



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

THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

Sub-Versões na Urbe: uma cartografia decolonial do graffiti em João Pessoa

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

THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

Sub-Versões na Urbe: uma cartografia decolonial do graffiti em João Pessoa

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura, Cultura e tradução, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do grau de Doutor em Estudos Decoloniais e Feministas

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C972s Cunha, Thiago da Silveira.

Sub-versões na Urbe : uma cartografia decolonial do graffiti em João Pessoa / Thiago da Silveira Cunha. - João Pessoa, 2024.
200 f. : il.

Orientação: Ana Cristina Marinho Lucio.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Cartografia. 2. Graffiti. 3. Pixação. 4.
Decolonial. I. Lucio, Ana Cristina Marinho. II. Título.

UFPB/BC

CDU 912(043)

AGRADECIMENTOS

É emocionante chegar até aqui. Gratificante. E tanta gratidão vem, ironicamente, para o processo. Nem tudo que é bom faz bem. Dráuzio Varella brinca: “sabe quando o exercício é bom? Quando acaba”. Concordo.

Inicialmente sou grato à oportunidade e à força de vontade que muitas vezes venceram cansaços que só aquele que tem diferentes vínculos empregatícios sabe. Quero agradecer ao PPGL, pela paciência e confiança. À Ana Marinho, inspiração de artista-intelectual com a qual tanto me identifico.

Agradeço à Capes pelo financiamento da pesquisa, extremamente importante materialmente falando. Agradeço profundamente aos que sempre estiveram do meu lado. Meus pais, pela semente plantada e regada e pelo amparo nos momentos de precisão. À Laurita Dias, companheira de tantas jornadas e afetos, inclusive de muitas dificuldades nesse caminho todo.

Gratidão ao graffiti, sempre. As suas conexões e amizades. Agradeço a Subitus por proporcionar ecoar na cidade tanta decolonialidade e à Cyber pela tenra amizade - é nós tudin. Mando um salve para o grande amigo e sempre uma inspiração Rafael Zanato que, humanamente, me estendeu os ouvidos e seu tempo e se disponibilizou para o que fosse necessário. Agradeço igualmente e com grande ímpeto a Eduardo Donato, grande amigo que sempre acompanhou, incentivou e amparou todo o processo de pesquisa, desde o mestrado.

Kialemy waijyy, txiotoetuke.

RESUMO

Esta tese lança uma mirada não hegemônica para a história do graffiti e da pixação, tendo como objetivo central a realização de cartografias a partir da produção de dois artistas atuantes na Paraíba: Subitus e Cyber. Com auxílio dos olhares de Quijano (2005), Segato (2012), Mignolo (2019), Krenak (2022), Fanon (2020) entre outros, compreendemos que uma das tarefas decoloniais é reconhecer padrões coloniais de poder que perpetuam relações de exploração e violência colonialista. A busca é por uma descentralização da atenção, percebendo - e buscando - novas gnoses e narrativas na construção simbólica da realidade. A cartografia é aprofundada como método - caminho - capaz de abrir o percurso mnemônico percorrido pelas lembranças de Cyber, no centro da cidade, conectando espaços e gerações do movimento cultural e artístico local. Baseados na abordagem de Illares (2018) e Mignolo (2019) acerca da produção do artista guatemalteco Benvenuto Chavajay, e nas reflexões de bell hooks (2020), pontuamos a arte decolonial e não hegemônica como um processo de sanção. Produto da ação de uma consciência fronteiriça que reconheceu as feridas provocadas em seu ente a partir da diferença colonial. Estesia não hegemônicas que buscam o enfrentamento dos padrões coloniais de poder, mas sobretudo a reconexão com o território e suas formas de saber e sentir. A noção de amefricanidade (GONZALEZ, 1988) e de violência expressiva (SEGATO, 2012) são acionadas para lançar um novo olhar sobre os principais regimes de memória que compõem o movimento do graffiti. Neste contexto, as expressões artísticas são mobilizadas a fim de criar sentidos e afetos que deslegitimam narrativas colonialistas.

Palavras-chave: graffiti; pixação; decolonialidade; cartografia; arte decolonial

ABSTRACT

This thesis takes a decolonial look at the history of graffiti and pixação, with the central objective of creating cartography based on the production of two artists working in Paraíba: Subitus and Cyber. From the perspectives of Quijano (2005), Segato (2012), Mignolo (2019), Krenak (2022), Fanon (2020) among others, we understand that one of the decolonial tasks is to recognize colonial patterns of power that perpetuate relations of exploitation and colonialist violence. The search is for a decentralization of attention, perceiving - and seeking - new gnosis and narratives in the symbolic construction of reality. Cartography is deepened as a method - a path - capable of opening the mnemonic way taken by Cyber memories, in the downtown, connecting spaces and generations of the local cultural and artistic movement. Based on the approach of Illares (2018) and Mignolo (2019) regarding the Guatemalan artist's production named Bevenuto Chavajay, and on the reflections of bell hooks (2020), we point out decolonial art as a process of healing and cure. Product of the action of a border consciousness that recognized the colonial differences. Decolonial aesthetics that seeks to confront colonial patterns of power, but above all to reconnect with the territory and its ways of knowing and feeling. The notion of “amefricanity” (GONZALEZ, 1988) and expressive violence (SEGATO, 2012) are used to take a new look at the main memory regimes that make up the graffiti movement. In this context, artistic expressions are mobilized in order to create meanings and affections that delegitimize colonialist narratives.

Key-words: graffiti; pixação; decoloniality; cartography; decolonial art

RESUMEN

Esta tesis realiza una mirada descolonial a la historia del graffiti y la pixação, con el objetivo central de crear cartografías a partir de la producción de dos artistas que actúan en Paraíba: Subitus y Cyber. Desde las perspectivas reflexiones de Quijano (2005), Segato (2012), Mignolo (2019), Krenak (2022), Fanon (2020) entre otros, entendemos que una de las tareas decoloniales es reconocer patrones coloniales de poder que perpetúan las relaciones de poder, explotación y violencia colonialista. La búsqueda es por una descentralización de la atención, percibiendo -y buscando- nuevas gnosis y narrativas en la construcción simbólica de la realidad. Se profundiza en la cartografía como un método capaz de abrir el camino mnemotécnico recorrido por los recuerdos de Cyber en el centro de la ciudad, conectando espacios y generaciones del movimiento cultural y artístico local. A partir del planteamiento de Illares (2018) y Mignolo (2019) sobre la producción del artista guatemalteco Benvenuto Chavajay, y de las reflexiones de bell hooks (2020), señalamos el arte decolonial como un proceso de curación, de sanación. Producto de la acción de una conciencia fronteriza que reconoció las heridas causadas a sus seres por las diferencias coloniales. Estética decolonial que busca confrontar los patrones coloniales de poder, pero sobre todo reconectar con el territorio y sus formas de saber y sentir. La noción de americanidad (GONZÁLEZ, 1988) y de violencia expresiva (SEGATO, 2012) son utilizados para dar una nueva mirada a los principales regímenes de memoria que configuran el movimiento del graffiti. En este contexto, las expresiones artísticas se movilizan para crear significados y afectos que deslegitiman las narrativas colonialistas.

Palabras clave: graffiti; pixação; decolonialidad, cartografía y arte decolonial

SUMÁRIO

Introdução.....	07
 CAPÍTULO 1. PIQUE ÁLVARES CABRAL, ELES SE DIZEM OS PIONEIROS: perspectivas decoloniais sobre a história do graffiti.....	13
1.1 Atravessamentos com o “objeto” de pesquisa.....	24
1.2 Um sobrevoo sobre a história do graffiti.....	41
1.3 Atravessamentos feministas.....	64
 CAPÍTULO 2. RECONSTITUIÇÃO GNOSEOLÓGICA E ESTÉSICA: leituras críticas desde a decolonialidade.....	74
2.1 Colonialismo e colonialidade.....	78
2.2 A modernidade e suas desterritorializações.....	86
2.3 Debate contracolonial e decolonial.....	93
2.4 Consciência Fonteiriça.....	95
2.5 A “síndrome do ponto zero” e a decolonização da uni-versidade.....	101
2.6 Mudando os termos das conversações e deslegitimando narrativas colonialistas.....	105
2.7 Graffiti e pixação como práticas decoloniais: atravessamentos finais.....	121
 CAPÍTULO 3. CARTOGRAFIAS DECOLONIAIS: uma outra forma de pensar o espaço..	126
3.1 Sobre mapas e cartografias.....	135
3.2 Deslocamentos decoloniais: a pixação de Subitus Adr.....	139
3.3 Um percurso mnemônico com Cyber Dantas.....	153
Considerações Finais.....	185
Bibliografia.....	192

INTRODUÇÃO

Uma das intervenções mais interessantes que tenho memória vi na avenida Giovanni Gronchi, em São Paulo. Eu dava aulas na Paraisópolis e costumava apenas cruzar tal avenida, vindo da direção do Taboão, passando pela Francisco Morato, pelo portal do Morumbi e seguindo até a favela. Costumava ir a pé ou de bicicleta. Nos dias de chuva não tinha muita opção, bancava as viagens de ônibus. Este pegava a Giovanni logo no início, no estádio do Morumbi. Em um muro da via vi um círculo perfeito traçado de spray preto. Era só o traço, não tinha contorno. Era graffiti ou era, bem dizer, uma pixação? O desenho geométrico era acompanhado pelas palavras “o círculo”, grafadas na parte inferior direita, com letras cursivas. Em uma segunda ocasião, pude ver, em sobressalto, o “efeito fantasma” - ou espectro -, causado por uma tinta branca que pintou o muro todo. Abafou bastante, mas não conseguiu cobrir completamente aquele traço preto da tinta do spray que formava o círculo.

Em uma terceira ocasião - os três momentos ocorreram em um intervalo de cerca de quatro meses -, lá estava ele: o círculo perfeito, novamente traçado pela tinta preta do spray - manuseado pela mão de alguma pessoa. Mas o desenho estava deslocado. Era possível vê-lo, assim como era possível ver o rastro daquele primeiro círculo, encoberto pela tinta branca, criando uma espécie de sombra ou transparência do próprio círculo. Ainda no canto inferior direito - mas não na mesma altura da primeira inscrição - a segunda forma geométrica era acompanhada pela palavra “vicioso”, novamente com letra cursiva. O autor já sabia que seria censurado e que sua pintura seria coberta. Ele sabia que isso seria feito com uma tinta barata e que, conseqüentemente, o rastro do desenho permaneceria na parede. Sabendo disso, e munido de uma incrível paciência, o autor se apropriou desse conhecimento no próprio processo que garante a efetivação e a potencialidade poética da intervenção.

Os grafítis e as pixações tem essa potencialidade. Despertam a percepção adormecida no caminho cotidiano, dentro do transporte público, nem sempre cansado, nem sempre sentado. Geralmente lotado. A cor vibrante chama atenção da vista. O bigode desenhado na mulher da propaganda de lingerie no ponto de ônibus também. A inscrição no alto do arco sobre o rio, a mais de 100 metros de altura, no topo da estrutura de concreto da ponte. Uma frase no chão, um pequeno desenho colado em um cano visto ao dobrar a esquina. Um sorriso, um afeto, um pensamento sobre aquela personagem pintada no muro, sobre aquela frase escancarada na avenida. Quantas vezes você parou para perceber que lê sua cidade? Objeto distinto dos jornais, dos livros e quadrinhos. Mas, espera aí, ler minha cidade? E eu estou rodeado de escritores por acaso? E não? E aí, o que elas dizem? Kialemy waijyy, txiotoetuke.

Nhaac! Cartilhas de guerrilha decolonial. Ponta de lança. Flecha potente que se alimenta do passado para impulsionar o futuro. Flecha que atravessa cidades e aldeias em diferentes estados. Um rolê pelo centro da cidade, uma calcinha na cabeça da moralidade obtusa.

Necessidade de reposicionar os personagens e as narrativas históricas. Contar e recontar. Essa versão eu já conheço. Re-conhecer a diferença colonial. A constituição de nosso ser, historicamente subalterno. Existem cabeças pensantes no Sul Global. Do norte, costumeiramente, somos minimamente versados. Falo toscamente três línguas imperiais. Aprendi desde pequeno quem eram os iluministas, a *Belle Époque* ou Sócrates. Mas você já ouviu falar de Lélia Gonzalez? Já ouviu falar de Silvia Cusicanqui, Ailton Krenak ou Davi Kopenawa? Bem, Deleuze e Guattari você já deve ter ouvido. Vamos começar por aí. Somos criadores de diferença. A subjetividade busca sempre novas conexões e possibilidades. Daí vem a origem latina da palavra feliz, fêlix, fértil, criativo.

Também é preciso reconhecer, ainda que custe um pouquinho, que nosso destino não é o destino europeu. Nosso destino lida com o que sobra na relação que distancia de mim mesmo o europeu em que eu me espelho. Futuca que provoca uma ferida quando lembro que minha realidade é fruto de uma experiência histórica que nos trouxe até aqui. Experiência esta que nos colocou - eu e o europeu em que me espelho - em locais distintos, antagônicos. Como bem lembra Sueli Carneiro (2023), os colonizados - colonializados -, os subalternizados e, principalmente, os racializados figuram como a antítese ao Ser europeizado. Entre suas interrupções e descontinuidades, este foi forjado no início da Idade Moderna, momento em que esse projeto civilizatório partilhado pelo ocidente toma forma de maneira mais nítida e palatável. Palatável para o paladar que aprecia a pólvora. Civilização incivilizada, deixa um rastro de catástrofe e morte por onde passa. Ser civilizador que, para se erigir, instaura uma reciprocidade na qual afro-indígenas são desumanizados.

Melhor divergir. Melhor ser diversal. Confluir diferentes cosmogonias possíveis. Porque essa violência cria feridas. E aprenda que a reação do oprimido não é equitativa à violência do opressor. E que esta mesma violência muitas vezes é a porta de saída da relação colonialista. Queremos existir. Re-existir. E por onde? Pelas estradas produzidas pelo capital e pela colonialidade? Precisamos forjar o nosso próprio caminho. Não é de se estranhar que tudo que aparece como relevante no cânone está escrito originalmente em cinco línguas imperialistas europeias? É preciso re-conhecer que existe colonialidade até na nossa forma de conhecer, ver e sentir o mundo. E é preciso reconhecer os padrões coloniais de poder que continuam a se perpetuar mesmo quando as tropas metropolitanas “já foram embora do território”. É preciso re-descobrir formas e conceitos para um pensamento decolonial. A

civilidade eurocentrada promoveu epistemicídios ao matarem os mestres *griots*, ao matarem os principais sacerdotes e sacerdotisas de Tawantisuyu, queimaram seus códices. Epistemicídio quando queimaram mulheres sob o pretexto de bruxaria, com todo seu conhecimento sobre botânica e farmácia. Epistemicídio promovido também quando os principais xamãs indígenas são dizimados e, com eles, todo um conhecimento milenar que não está escrito, permanecendo vivo pela força da memória e da voz.

É, portanto, necessário desestabilizar os saberes. Desde os seus centros, desde a sua Academia. É preciso reposicionar os termos das conversações quando alguns conceitos não dão mais conta de compreender nossa realidade, construída a partir da diferença. E quando a arte pode contribuir com uma leitura decolonial? Quando a arte tem potência para reposicionar narrativas e saberes? Gnose e estesia. Reparação. Sanação. Busca que alinha conhecer e fazer. Ars. Experimentar e ser. Abrir-se.

Conceitualmente, Santos (2023) pontua que o decolonial representa aquelas pessoas ocidentalizadas que percebem a diferença colonial e, portanto, buscam outras formas de saber dentro de onde estão: as universidades. Os contracoloniais são aqueles que nunca flertaram com a semelhança colonial racializada - como é possível fazer um caucasiano de olhos claros. Os contracoloniais sempre estiveram re-existindo de modo diverso ao longo dos séculos de colonização e escravização. Nos quilombos ou nas aldeias. A cidade é território colonialista. É espaço forjado pelo ser humano e para o ser humano, excluindo do convívio a maior parte das espécies. Só fica se forem úteis, aos nossos prazeres, ao nosso consumo ou aos nossos afetos. Na cidade, você joga o jogo. Decifra ou te “devoram”.

