro_digital e a pesquisa no *Instagram*

A decisão de abrir um perfil no *Instagram* veio de uma necessidade maior, a da limitação do campo enquanto espaço físico. A inserção no campo da cibercultura, como pensa George Marcus (1995), atua como uma extensão da realidade, nada oposto a isso. A *internet* não é irreal ou surreal, faz parte dos meios que possuímos e suplementam as capacidades de explorarmos a realidade.

Imagem 10 – Print do perfil @muro_digital

Nesse sentido, o da ampliação das possibilidades de explorar o contexto do graffiti, tentou-se reproduzir aquela ideia da Diógenes (2013) de fotografar painéis e dialogar com eles através de blogs. Se sua aplicação neste estudo não funcionou de forma similar à exposição teórica da autora, a leitura do resultado não é de fracasso total. Vejamos o que foi feito.

O primeiro momento foi a abertura do perfil. Reproduzimos aqui a imagem. Ele pode ser acessado livremente. Em 8 meses, segui 100 artistas locais entre os que exercem *bomb, pixo e graffiti*, e fui seguido por quase 300. No perfil, fiz 9 publicações de

imagens coletadas por mim mesmo nas ruas. Eu havia fotografado mais de 50 graffitis nos arredores da Praia de Iracema. O objetivo era a publicação cotidiana destas imagens, mas o primeiro impasse foi perceber que mesmo que às vezes eu gerasse várias curtidas e vários comentários, isto era incerto e a publicação não produzia o que eu havia previsto inicialmente.

Foi quando percebi que esta via me possibilitou algo diferente do descrito por Diógenes (Op. cit.) no *Antropologizzzando*. O blog no caminho pelo qual a autora optou possuía uma única via, a da exposição de conteúdos com permissão de comentários referentes à publicação.

O *Instagram* me mostrou um caminho completamente diferente. Ao começar a fazer uso do perfil diariamente, percebi que, para mim, pouco importava os sujeitos que me seguiam. Eu havia construído uma rede de artistas que agora eu podia acompanhar com poucos toques processados e direcionados a mim pelo *Instagram*, segundo os critérios que eu havia construído. Tanto minha *timeline*[62] como a aba *explorar*[63] agora estavam ricas em imagens de *pixos,* e painéis de *graffitis.* Era isso que eu buscava e acabei, sem querer, achando uma forma de acompanhar os artistas em tempos pandêmicos sem a real necessidade de sair de casa. Aqui cabe ressaltar o fato de que tais artistas expressavam na pronta e diversificada resposta que deram ao meu perfil a necessidade de expor maciçamente seu trabalho, ilustrando na prática as possibilidades do meio virtual como muro digital.

No primeiro momento, fiz a coleta das imagens. O projeto era que, com a abertura do perfil, eu realizasse uma etnografia das interações existentes em minhas próprias publicações. Repeti um pedido em todas as vezes que *postei* alguma imagem: que meus seguidores que *marcassem* nos comentários o autor do desenho para que, assim, eu pudesse dar os devidos créditos. Este caminho foi pertinente porque me trouxe alguns achados inesperados, como por exemplo, que alguns painéis que fotografei foram concebidos e pintados por mais de um artista, ou que sujeitos que não são de Fortaleza, mesmo assim, deixaram sua marca na cidade. Mas isso que eu estava fazendo não estava proporcionando muitas reflexões. Seria necessário ver as interações,

[62] A página principal do usuário do *instagram*, onde aparecem imagens e vídeos dos sujeitos que o perfil segue.
[63] Essa aba aparece no *instagram* de forma pouco parecida com a *timeline*, a grande diferença é que as imagens e vídeos são dessa vez recomendações baseadas no que o perfil segue.

visualizar as saídas encontradas pelos artistas nos meses de confinamento total. Foi por essa razão que optei por parar de realizar postagens, e comecei a acompanhar os perfis daqueles artistas a que eu tinha fácil acesso através do @muro_digital.

É visível os condicionamentos colocados pelas tecnologias da informação: a tensão entre o que seria consciente e o que seria inconsciente, o que chegava em mim por interesse meu e o que chegava como consequência da forma que escolhi para fazer uso da rede, por exemplo. Comecei a perceber que, baseado na minha utilização, o *Instagram* passou a ter certa autonomia, a "se construir" pra mim, por meio da ação dos tão falados algoritmos, cálculos matemáticos que "determinam ambientes baseados em tipos de comportamentos mutantes, em processo de regeneração dos dados, capazes de simular novas possibilidades de percepção, de comunicação, de raciocínio e de decisão". (DOMINGUES, 2004. p.191).

A discussão trazida aqui é a da contemporaneidade e a tecnologia que com ela emerge. A relativamente rápida[64] ascensão das tecnologias da comunicação faz com que elas sejam inseridas nas nossas vidas até um momento em que vida virtual e vida física se tornam inseparáveis. Mais ainda, o aceleramento dos desenvolvimentos tecnológicos no âmbito virtual, no contexto da pandemia do coronavírus, e a busca por se inserir nesse meio, no que diz respeito a este estudo, ocorreu tanto de minha parte, como pesquisador, quanto da parte dos artistas, que necessitam da potência de tais ferramentas para conseguir se manter na *cena*, a qual expande mais e mais para a *Internet*.

É perceptível que novidades estão chegando no modo de vida, embora a cibercultura se origine de uma matriz social e cultural bem conhecida, aquela da modernidade, mesmo que "se oriente na direção da constituição de uma nova ordem" (ESCOBAR. 2016. p.30). Trata-se de um novo ordenamento e funcionamento das coisas cada vez mais adaptadas a necessidades específicas. O *Instagram*, que deveria funcionar como uma espécie de *blog* de fotos, passou a comportar lojas, museus, exposições e muitos perfis de artes, com performance, pintura, música, etc. Estes meios deixam de ser supérfluos ou superficiais e passam a ser necessários e inseparáveis da

[64] Dizemos "relativamente" porque a popularização de recursos tecnológicos informacionais, nos últimos 30 anos, corresponde a uma base científica já quase centenária e que se desenvolveu ainda na primeira metade do século XX.

vida cotidiana, ao ponto de carregarmos esta ferramenta em nossos bolsos, através do celular.

As últimas eleições municipais (2020, no quadro da pandemia), que ocorreram em todo território nacional, mostraram como o uso destas redes pode constituir uma nova ordem vivencial. Enquanto, ou não podíamos sair para fazer campanha ou saíamos com muitas limitações, a intensificação das publicações nas redes sociais de cada candidato foi esmagadora, abrangendo desde campanhas menores, mais autônomas, até aquelas que demandavam muito dinheiro, que, inclusive, pagaram pela intensificação do uso de ferramentas como *Instagram* ou *Facebook* na difusão de conteúdo.

A decisão então foi de mergulhar neste meio, numa atitude algo como "vejamos o que isso tem a oferecer".

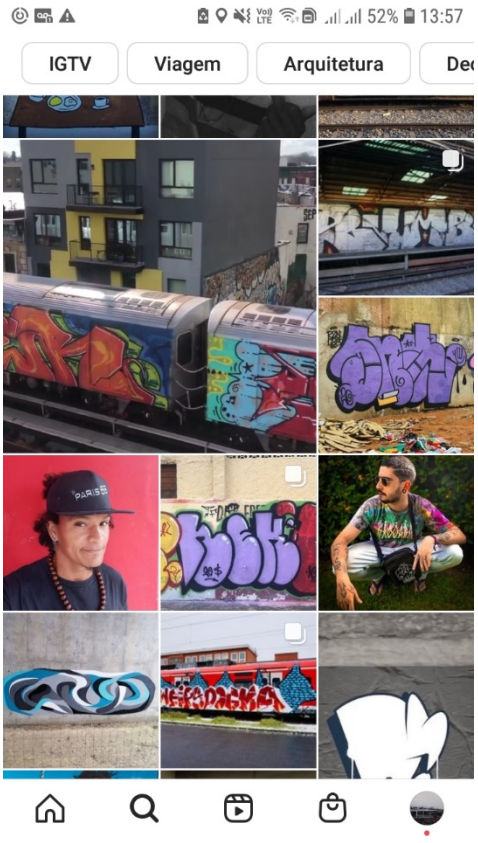

Imagem 11 – Aba explorar do perfil @muro_digital

Comecemos pela aba explorar. Há de se perceber que a esta aba não me dava especificamente o que eu buscava. Ela dava acesso a imagens de interesse meu e a fotografias que os perfis que eu sigo *curtem*. Nesta aba da ferramenta, eu não estaria olhando para os artistas locais, mas ainda assim isto me dizia algo, afinal, me mostrava interesses dessas pessoas. A primeira percepção é que, talvez por eu seguir diversas pessoas, que produzem *bomb*. Então, esse tipo de arte se tornou recorrente, me aparecendo *bombs* do mundo inteiro. Não é possível inferir que os artistas que produzem esse tipo de desenho só se interessam por isso, mas de alguma forma isso chegara em mim, a maior possibilidade é a de que os sujeitos que eu sigo acompanhem páginas relacionadas a sua própria arte.

A imagem 21, aqui reproduzida, demonstra em parte a impressão que explicitei acima: quase todas as imagens que a ferramenta me ofereceu são de *bombs*. O mais

curioso é que, ao abrir a imagem para ver o perfil de quem postou cada imagem dessas, detecto que a grande maioria deles são de fora do Brasil, muitas vezes, ou com ao menos uma curtida de um sujeito que eu seguia, ou de um seguidor destes perfis que eu acompanhava. O processo combinatório que chega a este resultado é bem complexo e talvez não seja interessante tentar descobrir as muitas possibilidades que o algoritmo abre. Ao invés de tentar desvendar as questões matemáticas por trás disso, o melhor para nossos objetivos seria observar, ler e anotar, acompanhando as mudanças que a ferramenta vai me oferecendo a depender da forma que a utilizava.

As outras formas de olhar para o *Instagram* também se apresentavam através de possibilidades por ele mesmo ofertadas, a *timeline* e os *stories*, que, para o tipo de observação que eu desejava, me deram perspectivas similares à primeira, com o bônus de que na *timeline* era permitido ver imagens com comentários.

Aqui tentarei não utilizar nomes reais dos perfis dos sujeitos que pude observar, afinal, não foram de todos que consegui resposta ao entrar em contato.

Alguns muralistas, como a artista @ericanogui ou o perfil de @marciocareca1976, seguiram os primeiros meses da pandemia sem muros, optando, então, por postar imagens alternativas às suas artes físicas. O artista @marciocareca1976 fazia algo interessante: publicou imagens de pinturas nas latas de *spray* e complexas pinturas em cadernos, obtendo um resultado que parecia muito com os muros das ruas. Isto ocorreu, mais ou menos, entre março e junho de 2020. Ao final de maio, havia postagens de imagens de muros, mas algumas delas com comentários do tipo “saudades da rua” ou “#emcasa”, o que indica que as fotografias se referiam a pinturas antigas. A artista @ericanogui só publicou fotos com muros em setembro, naquele momento em que o Estado tornou o confinamento mais brando. Em sua publicação de 15 de setembro dizia: “neste último domingo teve um mutirão muito bom! O primeiro que participei e foi aquele momento de rever pessoas que não via desde o Concreto ou do Deusas no Muro”. A artista, mesmo que não publicasse fotos de muros, se manteve frequentemente publicando imagens de seu trabalho feito em casa.

Gabi, a mesma aprovada no Edital de Arte Urbana da PI, fez uso constante desta rede social, inclusive, foi por esta via que mantivemos contato. Em 2020, ela não parou de publicar, mesmo que não postasse freneticamente, sempre havia algo novo. Até a

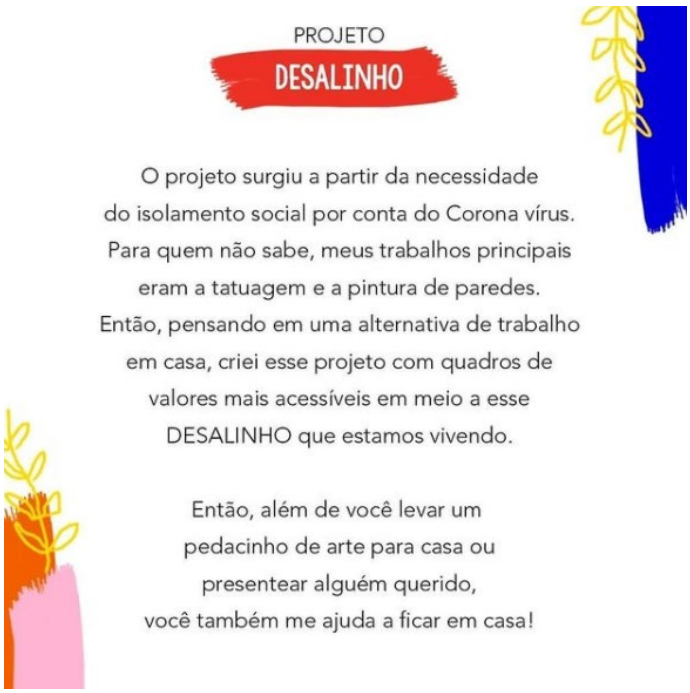

Imagem 12 - Publicação de Gabi em seu instagram. Disponível no perfil @gabiqrz

metade de 2020, ela nunca havia pintado painéis, mas já havia feito pinturas de rua em proporções menores em alguns cantos da cidade. Com a chegada do coronavírus, sua última postagem contendo um muro foi em 27 de abril, retomando o envio de imagens apenas em 3 de setembro. No espaço virtual ela publicou imagens de pinturas em tela, papel e foi mostrando aos seus seguidores a possibilidade de realizar trabalhos sob encomenda, o que fez bastante nesse período. A saída mais eficaz foi o lançamento do Projeto Desalinho, em nota (veja a imagem 12), ela explicou suas condições e necessidades. Em seu perfil, há o catalogo com suas pinturas e os valores que variavam entre R$ 30,00 e R$ 50,00. Para facilitar as transações, ainda passou a aceitar pagamentos por meio de uma nova plataforma de pagamentos, o *Picpay*. Além disso, ainda para subsistência, realizou a venda de uma rifa com produtos feitos por ela mesma. O sorteio ocorreu dia 11 de junho e houve 50 compradores.

Gabi não precisou pagar pelos serviços do *Instagram* para aumentar a difusão de seu conteúdo, mas a prática não é tão incomum. Ao assistir os *stories* no @muro_digital, é possível ver que, mesmo em baixa quantidade, alguns artistas que produzem outras coisas para além do *graffiti* passaram a pagar por "anúncios patrocinados". Isto faz com que mesmo os perfis que não os seguem vejam uma determinada publicação, geralmente elaborada de forma a falar um pouco do trabalho de um artista.

Entre outros perfis, um que se destacou bastante nos períodos mais rigorosos de confinamento foi o do @jrsilvask8. Quando cheguei pela primeira vez a seu perfil, não consegui compreender muito bem do que se tratava, o questionei, perguntei se não

poderia me ceder um pouco de tempo para conversarmos sobre suas produções como grafiteiro. Ele rebateu e disse, *"*estou no corre apenas como fotógrafo*"*. Passei a acompanhar diariamente suas postagens. Ele realmente estava no *corre*. Seu perfil expressa que sempre esteve presente nas pinturas de centenas de painéis na cidade, sendo amigo pessoal de muitos dos sujeitos que estão na *cena* desde as origens desta arte na cidade. O fotógrafo estimula o uso de *hashtags*[65] que fazem referência ao *graffiti,* ao *pixo,* ao *vandal* e até à cidade de Fortaleza. Todas as fotografias publicadas em seu perfil contêm o nome do artista que pintou o muro, com o link direcionando para o perfil deste. Foi através do @jrsilvask8 que consegui seguir a maioria dos artistas.

A experiência com o @muro_digital mostrou algo que eu de fato esperava encontrar, expôs o que estava acontecendo com os artistas em tempos de pandemia. Eu temia que não houvesse algumas respostas a isso, afinal, não é um questionamento tão objetivo, mas uma resposta objetiva foi encontrada: mesmo nos meses de maior confinamento, os grafiteiros estiveram TODOS constantemente produzindo de alguma forma. Alguns produziam em cadernos, outros de forma digital, mas o que eu não esperava (mesmo que isso não improvável): inúmeros artistas começaram a se dedicar ao *vandal*, inclusive no período diurno. Nos meses de confinamento em 2020, todos os dias, mais de uma fotografia era publicada com pinturas de *bombs* ou *tags* de *pixo*.o que indicava que os artistas não estavam em casa, mas intervindo nas ruas, e, agora, estavam ocupando muros e mais muros não mais na sombra da noite. A cidade não apenas amanheceria com novas pinturas, agora, ela também anoiteceria com elas.