A urbe passa por processos de modernização e apagamento. Este faz parte do projeto moderno. Propor o progresso a partir do embranquecimento da pele. Modernizar as cidades colocando abaixo os elementos da arquitetura e da memória negra. Apagamento literal. Pessoas negras continuam a morrer alvejadas por mais de 80 tiros da PM. Pele alvo. Terras indígenas continuam a ser invadidas por garimpeiros e fazendeiros. Não me surpreende Ailton Krenak olhar para aquele que o entrevista na série *Guerras do Brasil.Doc* (2019) e falar:

Eu não sei por que você está me olhando com esse sorriso. Nós estamos em guerra. O meu mundo e o seu mundo sempre estiveram em guerra. A paz é uma ilusão ideológica para manter as coisas funcionando. Não há paz em lugar nenhum. É guerra em todos os lugares, o tempo todo.

Uma das tarefas decoloniais é territorializar o conhecimento. Outro esforço está em reconhecer o Padrão Colonial de Poder, que re-existe pejorativamente mesmo após o final do colonialismo formal. É preciso tecer linhas de fuga. É preciso buscar sanções. É preciso

reconhecer dentro de nós mesmos a violência colonialista para conseguirmos depurar e curar, tanto a nós mesmo quanto aqueles que sofrem com o ódio implantado pela violência da colonialidade em nossa forma de ver e ser no mundo.

Um spray pode servir para revitalizar uma geladeira, ou uma bicicleta - isso é o que costumávamos falar para a polícia. Mas um spray serve também de arma reivindicatória, minando o campo simbólico da paisagem urbana. Habitando imaginários coletivos. Pixações como arcos e flechas. O reconhecimento do que a cidade nos diz. Do conhecimento e da gnose que habita na trama das paredes, dos materiais, dos autores e na leitura destas inscrições. E a história do graffiti, já não é conhecida? Surgiram em Nova York, entre negros moradores dos guetos como forma de afirmar “EU EXISTO” e fazer seu nome circular por toda a cidade. A partir daí chegaram nos grandes centros brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro. A pixação é uma vertente do graffiti, que se desenvolveu a partir de outra experiência estética. De São Paulo e do Rio se proliferaram tardiamente para outros centros, como Belo Horizonte, Recife ou João Pessoa. Não é isso? Eu li em um livro... mas e se não for?

O que essa narrativa deixa escapar? E as turmas dos fundões que nunca tiveram recursos para produzirem seus próprios registros - nem foram registradas por ninguém? No primeiro capítulo, orientado por uma perspectiva não hegemônica, busco re-contar a história do graffiti, me incluindo nela. Como esse conhecimento chega até aqui? Como é possível perceber outras versões que, quando não apagadas propositalmente, são simplesmente esquecidas por uma visão ótica que tem um foco específico - em um eixo territorial específico - desfocando todo entorno? Nos trópicos, o primeiro registro que encontrei de pixações é de 1898. Encontrei na Paraíba - em Campina Grande - o registro do primeiro painel de graffiti brasileiro de que tenho notícia, feito ainda na década de 1960 e com elementos visuais que vieram a reverberar posteriormente pelas ruas da capital paulista. Partindo de reflexões disparadas pela intelectual negra Lélia Gonzalez (1988), reposiciono a narrativa vigente do movimento da arte de rua, ressaltando inúmeros personagens e elementos que mostram a contribuição afroindígena em sua construção. Aproveito também para reconhecer como o padrão colonial de poder se perpetua nas narrativas habituais, desfocando as mulheres na história do movimento - tidas como mais frágeis e pouco representativas - e violentando simbolicamente suas contribuições, como no caso do coletivo Lambe Buceta.

No segundo capítulo, busco abordar os principais pontos da crítica decolonial. É nesse trecho que abordo a formação de uma consciência fronteiriça, ou seja, a formação de uma consciência que reconhece sua constituição a partir da distância colonial. Ação empreendida pelos contracoloniais desde o início do contato com os europeus, como no caso de Guamán

Poma, que escreve um tratado ilustrado ao rei espanhol no século XVII, reconhecendo sua autoridade, mas não sua estrutura político-econômica de poder. Aproveito tal discussão para contrapor decolonialidade e contracolonialidade. No trecho final do capítulo, passo a explorar as potencialidades da arte no processo de desestabilização dos arquivos coloniais e dos conceitos habituais, tarefa necessária para buscar uma forma não hegemônica de construir o conhecimento. Como se apropriar e desautorizar narrativas coloniais através da arte? Como a arte de rua participa da disputa narrativa dentro do espaço urbano, de forma a propor versões não hegemônicas às narrativas históricas?

Finalmente, parto para uma reflexão voltada ao território e sua representação cartográfica. Analiso as transformações do espaço urbano, impulsionadas sobretudo a partir da *Belle Époque*. Seus processos de gentrificação e exclusão colonialista contaram até com o estabelecimento de Normas de Conduta que coibiram e perseguiram atividades de lazer da população negra, além de proibirem legalmente o acesso desse contingente à educação. E se a cidade fosse nossa, questiona a urbanista negra Joice Berth (2023). O capítulo ainda busca refletir como os mapas - e cartas cartográficas - podem servir de legitimação ao poder colonial, apurando os recursos - naturais e humanos - que podem ser explorados. Da mesma forma, ainda ressalto que é necessário questionar as próprias representações espaciais com as quais estamos acostumados. Muitas vezes, os mapas reforçam referenciais europeus, assim como ressaltam a centralidade representativa de determinadas áreas geográficas.

Na parte final do capítulo, ressalto as contribuições do método cartográfico nas pesquisas de ciências humanas, aderindo a uma visão háptica ao invés de ótica. Isso quer dizer que a cartografia busca ultrapassar a visão “ótica”, que promove a dicotomia entre a imagem focada e o fundo desfocado. Em contraposição a essa perspectiva ótica, é trabalhada uma visão tátil, háptica, aberta e com os juízos analíticos temporariamente suspensos. Tal exercício visa uma abertura desierarquizada aos signos que compõem determinada paisagem e que passariam despercebidos por uma visão limitada por um único foco ou um único elemento.

A partir daí, busco realizar experiências cartográficas. Inicialmente, a partir do espaço virtual em que o pixador Subitus registrou seu deslocamento por diferentes aldeias do Mato Grosso do Sul, do Pará e de Tocantins. Pixações que testemunharam trocas, afetos e aprendizados entre Subitus e os povos originários. Pixações que trazem protesto e crítica decolonial nas paredes de diferentes cidades, mas sobretudo de João Pessoa, na Paraíba. Posteriormente, passo a explorar o método da cartografia para promover o registro do trajeto mnemônico estabelecido pela grafiteira Cyber Dantas, partindo da General Osório, passando pelo teatro Cilaio Ribeiro, a praça Aristides Lobo, o Teatro Santa Roza e a rua da Areia. Tais

experiências possibilitam percepções que, afetadas por uma nova estesia artística, pontuam outras personagens, assim como produzem novos textos e saberes sobre a memória coletiva do movimento da arte de rua local.

Vamos nessa?

CAPÍTULO 1. PIQUE ÁLVARES CABRAL, ELES SE DIZEM OS PIONEIROS: perspectivas decoloniais sobre a história do graffiti

Na intersecção entre pesquisa acadêmica, arte e vivência pessoal, inicio um capítulo que visa re-contar a história do graffiti, e como esta atravessa minha trajetória - e de tantos outros. Sabemos que a necessidade de se re-contar a história é decorrente dos problemas que orientam a narrativa. Os problemas partem do presente. Reproduzir mecanicamente ou omitir linhas aparentemente menores e menos importantes em prol de uma narrativa coletiva mais concisa enquanto memória coletiva pode ser perigoso ou oportunista. Assim, procuro partir da necessidade não apenas de reparação mnemônica, mas de exploração conceitual e epistêmica que possibilite outra forma de constituir o saber.

Adianto que, se é verdade que nós sempre produzimos inscrições de signos artesanais pela paisagem que passamos, é entre três décadas - 1960, 1970 e 1980 - que se esboça o movimento cultural do graffiti e da pixação tal como conhecemos hoje e que aqui abordo. Dessa forma, para que o fluxo entre escrita e leitura se dê de forma mais genuína e fluída, quero discutir inicialmente um possível glossário com termos e noções básicas do universo simbólico do graffiti. Sobretudo a partir da raiz nova-iorquina da *subway art*, realizada sobre os vagões dos trens metropolitanos da metrópole estadunidense:

- **Tags:** assinaturas, assim como na pixação. Inscrições de apelidos, geralmente estilizados, feitos de modo simples, podendo ser realizados com spray, canetões, carvão, giz oleoso ou outros tipos de marcadores. Trata-se de uma inscrição em que o autor coloca seu apelido e risca freneticamente a fim de espalhar sua “logo” e atingir o máximo de pessoas. É uma forma de sair do anonimato, buscando “fama”. Por isso, para além do reconhecimento de seus pares, alguns grupos buscam gerar alguma repercussão para saírem no jornal. O primeiro jovem norte-americano a receber destaque, saindo em uma matéria do *The NY Times*, foi Taki 183. Ele escrevia seu nome com uma tipografia simples e sem modificações, assim como os primeiros pixadores paulistas. Vale pontuar que a pesquisadora Carolina Texeira (2020, p. 69) compara a pessoa-palavra representada pela tag cifrada e enigmática à tática de passamontanha dos zapatistas, ao se apresentarem para a comunidade externa mascarados e sob o grito de “todos somos Marcos”. Os zapatistas são um grupo indígena revolucionário que, de modo geral, instaurou um território em Chiapas, ao

sul do México, onde conseguem construir uma experiência anarquista influenciada fortemente pelas práticas comunitárias indígenas. “Unificam uma linguagem para fora ao proteger a identidade pessoal e comunitária de quem pode entrar em seu universo”.



Na imagem da esquerda, reprodução de foto do jovem que espalhava sua tag *Taki 183* na Nova York dos anos 1960/70, sendo o primeiro grafiteiro a sair em uma matéria de jornal e ter uma entrevista publicada no *The New York Times*. No lado direito, placa na rua da Areia, em João Pessoa. Da foto, reconheço a tag de Caio Falen, feita de marcador. OVS - Original Vandalismo Suburbano - é a grife da qual faz parte, oriunda da capital paraibana.

- **Wild Style:** estilo selvagem, em tradução livre. Apesar de colorido - e às vezes tecnicamente muito complicado -, o estilo é agressivo, cria inúmeras dobras e adornos e emborca uma letra na outra, tornando a leitura uma tarefa árdua até para iniciados. Pelo que indicam as fontes (PENACHIN, 2012), começa com Tracy 168. Desafiar a capacidade de leitura do outro é uma forma de canalizar a rivalidade de diferentes gangues juvenis de forma criativa, ou de criar um jogo lúdico: “decifra-me ou te devoro”. O estilo agressivo e a dificuldade de leitura desenvolvida nesse estilo também já foi interpretado como uma forma de dificultar a leitura de policiais em relação às disputas e demarcações territoriais de gangues urbanas.



Graffiti de Museu, artista pessoense, oriundo do bairro São José. A foto foi disponibilizada pelo artista.

- **Piece:** ou peça. De maneira geral, através do documentário *Style Wars* (1983), de Marta Cooper e Tony Silver, é possível perceber os jovens grafiteiros - os norte-americanos que se auto intitulam “graffiti writer” ou, “escritores de graffiti” - usando o termo *piece* para referir-se à obra. À pintura realizada no vagão. Atualmente, é costumeiro associar os *pieces* a um estilo mais livre de graffiti, que envolve também criação de personagens, pinturas abstratas, letras etc.



Piece realizado pelo grafiteiro e tatuador Fábio Nosferatu. A peça está no centro de João Pessoa, no prédio vizinho ao teatro Cilaio Ribeiro, onde hoje funciona o Cearte. O graffiti foi fotografado no trajeto cartografado durante a pesquisa, próximo ao monumento em homenagem a Aristides Lobo.

- **3d:** Como o próprio nome diz, trata-se de um graffiti que consegue criar a sensação de tridimensionalidade, seja em desenhos ou letras.



Graffiti pintado na Colômbia pelo artista brasileiro Ed-Mun. A foto está disponível em seu Instagram: www.instagram.com/edmunpdf. Acesso em: 10.01.2024.

- **Realismo ou Ultra realismo:** elaborado com técnicas de desenho e pintura que conseguem reproduzir imagens realistas, mesmo que distorçam traços basilares.



Obra de Léo DCO, grafiteiro radicado no interior de São Paulo. A foto foi cedida gentilmente pelo artista.

- **Stencil:** desenho pintado a partir de forma vazada como se fosse um carimbo. Os desenhos podem ser simples, mas podem envolver muitas camadas de cores distintas, o que gera trabalhos muito elaborados.



Obra do artista carioca Gstencil, erradicado na Paraíba há mais de duas décadas. A foto está disponível em seu Instagram: www.instagram.com/gstencil, Acesso em: 11.01.2024.

- **Throw-up ou “bomb”:** trata-se de um estilo de letras mais simples do que as desenvolvidas nos wildstyles e nos pieces. A tradução de “*throw-up*” indica vômito. É um estilo de traçado rápido e com poucas cores - quando não apenas duas. Sua ideia formal é incorporar traços de sua ação, que é essencialmente ilegal. Portanto, majoritariamente é rápida e de fácil execução e assimilação. Sua base atitudinal é muito próxima da pixação, daí a designação “bomb”, utilizada localmente. Trata-se de um bombardeio. Um ataque à parede, aos valores da sociedade baseada na propriedade privada. O termo já era usado pelos grafiteiros nova-iorquinos e na narrativa local, o bomb aparece como um atravessamento entre o graffiti propriamente dito, entendido como “mais colorido” e a pixação, muitas vezes monocromática e associada à sujeira. Tal perspectiva apresenta o bomb como um “estágio” entre as duas instâncias citadas acima.

Historicamente, o estilo nasceu em Nova York com Cap, posterior a um bom desenvolvimento técnico dos graffiti, sejam os *pieces* ou os *wild styles*. Por conta da saturação dos vagões, Cap começa a desrespeitar uma regra básica do graffiti e da pixação: o atropelo - ato de pintar por cima dos trabalhos de outras pessoas.



Bomb feito por Nigga e Grau no viaduto da via São Miguel, na rua da Areia, no ano de 2017. A obra ainda resiste e foi realizada de maneira simples, apenas com o branco de fundo e o contorno preto. Esse bomb foi realizado com tinta lavável, rolinho e extensor.

- **Atropelo:** trata-se da prática de pintar ou escrever por cima do graffiti ou pixação de outra pessoa. Os códigos culturais em relação a essa prática variam localmente. O grafiteiro e pixador mineiro Goma afirma que antes do contato com os pixadores paulistas, em Belo Horizonte era comum o atropelo por ordem hierárquica: a pixação podia ser atropelada pelo bomb que podia ser atropelado por um graffiti mais elaborado. A mesma hierarquização regia a prática da arte de rua pessoense no início dos anos 2000, como relatou em trabalho de campo o pixador Skil. Para o código de ética desta forma de manifestação artística e cultural, o atropelo configura-se como uma falta grave e pode desencadear ciclos de violência em pequena, média e até grande escala.



Frame do documentário Style Wars (1983). Como citado no tópico anterior, o bomb nasceu do atropelo e, em Nova York, Cap começou a atropelar peças de outros grafiteiros.