O *Instagram*, de alguma forma, estava me mostrando que enquanto os graffiteiros não estavam sendo contratados para pintar fachadas de restaurantes, bares ou academias, como relatou Kintana, em uma entrevista, feita presencialmente no ápice do confinamento social, outros artistas que fazem uso de *spray* estavam aproveitando a deixa. O @bisfoner deixa isso bem claro ao responder minha pergunta sobre as ruas estarem mais pintadas:

> Cara, posso te dar uma explicação assim com base na minha vivencia. A galera do *bomb* e do *vandal* percebeu que na rua tinha menos gente, entendeu? A rua estava menos movimentada, com isso é menos polícia e mais

[65] A hashtag é representada pela figura #, se usa para escrever palavras chaves para que seja mais fácil acessar conteúdos com temas específicos.

> tranquilo pra fazer o trampo não autorizado. Então acho que por isso que a galera investiu em sair de rolê. Posso dizer isso porque eu também na pandemia dei rolê e foi supertranquilo...a galera do *bomb* arregaçou, arregaçou mesmo, fez muito *bomb*. (Josué Peixoto em bate papo via áudio no *instagram* em 13 de novembro de 2020)

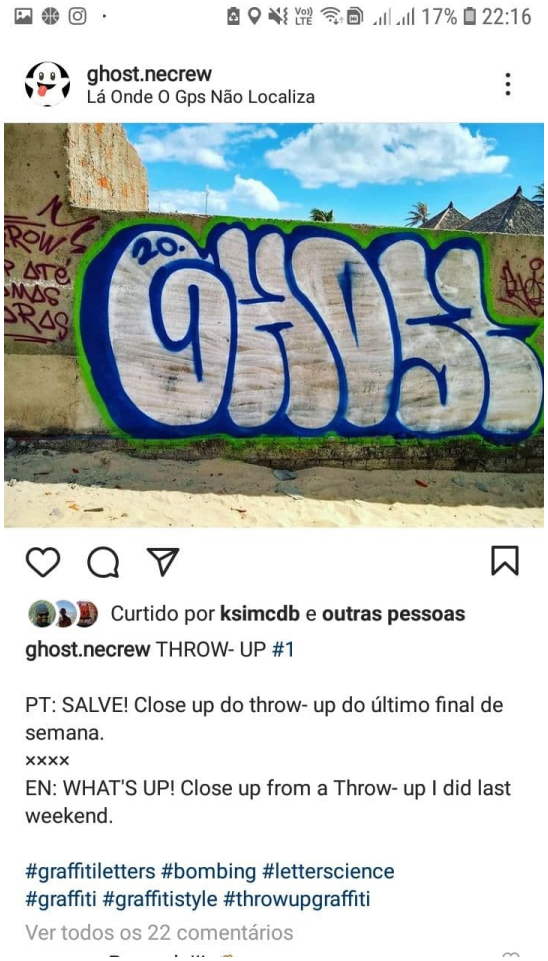

Imagem 13 – Ações feitas pela crew Ghost NE em julho de 2020

O que aconteceu foi uma surpresa, afinal, seguir quase 300 artistas no @muro_digital tinha como objetivo acompanhar grafiteiros (ou seja, que não estivessem ligados diretamente ao *vandal*, por exemplo). Mantive esta orientação, mas esses artistas que, antes classifiquei como grafiteiros também passam a se conectar ao *vandal*. O *vandal* manteve vivas as suas formas de se expressar, mesmo sem editais e sem contratações para serviços, esses artistas tinham sede de arte, e não podiam e não queiram parar. De fato, não tem quem os pare. Curiosamente, o momento inoportuno produzia condições oportunas. As ruas vazias, a preocupação com o estar em casa acabaram criando melhores condições para esses são sujeitos que são da rua, que vivem a rua. A imagem 13[66] mostra um *bomb* (com o nome de throw-up, outra nomenclatura para a mesma expressão artística), feito no ápice do primeiro pico da pandemia, evidencia o que o @bisfoner afirmou.

Outro fenômeno recorrente, e quando uso esta expressão coloco bastante ênfase nela, é o uso do *tbt*, a publicação de fotografias registradas em momentos bem anteriores à postagem, muitas vezes pré-pandêmicos. Muitas vezes, essas publicações vêm acompanhadas da queixa de estar em casa, da necessidade de voltar para as ruas.

[66] Essa ação *vandal* foi gravada em vídeo e está disponível no https://www.instagram.com/tv/CCzDkgXlO1i/?igshid=mdbcq2h2dtm4

Vivia-se uma realidade difícil para aqueles que colocam suas produções em espaços públicos. Em casa suas artes não eram tão ricas de sentido como é a expressão revoltada do sujeito que quer a todo custo pintar um muro.

O *tbt* é uma boa estratégia para manter o perfil ativo. Certa vez, uma artista publicou nos *stories*[67] sobre a necessidade de publicar conteúdo todos os dias, pois se não o fizesse o *Instagram* não a sustentaria na aba "explorar", o que faz com que, ou a artista se sobrecarregue, produzindo novas peças, para que continue tendo visibilidade, o que é necessário nas áreas artísticas, ou publique registros passados. Esta necessidade expõe um pouco das condições em que os artistas investigados se encontravam. São artistas que vivem nas ruas, mas a ocasião os leva a operar em outro ambiente. Um ambiente aberto, mas que possui graus de dificuldade. Por exemplo, um perfil sem movimentação é praticamente um perfil desativado, que tem como única utilidade a visita para consulta. Mantê-lo em atividade é vital para que a obra do artista continue sendo objeto de interesse e siga sendo visitado.

O *Instagram* é uma rede cotidiana. As novidades são postadas em tempo real, e o que foi publicado hoje vai descendo até um momento que é impossível ser reencontrado na *timeline*. Um grafiteiro que usa o perfil como portfólio, como é o caso de vários que o @muro_digital passou a seguir, tem que estar atento para não perder a vez. Os que vivem o graffiti na condição de trabalhadores, os que tiram o sustento da produção de sua arte, estão atentos a isso e, por esta razão, desenvolveram métodos para continuar ativos na rede. Alguns até começaram a postar pequenos tutoriais, dicas, a ensinar técnicas, estimulando a troca de conhecimentos na rede.

Mas ainda há uma percepção que não foi citada. Existem dezenas de perfis que apresentavam publicações até os primeiros três meses do ano de 2020, e que só retomaram atividade, talvez, quatro meses depois, mais ou menos a partir de setembro. Talvez alguns não tenham feito nada, o que é pouco provável, pois poucos artistas param realmente de produzir durante muito tempo, mas não devemos descartar esta possibilidade, afinal, minha própria discussão sobre os impactos da pandemia vem expondo o quão desestimulante tem sido passar por este processo, o quanto isso pode afetar mentalmente o sujeito. Considerado este aspecto outros sujeitos podem apenas

[67] Postagem fugaz que fica 24 horas no ar nas redes sociais.

não ter se adequado ao modelo das redes sociais, ou ainda ter feito uso de uma rede social diferente daquela que privilegiei na investigação. É possível que movimento no meio digital semelhante ao que registro neste estudo tenha ocorrido no ambiente do *Facebook* ou do *Pinterest*, esse último, inclusive, uma rede social destinada apenas à publicação de imagens.

Sem uma extensa pesquisa qualiquantitativa abordando uma amostragem ampla dos artistas locais, fica muito difícil supor o que houve com os artistas que "desapareceram" do *Instagram* durante os momentos de confinamento mais intenso desta pandemia, mas uma coisa está evidente, esses artistas existem, estavam em algum lugar e o retorno efetivo para as ruas começou desde setembro. Alguns eventos estão voltando no momento da escritura deste estudo, e até os mutirões estão reaparecendo. Estava marcado para o dia 7 de fevereiro de 2021, ainda durante a feitura do presente relatório de pesquisa, um mutirão só com grafiteiras, levantando a *hashtag* *#mulheresnograffiti*. Chamou-se "Mais que Rosa" e houve distribuição de máscaras e álcool em gel para quem quisesse participar. Foi-me ainda possível acompanhar remotamente os movimentos rumo à sua realização.