- **Lambe-lambe:** pôsteres colados nas superfícies urbanas. São feitos das mais variadas maneiras. Podem ser serigrafados, podem ser feitos à mão ou impressos em uma gráfica. Do mesmo modo, pode ter diferentes escalas de tamanho.



Cartazes de lambe-lambe colados pelo coletivo SHN. Os lambes do grupo são produzidos através da técnica de impressão em serigrafia. Foto disponível no Instagram: www.instagram.com/ssshhnnn. Acesso em: 11.01.2024.



Painel de lambe-lambe produzido pela dupla Paulestinos em São Paulo. A foto está disponível no Instagram do grupo: www.instagram.com/paulestinos. Acesso em 12.01.2024.

- **Sticker:** Adesivos. Geralmente pequenos, podem ser impressos em gráfica, assim como ser produzidos com stencil, canetões etc. Podem ocupar diferentes suportes: placas, portões, ônibus etc.



Stickers do grupo paulista SHN. O adesivo da foto está colado na Holanda. A foto está disponível no Instagram do grupo: www.instagram.com/ssshhnnn. Acesso em: 11.01.2024.

- **Grapixo:** como o próprio nome sugere, trata-se de uma mistura entre graffiti e pixo. Nele, a tipografia do pixo reto ganha mais volume, mais cores, efeitos de luz e sombras etc.



Grapixo feito por Grau no ano de 2019. O artista abandonou as paredes e migrou para o universo das tatuagens. Foto cedida gentilmente pelo autor.

- **Sopa de letras:** Tornou-se comum ao movimento de confraternização associado ao movimento da arte de rua, juntar pixadores e grafiteiros que pratiquem as modalidades de grapixo e bomb, prioritariamente, a fim de cobrir uma parede com diversas assinaturas que são feitas sem espaço entre uma e outra.



Resultado da sopa de letras que rolou no Varadouro em setembro de 2019, durante o evento De Ponta a Ponta, encabeçado por Priscila Witch.

- **Rolê:** Pode ter diferentes significações. Pode representar uma volta ou uma aventura pela cidade para realizar pinturas ou inscrições ou pode referir-se a uma única inscrição.
- **Point:** Ponto de encontro de pixadores e grafiteiros. É como uma forma de confraternização e lazer. Ali, é possível conhecer as pessoas por trás das assinaturas, além de pegar autógrafos e compartilhar folhinhas assinadas, artigo colecionável entre os praticantes desta manifestação cultural urbana. O documentário *Style Wars*, já mostra algumas cenas de points que aconteciam em algumas estações dos metrô. Em João Pessoa, Skil afirma que na primeira década dos anos 2000 o point era intuitivamente na praia. Em 2015 e 2016, o point era realizado nas noites de sexta-feira no Parque Solon de Lucena. Ali, nasceu a Batalha da Lagoa, evento popular em que Mcs se desafiavam nas rimas de RAP ao som de uma batida. Por muitos pixadores também rimarem, o point se dissolveu entre as batalhas que ocorrem atualmente em diferentes lugares da cidade - como a Batalha do Coqueiral (Mangabeira), Batalha da BR (Costa e Silva), Batalha da Terça (Valentina), Batalha do Forte (Cabedelo) etc.

- **Crew:** Grupo ou equipe de grafiteiros. Geralmente se unem a fim de baratear as tintas e espalhar de forma mais rápida seu nome pela cidade.
- **Grife:** Como será abordado posteriormente, trata-se das marcas - símbolos - e equipes criadas pelos pixadores. Temos muitas grifes famosas atualmente, como Os Mais Fortes, Os Maiorais de Jampa - atuantes na primeira década do século XXI, na capital paraibana etc.
- **Pixo Reto:** Será abordado posteriormente. De modo geral, corresponde ao estilo de pixação desenvolvido em São Paulo, com letras retas, góticas e pontiagudas.



Exemplo de pixo reto na cidade de João Pessoa. Pixo de Lou realizado abaixo das janelas do teatro Cilaio Ribeiro, onde hoje funciona o Centro Estadual de Arte, no centro da cidade. A pixação está no trajeto cartografado nesta pesquisa.

- **Xarpi:** Será abordado posteriormente. De modo geral, corresponde ao estilo de pixação desenvolvido no Rio de Janeiro. Formado pelas sílabas invertidas da palavra “pixar”. As letras geralmente são pequenas e emboladas e podem representar algum desenho ou símbolo.



Exemplo de xarpi de Hidden e de Aço. Ambos moram em Cabedelo. Aço tem mais de 50 anos e pixa desde menino, no Rio de Janeiro. As inscrições estão na viela lateral do teatro Santa Roza, no percurso cartografado nesta pesquisa.

- **Vandal:** Adjetivo que pode ter diferentes usos. Inicialmente, aplica-se à prática do graffiti ilegal. Também pode ser associado ao vandalismo e à violência simbólica praticada pelos grafiteiros e pixadores.
- **Rodar:** ser pego pela polícia ou alguma outra autoridade.
- **Mutirão:** Como o próprio nome sugere, reunião de grafiteiros ou pixadores com a finalidade de pintarem uma grande área conjunta. Geralmente, ocorre como forma de confraternização.
- **Agenda:** Quando, com o tempo, a parede passa a agrupar diferentes pixações, todas encaixadas entre si à sua maneira. As agendas passam a ficar conhecidas entre os pixadores que, muitas vezes, anseiam por achar uma brecha para colocarem seu nome naquela agenda.



Agenda em uma transversal da rua General Osório, no centro de João Pessoa.

1.1 Atravessamentos com o “objeto de pesquisa”

Não me recordo de um tempo anterior e outro posterior às pixações, onipresentes nas paisagens das minhas primeiras vistas. Desde cedo, o pescoço conhece todas as tensões musculares possíveis do gesto de verter a cabeça para cima, fazendo pesar sua parte posterior em direção ao solo enquanto o olhar habita o topo dos prédios pixados. Nunca tive dificuldade com a leitura. Teria conseguido ler se as letras não fossem cifradas e pontiagudas? Mainha conta que viu o nome de meu irmão pixado no muro. Achou bonito, tá lá até hoje: Diogo. Reconhecer os nomes nos muros era uma experiência lúdica. Inclusive, me divertia vendo os pixos de Muralha, que vira e mexe invertia as letras H e L, ou de Charles, que por vezes esquecia a uma das letras e a grafava pequeninha entre as outras.

Com cerca de seis anos de idade ganhei duas fitas k7 do Iron Maiden. O nome da banda era escrita em tipografia pontiaguda, a lembrar as letras das palavras-pessoas que via nos muros. A agressividade da figura de Eddie, um monstro-caveira, me fascinava tanto quanto a agressividade da sonoridade musical. Mesmo sem gostarem tanto de rock mais pesado, meus pais continuaram o serviço: com cerca de 10 anos de idade, eu e meus irmãos ganhamos um presente coletivo: o disco do Ratos de Porão ao vivo. O segundo foi o CD Cesta Básica, do Raimundos. Outro presente compartilhado.

O imaginário atitudinal irascível, marginal e de enfrentamento que a música punk sugeria germinava no mesmo quinhão do meu ser que as pixações. Em meus pensamentos, imaginava os pixadores como aventureiros e libertinos. Foras da lei por decisão política. Bandoleiros. Piratas que buscavam na transgressão uma forma de diversão. Não só aquele que é colocado à margem, mas aquele que vai até ela. Passei a infância na zona leste de Bauru, interior do estado de São Paulo. Morava em um grande condomínio de prédios populares, tipo COHAB. Apesar de simples, o espaço tinha muitas árvores, algumas áreas de recreação para crianças além de uma quadra esportiva. Isto me proporcionou uma infância segura e com parcial liberdade.

No térreo do prédio em que morava, viviam dois irmãos, adolescentes mais velhos, “barras-pesada”: Salame e Alemão. O primeiro era ruivo e tinha cabelo comprido. O último, como o apelido faz imaginar, era branco, galego, usava cabelo raspado, era alto e sisudo. Devia ter uns 17 anos. Fumava Marlboro e ouvia rock com o volume no talo. Fugia de casa pela janela do quarto quando estava de castigo e andava com Giovana e Anabel. Estas eram duas meninas “maloqueiras”, skatistas, de calças largas e cabelos longos que viviam no

condomínio. Anabel e Giovana pixavam seus nomes com spray em letras pontiagudas com formato quadrangular e triangular. Isto, na primeira metade dos anos 1990. Essas duas mulheres, que eu via as assinaturas pelos muros do centro, próximo à casa de minha avó, foram as primeiras pessoas por trás das palavras que tomei conhecimento.

G I O V A N A A N A B E L

Em 1996, por influência de uma prima mais velha que morava no prédio vizinho, conheci o grunge e passei a ouvir cada vez mais Nirvana e Pearl Jam. Com 10 anos de idade mudei para a zona oeste da cidade. Sempre buscava saber em que zona urbana estavam os bairros em que morei. Como via costumeiramente nos muros, cada pixador enaltecia sua quebrada através das siglas Z.O., Z.L., Z.N. Era difícil achar um pixo Z.S. em Bauru. Também, na zona sul, só tinha bairro de boy. Logo que nos mudamos, fui com meu irmão, o do nome pixado no muro, soltar pipa no campo de várzea que havia no terreno na frente de casa. Outros dois meninos, um mais velho e outro de nossa idade, tentaram roubar o pingente de meu irmão e nossa pipa. O pingente era a miniatura de um shape de skate. Nós estávamos começando a andar.

Assistindo televisão, conheci o programa *Yo! MTV* e comecei a me interessar por RAP. Novamente, o que me cativava era, para além das batidas fortes, o caráter marginal e o enfrentamento virulento apresentado pelas letras dos manos das quebradas. Foi no *Yo!* que assisti o clipe da música “Senhor Tempo Bom”, do Thaide e do DJ Hum. BUM! Fiquei muito impactado. Que história era aquela? Que visual era aquele? Que movimento era aquele?

Eis que ele se apresentou: Hip Hop, com seis letras e quatro elementos. Prazer. Não demorou para que eu começasse a juntar os trocos do mercado que fazia para mainha para comprar meu terceiro CD: *Preste Atenção*, do Thaide e Dj Hum. Meus pais ouviam com desconfiança. Deles, herdei um gosto por Eric Clapton, Pink Floyd, Caetano, Gil, Chico, Milton, Legião Urbana e companhia. Além de uma trajetória de lutas trabalhistas a partir da atuação sindicalista de meu pai, principalmente durante minha primeira década de vida.

Assopraram ventos fortes sobre as fagulhas já acesas nos campos do meu ser quando ouvia Thaíde cantar:

Alguma vez parou? Analisou? Você é filho dessa terra e o que conquistou?
Mentiras, planos falíveis mais mentiras
É a panela política cozinhando seu cérebro

O tempero fica por conta do faz de conta, vê se não conta com as falcatruas, não
 Eu sei que essa é a hora, a hora é agora
 Vamos embora que esperar não é saber
 Temos que vencer, tomar o poder, de uma vez por todas
 E acabar com esse flagelo capitalista.
 Se você não acredita em uma salvação
 Está chegando a minha, a sua, a nossa revolução.

Isso era Hip Hop!

Eu era uma criança mirrada, dispersa, introspectiva, tímida, introvertida e sem jeito que era caçoadada e excluída frequentemente. Nunca tive muitos amigos. Para mim, a leitura sempre se apresentou como um diálogo mais fácil. Pulsava alto o “quinto elemento”: o conhecimento. Herdei de meus pais o gosto pelo estudo e vi eles se esforçarem muito para que eu pudesse exercê-lo. Tal empenho foi tão bem feito que, com 12 anos, no ano em que me mudei de Bauru, decidi que queria cursar História. Me amarrava nas aulas, sobretudo quando conheci os iluministas e sua audácia frente à autoridade real - hoje vejo isso como uma grande ironia. Na realidade, a identificação se deu com a ideia-ação de vociferar contra a autoridade. Esbravejar com as ideias e poder trabalhar com o fazer pensar. Por isso, me tornar professor de História.

Quando mudei de bairro, mudei de escola. Ia a pé para a mesma e no caminho, passava por inúmeros pixos: SÓBRIOS, NICO, NEK, o pixo gigante do LEITÃO, PREGO e BOY de rolo de 7 cm em um preto retinto no muro da fachada do hospital Manoel de Abreu. Eu cortava pelo beco da lateral: SÓBRIOS, COPS - LUK, PTS, PESTE. Eu nem percebia, mas a influência que recebia das pixações era tamanha que passei a me dedicar não só às carteiras, mas às paredes do banheiro e da sala de aula, em escalas cada vez maiores. Com pincel atômico, tomava praticamente três quartos da parede revestida por esmalte sintético que fazia a ponta do canetão deslizar com quase nenhuma resistência.



Fui pego várias vezes. Eu ficava quieto em casa e acordava no dia seguinte com os berros de mainha ao receber os telefonemas da escola. Uma vez, a diretora a chamou para ter uma conversa de tom moralizante. Contou o caso de um ex-aluno que caiu de um prédio

enquanto estava pixando. A fala da diretora era algo como: “ele só pixava banheiro, a gente não achou que fosse nada, de repente se envolveu com a criminalidade e morreu, despencado do prédio em que foi fazer uma pixação”. Não sei se essa história era verdadeira. Nunca escalei prédio, malemá subi em beiral. Inclusive, um amigo de Campina Grande está com os dois tornozelos quebrados por ter caído de um enquanto escrevo esta frase. Tsssss.

A pixação não era muito popular entre meus amigos de sala, mas todos sabiam que aqueles signos que tomavam as carteiras e paredes eram de minha autoria. Consequentemente, fui conhecendo Fel, Rod, Zé entre outros meninos mais velhos que já pixavam muros. Rod e Zé faziam tags gigantescas desde a zona oeste até o centro da cidade. Deviam ser uns 3 anos mais velhos que eu. Outros nomes se destacavam em Bauru: ORC, PRETO, PREGO, PACO, ZENGA, VDC, OS 5 VD, BIG, TEL etc. Certamente, a vivência com o skate fez eu me acostumar cada vez mais com a rua e ter contato com outros jovens que também riscavam.



Estou falando de 1997, mais ou menos. Como era pequeno, não podia ficar até depois das 10 ou no máximo 11 horas da noite na rua, a depender do caso. O spray era algo distante por conta do seu custo - e assim permaneceu durante um longo período. Quando descobri que dava para pixar paredes com Nugget de engraxar sapatos, iniciei minha aventura, na qual meu irmão - Diogo - foi cúmplice e companheiro nos primeiros traços. Não estava com alguém que me passou a tinta e me incentivou a fazer. Na realidade, a maior parte das pessoas que me circundavam cotidianamente não pixavam nem tinham gosto por isso.



Entre outros poucos nomes, adotei OGA por serem as três primeiras letras do meu nome ao contrário. Tinha 11 pra 12 anos e comecei sair às 9 horas da noite para assinar algumas paredes. A primeira foi a da mercearia do bairro. O contato com spray era mais comum quando estava com alguém ou, principalmente, quando sequestrava latas de meu pai para fazer nomes em locais específicos que já havia passado previamente - desde já eu “namorava” as paredes da cidade. Algumas vezes, esperava meus pais dormirem por volta da meia noite para pegar um jet preto ou dourado de painho para sair de casa, sozinho.

Andei com meninos mais velhos e tive contato com pequenas gangues juvenis de bairros que brigavam entre si. Lembro que algumas disputavam visualidade através da pixação. Os Jets e Os isolados. Foi um período de muitas brigas na porta da escola e de um cenário em que a pixação ecoava um viés de competitividade com o qual, apesar de tudo, não me sentia nada conectado.

Já tinha um conhecimento mínimo do que era graffiti, quando, certo dia, estava indo de skate nos Correios da vila Falcão. Passei pela rua lateral da ITE - Instituição Toledo de Ensino -, um dos points em que costumava andar de skate nos fins de semana. Uma caixa de som tocava RAP nas alturas e nas paredes, eram pintados inúmeros bombs e outros desenhos. Inclusive, consegui identificar alguns nomes que via nas pixações, como Preto e Prego. Por muito tempo fiquei ali, embasbacado. Se nunca houve um antes e um depois para a pixação, definitivamente, este episódio marca um pré e um pós para meu contato com o graffiti. Aquele foi o verdadeiro “bum” do Hip Hop para mim, porque aquelas letras gordas, com luz e sombra ficaram ecoando em minhas imagens mentais.

Em 1998 me mudei para Americana. Eu ainda era novo. 12 pra 13 anos. Via uma cena forte da palavra-pessoa CIA na pixação, sobretudo em Nova Odessa, cidadela vizinha. A urbe que eu morava tinha pouca ou nenhuma pixação. Sem conhecer pares e com meu irmão não me acompanhando mais nas aventuras, arrefeci, mantendo o exercício constante de pequenas tags. Foi nessa ausência de respirar pixação no ambiente em que estava imerso que comecei a conhecer e me conectar a outras práticas da arte urbana, como o stencil e o lambe lambe. Aquilo pareceu mágica. Podia fazê-los em casa, não tinha que esconder dos meus pais - inclusive, usava seus sprays. Mais uma vez, ambas técnicas confluem com a estética da cena hard core e punk que acompanhei praticamente por toda vida.

Já tinha algum acesso à internet e gastava meu tempo - milimetricamente divididos entre os membros da casa: duas horas mensais para cada - conhecendo sites e lendo sobre graffiti e basquete. Um domínio que visito desde aquela época é o ArtCrimes, hoje

redirecionado para o endereço eletrônico www.graffiti.org, mas que mantém a mesma estrutura de quando comecei a frequentá-lo, nos anos 1990. Dali, incorporei a estética da *subway art* e conheci mais do graffiti Hip Hop. Consequentemente, a pesquisa despertou o interesse de conhecer mais também dos outros elementos. Nas redes, já conseguia ver algumas fotos de Binho, Tinho, Os Gêmeos, Speto e Etnias.

Isso era o graffiti que conhecia. E foi justamente em um vagão que vi, atravessando a linha do trem enquanto voltava da escola, em Americana, um graffiti dos Gêmeos com letras que eu já havia visto em fotos de outras intervenções. Naturalmente aquilo reverberou muito. Americana tinha um grupo de grafiteiros que desenvolviam letras no estilo Wild Style e assinavam “Friends”. Naturalmente, conseguia ler sem dificuldade, ainda que nunca tenha os conhecido. Na escola, fiquei amigo de Widmark e, através dele, de Magoo - grande artista e amigo até hoje. Eles eram primos, tinham minha idade e já pintavam painéis próximos às suas casas, inclusive com compressor e incentivo dos pais. O quesito tintas sempre se apresentava como um limitador material. Esboçava diversas letras e possíveis painéis, separava as cores, calculava quantidade, fazia orçamento, até fazia um bico ou outro, mas não rolava. Era muito caro. Apesar de ter conhecido Wid e Magoo, e ter me tornado amigo próximo deles, nunca houve uma oportunidade para pintarmos painéis juntos, apenas depois que deixei a cidade.

Em 2001 estava com 15 anos e me mudei para Rio Claro, outra cidade do interior paulista, próxima à Americana. Ainda andava assiduamente de skate e lá tinha uma pista! Em nenhuma outra cidade que morei tinha uma pista para andar! A imersão proporcionada pela vivência com o skate na cidade me aproximou ainda mais do Hip Hop. Campeonatos de skate, shows de rap, muitos vídeos de skate em fitas VHS da 411. A Skate Shop que Gui Enigma abriu no Cervezão se tornou um ponto de encontro em que convivi com muitas pessoas mais velhas e que tive contato com muitas referências do universo do Hip Hop. Foi nesse período que conheci a película *Style Wars*, documentário de 1983 sobre a cena da subway art de Nova York, citado anteriormente. Também frequentava a casa do meu professor de química, Alexandre Castro, mais conhecido como “Sangue”, que andava de skate e morava com Kamau, rapper e skatista profissional, que na época cursava matemática no campus local da Unesp.

Na primeira escola que estudei na cidade, Joaquim Ribeiro, uma professora de artes organizou um mutirão de graffiti. Foi a primeira vez que pude usar o spray para desenhar. Era um spray Renner e o traço ficou horrível. O desenho era uma cabeça de palhaço. Ali conheci Lagarto (Wildner) e Léo, que eram apenas um ano mais velhos que eu e já grafitavam muito.

Tinham uma crew conhecida na cidade, a DCO - Detonando a Camada de Ozônio, nome dado por conta dos gases CFC que eram liberados pelas antigas latas de spray.

No ano seguinte, fui estudar na mesma escola que eles. Na hora do intervalo, andávamos sempre juntos. Léo era de São Paulo e trazia muita bagagem do Hip Hop de lá. Na escola, conheci Bruno Breda Brizola Brasil, que também andava de skate e morava perto de casa. Ele rimava, respirava Hip Hop e também mandava suas tags. Como morávamos perto, íamos e voltávamos juntos da escola. Depois do almoço, todos os dias, íamos ao Lago Azul, na pista de skate, da onde voltávamos ao entardecer pois lá não havia iluminação. Foi um período de maior liberdade em relação aos horários e, de noite, começamos a pixar juntos também. Nessa época, ecoavam nos ouvidos canções dos Racionais, Xis, Z'África Brasil, Inumanos etc., além do bom e velho hard core.



Pixava meu apelido, que na época era Bauru. Usava uma caligrafia pontiaguda, conhecido pixo reto, influenciado pelas caligrafias de minha terra natal. Ou seja, minha influência não vinha diretamente de São Paulo capital. Inclusive, até meus 15 ou 16 anos, só havia ido à capital uma vez. Breda pixava uma tag com o nome Brizola. Nos destacamos pois praticamente não havia pixação na cidade. Haviam os graffitis de Lagarto e Léo.

Nesse contexto, começamos também a fazer “bombs”. Todos noturnos e “no vandal”. Criamos a *Graffs Spray Crew* - o curioso é que, devido à limitação dos materiais, fazíamos tudo apenas com rolinho e látex, fundo e contorno. Essa crew era formada por Eric, que eu nunca vi pintar e que em pouco tempo se mudou para São Paulo, Breda e eu, que estivemos juntos no rolê intenso por um ano e meio. Passamos a pintar durante o dia, inclusive várias vezes “matei” aula para fazer bomb. Mainha não me proibia, mas me olhava com uma cara de desgosto que chegava a doer.

Concomitante a essa atividade, eu continuava a explorar cada vez mais os stencils e pequenos lambe-lambes, me interessando pela cena da arte de rua como um todo. Produzia em casa e colava em diferentes locais de Rio Claro ou Americana, cidade que ainda visitava

constantemente. Na época, fazia a cola de farinha e água. Hoje, uso a melhor cola branca disponível, diluída no mínimo de água possível.

As viagens prolongadas que fazia à Americana para visitar amigos e amigas foram grandes aventuras regadas a doses, tragos, muita caminhada pelas madrugadas adentro, além de alguns problemas com a polícia. Lembro que Felipe, irmão mais novo de um grande amigo, se interessava um pouco por graffiti e eu o convenci a acompanhar-me em uma aventura. O alvo era a sede da guarda mirim, na avenida Campos Sales. Felipe escreveu a abreviação de seu apelido, “Qjo”, e eu fiz um desenho de um boneco com um cabelo blackpower. Rodamos graças a minha miopia, que não identificou o carro de polícia que se aproximava. Fomos parar na delegacia e ali observei claramente o benefício da minha branquitude, mesmo me portando de maneira anti-racista. Queijo tinha esse apelido por conta de seu cabelo, escorrido e loiro. Eu, de olhos claros, após muito chá de cadeira, ouvi o delegado falar para o guarda: “o que esses dois alemãezinhos estão fazendo aqui? Manda eles embora”.

Quando me mudei para Assis, a 30 quilômetros da divisa com o Paraná, tinha 19 anos. Estava ali para finalmente cursar a faculdade de História e já respirava graffiti. Fazia muito stencil e desenhava sem parar. Fazia cartazes para divulgação de festas, lambes, pintava nas paredes das repúblicas, mas mantive pouca atividade nas ruas nos dois anos seguintes. Até que conheci Beto, Caio e Thainá, que faziam bombs pela cidade. Conheci a Família Tosquera e os irmãos Gutão e Gutinho, amigos queridos até os dias de hoje. Eles já pintavam muito mais. Gutinho fazia faculdade de Artes na Unesp de Bauru. Gutão dominava o spray como nunca tinha visto alguém dominar. Ainda mais os sprays “para pintar geladeira”, únicos disponíveis na época, sempre muito aguados ou com muita pressão. A técnica do stencil era uma saída para isso. Começamos a organizar um festival na faculdade que durou até poucos anos atrás: a Semana de Liberdade Criativa. Nas duas primeiras edições, dei oficinas de stencil e produzimos grandes murais dentro do campus. Comecei a ousar mais e usar retroprojetores para ampliar os desenhos e fazer matrizes em grandes formatos.

Na graduação, fui desde cedo cativado pela pesquisa. Dentre outros temas de interesse, como a resistência quilombola no Brasil colonial e o anarquismo, acabei decidindo refletir mais sobre o graffiti e sua história quando li *Caosmose*, do Félix Guattari. Ali, ele falava sobre o resgate de uma cidade subjetiva. Entendi que as superfícies urbanas contêm diferentes vetores de desterritorialização, transformando nossa percepção e proporcionando dobras, usos e táticas para habitar a cidade a partir de um viés estético. Vôos criativos e intensidades.

Possibilidade de construir outras territorialidades. Comecei a compreender de forma teórica aquilo que meu olhar já fazia na prática ao passear pela paisagem urbana.

A ideia se intensificou quando li o texto *Outros Espaços*, de Michel Foucault. Ali, o filósofo-historiador esboça seu conceito de “heterotopia”. Em contraposição - e, de certa forma, complemento - às utopias, representadas como “sítios sem lugar real” que geralmente invertem a ordem da realidade, as heterotopias são geograficamente localizáveis, ainda que instituem “contra-espços”. Ou seja, Foucault afirma que existem heterotopias de diferentes tipos que costumam atribuir outras normas ou sentidos para determinado lugar.

Um dos princípios das heterotopias é sua fugacidade. São construídas por pequenos períodos de tempo, como um festival ou um jogo. O historiador holandês Huizinga (1999), em seu livro *Homo Ludens*, afirma que o jogo institui uma suspensão temporária - e de livre acordo - do mundo ordinário. Existem heterotopias de acúmulo, como as bibliotecas ou museus, e existem as telas dos cinemas e palcos dos teatros, espaços que conseguem sobrepor diferentes lugares em um só. Os graffitis e as pixações não são apenas riscos e cores nos muros, são a expressão plástica de corpos em experiência - experimentação - com o rupestre da cidade, sua pedra, dureza, concreto. Comecei a me questionar: não seriam os muros grafados territorializações de heterotopias estéticas?

Tal texto foi cedido pelo docente Hélio Rebello, com quem tive aulas de Teoria da História. Ele trabalhava bastante com autores como Deleuze e Guattari, o que me levou a ousar apresentar uma proposta de pesquisa para iniciação científica sobre graffiti. Por conta da abordagem, Hélio afirmou que poderia colaborar e foi meu orientador durante três anos. Nesse período, realizei grandes deslocamentos de Assis à São Paulo para tirar cópias de livros nas bibliotecas da ECA-USP, para visitas ao Arquivo do Estado de São Paulo, na rua Voluntários da Pátria, no Tietê. Além dos deslocamentos para o acervo da Fundação Bial, no parque Ibirapuera, na zona sul da capital.

Mesmo na categoria de iniciação científica sem bolsa, a pesquisa me proporcionou viajar para apresentá-la em inúmeros congressos. Em 2006 e 2007 fui à Buenos Aires participar do Congresso Internacional de Saúde Mental e Direitos Humanos, na Universidad Popular Madres de Mayo. Foi uma experiência importante, pois vi pela primeira vez uma cena de graffiti muito distinta da que eu via em São Paulo. Não vi muitos murais na urbe portenha naquela época. Vi muitas inscrições e stencils de protesto. Eu me amarrava nos stencil e praticamente não os via no Brasil. Foi uma experiência marcante. Conheci a Federación Libertaria Argentina e vi ecoar novamente a potencialidade de mídia popular e de

protesto no graffiti, adormecida sob o contexto de disputa egóica que muitas vezes eu percebia a arte de rua.

Em 2008, fui à Belém do Pará apresentar minha pesquisa no Encontro Nacional de Estudantes de Letras, sediado na UFPA - Universidade Federal do Pará. Tal congresso foi importante, pois muitos anos depois viria a pousar pela Paraíba graças a contatos e relações estabelecidas a partir deste encontro acadêmico. No mesmo ano, fui selecionado para apresentar a pesquisa na Jornada de Jovens Pesquisadores que ocorreu na Universidad de la República e na Universidad Nacional del Litoral, em Montevideu, entre os dias 27 a 29 de outubro.

Por volta do meio-dia, estava sentado sozinho na orla da praia Ramirez, fumando um cigarro, quando dois homens me pediram o isqueiro emprestado. Conversamos e falei que me interessava por graffiti. Um deles montou na sua moto e colocou-se na rota de volta ao trabalho, pois estava em horário de almoço. O outro, André, estava desempregado e me levou para uma longa caminhada pelos bairros centrais da capital uruguaia a fim de me mostrar graffiti. Tal fato me fez conhecer espaços que nem quem mora lá costuma circular. Um dos graffiti, que fotografei já à noite, resume a experiência daquele dia: Montevideo de Pocos, Montevideo Underground. Referente ao contato com cenários, lugares e pessoas moldadas por culturas marginais que funcionam de maneira independente, fora dos circuitos oficiais, midiáticos e às vezes até legais.

Principalmente após a experiência na Argentina, havia me apartado um pouco da pixação egóica. Mesmo assim, frequentemente saía de madrugada para fazer bombs e desenhos simples com os já citados Beto, Caio e Tainá. Nas aventuras, comecei a levar Eduardo, estudante de psicologia que desenhava muito bem e se interessava pelo graffiti, apesar de nunca ter praticado. Foi uma época em que pintamos muito. Às vezes era quase um mutirão, porque éramos 5, 6, 7 pessoas pintando. Em várias dessas aventuras noturnas sofremos abordagens policiais que, por mais chatas que fossem, terminavam sem problemas com a lei. Com exceção de uma, que me rendeu um processo. No dia, com minha inocência, pensei que o mesmo seria engavetado. Sem mais notícias de seu desenrolar, segui a vida. Mudei-me de endereço duas vezes. Quase dois anos depois do ocorrido, já me encaminhando para o último ano de graduação, chega um carro da Justiça Oficial na porta de casa para me entregar uma intimação.

No tribunal de pequenas causas descubro que, como mudei de endereço sem noticiar a justiça, havia sido dado como “fugitivo”. A questão se resolveu sem grandes problemas. Tive a possibilidade de cumprir “regime de suspensão de pena”, estando vetado o direito de pagar

uma pena alternativa, como cestas básicas ou serviço comunitário. Em resumo, tive que ficar dois anos e meio indo mensalmente no Fórum assinar um processo. Acordei com a Justiça que nesse tempo, nada podia acontecer comigo. Uma reincidência e a situação se complicaria. Isso fez com que eu ficasse mais distante das noites, por mais que tenha mantido uma intensa produção durante o dia. Dei sorte, pois nesse período não sofri uma abordagem policial.