O evento foi presencial e seguindo o perfil @maisquerosa foi possível acompanhar diariamente a movimentação para a atividade. No dia previsto, os *stories* estavam cheios de imagens das pinturas do mutirão. O que favorece a ideia de que o mundo virtual se apresenta como extensão do plano físico, compondo momentos distintos, mas inseparáveis. O grupo identificado pelo perfil @maisquerosa não está fazendo este tipo de atividade presencial pela primeira vez. Elas emergiram após o primeiro ápice da pandemia, em setembro, e o mutirão de fevereiro de 2021 já era a terceira edição da atividade. Nas outras duas vezes, também foi possível acompanhar tudo que estava acontecendo pelos *stories*. Infelizmente as imagens são pouco publicadas no *feed*, mas foi possível ver alguma coisa. O *story* nos permite acompanhar o evento com imagens feitas na hora e com a duração de apenas 24 horas. Se formos mais a fundo nesta página, podemos encontrar fotos das artistas. As imagens possuem a marcação de seus perfis podendo nos levar às imagens dos eventos e dos muros pintados que as artistas publicam em suas páginas individuais.

Como acompanhamos no decorrer do ano, os eventos estavam gradualmente voltando. A ocupação das ruas já não era algo tão distante quanto imaginávamos

naqueles meses mais duros da pandemia, mas ainda assim havia como que se preocupar. A chegada das vacinas contra o Covid-19 (que começaram a chegar no Ceará em janeiro), não pode ser lida como passe-livre para sair às ruas, para o relaxamento dos cuidados ou para o não uso de máscaras, mas, convenhamos, o problema não se reduz ao controle da pandemia na juventude, mas na população no seu conjunto. Os jovens fortalezenses, assim como todo o resto do mundo, querem seus shows, suas atividades culturais, suas festas, seus muros para pintar, bem como seus espaços de contestação e reivindicação.

O que aconteceu na realidade foi que, na mesma semana que ocorreu o "Mais que Rosa", Camilo Santana (PT), governador do Estado do Ceará, colocou em vigor um novo decreto que limitava a abertura de bares e restaurantes até 20h. Mais uma medida sanitária que buscava a preservação da saúde do povo. Neste contexto, quando as coisas pareciam retornar à normalidade, quando voltávamos a ver algum tipo de movimento nas ruas, esta retomada aparentemente fez com que o vírus passesse a circular novamente com intensidade e, mais do que nunca, devêssemos estar atentos aos cuidados sanitários[68].

Assim como nos Editais, o Governo do Estado (assim como a Prefeitura da capital, no caso do Edital Arte Urbana na PI) exerce um tipo de controle social ainda mais severo e mais explícito, mas como discutido anteriormente, mas na tentativa de preservação da vida, por mais que a sensação dos cidadãos, em especial da juventude, seja de limitação. Contudo, ao olhar tanto para as ruas como para o *Instagram*, parece que não há mais volta, e os jovens estão reavendo seus espaços, ainda que isso comporte algum grau de perigo, do ponto de vista sanitário.

Até aqui venho descrevendo uma série de percepções dos artistas do *graffiti* e de seus usos do *Instagram*. No decorrer dos meses, fui olhando, *printando*[69] ou anotando algumas coisas. Fui entendendo o funcionamento desta rede, com o objetivo a que me propus, o de realizar uma etnografia deste novo espaço de exposição da arte graffiti. Muitas questões surgiram. Algumas eu conseguia sanar, outras eu não tinha o objetivo

[68] No momento da redação final deste estudo, o Governador Camilo Santana decretou novo período de *lockdonw* na região de Fortaleza, no que foi seguido por vários municípios do interior, devido aos recordes de contaminação e morte por dia registrados no Brasil e no Ceará na primeira semana de março de 2021, e ao esgotamento dos leitos de UTI, configurando um colapso na rede pública de saúde.
[69] Anglicismo referente ao *print*, um recurso existente nos celulares e computadores que permite a captura da imagem que se encontra na tela do dispositivo.

de solucionar, mas apenas de compreender. Contudo, uma coisa permeou todas as observações que fiz, algo que está presente em todos os casos que relatei acima: a relação de dependência que foi criada ou intensificada entre artistas e meios digitais, o que significa que a gama de possibilidades que estas ferramentas fornecem faz com que esses sujeitos passem a utiliza-las permanentemente, para além do período da pandemia.

Esta entrada "sem volta" no meio digital ocorre em função uma série de facilidades e de possibilidades que são oferecidas ao usuário. O que nos interessa é que isso não ocorre de forma excludente à vida social fora das redes. De fato, não é porque estávamos em um período de pandemia que a *Internet* passou a ser uma nova alternativa, pelo contrário, ela já estava presente e muitos artistas já faziam uso dela. O caminho para se manter na *cena* artísticas já vinha sendo este, entretanto, o período histórico fomentou uma intensificação deste movimento, impondo o uso da rede como necessidade e não mais como suplemento. O retorno às ruas não expressa um abandono das tecnologias da informação, o que torna tudo mais interesse para esta pesquisa. O "cyber" virou extensão do corpo, a partir do momento que podemos estar conectados a todo momento. Os *stories* do *Instagram* comprovam isto. Agora quando parecia possível ir às ruas e pintar um muro, incorporou-se à prática o acompanhamento fotográfico do progresso do trabalho e sua publicação nas redes.

> A nova dinâmica técnico-social da cibercultura instaura uma estrutura midiática ímpar na história da humanidade onde, pela primeira vez, qualquer indivíduo pode, a priori, emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formados e modulações (escrita, imagética e sonora) para qualquer lugar do planeta. (LEMOS. 2003. p.3)

Mais do que nunca, o virtual e o mundo físico formam um amálgama, uma totalidade de momentos distintos, mas inseparáveis. Isto coloca a necessidade da interpretação do etnógrafo igualmente não separar estas duas esferas, partes do mesmo mundo social, numa interação de tal forma intensa que leva o espaço a ser um fator deslocável e o tempo, um elemento mutável, como Lemos (ibidem) afirmou.

Qualquer sujeito com aparato tecnológico para tal é capaz de trocar informações em tempo real. Com a estrutura do *Instagram*, principalmente no setor dos *stories*, é possível acompanhar (caso seja desejo do artista) o que ele está fazendo agora, seja algo banal, seja a produção de uma obra artística.

Ocorre, inclusive, se não houver atenção para isso, uma mescla da vida privada com a vida pública dos indivíduos. Rifiotis (2016) se refere a Latour, ao falar em "repovoamento", acrescentando uma discussão sobre as técnicas contemporâneas para trabalhar com a cibercultura. Em seu texto, enfatiza que o "que chamamos num primeiro momento de "repovoamento", não pode ser reduzido a uma simples tarefa de inclusão, mas o reconhecimento do caráter relacional, contingente e compósito de todos os elementos que tecem o tecido social" *(*RIFIOTIS, 2016. p.141).

Reafirmando então, é impossível lidar com as esferas do mundo físico e do mundo virtual como coisas independentes e separáveis, e por isso a afirmação de Rifiotis (idem) não se refere apenas às percepções que um antropólogo pode ter, vai além. Esta composição de elementos do tecido social é real, está presente e, cada dia que passa, estamos mais imersos nisso. Talvez a antropologia (ou os antropólogos) tenha demorado mais do que os usuários das redes para perceber que isso.

Os artistas que passam a se utilizar destas possibilidades sabem muito bem que a mescla de virtual e físico é real e que é necessário desenvolver seu trabalho tendo isto em conta. Os artistas intuíram que, ali, no ciberespaço eles existem e se conectam com o expectador, tanto quanto ao pisar nas ruas. Ainda mais, num tipo de arte com um grau tão alto de efemeridade, a fotografia e sua publicação podem aumentar em muito o tempo de exposição de sua produção.

É de se concluir que a efervescência de uma modernidade cheia de novas tecnologias não só criou espaços novos, mas ampliou os existentes,

> a Internet vem subverter não só a relação com o lugar, na medida em que o descontextualiza, como as fronteiras que separam a produção do consumo, os artistas dos adeptos, contribuindo também, neste último caso, e de alguma forma, para a indistinção entre amadores e profissionais... (SIMÕES, 2009. p.8)

Revela-se um visível hibridismo de realidades, a mescla de desenvolvedor e usuário, incluindo aí o consumido, que, como apontou Castells (1999), se tornou a "vida real" de todos os usuários da rede. Isto é perceptível não apenas nos grafiteiros que acompanhei no *Instagram* durante este ano de observação. As ferramentas do Estado e do Município também usam o meio virtual para difusão de seus conteúdos. Não é

afixando um edital no mural da sede do Instituto Iracema que se dá acesso ao documento, mas publicando-o no *site* da instituição, e, mesmo assim, como os artistas não devem frequentar a página oficial a todo momento, o *facebook* e o *Instagram* se tornaram as melhores vias de difusão de conteúdo.