No meu último ano de graduação, passei dois meses em Campinas, cursando as disciplinas do docente Luiz B. Orlandi - que havia sido orientador do meu então orientador, Hélio Rebello - no departamento de Filosofia da Unicamp. Cogitava a possibilidade de um mestrado, que acabei procrastinando. Devido às dificuldades materiais, não pude permanecer em Campinas e fui para a Unesp de Marília, onde também havia me inscrito como aluno especial para as disciplinas de Estética, no departamento de Filosofia e Sociologia Urbana, no departamento de Ciências Sociais. Durante quatro meses, morei com mais 12 pessoas na moradia estudantil. Fiz muitas tag na rua e vários graffitis na moradia. Voltei para Assis no segundo semestre de 2009, a fim de finalizar as disciplinas necessárias para me formar.

Isto ocorreu enquanto respondia o processo, que acabou demorando mais do que o previsto, pois tive de transferi-lo para Bauru no início de 2010. Quando me formei, voltei para minha cidade natal a fim de dar aulas como professor substituto na rede estadual de educação. A estadia de um ano na cidade foi importante pois conheci Carla, que também era historiadora formada pela Unesp - Assis. Não recordo seu sobrenome, mas ela pesquisava o movimento das Brigadas Chilenas. Estas começaram a realizar intervenções e painéis noturnos de teor político nas ruas do Chile dos anos 1960, quando Allende era candidato à presidência da república.

Carla organizou um encontro de graffiti na cidade, promovendo o intercâmbio entre artistas brasileiros e chilenos. Mesmo já estando fora da cidade, passei por lá durante uma semana de julho, nas férias, para participar do meu primeiro evento de graffiti. Ali, conheci L7M, Dingos DelBarco, Danilo Guetus, Lelin, Fernando Chamarelli, Fabiano Triagem, Celso UdiGrudi e Sérgio Guava - que compõe a Comics Crew -, além de outros grandes artistas e amigos chilenos como Illo, Reich, Koshayoyu, EFênix e Herz.

Acabei fazendo uma espécie de “caminho de volta”, primeiro para Bauru e depois, em 2011, para Rio Claro. Havia passado em um processo seletivo para professor da rede municipal de Santa Gertrudes, cidade com 16 mil habitantes, vizinha à urbe que eu morara na adolescência. A condição que voltava era outra. Era independente financeiramente. Breda, o grande companheiro de da Graffs Spray Crew, já não pixava mais nem morava próximo de casa, ocupando-se principalmente do das batidas e rimas. Mantive a atividade dos graffitis,

tendo cada vez mais acesso a tintas de qualidade e destinadas propriamente para a pintura de painéis de graffiti. Ali, realizei uma intervenção com mais de 100 metros de comprimento, em protesto à polêmica emenda 164 no Código Florestal. Foquei nos graffitis, trocando de vez a atuação no período noturno para o diurno.

Em janeiro de 2012 realizei uma viagem ao Chile a convite dos grafiteiros que havia conhecido em Bauru. Passei quase um mês e meio em território chileno, ministrando oficinas de desenho, cartum, muralismo e graffiti em diferentes colégios da periferia de Santiago, Isla de Maipo e La Callera. Foi uma viagem de grandes aventuras, uma vez que saímos praticamente madrugada sim, madrugada não para pixarmos as ruas de Santiago ou os trens de La Callera. Finalizando o encontro, os anfitriões chilenos quiseram nos levar para conhecer Valparaíso, que tem uma cena de graffiti muito forte. Alugamos uma casa no alto dum morro onde passamos três dias. Nos dois primeiros, não fizemos graffiti, mas pixamos muito, conseguindo alguns desentendimentos com moradores próximos do local em que estávamos instalados.

No último dia programado, fomos pintar um painel de graffiti nos muros do fundo de um colégio que já tinha pinturas e outras inscrições. Estávamos em 10 pessoas, quatro brasileiros e seis chilenos, quando fomos abordados pela polícia - los canabileros. Duas pessoas foram sorrateiramente para o outro lado da rua, escapando do enquadro. Aparentemente seria uma abordagem de rotina, daquelas que se resolve conversando. Quando entendem que existem três brasileiros - Lelin, Corte e eu -, os policiais se fecham ao diálogo. Colocaram-nos num camburão e nos levaram para alguma delegacia. Entre os chilenos, estavam Feks, Reich, Illo e Ernesto (Rnest). Como em uma grande aventura, isolados na parte traseira de um furgão, revestida por folhas de madeira compensada que já trazia algumas tímidas inscrições, usamos grandes marcadores para pixar a parte interna da viatura. Os carabineros deixaram os materiais junto conosco, na parte traseira, que era isolada do banco do motorista e do acompanhante. Aparentemente, não deram conta das novas inscrições, nem da presença do canetão, que escondemos prendendo ele no interior do cabo de um dos rolos de pintura.

Fomos colocados em uma cela com cerca de outras 5 a 7 pessoas. Lembro que houve um homem com cerca de 50 anos que, interessado pelo motivo que estávamos ali, contou que havia esfaqueado outra pessoa. Este homem sugeriu que distraíssemos os guardas para tentar uma fuga. Ideia que ignoramos por completo. Não estávamos em um filme. Entramos na delegacia por volta de duas horas da tarde. Passamos a noite naquela cela - sem saber se era noite ou dia, uma vez que não havia janelas, apenas uma forte luz em direção a quem estava lá

dentro. Também não havia lugar específico para dormir. Mas em duas paredes da cela havia muretas de cimento. Deitamos ali, enquanto possível, uma vez que, como disse, ao total éramos cerca de 14 pessoas na cela. Em algum momento da manhã seguinte fomos colocados em outro camburão e levados a um lugar que, pela sua parte interna, parecia um presídio. Digo parecia pois do camburão não conseguimos ver o lado de fora. Ficamos nus durante um longo período e trocamos de roupas - camisas brancas, calças bege. Fomos conduzidos a um pavilhão com várias celas vazias. Nos colocaram em uma delas.

Fui ríspido com um dos brasileiros que, arrogante, praguejava constantemente contra os chilenos que não foram presos, acusando-os de estarem comendo um asado - churrasco - enquanto estávamos presos. A situação era delicada. Não tínhamos certeza do que aconteceria conosco - sobretudo porque o centro histórico de Valparaíso é tombado como patrimônio da humanidade. Lelin, Lola e Corte viajariam no dia seguinte. Perderam o voo, com exceção de Lola que não foi presa. Eu voltei ao Brasil uns quatro ou cinco dias depois. A realidade é que aqueles que estavam do lado de fora se articularam o máximo possível para nos tirar dali, e conseguiram fazê-lo em pouco mais de 27 horas. Em determinado momento, na cela, as luzes se apagaram. Imaginei que fôssemos ser agredidos, confesso, mas nada ocorreu. Depois de algumas horas, fomos levados para uma sala de julgamento e conseguimos um acordo: os chilenos se comprometeram juridicamente em voltar para Valparaíso nos próximos dois fins de semana para pintar o muro da escola de branco. Fomos liberados no final da tarde e ainda conseguimos ver o sol se pôr no Pacífico antes de embarcar no ônibus de volta para Santiago.

Havia passado em um concurso para professor efetivo da rede estadual de ensino no final do ano anterior e assumi o cargo em Jundiaí assim que voltei de viagem. Estava com 26 anos de idade. Esse ano e o ano seguinte foram os que mais me dediquei à atuação nas ruas. Jundiaí era considerada região metropolitana de São Paulo, estando conectada à capital pela linha Rubi da CPTM - Companhia Paulista de Trens Metropolitanos -, o que fez com que meu contato com a capital crescesse. A cena em Jundiaí tinha intensa atividade de grafitis, bombs e muita pixação e era diferente dos lugares que costumava viver até agora. Dava aulas todos os dias apenas durante o turno da manhã, com exceção da quarta-feira, que ministrava aulas de filosofia no período noturno. O fato de encerrar minha labuta diária à uma da tarde, fez com que eu pintasse quase todos os dias. Vivia de maneira austera e gastava praticamente todo meu salário em tintas. Na época tinha uma motoneta. Morava no centro e trabalhava em uma escola que se localizava na penúltima rua de Jundiaí, quase em Louveira.

O fato de circular muito pela cidade de moto, fez com que eu a conhecesse em demasia. Ali, a prática do graffiti também englobava uma exploração urbana de suas ruínas e

trilhas. Pinteí fábricas, casarões e manicômios abandonados. Andando pelas ruas e paquerando as paredes, aproveitava para explorar os espaços, pular portões, adentrar e descobrir o que só quem habita a urbe dessa forma distinta pode descobrir. A estética do abandono me atraía. Como pinteí muito durante esses anos, tive algum destaque no movimento da arte de rua local, construindo importantes pontes e amizades e deixando painéis que resistem até hoje. Ainda não me dava conta da tamanha disparidade, mas conhecia apenas quatro mulheres que estavam ativas na cena da cidade: Gika, Amanda Vice, Marianne Moretti e Jéssica Rosa. Conhecia as quatro, mas era íntimo apenas de Jéssica e, principalmente, de Vice, a única negra entre elas.

Mesmo longe da academia desde 2010, sempre mantive a prática do estudo, sobretudo acerca do graffiti e da pixação. Em 2013, ainda em Jundiaí, comecei uma especialização no Instituto de Artes da Unesp, na Barra Funda, durante o próximo ano e meio. A especialização tinha aulas todos os sábados, das oito da manhã às cinco da tarde. No trabalho de conclusão de curso, aproveitei para organizar melhor os dados que vinha estudando desde a graduação.

Inspirado nas perspectivas de Guattari e Sueli Rolnik, que incidem no fato de que a paisagem psicossocial também pode ser cartografada, no trabalho de conclusão de curso me ocupei em reconhecer as diferentes linhas de fuga e de captura nas dinâmicas criativas do graffiti e da pixação em São Paulo. Sua institucionalização, comercialização, assim como sua rebeldia e ruptura. O gatilho para a concepção da monografia se deu a partir das oficinas do docente Agnus Valente e de Nardo Germano, em que tivemos que construir um objeto tridimensional. Criei uma escultura de madeira com um eixo central de metal que a sustentava e simulava de modo não realista uma lata de spray. Minha intenção era aproximá-la de um totem.

O “corpo” do spray era formado por três pedaços de madeira maciça, cada um com uma estampa diferente. Os rótulos que compõem os três terços da obra são, respectivamente: o de uma embalagem de Raid, inseticida da Johnson contra baratas e formigas, no topo do objeto; o de uma embalagem do spray 94 da marca espanhola Montana Colors, uma das principais indústrias destinadas à produção de sprays especificamente desenvolvidos para a prática do graffiti – vale ressaltar que esta lata 94 é uma das melhores e mais caras que se encontram atualmente no mercado para esse fim; e finalmente, temos a reprodução da parte inferior de embalagem de um desodorante da marca Dove, no terceiro terço da peça.

Utilizei-me da tríade “selvagens, bárbaros e civilizados”, apresentada no capítulo três de *O Anti Édipo*, para pensar processos de territorialização e desterritorialização no exercício de grafar as cidades. Antagonicamente ao que possa parecer à primeira vista, tal tríade não é

tratada de maneira linear. Em *Caosmose*, Guattari usa como exemplo a concepção do *self* para o psicanalista e etnólogo Daniel Stern, em que "cada um dos componentes do eu, uma vez aparecendo, continua a existir paralelamente aos outros e é suscetível de subir à superfície, ao primeiro plano da subjetividade, de acordo com as circunstâncias" (2012, p. 137-138)

Os grafítis e pixações podem tanto promover experiências estéticas (DEWEY, 2010), proliferando alianças intensivas que aumentam nossa potência de experimentação da vida, assim como podem sofrer processos de fechamento e sobrecodificação, sendo cooptados por meio de padrões visuais e comportamentais. O mesmo acontece com a máquina técnica, que se por um lado tende a liberar a atividade criativa de certas condições subjetivas e ideológicas, também pode criar hierarquias classificatórias - e desclassificatórias -, seguindo uma tendência higienista quando se alia aos ideais estatais e privados de combate à pixação etc.

Recordo o quinto e sexto princípio da cartografia propostos por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2019, p. 38): "para os enunciados, como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore [de modo classificatório]. A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados". A subjetivação como processo criativo de construção de si é algo contínuo.

Seria ineficaz a busca de uma classificação rígida enquanto há uma transitoriedade entre as diferentes linhas de codificação aqui levantadas. Selvagens, grafítis e pixações adotam tendências libertárias, construindo intensidades a partir de movimentos de abertura e criação. São construídos novos laços de amizade e alianças que aumentam nossa potência estética. Aos bárbaros, atribuí casos de encerramento de si sobre si mesmo. Nessa "guerra de estilos", pode reinar o ódio e o não reconhecimento da diferença. Às vezes, qualquer civil é "zé povinho", assim como todo político é ladrão. Às vezes, o pixo ou o grafíti do outro deve ser "queimado", "atropelado", simplesmente por ser de uma mulher, ou porque seu autor não pensa igual a determinada parcela do movimento, ou porque seu autor ou autora não é "real rua", mesmo a ocupando. Porque é de uma mulher. Às vezes, não há nem reflexão crítica a respeito da causa e do objetivo de toda a rebeldia.

Um exemplo nítido pode ser posto através do conflito criado entre as duas maiores grifes de pixação em São Paulo: "Os Registrados pelo Código Penal" e "Os Mais Imundos". A briga começa em 1998 com intrigas e inveja entre os membros do grupo que inicialmente eram amigos. Resulta em muitas agressões físicas, algumas mortes e muitos atropelos. Algumas dessas brigas foram inclusive gravadas, mostrando tumultos coletivos abrangendo muita gente. A rivalidade criada nos dez anos em que o conflito existiu - 1998/2008 - foi

tamanha que alguns afirmam que os pixadores do interior do estado alimentavam a rivalidade e a violência sem sequer saberem o motivo.

Em relação à pixação, o fotógrafo Choque indica uma possível influência não só das tipografias usadas nas capas dos discos de rock - como afirma o pixador Lixomania, que diz ter se inspirado em capas da banda de Heavy Metal Iron Maiden para criar seu letreiro -, mas também nas runas, primeiro alfabeto dos povos germânicos, escandinavos e anglo-saxões da Europa. "É impressionante como a escrita dos povos bárbaros de milhares de anos atrás migrou para São Paulo, para os povos bárbaros de São Paulo: os pixadores"¹.

Aos graffiti civilizados, problematizei o processo de assimilação a partir do desenvolvimento da sua máquina técnica, tornando o graffiti palatável à perspectiva burguesa e canônica do Belo. Fazendo parte da paisagem urbana “planejada”, o graffiti é sobrecodificado e higienizado, assimilado pelo mercado da Arte “com A maiúsculo”, que, como afirma Gombrich (1999), pode aterrorizar e acabar com inúmeros artistas sob o julgamento de que o que fazem não é arte.

Com esse reconhecimento e superfaturamento de alguns "artistas de rua" ao redor do mundo, a axiomática capitalista mais uma vez se aproveita para neutralizar na raiz o desejo de fazer graffiti. “O graffiti virou muito onda. O pessoal começou a querer fazer nome em cima do graffiti”, afirmou Beto Lima, um grafiteiro paulistano no início da década de 1990 (SILVEIRA JR, 1991, p. 75). Ou seja, muitas vezes os jovens sentem-se “enfeitiçados” pela “arte do momento”. Ou ainda, pensam em sair às ruas como estratégia para logo estarem nas galerias.

Esse movimento de fetichismo criado sobre o graffiti, por exemplo, se torna eficaz através da moda e da mídia. Já em 26 de março de 1973, a revista *NYMagazine* lança um “concurso” em suas folhas intitulado Taki Awards, com as sub-categorias de 'melhor design' e 'saturação das estações' (PENACHIN, 2012, p. 125). Vale recordar que Taki 183 foi o primeiro escritor de graffiti nova-iorquino a se destacar, sendo entrevistado pelo jornal *The NY Times* em 1971.

Esses “territórios artificiais” criados por uma axiomática capitalista através do status da Arte, promovida pela mídia, moda etc. podem se tornar tão marcantes que anestesiam nossas percepções, nos distanciando cada vez mais das experiências estéticas que enchem nossas existência de intensidade e vida. Vale pontuar que, aos graffiti sobrecodificados e higienizados, estudos posteriores passam a tratar como graffiti “gourmetizado” (TEXEIRA, 2020; TARTAGLIA, 2021).

¹ Documentário Pixo (2009).

No meio do percurso da especialização que cursei na Unesp, passei em um concurso para ser professor efetivo da rede municipal de educação de São Paulo. Fui morar na divisa da capital com Taboão da Serra enquanto dava aulas na Paraisópolis. Passei um ano e meio por ali. A prática da pixação nessa época voltou a ter alguma reverberação. Ainda incomodado com a comunicação fechada e movido por um impulso que sempre associou pixação ao protesto, escolhi grafar Opre\$\$ão em letras “normais”, sem cifra-las. Tal decisão se deu para que não houvesse dificuldade na leitura do significante. O significado mescla a opressão sugerida pela forma de expressão ao capital, uma vez que grafo “\$” ao invés da letra “S”.

Logo quando me mudei para São Paulo, fui em um evento em Barueri onde pude conhecer Nenê Surreal e Khadja, duas mulheres negras fantásticas. Por influência delas, comecei a frequentar o sarau do Bar do Boné, no Ipiranga. Ali conheci Rappin Hood, importante cantor de RAP da cena nacional, além do Átila Fragoso e Renoir Santos, dupla de lambe-lambe Paulestinos, os grafiteiros Pedrox, Felipe 3ª Visão, entre tantos outros artistas e poetas.

Nesse ínterim, planejei uma viagem de férias à Paraíba que culminou em uma mudança. Dez meses depois, especificamente em 31 de dezembro de 2014, desembarco na Paraíba para ficar. Tão logo cheguei, encontrei o contato do Coletivo Graffiti Paraíba na internet, que era organizado, entre outras pessoas, por Cybele Dantas, principal interlocutora deste estudo. Em João Pessoa pintei e conheci muita gente, do litoral ao alto sertão. Arrumei algumas inimizadas também, sendo acusado de ser um branco sulista se apropriando de uma cultura preta - o Hip Hop - e nordestina - uma vez que me conecto com e pinto muito o sertão. Aqui, passei por um processo de profissionalização no graffiti, além de começar a realizar painéis de grande dimensão. Mesmo assim, mantenho regular a atividade nas ruas e aproximei-me novamente da pixação e dos bombs de modo mais intenso.

Academicamente, me envolvi com grupos de pesquisa em antropologia visual - Avaedoc - e etnografia urbana - Guetu - e passei a registrar, principalmente em vídeo, depoimentos mnemônicos sobre a cena local. Desde 2015 até o final do meu mestrado, concluído no PPGL - Programa de Pós-Graduação de Letras - em 2019, consegui colher longos depoimentos de mais de dez artistas, além de registrar inúmeros points, batalhas, mutirões, debates promovidos pelo IPHAEP - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico da Paraíba - e pelo IESP - Instituto de Ensino Superior da Paraíba - sobre o tema, além de audiências públicas quando, em 2017, tramitaram localmente um projeto de lei que visava criar multas vultuosas e centros de vigilância da polícia específicos para o combate à pixação.

Assim chego agora até aqui. Portanto, esclareço que tenho um compromisso de busca por conceitos epistemológicos não hegemônicos. Mas, para além disso, o percurso trilhado até aqui visa territorializar o conhecimento, que neste caso, é produzido por um corpo masculino cis de pele clara que, direta ou indiretamente, sempre acompanhou, produziu e refletiu sobre o “objeto de estudo” abordado.

1.2 Um sobrevoo sobre a história do graffiti

“Decifra-me ou te devoro”, dizia uma frase pixada na parede, no meio do caminho da vida. “Vida”. “Vândalo é o governo”, dizia outra. “Você é linda!”. Na porta da igreja: “a sociedade cria o marginal”. No muro do convento: “a morte salva”. Na cabine do guarda noturno, “o vigia não vigiou”. “Faça com amor, não importa o que você faça”, e ao lado, pequeno, de outra autoria: “cheia de ódio”. “Cada um ama de um jeito”, vibra em tinta escarlate no muro ao lado da lojinha de roupas do bairro. “Axé”. “Saúde mental, trampo bom, amor próprio, paixão recíproca”, difícil equação, anseios populares. “Garimpo mata!”, alerta que traz o cerrado e a amazônia para perto do litoral paraibano. “O Hip Hop é preto”. No início de uma área descampada, rumo à praia: “cansei de prédios”.

Eis um pequeno recorte de inscrições sobre as paredes das urbes paraibanas. Aparentemente, desde os primórdios grafamos signos na paisagem. Será correto então afirmar que desde a Pré-História o ser humano canta, dança e grafita? (GITAHY, 1999). O indivíduo paleolítico ou neolítico não compreendia o que é esse tal de *graffiti*, ainda que o praticasse? Teria ele algum gesto ou fonema para referir-se a essa grafia sobre as superfícies das rochas ou mesmo para a ação de produzir signos gráficos pura e simplesmente? *La Cova de Las Manos*, na Patagônia argentina, traz um painel de pedras grafadas há 9 mil anos com silhuetas de mãos, pintadas com a própria de base, provavelmente fazendo jorrar tintas - materiais orgânicos - pela boca. Para Guido Indji (2004), eis o primeiro painel de stencil do seu país.

Graffiti foi o nome que arqueólogos franceses e italianos setecentistas deram às inscrições encontradas nas ruínas de Pompéia, tanto na parte interior quanto exterior dos edifícios. Graffiti é italiano, plural de *graffito*, e designa “grafismos”, “inscrições”. De origem latina, o italiano é uma das cinco línguas imperialistas que dominam o cânone mundial de praticamente todas as disciplinas (GROSFÓGUEL, 2016).

Para a crítica de arte Sheila Leiner em artigo publicado na década de 1980, o graffiti é “aquele conjunto artesanal de imagens que a movimentação natural do homem desenha”. Conflui com o grafiteiro e pesquisador Indji, que afirma que o “graffiti nos acompanha desde o início de nossa relação com o desenho” (CUNHA, 2014). Para o artista Maurício Villaça,

(GITAHY, 1999) são as garatujas que fazemos na mais tenra idade, os rabiscos e gravações feitas no banco da praça, banheiro e até mesmo aqueles que surgem quando falamos ao telefone com uma caneta na mão.

Martha Cooper e Tony Silver lançaram em 1983 um rico documentário sobre a cena da *subway art* em Nova York, já citado anteriormente. Por volta dos dezessete minutos, registra um depoimento de uma mãe e do filho, grafiteiro, de 17 anos. Ele tenta usar o mesmo argumento de Villaça, mas parece não dar muito certo. É nítida a repreensão da mãe e o choque geracional. A mãe está sentada e ele em pé, recuado. Por esse motivo, ela olha para a câmera e ele escapa de seu campo de visão. As cenas do plano geral são intercaladas com closes tanto na mãe quanto no filho. A matriarca começa:

- Ele está a fazer uma balbúrdia nesta casa. Não consegue ficar quieto sem, sabe, fazer um graffiti em alguma coisa.

- Bom
- É verdade.
- Quando falas ao telefone, quando falas ao telefone, não fica a rabiscar no papel?
- Eu não rabisco.
- Sim, você rabisca.
- Eu não rabisco.
- Você faz vários rabiscos no papel... Eu não rabisco, só escrevo meu nome enquanto falo ao telefone. O que é?

- É isso que me diz?
- Eu só escrevo alguma coisa.
- Está me dizendo que você só escreve seu nome enquanto falas ao telefone. E, entretanto, já destruiu seu quarto. Você destruiu o seu quarto.
- Estava testando minhas tintas.

- Não tens respeito por nada... e não me venha com essa de que estava a testar as suas tintas. Já não respeita nada.



Cena do documentário *Style Wars* (1983), aos 5:51

A partir de diversos estudos (PENACHIN, 2012; MATUCK, 2013; PEREIRA, 2010; NASCIMENTO, 2015; CUNHA, 2019), e de vivência em trabalho de campo, a maioria das pessoas que adotam essa prática de grafar o espaço público atualmente não usa termos como “grafismo” ou “mural” - salvo algumas exceções para o último caso. Para designar o que fazem, preferem o termo graffiti por influência estética e cultural vinda do movimento Hip Hop. Este, teve sua eclosão em solo norte-americano. Ainda assim, é possível encontrar grafias com apenas um “f” e “e” no final - como “grafite”. Para Cyber, minha principal interlocutora, “grafite” é material de desenho, “graffiti” é o que ela faz na cidade.

A antropóloga e grafiteira Carolina Texeira Itzá (2020) prefere o termo “grafite”, citando depoimentos do grafiteiro MICO - abreviação para Mi Colômbia -, imigrante residente em Nova York que começou a grafitar no ano de 1970. Segundo ele, o termo graffiti

foi cunhado “pelo jornal *New York Times* ao se referir pejorativamente às inscrições que começavam a se disseminar na cidade: rabiscos ou garatujas feitas por pessoas marginalizadas”.

Ainda que por vezes grafiteiros reivindiquem as manifestações rupestres como uma prova de que o que fazem é intrínseco à nossa existência, separam graffiti e pixação, além da pichação e pixação. Os pixadores costumam preferir a grafia com “x”, indo de encontro à norma culta da língua brazuca (BOLETA, 2009). “A linguagem é uma forma de poder”, nos lembra a pixadora Eneri, de São Paulo. Criar novos significados para o mundo. “Se você olha as placas para se localizar, eu olho os pixos”, afirma um pixador carioca no documentário *Luz, câmera, pichação* (2016). A grafia com “ch” é determinada pela norma oficial, entendida como inscrições que conspurcam o meio urbano. Escrever toscamente as iniciais nas paredes, ou ainda, falar mal, agredir verbalmente. Cobrir de negrume de pixe. Fosca aquele Colorgin preto do calhambeque todinho. Pixa a cara dele para ver se ele acha bom.

Em meus trabalhos anteriores, nunca fui incisivo nas categorizações que distinguem os termos aqui citados - graffiti, pixação, arte urbana, arte pública, por exemplo - ainda que tenha problematizado minimamente a questão. Nesta empreitada, me baseio nas considerações de Armando Silva (2014; TÉLLEZ, 1986), intelectual colombiano que desde os anos 1980 pensa acerca das nuances classificatórias entre os diferentes tipos de inscrições que habitam as ruas de Abya Ayala.

A fim de compreender conceitualmente tal fenômeno, Silva (2014) estabelece um “sistema-graffiti” que abrange diferentes manifestações urbanas, flutuantes entre si a partir de diferentes valências. Entre elas, estão: marginalidade, anonimato, espontaneidade, preocupação cenográfica com o espaço intervindo, velocidade, precariedade e efemeridade. E estas se conectam a diferentes imperativos sociais, estéticos, ideológicos, físicos, econômicos etc.

Vale lembrar que muitas destas manifestações e linguagens que se apropriam da cidade partilham também um universo simbólico e cultural com diferentes diálogos e pontos de aproximação. “Discursos em transição”, afirma Armando Silva (2014). Assim como temos points - pontos de encontro - de pixadores, temos “adesipoints” organizados atualmente em São Paulo para trocarem stickers. A festa de um ano do podcast Pizza com Graffiti ocorrida em 2023, por exemplo, uniu pixação, graffiti, lambe-lambe etc. Tal como o “Sticker Day” - evento organizado desde 2020, em São Paulo -, que sempre conta com a participação de

grafiteiros e pixadores. Inclusive, muitos destes últimos fazem stickers como forma de ampliar sua proliferação pela cidade, meta-base para o graffiti contemporâneo.

Segundo o intelectual colombiano, a arte pública é aquela que ocupa um espaço público, atual ou virtual. Geralmente é mais conceitual e visa a interação ou reflexão com o espectador. Costumeiramente, parte de artistas, urbanistas e outros atores intelectualizados formalmente. A arte urbana tem uma caracterização mais ampla, abrangendo aqueles artistas que fazem da rua seu espaço de trabalho, criação e divulgação, como artistas de sinais, grafiteiros e artistas plásticos já reconhecidos.

Para ambos os casos, vou citar como exemplo uma vivência que tive ao lado do coletivo Acervo 03 e dos artistas pernambucanos Russóvsky e Mila, a convite do coletivo de urbanistas Massapê, em 2021. Financiados pelo Instituto Shopping Recife, realizamos uma série de pinturas na comunidade Entra a Pulso, em Boa Viagem, na capital pernambucana. As atividades uniam o graffiti a outras linguagens. No caso selecionado, podemos ver um exemplo de arte pública. Sobre o mural, foi colocado um painel de madeira com várias latas de conservas pintadas, formando um caça-palavras a ser desvendado pelas crianças que circulam em determinada área da favela. Trata-se de uma intervenção conceitual, com finalidade lúdico-pedagógica previamente elaborada e que é financiada por uma instituição privada, com a finalidade reparatória de amenizar os impactos promovidos pela construção do shopping à beira da favela.



Desenho grafitado pelo artista pessoense Meia Cor em Boa Viagem - Recife/PE. O caça-palavras com as latas foi idealizado e realizado pelo Coletivo Massapê. Foto de 2021, gentilmente cedida pelo Coletivo.

Os lambes de Russóvsky e Mila, por sua vez, se apropriam de outras áreas da cidade, além da comunidade Entra a Pulso - no contexto de um projeto financiado por uma instituição privada. Russóvsky é poeta e propaga suas poesias através dos lambes. Artistas de diferentes vertentes -, por exemplo - se apropriando da cidade como forma de ocupação, criação, reflexão e divulgação, formam o cenário da arte urbana. Os stickers são uma forma de arte urbana, os lambes também. Como afirma Armando Silva (2014, p. 36), até o “graffiti -arte”, ao se liberar das condições subjetivas e ideológicas de natureza social, pode vir a ser desqualificado como graffiti e quiçá, melhor compreendido como arte urbana.

“Não é agressivo, é delicado. Tem mais emoção do que adrenalina. Porque o graffiti mundialmente é isso, é adrenalina, é bomb, ‘vamo’ pintá tudo, dois minutos, porta de aço, vai, o dono tá chegando. Essa coisa, adrenalina, trem...”

afirma o grafiteiro Nove no documentário Graffiti Fine Art (2011).

Como observado no depoimento acima, o graffiti não é compreendido apenas como tinta no muro, mas como uma atitude contestatória e contracultural. Visa a aventura e a descarga de adrenalina no corpo. “Take that! - Toma essa!”. Armando Silva (2014) alarga o sentido de graffiti ao compará-lo ao comportamento dos hackers ou dos piratas. Comparação muito valorizada entre os pixadores brasileiros, que já demonstraram proximidade com o terrorismo poético de Hakim Bey (2003, p. 07) em diferentes situações:

Os graffitis emprestaram alguma graça aos horríveis vagões de metrô e aos sóbrios monumentos públicos (...) Deixe um nome falso. Torne-se uma lenda. O melhor Terrorismo Poético é contra a lei, mas não seja pego. Arte como crime; crime como arte.

O graffiti pode ser um desenho simples, feito com poucos recursos, ou com muitas latas de spray. Podem ser letras rápidas, bombardeios simples de duas ou uma cor, ou podem ser multicoloridos, fazer uso de diferentes técnicas e materiais além de serem demorados. Podem ser legais ou ilegais. Podem demorar toda uma madrugada, grafando grandes pixações por toda fachada de um prédio. Podem experimentar diferentes processos e dinâmicas criativas e situacionais. Como visto, a arte urbana extrapola o modelo tinta no muro, abrangendo outras linguagens. O graffiti, enquanto manifestação que comunga com as

diferentes valências citadas anteriormente, é relacionado com outras manifestações de arte urbana da qual ele também faz parte.