No @institutoiracema existe um *destaque*[70] que deixa anexado todos os editais ativos no momento. É também por lá que há divulgação de eventos, e os demais usuários da rede têm a liberdade de *compartilhar* tais publicações e, assim, atingir mais usuários ainda. Os artistas incorporaram as redes na sua "vida real", mas o Poder Público o fez e ainda o faz de forma mais equipada, já que contam com possibilidade financeira de contratar funcionários para operar suas redes de forma profissional. O Instituto Iracema tem quase 15 mil seguidores e realiza publicações quase diariamente. Mais eficaz do que o uso que muitos artistas fazem das redes, as páginas das instituições culturais de Fortaleza fizeram o intenso uso dos recursos virtuais durante o ano de 2020.

O que é necessário compreender é que, se você é artista e precisa estar atento às possibilidades oferecidas pelo Poder Público, as redes sociais se tornaram indubitavelmente o melhor caminho. Eu mesmo tive acesso ao Edital Arte Urbana na PI através do perfil @InstitutoIracema. Antes mesmo de ver o documento oficial com a lista de aprovados, pude vê-la na minha *timeline*. Fato interessante, a informação chegou em mim antes mesmo que eu a procurasse. Os deslocamentos temporais, contudo, são intensos. Por exemplo, caso eu não tivesse aberto o *Instagram* naquele dia e horário, essa informação, postada em tempo real poderia simplesmente não ter passado por mim. Neste caso, eu teria perdido a tensão existente no mundo dos grafiteiros, envolvendo um famoso artista da cidade.

[70] Enquanto o *story* dura apenas 24 horas, a função *destaque* mantém um mesmo *story* ativo por tempo indeterminado. Não é possível ver essa opção na própria *timeline*, é necessário acessar o perfil desejado para poder visualiza-lo.

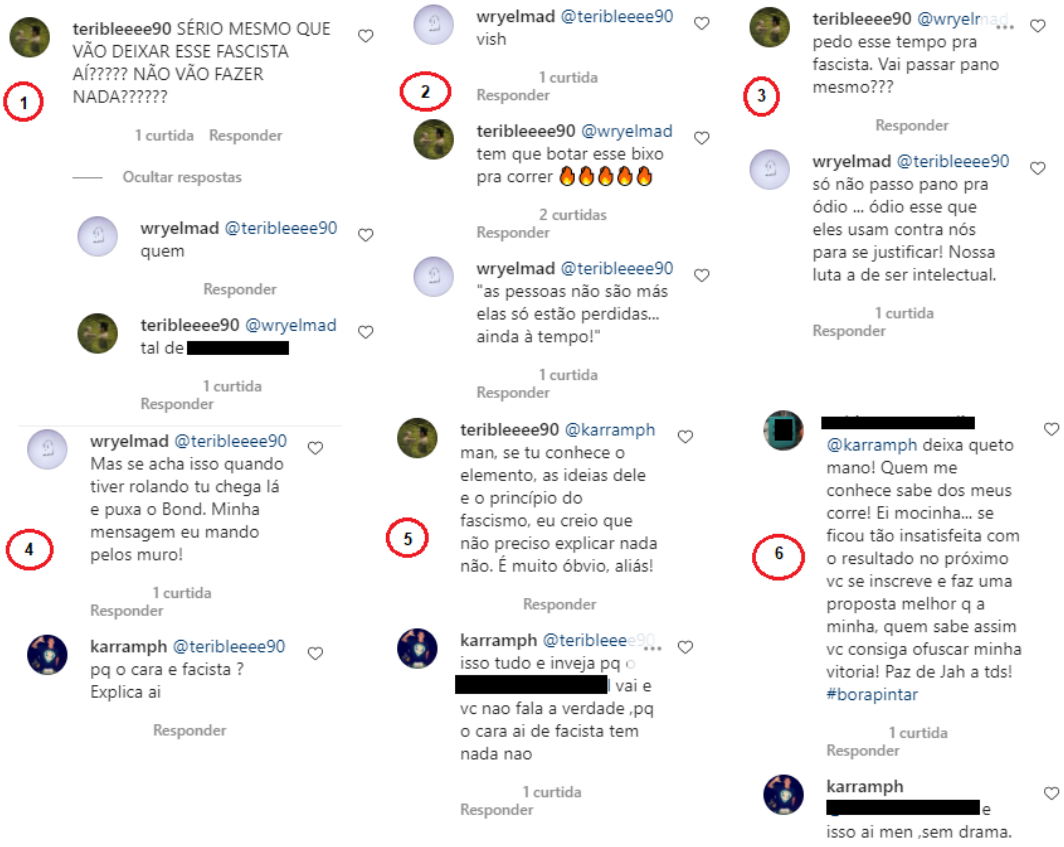

Imagem 14 – Print de discussão na divulgação dos artistas aprovados no Edital Arte Urbana na PI

Esta "treta" ocorreu nos comentários da lista de candidatos aprovados no Edital de Arte Urbana da PI. A publicação agradecia os 65 inscritos e divulgava os nomes dos aprovados (nesses comentários pude encontrar vários dos participantes) e, com tom de muita indignação, @teribleeee90 questiona a participação de um artista que acusa de fascismo. O @InstitutoIracema tinha total autonomia em seu perfil para apagar os comentários, mas não o fez, embora também não tenha esboçado nenhuma reação ao acontecimento. O próprio artista, como visto no comentário de número 6, utilizou esse espaço livre para responder as acusações.

Outra discussão cabível aqui é a da sensação de liberdade gerada nesses meios. Castells (1999), duas décadas atrás, já conseguia identificar a construção de uma espécie de máscara de anonimato utilizada pelos e-mails da época que fazia com que se tornasse mais fácil a conversa no meio virtual. É um fenômeno claro que não necessita de fatigantes comprovações aqui, basta abrirmos qualquer vídeo no *Youtube* ou canal de notícia e descermos até os comentários.

Inúmeros são os avatares e codinomes utilizados para falar o que se deseja, sem ser reconhecido. Isto também favoreceu e tornou comuns os comentários "de ódio", as afirmações que beiram, ou ultrapassam, o absurdo, a acusação desleal ou desonesta, gerado pela possibilidade de isto nunca poder ser associado ao sujeito fora dos meios virtuais. Entretanto, a existência disso faz parte de compreender esta faceta das redes, afinal, "o anonimato também é fundamental e garante ao usuário um alto grau de liberdade. Através do anonimato ele tem diante de si a possibilidade de potencializar suas manifestações individuais" (DORNELLES, 2008. p.44).

O exemplo que coloco acima extrapola isso. A "máscara do anonimato" foi superada, ou até esquecida. O sujeito acusado de fascismo é, em algum grau, uma figura pública. Talvez a população fortalezense não o reconheça, mas a quase todo mundo que transita na cidade conhece se trabalho. Evitei a exposição tanto do nome quanto do perfil pois a acusação (fascismo) é grave, além de não ser objetivo deste trabalho fazer juízo de valor. Entretanto, é papel do antropólogo observar o funcionamento desta "treta" no espaço do *Instagram*. Entender que utilizar esse espaço não pressupõe o medo do rechaço, pelo contrário, a remoção da "máscara do anonimato" é proposital. Se, por um lado, os usuários se escondem, por outro lado, a banalização deste tipo de discussão acusatória virtual produziu um caminho oposto, o daquele que quer ser visto, que quer sua fala associada a si mesmo.

Esta questão do anonimato ou não ainda dá brecha para perceber algo um pouco confuso ou ambíguo. Se determinado grafiteiro sai para um *vandal*, seja para grafitar ou para *pixar*, seu objetivo é fazê-lo rapidamente, para não ser visto e enquadrado pelas forças policiais. Entretanto, ao final de sua pintura, os que são usuários do *Instagram* fotografam e publicam a imagem. Na rua a ação é escondida, na *Internet*, a ação é razão de orgulho. O anonimato, nesta circunstância, se inverteu. Outrora era artifício virtual para se manter na sombra, agora, o objetivo se torna a identificação, a necessidade que os companheiros, colegas e amigos identifiquem seu trabalho, e o parabenizem nos comentários e compartilhem as imagens em seus *stories.*

Este fenômeno é uma das coisas mais interessantes encontradas em nossa etnografia do meio virtual, realizada no *Instagram*. Pude me deparar com situações muito similares em grupos do *Facebook*, rede que não se tornou objeto desta pesquisa. Durante este ano de observação, estive acompanhando publicações em um grupo do

Facebook onde o objetivo era exatamente o de o artista pintar determinado muro, publicar a imagem e aguardar elogios e conversas sobre sua pintura.