Na capital paraibana, em meados dos anos 1980, no final da ditadura, o artista Sandoval Fagundes desenhou imagens de setas - caminhos e escolhas possíveis - e mensagens em menção às Diretas Já sobre diversos papéis A0. Na companhia de outros amigos, foram de madrugada no cruzamento da avenida Dom Pedro com a via expressa Padre Zé - ainda não havia a rotatória no encontro destas vias - e cobriram toda a superfície de um “outdoor” com propaganda federal. Foi uma atitude marginal para a época. Os traços dos cartazes, já prontos, não possibilitam tanta espontaneidade, mas são efetivos por serem projetados para serem colocados naquele espaço.

Eis os casos do “contra-cartaz”, trabalhados por Armando Silva (2014). Peças que despertam reflexões críticas à sociedade do consumo. Esta última, é oferecida incessantemente através das propagandas: o graffiti “contra-cartaz” recupera o cartaz - meio comumente associado à comunicação publicitária - para o graffiti; assim como a assimilação do graffiti no mercado da arte, através da moda etc. leva o graffiti para o campo da publicidade.

O graffiti guarda um traço contestatório desde o princípio. Aos graffiti de Pompéia, por exemplo, é atribuída a origem da caricatura, com que zombavam dos políticos magistrados e até de gladiadores (FUNARI, 2003; MATUCK, 2013). Este traço aparece na maior parte das vezes nos regimes de memória sobre a pixação e o graffiti. Entendo por “regime de memória” como uma categoria caracterizada pelas cadências de fragmentos e referências que são concatenados na construção das narrativas acerca de uma memória coletiva. Associação de ações, narrativas e personagens que são articulados em formas de construção de significados mnemônicos coletivos (OLIVEIRA, 2011, p. 26).

Entre os dois referenciais históricos majoritários, temos: primeiro, a greve geral e a revolta que uniu trabalhadores e estudantes de Paris, em maio de 1968. Tal evento transformou os muros da capital francesa em suportes contra-midiáticos (BAUDRILLARD, 1979), trazendo frases de protesto e reflexão grafadas com spray: “beije o seu amor sem largar o seu fuzil”. “Não mudem de empregadores, mudem o emprego da vida”. “Sejamos realistas, exijamos o impossível”. “A imaginação toma o poder” (FONSECA, 1982).

Tal revolta serviu de referência para a criação de uma marca nacional de sprays desenvolvidos especialmente para graffiti: a *Paris 68*. Em seu site eletrônico, o layout segue

uma ordem narrativa, ainda que você tenha autonomia para vê-las em sequências distintas e autônomas. A primeira seção é intitulada *O Manifesto* e foi escrita pela artista visual e quadrinista Sirlanney:

Nós, os artistas do povo do início deste século, somos o inverso dos dadaístas do início do século passado, que em meio ao caos optaram por representar o próprio caos e recusaram o significado.

Nós significamos escancaradamente.

Somos maio de 68, e não precisamos que ideias voltem a ser perigosas, porque elas nunca deixaram de ser.

Indignar-se não é suficiente!

Em seguida, apresenta um tópico intitulado “Conteste”, escrito em nome da marca, que acompanha fotos da revolta parisiense. Ali, contextualizam a rebelião de 68: “Era como se aqueles jovens não coubessem mais dentro da velha sociedade francesa. Era preciso contestar”. O trecho termina com uma palavra de ordem imperativa: “conteste!”. Logo abaixo, encontramos a paleta de cores disponível e uma seção “onde comprar”. Não pretendo fazer uma análise da relação de captura das linhas de fuga construídas pela rebeldia e cooptadas como desejo de consumo, uma vez que já realizei esse tipo de arguição com profundidade em outros dois momentos (2014, 2019). O intuito é ressaltar a forte presença desse episódio histórico na memória coletiva do graffiti contemporâneo.

Apesar disso, o principal referencial cultural e estético do graffiti segundo os moldes atuais é o movimento do Hip Hop, eclodido em solo estadunidense. Com tradução literal como “mexa os quadris”, caracterizou-se por ser um movimento sócio-cultural de afro e latinoamericanos nos bairros pobres de Nova York, Filadélfia e outras grandes cidades. Agrega quatro elementos, sendo o graffiti um deles. Temos também o break - dança, o DJ - que colocava as músicas para animar as festas nas boates dos bairros - e o Mc, ou “mestre de cerimônia”.

“O Hip Hop é preto”. Ou seria melhor compreendê-lo como “américo ladino” (GONZALES, 1988), mesmo ocorrendo em país de colonização anglo-saxônica? O Hip Hop é um movimento cultural periférico que, mesmo tendo como epicentro Nova York, é resultado de uma série de influências diaspóricas. Muitas delas são jamaicanas, como os SoundSystem e o uso das pick-ups de disco. Além das Sound Clashes, que eram batalhas de sistemas de

som que se popularizaram na segunda metade dos anos 1950 nas ruas das periferias de Kingston.

O mesmo se passa com o Mc. O estilo musical conhecido como RAP - rhythm and poetry, ritmo e poesia -, que une as batidas do DJ com as rimas do Mc, advém das tradições orais dos povos africanos translocados à força a esse novo continente, que então foi construído a partir da tensão/violência colonialista. Na música jamaicana, já era comum o “toaster”, modalidade que toca uma base/batida repetitiva e um cantor “conversa” com o público. O faz a partir de rimas, às vezes improvisadas, outras previamente elaboradas. Esse hábito tem uma tradição ancestral, ligando-se aos antigos *griots*, que narravam epopeias de seu povo acompanhados por um ritmo cadenciado do toque dos tambores (ZUMTHOR, 1997). Tal costume se perpetuou em solo norte-americano a partir de imigrantes jamaicanos que começaram a trabalhar na frente das casas noturnas. Acompanhados pelo toque do djembê - tambor africano de som grave -, teciam rimas convidando e instigando os transeuntes a entrarem no estabelecimento (MIRANDA, 2019).

Outra matriz muito importante para a formação do Hip Hop é a “latinoamericana”, ou como preferiu chamar Lélia Gonzalez (1988), “ladinoamefricana”. Para a antropóloga e filósofa brasileira, a América Latina deveria ser compreendida como uma Améfrica Ladina, uma vez que a influência latina fora praticamente inexistente. Recorda que a península ibérica fora ocupada pelos árabes africanos durante sete séculos. A “europeia-latina” e cristã formada no território se dá no contexto da Reconquista, e coincide com a chegada dos europeus em nosso continente. Vale acrescentar à equação o contexto da contra-reforma, da inquisição e do Tribunal do Santo Ofício.

Logo será possível perceber que a famosa “escória lusitana e espanhola” que chega às Amébricas e que ocupam os sertões, em muito são mouros e semitas em fuga, principalmente por conta da perseguição religiosa na qual tiveram que se converter em “cristãos-novos”. A Améfrica Ladina a que Lélia se refere é essa, formada a partir da tensão entre as diferentes etnias trazidas de África, as indígenas que aqui se encontravam e aquelas vindas da Europa, seja essa mais moura - e portanto, africana - ou a pequena elite representante da branquitude que gerenciou, muitas vezes à distância, o empreendimento colonial-escravista.

No século XX, atraídos pela promessa de fartura material do *american way of life*, grandes contingentes de migrantes advindos dessa América afro-indígena se deslocaram para solo norte-americano legal e ilegalmente, a fim de vencerem dificuldades de diferentes

ordens, muitas decorrentes da contínua exploração da colonialidade, mesmo com o fim da colonização. Nos Estados Unidos, essas populações também sofriam racismo discriminatório e ocupavam os guetos em ruínas, abandonados pelas autoridades e entregues aos chefes de tráfico junto com os afro-americanos (ROSE, 1994). Essas populações contribuíram na formação do movimento Hip Hop.

No já citado documentário *Style Wars* (1983), um grafiteiro branco faz um comentário que atesta tanto a participação dos améfricanos ladinos no movimento, quanto a violência da estigmatização que sofriam:

Eu adoro roubar tinta. Eu sei, você sabe, todos sabemos como roubá-las. Às vezes vou lá e apanho 15 latas de uma vez. Enfiá-las no casaco, na camisa, no fundo das calças. Principalmente com um casaco grande. E tipo, 15 latas. Pensando bem, é cerca de 50 dólares. E entra-se nas lojas e em um dia você pode apanhar 100 latas. É fácil, pelo menos para mim. É muito mais difícil para os negros ou para os hispânicos, pois toda gente pensa que um graffiti writer é preto e porto-riquenho (grifo meu).

Entre outros tantos, citarei dois casos no graffiti. O primeiro é Julius Caverro, conhecido pela alcunha de T-Kid - The Kid, Terrible Kid, Tenacious Kid, Terrorizing Kid. Nascido no Bronx, em 1961, conta ter começado nas tags aos 7 anos de idade. Filho de imigrantes peruanos, afirma ter influência da cultura “inca” e mochica - pré-inca - desde cedo, por mais que a fonte consultada (MELLO, 2023) não aprofunde essa questão.

O segundo caso é o de Sandra Fabara, conhecida como Lady Pink. Fabara nasceu em 1964, em Ambato, no Equador, e emigrou para os EUA com a família aos 7 anos de idade. Aos 15 começou a grafitar vagões e, de 1980 até 1985, dedicou-se à perigosa prática noturna e ilegal comum à *subway art*. Lady Pink não foi a primeira mulher nos graffiti nova-iorquinos - a citar Eva 62 e Barbara 62, entre outras anteriores a ela. Mas Fabara fundou a primeira crew de mulheres que se tem notícia, além de ainda ser ativa no cenário da arte atual.

Não demorou muito para que os graffiti caíssem no gosto dos galeristas e muitos “graffiti writers” deixassem as ruas como atuação principal. As ações nos metrô eram arriscadas. Muitas vezes, dispendiosas. Podiam nem chegar a circular, além do risco de serem atropeladas por ações como a de Cap, citado na introdução. Lady Pink conseguiu sua primeira exposição em 1984, por mais que o graffiti já estivesse nas galerias de arte há quase uma década.

Inicialmente, o graffiti era apenas escrituras, assinaturas. Aos poucos vão recebendo volume, efeitos de luz e sombra, novas cores, setas, além de personagens de desenhos animados que passavam na televisão. Explodem quando começam a pintar a parte externa dos vagões, pois o interior já era tomado de tags. Os famosos whole-cars. É daí que surgem os murais, afirma T-Kid (MELLO, 2023). Por meio dos seus quatro elementos, o Hip Hop foi entendido como um caminho criativo para os moradores de bairros pobres canalizarem as disputas violentas das gangues.

Também é necessário dizer que o movimento era bastante marginal. Quase ninguém tinha condições para investir nos toca-discos ou às vezes nas tintas de spray. Na realidade, até o convite das primeiras festas eram feitas de forma precária e artesanal. Inclusive, tal fato foi utilizado de argumento pelo jornalista cultural J. Vognsen ao questionar a autenticidade do documento que é tido como “certidão de nascimento do Hip Hop”²: o convite da festa de “volta às aulas” do DJ Kool Herc, organizada pela sua irmã, b.girl e grafiteira, Cindy Campbell em 11 de agosto de 1973. Vognsen compara a imagem do convite - amplamente divulgada nos meios eletrônicos em decorrência da comemoração de 50 anos do movimento - às imagens dos convites das outras festas que Cindy organizou ainda em 1973 e nos dois anos subsequentes. Aliado a depoimentos tanto de Herc quanto de Cindy que afirmam se tratar de uma reprodução, questiona a quantidade de detalhes do primeiro convite em relação aos demais, o que não era nada funcional frente ao método artesanal com que eram produzidos, um a um.

O movimento conseguiu efetivamente despontar somente após o blecaute no qual a cidade de Nova York ficou mais de 24 horas sem energia elétrica, em julho de 1977. Na ocasião, os jovens aproveitaram para furtar tintas e aparelhos eletrônicos que possibilitaram proliferar as festas pelos bairros “periféricos” (LUPATI, 2019).

No Brasil, o Hip Hop começa a ser assimilado pelo break do nordestino Nelson Triunfo em alguns programas de TV no final dos anos 1970, início dos 1980 (SANTANA, SOUZA e SILVA, 2021). Portanto, chega através da indústria cultural, tendo o filme *Beat Street* (1984) um significativo papel de propagação. Por sua vez, não pretendo fazer uma análise aprofundada do movimento Hip Hop em geral. Ainda que tenha achado importante ressaltar pontos que por vezes passam despercebidos nas narrativas correntes sobre a famosa *subway art*, que tanto influenciou a cena do graffiti atual.

² A discussão é desenvolvida na matéria disponível em: <https://www.furious.com/perfect/koolherc4.html>. Último acesso: 12 de fevereiro de 2024.

Em seu livro *A Poesia do Acaso* (1985), Patrícia Fonseca afirma que se os primeiros grafiteiros franceses eram intelectuais - não importava a forma, e sim o conteúdo da mensagem. Os primeiros grafiteiros norte-americanos eram mais da ação, da transgressão e do risco de invadir estações de metrô na calada da noite - além de serem mais da forma/plasticidade do que do conteúdo da mensagem. No Brasil, por sua vez, a autora afirma que num primeiro momento, éramos poetas. Além dos protestos políticos ligados à UNE ou a partidos políticos de esquerda, como o caçado PCB etc., proliferaram as poesias sobre as paredes dos anos 1960 e, principalmente, 1970.

Vale pontuar que diferentes escritores participavam destas “sprayações”, como Décio Pignatari chamou as pichações poéticas. A citar o próprio autor da alcunha “sprayação”, Paulo Leminski, entre outros. Por volta de 1976, começou a aparecer a imagem de uma bota de salto agulha, pintada com tinta spray a partir de uma forma vazada (stencil). Tratava-se da “moça que passeava por São Paulo”, como apelidou seu autor, Alex Vallauri. O artista é considerado o “pai” do graffiti nacional, inclusive a data de comemoração do dia nacional do graffiti - 27 de março - advém do dia de seu falecimento.

Naquele momento, Vallauri pintava este salto agulha, fotografava e mandava as fotografias de maneira aleatória, como um cartão postal. Alex Vallauri é um artista ítalo-etíope que viveu na Argentina e, por muito tempo, no Brasil. Aqui cursou artes na FAAP e colocou o graffiti nacional pela primeira vez nas exposições e bienais - tendo uma participação marcante na Bienal de Artes de São Paulo de 1985, em que ocupa um andar inteiro do prédio no Ibirapuera. Seguindo os passos vallaurianos, os primeiros grafiteiros brasílicos pintavam com formas de stencil, influenciados pela estética kitch do ítalo-etíope, assim como por programas televisivos da indústria cultural (SPINELLI, 2010).

Sem querer questionar ou deixar de reconhecer a contribuição de Vallauri para a história do graffiti nacional, concordo que outras influências ou personagens que estavam fora do eixo Rio-São Paulo costumam ser apagados. Cito a atuação do artista paraibano Chico Pereira, que pintou um painel de graffiti na atual UFCG, em Campina Grande, no ano de 1969, ainda que legalizado. Chico Pereira é um artista renomado, tendo sido um dos mentores da formação do Museu de Arte Moderna da cidade na serra da Borborema.

Em decorrência da retrospectiva dos 50 anos de sua carreira, o artista visual Dyógenes Chaves (2017) organizou uma publicação. Nela, comenta sobre o graffiti:

Chico Pereira afirma, em 1979, no livro "Os Anos 60": 'O painel deveria ser uma obra de referência da arte dos anos 60, um documento visual que registrasse para a posteridade as novas linguagens estéticas que surgiam na década que ia começar. Por influência do movimento Tropicalista, a obra recebeu uma forte dosagem pictórica de colorismo intenso e dos quadrinhos'.