Do narrado se depreende que o anonimato deve ser mantido nas ruas, afinal, é uma questão de autocuidado, preservação de si mesmo em face da repressão estatal ou privada. Só quem reconhece o trabalho de cada sujeito são seus companheiros. Mas nas redes tudo muda. O uso destas pressupõe, através de uma breve seleção de quem segue o perfil ou não, segurança. Esta segurança é naturalmente questionável. Eu pude encontrar vários perfis "abertos", onde qualquer pessoa podia acessar e, mesmo nos perfis "fechados", eu solicitei acesso e, mesmo sendo um desconhecido (ou estrangeiro) obtive aprovação. É visível que há um desapego relacionado à segurança quando se faz uso das ferramentas virtuais, como se as leis do território físico não pudessem ser aplicadas neste espaço, quando, na realidade a cada dia que passa passamos a ter legislações específicas para as situações virtuais e, hoje, há até delegacias especializadas em crimes virtuais.

De toda forma, esta observação reforça o fato de que, justamente num espaço, o virtual, onde o anonimato, que é regra nas ruas, pode ser facilmente exercido, a cena do graffiti exerce, pelo contrário, a liberdade de se mostrar abertamente, o que pode ser interpretado como um exercício de liberdade que as ruas não permitem.

Todos os casos que este estudo registra são fenômenos que vêm cada vez mais se incorporando ao cotidiano dos usuários da *internet* e, como os artistas observados fazem parte dessa composição de usuários, ficam incluídos nos eventos a que todos estão sujeitos em sua vida virtual.

A rede possibilita um uso único, personalizado para cada usuário. A forma de uso das redes dos artistas difere da minha, como pesquisados, tanto nos caminhos que busco para acessar o que procuro, como no que ela "automaticamente" me oferece pela seleção olgarítmica. Estas mesmas características de configuração aplicadas a mim resultam é algo diferente, quando são aplicadas a outras pessoas.

Então, é necessário afirmar que todas as observações que fiz constar nesta seção provêm de uma perspectiva criada a partir de minha relação de usuário com as redes, relação que, nestas condições, estava focada na observação de artistas locais (de

Fortaleza). Contudo, não consigo me enquadrar como um "terceiro", alguém completamente de fora da *cena* que me propus a observar (daí, provavelmente, o uso da primeira pessoa do singular na redação deste relatório de pesquisa, não usual em trabalhos acadêmicos), afinal, mesmo que em condições diferentes, eu como pesquisador, e o artista somos igualmente usuários da rede, distinguindo-nos apenas pela forma de opera-las, o que está diretamente associado aos objetivos que temos.

Enquanto eu estava rastreando, lendo, observando e tomando notas, os artistas têm como objetivo a difusão de seus conteúdos, embora, como colocado anteriormente, sua presença nas redes não se limite a isso. Aquilo que divide a individualidade, do que é íntimo e privado, daquilo que é público acaba por se apagar. Por mais que muitos artistas criem perfis específicos para sua arte, ainda há inúmeros deles que mesclam o perfil privado com o profissional, o que fez com que eu tenha observado uma série de comentários, conversas e discussões que ultrapassavam os meus objetivos. O que, finalmente se revelou um novo problema, já que aspectos individuais e íntimos, presentes na mescla, tivesse relevância científica para a compreensão do fenômeno social do graffiti.

Para finalizar este último capítulo é necessário a compreensão de que os aspectos apresentados aqui no decorrer do processo de escrita são extratos de uma intensa coleta e construção de dados. Infelizmente, a pesquisa não pode comportar inúmeras outras percepções que tive para além do que foi descrito, assim, a seleção do que está presente foi feita de forma a alinhar os interesses dessa pesquisa com a relevância de uma pesquisa etnográfica sobre artistas do graffiti no contexto histórico e geográfico em que esta se situou.

IV. COMO CONCLUSÃO

Esta pesquisa se chocou com condições surpreendentes, como é comum no relato de antropólogos que, ao chegar ao campo, se deparam com condições diferentes das que havia previsto. No contexto da pandemia do coronavírus, não foi diferente, e provavelmente se deu até de forma intensificada. A experiência mostrou que estas condições não necessariamente impedem que o pesquisador elabore meios de realizar uma incursão etnográfica.

Num primeiro momento, ao realizar entrevistas, foi percebida a necessidade de elaborar uma linha do tempo da ascensão do graffiti em Fortaleza, com o fim de trabalhar com o fenômeno artístico contemporâneo, sem ignorar seu desenvolvimento. Nesta etapa, um achado foi o fato de que nunca houve uma compilação de dados muito precisa sobre o fenômeno em Fortaleza, e mesmo a que aqui se apresenta, é curta e concisa, em função deste estudo não ter como objetivo narrativa desta história, mas a de compreender o fenômeno num momento muito específico por que passava a cidade, o da incidência da pandemia.

A importância do graffiti no cotidiano e na história recente da cidade, e, ainda mais, como uma expressão de um fenômeno artístico urbano de alcance mundial, torna urgente uma narrativa que marque os personagens históricos que passaram e passam por Fortaleza, rastreando dados que nos digam de onde vieram, quais suas influências, que trajetória seguiu o graffiti antes e depois de se estabelecer como expressão juvenil na cidade, que relações há entre o *pixo* e esta forma de arte de rua. Todos estes são aspectos necessários para se construir uma compreensão de como Fortaleza, em mais ou menos quarenta anos, se tornou um dos maiores museus à céu aberto do Brasil, tendo reconhecimento inclusive internacional. É necessário compreender isto para se entender porque o Poder Público assumiu um lugar nesta história, bem como de que forma e com que objetivos ele, a partir de um determinado momento, se fez tão presente na manutenção desta arte.

Por esta opção de via de investigação (um breve roteiro histórico) foi possível listar uma série de aspectos que vão se agregando no decorrer da narrativa, desde a pintura rupestre até hoje, com ênfase no uso do carbono em parede encontrado nas ruínas de Pompeia, o que se pode marcar como a origem ao termo graffiti, passando

pelas pinturas renascentistas, que utilizam a técnica do afresco, que foi recuperada e muito utilizada no México durante o movimento artístico muralista. A seguir, como se assinalou no texto, a pintura em parede, já tendo desenvolvido cunho fortemente político, emergiu nas manifestações com o graffiti a partir dos anos de 1960, em diversos locais do globo: França, Estados Unidos e até no Brasil, desembocando numa mescla de arte e política na expressão das populações oprimidas que anseiam por falar e se manifestar, como se mostrou no movimento Hip Hop nova-iorquino que, na virada da década de 1980 para a de 1990, chegou ao Brasil e a Fortaleza.

Com este pano de fundo, se desenvolveu neste estudo uma tentativa de delinear bem este caminho na cidade de Fortaleza, por meio das indicações fornecidas pelos meus interlocutores, Abu e Grud. Contudo, não apenas estes dados estruturaram este momento da pesquisa, foi necessário encontrar estas discussões em artigos de diversas áreas para além da antropologia, com ênfase em textos das áreas das artes e da história.

No caminho da caracterização da arte graffiti, no contexto da cidade de Fortaleza, o estudo desenvolve um argumento ancorado numa linha teórica que a pensa como uma prática juvenil e não pontualmente como uma prática da juventude, entendida como faixa etária. Esta afirmação significa que não é por ser ações praticadas por jovens que elas não se perpetuem, e sigam sendo exercidas em outras etapas da vida do indivíduo. Convencionamos, com auxílio de outros autores, chamar tais atividades artísticas e, como acentuamos, muitas vezes de conotação política, de práticas juvenis. Distingue-se assim sujeito artístico, que não é necessariamente jovem, da prática desse tipo de arte, prática juvenil. Isso faz com que eu enquadre tanto meus primeiros interlocutores, Grud e Abu, quanto outros, como Milla e Gabi (estas últimas, por sua vez mulheres jovens), como artistas juvenis.

Uma questão que perpassa todo o texto, e de forma mais do que proposital, é o contexto sociopolítico e sanitário em que esta pesquisa foi realizada. Foram aqui colocadas discussões sobre como a situação pandêmica afetou a produção de graffiti nas ruas, como afeta o pesquisador da antropologia, que, a princípio supõe que seu campo é a rua, discutindo ainda os abalos deste período sob um Governo negacionista que tenta a todo custo tocar uma vida normal em meio aos problemas sanitários, ao mesmo tempo que retira direitos, numa situação em que nos preocupamos, com razão, com a possibilidade de contaminação do vírus.

Cabe nesta conclusão observar um fato que se tornou intrínseco à pesquisa e que mudou seus rumos: a situação criada pela pandemia. Primeiro surgindo como um obstáculo a ser superado para que se preservasse a pesquisa de campo, situada nas ruas, o quadro pandêmico acabou virando problema e tema do estudo, como se pode observar no próprio título deste relatório de pesquisa. A etnografia da vida dos artistas de rua que se dedicam ao graffiti se tornou uma etnografia do graffiti num quadro de pandemia. O que era um problema puramente prático (como chegar ao campo com o vírus capeando), acabou como o centro da temática, com a migração do campo da rua física para a rua digital, onde tentamos captar os movimentos dos sujeitos no seu processo de expressão artística pelo graffiti. Neste caminho, o estudo acabou flagrando novas alternativas, hábitos, costumes construídos pelos artistas neste novo campo que mescla rua e mundo virtual, muro físico e muro digital.

Com efeito, o ano de 2020 não foi um ano fácil e apresentou indicativos de que o decorrer de 2021 também não o será[71]. Por essa razão, e ilustrando a observação do parágrafo anterior, o estudo incorporou a discussão da reclusão dos artistas em suas casas e do povoamento dos espaços digitais.

Tendo como objetivo analisar o Edital Arte Urbana na PI, as mídias digitais se tornaram um caminho interessante e mesmo obrigatório a se desbravar. No processo, aprendi a lidar com a ferramenta *Instagram* de forma um tanto inusitadas. Desenvolvi formas de uso apropriadas a de um pesquisador, formas que não se relacionam quase em nada com o uso do meu perfil pessoal. Não apenas desenvolvi métodos de uso, como o próprio *software* desenvolveu formas de me mostrar seus conteúdos, o que me deixava bastante curioso e animado com as expectativas que se formavam.

Em minha discussão acerca deste aspecto em particular, trago Castells (1999) que aparentemente conseguiu, através de suas análises, indicar, há mais de 20 anos atrás, características fortemente presentes em redes sociais como a que utilizei em minha pesquisa de campo digital. Suas análises, em que olha para o momento histórico do surgimento do Vale do Silício, acabam por se mostrar válidas (ainda que não suficientes) até os dias atuais.

[71] Lembre-se ainda que a pesquisa adentrou, em certos aspectos, no ano de 2021.

Olhando de uma nova forma para o *Instagram*, passei a fazer o grosso da observação através dessa ferramenta. Através dela, olhei para todos os artistas que me interessavam, para os institutos culturais da cidade e até para aqueles personagens que me surgiam aleatoriamente, entregues a mim pelo algoritmo. Consegui identificar as formas de uso da ferramenta antes da pandemia, e segui me apropriando de diferentes aspectos desta utilização durante a pesquisa, mas sempre depois de muitos artistas que já vinham explorando tais possibilidades.

É o caso de Gabi, que utilizou a rede durante todo o processo pandêmico, onde já vinha publicando virtualmente seu trabalho feito na rua, pinturas de objetos e tatuagens. Após este período, com a pandemia, as dificuldades financeiras levaram-na a realizar promoções e campanhas, e, no período final, a divulgar as imagens de sua participação como uma das aprovadas no Edital Arte Urbana na PI.

Não obstante, era insuficiente para entender todo o fenômeno olhar apenas para este sujeito. Então, seguir 300 perfis, entre artistas e institutos culturais, deu muita abrangência a minhas percepções. Foi possível olhar para diversas expressões artísticas similares, sempre com ênfase no graffiti e em suas variações, como o *bomb*. Registraram-se uma variedade de comportamentos dos artistas em relação à continuidade de sua atividade. Pude observar os sujeitos que "furaram" a quarentena para pintar as ruas, quando ninguém estava nelas, se opondo as condições colocadas pelo Estado, ao mesmo tempo em que detectei aqueles que "sumiram" e, depois, voltaram a publicar, passados os meses de confinamento intenso.

Esta experiência fomentou em mim a necessidade de buscar um novo olhar antropológico, voltado para as ferramentas virtuais. Não sou naturalmente o único a desenvolver pesquisa em vias como essa, abordando os meios tecnológicos, e tudo indica que não serei o único. Minha contribuição pretende fortalecer esse tipo de pesquisa, compreendendo seus aspectos falhos e aqueles que se mostraram efetivos, visualizando o que se tirou de saldo de cada caminho seguido naquele espaço, indicando como foi construído cada detalhe da utilização da rede e, finalmente, atenção a um dado em especial: como a ferramenta interagiu com o pesquisador, com a construção do algoritmo, que fez, por assim dizer, com que o *software* "me entendesse", "escolhendo" o que deveria ver ou não.

Outra experiência bem-sucedida na pesquisa foi a observação dos processos ocorridos durante a vigência do Edital Arte Urbana na PI, que ocorreu de três formas: através da análise detalhada do documento, do acompanhamento de uma artista inscrita no certame e da observação das movimentações do Instituto proponente nas redes sociais, evidenciando a etnografia virtual no *Instagram.*

Através da análise deste Edital, foi possível olhar o que o era o interesse deste trabalho ainda quando era uma proposta: a relação do Poder Público, manifestado ali através do Instituto Iracema, com os artistas da cidade, vislumbrando as relações de controle e interesses do Município em relação às artes urbanas, com ênfase no graffiti. Foucault ajudou na reflexão sobre o controle do impulso rebelde de um artista de rua, direcionando sua expressão artística para os locais mais populares da cidade, locais de apelo turístico.

Com certa dificuldade, consegui entrar em contato com uma participante da comissão que aprovou os candidatos do processo seletivo do Edital em tela, o que me permitiu entender como se opera este tipo de controle, entendendo que não é um controle direto, na base de regras explícitas, mas um controle que se dá a partir da permissão, do acesso e de concessão das condições para a realização deste tipo de produção artística. Não é um controle desenvolvido através de estratégias punitivas, pelo contrário, é algo que ocorre através do incentivo, desta forma possibilitando uma moderação do que é feito, como é feito, e de onde é feito e, ainda assim, os dois extremos parecem sair ganhando. A cidade ganha uma obra-de-arte e os artistas ganham reconhecimento, remuneração e o melhor, um muro autorizado para se pintar. Este resultado não apaga a dimensão do controle político da atividade artística, ao contrário, potencializa sua eficácia no disciplinamento da arte e da contestação juvenis.

A discussão sobre o controle por esta via, a da permissão, não pode findar aqui. Não é só no caso do graffiti que vemos isso. Manifestações de grupos outrora marginalizados ou excluídos passam, dia após dia, a ser incorporados pelo Estado e, através das permissões, passam a ter seu potencial máximo limitado pelas condições impostas.

No mais, o graffiti em Fortaleza dá sinais de seguir firme e forte com a reabertura das ruas[72], ainda neste período pandêmico, as pesquisas na área continuam e os artistas voltam para os muros mais e mais sedentos para jogar suas tintas.

O fechamento de uma pesquisa sempre é complicado. Há sempre uma sensação de que algo não foi registrado, de que análise não deu conta de todos os aspectos, que novo dado da realidade poderá surgir e nos mostrar novidades. Contudo, é necessário aceitar estes limites e encetar o trabalho de continuidade da investigação por novos meios. O campo é vasto e sua exploração foi apenas iniciada.

[72] Esta esperança deverá ser adiada, em vista do lockdown decretado em Fortaleza na primeira semana de março de 201.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. T.; OLIVEIRA, R. M.; COSTA, **O Graffiti: Uma Perspectiva de Comunicação na Educação**. Livro de Actas - 4º SOPCOM. 4º Congresso SOPCOM. Aveiro. 2005.

AZEVEDO, P. V. F.; TAKEUTI, N. **A Cidade e Juventudes em Diálogos de Riscos**: O Pixo e o Graffiti In: João Bosco Araújo da Costa; Maria Aparecida Ramos da Silva. (Org.). Juventudes, Cultura e Política. 1ªed.Natal: Caravela Selo Cultural, 2018, v. 01, p. 251 – 282.

BERREMAN, G. **Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia**. In: Zaluar, A. Desvendando máscaras sociais, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1975.

CAETANO, J. I. **A Pintura a Fresco e as suas Características Técnicas:** O Caso dos Exemplares dos Séculos XV e XVI no Norte de Portugal e a sua Conservação", Revista de Guimarães, vol. 111, 2001, pp. 199-217.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

CHATTERJEE, P. **Colonialismo, modernidade e política**. Salvador. EDUFBA/CEAO, 2004.

DA MATTA, Roberto. **O oficio de etnólogo, ou como ter anthropological blues**. Boletim do Museu Nacional: Antropologia. Rio de Janeiro. n. 27, 1978. P.1-12.

DAMASCENO, F. J. G. **Jovens e História**: dois movimentos em Fortaleza. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23. Londrina. 2005

DAYRELL, Juarez. **O jovem como sujeito social**. Rev. Bras. Educ. [online] n.24. 2003. pp.40-52.

DIOGENES, G. **A arte urbana entre ambientes**: "dobras" entre a cidade "material" e o ciberespaço. Etnográfica. [online] Vol.19, n.3, p.537-556, 2015.

_____. **Cartografias da Cultura e da Violência**: gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Arte urbana, juventude e educação sentimental**: entre a cidade e o ciberespaço (experiências etnográficas). Linguagem, Educação e Sociedade, Teresina, v.1, n.18, 2013. p.51-76,

DOMINGUES, D. **Ciberespaço e rituais**: tecnologia, antropologia e criatividade. Horizontes Antropológicos, v. 10, n. 21. 2004.

DORNELLES, J. **Vida na rede: uma análise antropológica da virtualidade**. Tese de doutorado. UFRGS, 2008.

ESCOBAR, Arturo. **Bem-vindos à Cyberia**: notas para uma antropologia da cibercultura. In: Políticas etnográficas no campo da cibercultura. Brasília. ABA Publicações, 2016.

FOOTE-WHYTE, William. **Sociedade de esquina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.

Festival Concreto #5. **Relatório 2018**. Disponível em: <https://www.festivalconcreto.com.br/relatorio-2018/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: a história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes. 1999.

FRAGOSO, T. O. **Convivialidade e performance na experiência estética dos jovens hip hoppers da Força Hip Hop em Fortaleza**. Dissertação de Mestrado. Programa de PósGraduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2011.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. LTC,1989.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo. Editora Brasiliense, 2002

GOMBRICH, E. H. **Os usos das imagens**: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre. Bookman, 2012. pp.14 – 47.

GUERRA, Paula; QUINTELA, **Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas**: um (breve) roteiro teórico. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza. Vol. 47. 2016. pp. 193-217

GRUD, Narcélio. **Concreto**: festival internacional de arte urbana em Fortaleza. Fortaleza: Edição do Autor, 2017

HARVEY, David. **Política Anticapitalista Em Tempos De Covid-19**. In: DAVIS, Mike, et al: Coronavírus e a luta de classes. Terra sem Amos: Brasil, 2020. p 13-23.

HONORATO, Geraldo; MARINHO, Flávio. Grafite: **Da marginalidade às galerias de arte**. Programa de Desenvolvimento Educacional – 2008/2009. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1390-8.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

KROEBER, A. **O superorgânico**. In: PERSON, D. (Org.). Estudos de Organização Social. São Paulo: Martins Editora, 1949.

KUHN, Thomas. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. 5ª edição. São Paulo. Editora Perspectiva, 1997.

LECCARDI, Carmen. **Por um novo significado do futuro mudança social, jovens e tempo.** Tempo Social: revista de sociologia da USP,v. 17, n. 2, 2005. p. 35-57.

LEITE, Rogerio Proença. **Contra-usos e Espaço Público**: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. Revista Brasileira de Ciências Sociais, n° 49, 2002 pp.115-134.

LEMOS, André; CUNHA, Paulo (orgs). **Olhares sobre a Cibercultura**. Sulina, Porto Alegre, 2003; pp. 11-23

LINHARES, J. K. O.; RODRIGUES, J. S.; BRAGA, M. M. S. **Graffiti**: Da Transgressão à Arte e o 'Boom' em Fortaleza. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinaresda Comunicação. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. SãoPaulo, 2016

MAGNANI, José G. C. **A antropologia urbana e os desafios da metrópole**. Tempo Social – USP. São Paulo: USP, 2003.

MAGNANI, J. G. C. **Quando o campo é a cidade**: Fazendo antropologia na metrópole. In: Magnani, J. G. C. & Torres, L. de L. (Orgs.) Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996

M. Aubert et al. **Earliest hunting scene in prehistoric art**. Revista Nature. [online]. 2019.

MARCUS, G. E. 1995. **Ethnography in/of the World System**: The Emergence of MultiSited Ethnography. Annual Review of Anthropology, nº 24, 1995

MILLER, Daniel. **Como conduzir uma etnografia durante o isolamento social**. Blog do Sociofilo, 2020. [publicado em 23 de maio de 2020]. Disponível em: https://blogdolabemus.com/2020/05/23/notas-sobre-a-pandemia-como-conduzir-uma-etnografia-durante-o-isolamento-social-por-daniel-miller <Acessado em: 20/07/2020>

NOBRE, Suzy Damasceno. **Arte Revolucionária**: a função social da pintura mural. Monografia (Licenciatura). Licenciatura em Artes Visuais. Universidade de Brasília, Itapetininga, 2011

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **As marcas da cidade**: a dinâmica da pixação em São Paulo. Lua Nova [online]. 2010, n.79, pp.143-162.

PREFEITURA DE FORTALEZA. **Edital de Arte Urbana da PI**. Fortaleza. 2020. <Disponível em https://7e282e7c-b8d8-414a-8295-088a33939189.filesusr.com/ugd/6bd6a0_7f3be61d4b3146ef9d3479fe4d4a530f.pdf>

PESSIS, A. M. **Do estudo das gravuras pré-históricas no Nordeste do Brasil**. Revista Clio Arqueológica. Recife, UFPE, nº 15, 2002, p.29-44.

RIFIOTIS, Theophilos. **Etnografia no Ciberespaço como "repovoamento" e explicação**. In: Políticas etnográficas no campo da cibercultura. Brasília : ABA Publicações, 2016.

SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (orgs.). 2016. **Introdução** in: Políticas etnográficas no campo da cibercultura. Brasília, ABA Publicações; Joinville, Editora Letradágua.

SILVA, Alexsandra Nascimento da. **De spray na mão**: cotidiano, discriminação e resistências de grafiteiras em Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2019

SILVA, William. **A Trajetória do Graffiti Mundial**. Revista Ohun, ano 4, n. 4, 2008. p.212-231.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2005, p. 577-591

_____. **O Estrangeiro**. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 4, n. 12, pp. 265-271. João Pessoa, 2005.

SIMÕES, J. A. **Redes, Internet e hip-hop: redefinindo o espaço dos fluxos**. In: CARMO, R. M.; SIMÕES, J. A. (orgs.). A Produção das mobilidades: redes, espacialidades e trajectos, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais . 2009. p. 71-89.

VAZQUEZ, Pedro. **O muro como elemento de mediação do grafite e a pichação em Foz do Iguaçu**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Letras, Artes e Mediação Cultural) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

WEBER, Max. **Ação social e relação social.** in FORACCHI, Marialice M.; MARTINS, José de Souza (orgs), Sociologia e sociedade: leituras de introdução à Sociologia. Rio de Janeiro, LTC Editora. 1977. p. 139.

ANEXOS

Roteiro para entrevistas:

1 – Qual teu nome, qual tua tag e o que ela significa?
2 – Quais crews você participa e quais são os objetivos delas?
3 – Como se envolveu com o graffiti? Qual foi o primeiro contato e como decidiu começar a pintar também? (me conta um pouco da tua história)
4 – Qual o objetivo de pintar muros?
5 – Sobre teu processo criativo, quais são as influências que tem no teu desenho?

Festivais:
6 – Fortaleza tem se tornado um espaço rico quando falamos de artes urbanas, não é incomum vermos festivais disso acontecendo, já participou de algum? Como foi a experiencia?
7 – Em termos de reconhecimento, vale a pena participar desses festivais?

Repressão e relação Graffiti – Pixo:
8 – Há repressão com grafiteiros em Fortaleza? Pode narrar algum caso?
9 – Quais as relações entre o graffiti e o pixo, pensando que ambas as artes utilizam o jet para pintar o muro, mas se trata de coisas diferentes?
10 – Existem certas disputas entre as crews de pixo, há algo do tipo entre os grupos que grafitam em Fortaleza?

Perspectivas para o artista e potenciais do produto:
11 – Existe algum anseio por subsistir apenas da arte, pintando, ou sempre foi pensado como trabalho principal e a arte como prazer?
12 – Qual sua opinião sobre o potencial de intervenção do graffiti?