Mesmo tendo maior contato com a geração tropicalista - inclusive com artistas como Gilberto Gil, Belchior etc. -, o painel de Chico Pereira dialoga com diferentes figuras comuns a essa “primeira geração do graffiti brasileiro”. A citar: o Super-Homem, o Fantasma, o Batman e o Mandrake, fortes ícones utilizados por artistas como Carlos Matuck no final dos anos 1970, início dos 1980. Usa a figura de um astronauta, ícone adotado posteriormente pelo grafiteiro Celso Gitahy. A obra traz o retrato de uma “mulher tropicalista”, segundo Dyógenes, além de flores e frutos tropicais pintados com stencil. Dessa forma, o painel guarda uma similaridade conceitual com a própria criação de Vallauri e sua personagem a Rainha do Frango Assado, ainda que não seja possível dizer que haja contato ou influência direta entre os artistas.



Recortes do painel de Chico Pereira. Retirado da publicação organizada pelo artista Dyógenes Chaves em decorrência da comemoração dos 50 anos de carreira de Chico Pereira. A publicação está disponibilizada em: https://issuu.com/diodyo/docs/chico_20pereira_20retrospectiva_205#google_vignette. Acesso em: 12.12.2023.

Apenas a segunda geração do graffiti brasileiro estava mais ligada ao universo e às referências do Hip Hop estadunidense. Como disse anteriormente, os nomes mais conhecidos dessa geração, como Os Gêmeos, Vitché, Speto, Onesto, Tinho e Binho afirmam que tiveram o primeiro contato com o Hip Hop de forma marcante através do filme *Beat Street* (1984). Da

mesma forma, ainda concentrada no eixo Rio-São Paulo, outras personagens ficam de fora do enquadramento habitual da narrativa amplamente difundida sobre a história do Hip Hop. Como exemplo, cito a atuação de Vanti Vaz, importante dançarino de break da Paraíba, que já pintava painéis de graffiti influenciados pelo Hip Hop na segunda metade da década de 1980 em bairros periféricos de João Pessoa, como o Geisel e o Rangel.

A pixação atual é um fenômeno que se desprende um pouco do caminho estético percorrido pelo graffiti, ainda que partilhe a cidade e muitos elementos culturais. Como já abordado, em outros tempos a prática da pixação já foi utilizada para declarar um amor proibido ou para políticos fazerem campanha em época eleitoral - como é possível observar em reportagens do jornal *O Norte*, da capital paraibana, desde 1898 até 1954. Apesar de tais reportagens usarem a grafia do significante com “x”, como os praticantes do que hoje conhecemos por “pixo reto” ou “xarpi”, não tinham exatamente o mesmo significado.

Em meados dos anos 1980, na capital paulista, jovens periféricos começam a usar os sprays para escreverem seus nomes nos muros da cidade de forma incansável. Junecca, Bilão, Pessoinha. Não havia nenhuma estilização tipográfica ainda. Foram verdadeiras incógnitas: quem são essas pessoas cujos nomes aparecem com tanta insistência no espaço urbano. Vai em um bairro, lá está ele. Dobra a esquina em outro, e lá está ele. Olha para cima, e lá estão eles. Enquanto prefeito de São Paulo, em 1985 Jânio Quadros faz uma verdadeira caçada a esses pixadores. Mas, “se não pode contra eles, junte-se a eles”, diz o ditado popular. Aprendendo a técnica do stencil, Junecca passa a fazer murais para a campanha de Luiza Erundina, no ano de 1988. Tal gestora convidou Marilena Chauí para ser secretária municipal de cultura e, esta última passou a tomar uma série de medidas a fim de instaurar a Vila Madalena enquanto “zona autônoma” para a proliferação de graffiti (ZUIN, 2004).

O contato cultural com o movimento punk trouxe uma mudança importante. As letras desenvolvidas pelos pixadores começam a sofrer influência das capas dos discos de rock. Assim, a tipografia torna-se gótica e pontiaguda. Uma antropofagia do alfabeto rúnico dos povos nórdicos? Este movimento que traz muito da rebeldia presente no início do graffiti Hip Hop, também a herdou desse contato pouco explorado com a cena punk. Eis que nasce a expressão estética conhecida como “pixo reto”.

A influência da tipografia das capas dos discos de rock nos leva a uma outra vertente importante do graffiti: a escrita *chola*. Praticada sobretudo por amefricanos imigrantes na costa oeste dos Estados Unidos, seu nome tem origem no termo indígena *xolotl*,

preliminarmente asteca e que significa ‘cachorro’. As inscrições começam na década de 1930, praticadas por jovens engraxates que, em sua grande maioria, estavam associadas à ação de gangues - neste caso de “chicanos” - para demarcação de território (PENACHIN, 2012).

Diferente do estilo nova-iorquino, que visa a maior propagação da assinatura - tag - do indivíduo, a escrita *chola* tinha sempre o caráter coletivo da gangue, mesmo quando a inscrição era realizada por uma única pessoa - traço que é possível observar na pixação brasileira. O graffiti *cholo* se popularizou entre as décadas de 1970 e 1980 com o crescimento do skate e de bandas de rock, que passaram a usar o estilo das letras nas capas dos discos. Portanto, influencia indiretamente a tipografia da pixação paulistana, como visto há pouco.

O outro grande centro que aparece na narrativa sobre a memória e o surgimento da pixação brasileira é o Rio de Janeiro. Ali, no final dos anos 1970 surge o Xarpi - ou pixar, com as sílabas invertidas. Segundo relato de João Marcelo - organizador do livro *Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro* - e a narrativa apresentada pelo documentário *Luz, câmera, Pichação* (2015), o xarpi surgiu com um jovem da classe média carioca chamado Carlos Alberto Texeira. Ele pixava a frase “Celacanto provoca maremoto” - devido ao monstro do seriado televisivo National Kid - envolto em um quadro que apontava com uma seta para uma gota, a fim de indicar que ali começava um maremoto.

Esteticamente, o xarpi mudou muito. As letras se mantêm majoritariamente pequenas - em contraste com o movimento paulista, que passou a realizar pixações cada vez maiores - e começam a ganhar curvas, setas e raios. As letras muitas vezes são escritas umas sobre as outras com movimentos rápidos. Uma rúbrica. Visam um trabalho criativo original, item imprescindível em qualquer vertente de pixação ou de graffiti. No nordeste, este estilo foi digerido como “embolada”, somando-lhe traços e gestos específicos, além de um universo imaginário local - ou regional.

Segundo as principais versões correntes na memória coletiva de seus praticantes, a pixação se espalhou pelo Brasil a partir destes dois pontos centrais a partir de pessoas que começaram a mudar de estado e espalhar suas tags. Carecemos de um estudo mais detalhado sobre o desenvolvimento da pixação em cada estado. Na Paraíba, pude constatar (CUNHA, 2019) que nos anos 1990 as pixações já eram abundantes, mas não tinham alterações tipográficas. Segundo Dor, Mazela pixava nos anos 90 com letras que pareciam de uma máquina de escrever. Daniel Pela, pixador pessoense atuante também na década de 1990,

confirma que pixavam com letra “normal” ou pequenas assinaturas/rúbricas - que se parecem com os xarpi.

Muitas vezes, os grupos de pixação no Brasil se auto-compreendem e nomeiam como *grifes*. Fazer parte de uma grife não significa apenas representá-la, mas também ostentá-la. É interessante o termo “grife” ser usado por um movimento que faz da tipografia estilizada uma espécie de logomarca do grupo que todos devem aprender e que deve ser incansavelmente saturada pela cidade, tal como é comum na lógica publicitária. A ideia é ser visto.

Ao abordar o tema, o geógrafo Leandro Tartaglia (2018) recorre à sociedade do espetáculo, conceito desenvolvido inicialmente por Guy Debord. Este aponta a primazia da imagem e a busca por fama como características marcantes da sociedade ocidental nas últimas décadas. Eis o que buscam desde os guetos de Nova York às cidades brasileiras: ser visto e fugir do anonimato.

Tanto na publicidade quanto na empreitada dos pixadores e grafiteiros, “a visibilidade está ligada a divulgação de uma ideia, produto, por meio da produção das imagens” (p. 118). Marcas criadas e re-criadas a partir das aventuras de cada reterritorialização desses signos. “Repetir repetir até ficar diferente”, como costuma dizer o grafiteiro Bugre, de São Paulo. Imagina você poder colocar sua propaganda aonde você quiser, no alto de um prédio, embaixo de uma janela, sem autorização, sem nada, conjectura um pixador carioca. Levam em conta a visibilidade, movimento e, conseqüentemente, para alcançarem os melhores lugares, desencadeiam um trabalho apurado de planejamento para as intervenções.

O caso do grupo SHN também pode ser emblemático nessa relação da arte urbana com a questão do espetáculo e o jogo com a imagem-ícone. Trata-se de um coletivo de artes formado em 1998, em Americana/SP. Trabalham com a produção de lambe-lambes e adesivos feitos com serigrafia. Advindos do movimento punk, incorporaram a ideia do “faça você mesmo”. Além disso, o coletivo tem forte influência da pop art. Apostam em ícones simples e de fácil absorção, repetidos e impressos de forma massiva, de modo a tornar-se popular e acessível. Como estratégia de “lançamento”, o coletivo espalhou diversos pôsteres de um copo americano de forma anônima, sem nenhuma assinatura. Colaram tantos cartazes que o fato aguçou a curiosidade das pessoas em relação àquele símbolo, que passou posteriormente a aparecer juntamente com outros trabalhos do grupo.

Mesmo não tendo o intuito de aprofundar tal questão, algo pertinente às visibilidades contemporâneas diz respeito à proliferação das imagens em um espaço virtual. Compreendo o

espaço como região - territorializada ou não - em que nossas relações com o mundo e entre si são estabelecidas e construídas. Tal fato pode mudar a intenção de fabricação das imagens. Um relato de campo do primeiro semestre de 2023 pode ser elucidativo:

Era uma noite de sexta-feira. Havia trabalhado muito e achei que pintar a casa abandonada que vi previamente na avenida Maria Rosa, seria uma boa desopilada. Dei um toque em um amigo, Jof, que disse que encostaria. Mas nada. Era próximo das onze da noite quando comecei. Um bomb, duas cores. Branco e marrom. Coisa simples. Havia acabado de terminar quando ele liga dizendo que estava a caminho. Espero ainda uns 15 minutos ali sozinho. Enquanto ele pinta, nós conversamos. Jof estava no trampo do Uber, por isso, estava usando as tintas que eu havia levado. Ele tinha apenas uma lata de spray preto no carro. Típico. Após terminar, Jof sugeriu um muro na bifurcação da Ruy Carneiro, em Tambaú, próximo da onde estávamos. Era um grande terreno que havia sido limpo recentemente, possivelmente para construção - que ainda hoje não ocorreu. Um muro gigante de azulejos pintados de escarlate. Sequência de “bombs”. Dele, meu, dele, meu, dele, meu, dele, meu, dele. Fundo branco, contorno preto e subcontorno branco. Alto contraste. Destaque! Jof costuma usar a pixação/graffiti também como forma de protesto, a fim de passar mensagens e ter mais “voz ativa”, como ele afirma. Ele até criou uma crew com esse nome antigamente. Jof buscava algo contrário à PL 490, que tentava instaurar o marco temporal para o “reconhecimento” das terras indígenas. Demorou um tempo passando os dedos e os olhos no celular para ver se encontrava uma frase. Nada favorável para quem está pintando ilegalmente uma via importante da cidade à meia noite e meia. Decidiu-se por escrever um texto relativamente longo. A parede é recuada. Questiono se alguém conseguirá ler, pois me parecia que nem o pedestre conseguiria a não ser que adentrasse no terreno baldio. Ele afirma que havia pensado em publicar na internet, e fazer o alcance e a capacidade de leitura e crítica a partir daí. Eu concordo. Minha fala o deixa pensativo, e ele desiste de escrever o texto. Escrevo “O Agro é Mono!” com letras grandes, dentro do “O” do bomb de Jof. Ele escreve com tinta branca e letras bem grossas ao lado do bomb: “PL 490 NÃO!”.

Diferentes regimes de visibilidade são colocados em relação. A produção da imagem-grafismo-intervenção se dá na cidade, a partir de uma aventura noturna que expõe os corpos a possíveis riscos e sanções. Ainda assim, a produção, a proliferação ou os destinos das imagens extrapolam sua territorialidade, agregando novos contextos e sentidos em outros espaços virtuais e atuais. A saturação das imagens e dos estímulos faz parte desse mundo

tomado pelos aparelhos digitais. Como afirma Eduardo Galeano³, em um ano, costumamos ver a quantidade de propagandas que uma pessoa que viveu sua juventude nos anos 1950 viu a vida toda.

O resultado dessa sobrecarga desemboca em um embotamento em que a sociedade atual se encontra. Segundo o filósofo Byung-Chul Han (2015), vivemos em uma sociedade adoecida pelo excesso de positividade. O sobrepujamento - de informação, de estímulo, de consumo, de bens, de imagens - provoca sufocamento. Cobramos-nos para sermos produtivos e o descanso nos parece “perda de tempo”. Sentimo-nos culpados por descansar. Dormimos no trabalho. Enquanto isso, recebemos diferentes estímulos, sobretudo luminosos, que disputam e dispersam nossa atenção - diminuindo nossa produtividade. Torna-se um grande paradoxo. O tempo de lazer e descanso é gasto com consumo, sobretudo através da indústria do entretenimento.

Seja pelo saturamento de informação, ou por estarmos desterritorializados em nossos fones ou smartphones, mergulhamos em uma espécie de “anestesia perceptiva” (CUNHA, 2014) que afeta o exercício do olhar. Durante dois anos, dando aulas de Filosofia em colégios particulares de João Pessoa, realizei diferentes debates abordando a vertente filosófica da Estética. Neles, estimulava os estudantes - de 15 para 16 anos - a refletirem sobre o graffiti e a pixação, confrontando as ideias pré-concebidas do senso comum. Majoritariamente, os alunos que diziam estar abertos à forma de protesto apresentada pela pixação, a desqualificavam por sua presença excessiva. Segundo estes jovens, tal fato promove uma saturação que minimiza seu impacto - ou choque perceptivo - no espaço urbano, diminuindo assim seu valor de afetação artística. Acostuma-se a ela, assim como a tantos outros signos, barulhos e violências.

Tiburi (2017, p. 219-220) trabalha com a ideia de “estética da fachada”, o que conflui com a perspectiva do espetáculo. Atualmente, a força das imagens nos processos de formação de opinião pública a nível global é significativa. Somos uma sociedade da fachada, da aparência, do parecer. Fachada lisa e estéril do urbanismo moderno. Fachada-tapume. Fachada-fechada. Fechamento de si. Às vezes o que não pode ser visto é nosso espaço privado e interno, nosso dia-a-dia tal como ele é. Não é instagramável. “Fingir para si mesmo se tornou regra” (Op. cit., p. 38).

Segundo Alfredo Bosi (1988, p. 66),

³ GALEANO, E. *Caí no mundo e não sei voltar*. Disponível em: www.vermelho.org.br. Acesso em: 23 de junho de 2016.

o olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode-se ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar"; atribuir significados.

O olho é o órgão receptor de estímulos luminosos, o olhar - tanto receptivo quanto ativo - busca reconhecer dados e construir informações, significações, conhecimento. Enquanto um olhar anestesiado por uma cidade sobrecodificada olha para as placas para se localizar, um pixador olha para as paredes. Sei que tenho que virar na rua do prédio de esquina que "X" pixador pegou. Observa-se um olhar - mirada - diferenciado. Tanto os pixadores quanto os grafiteiros enxergam nos aparelhos urbanos vetores de desterritorialização (GUATTARI, 1992).

A fim de refletir sobre os distanciamentos entre graffiti e pixação a nível do olhar, Tartaglia (2018) apresenta uma imagem interessante para compreender como essas diferenças atuam virtualmente sobre o espaço urbano. O pixador vê a cidade como um caderno de caligrafia. Como uma aventura. Mira os prédios tentando "ganhar a senha" (BOLETA, 2006) de como escalar, onde se apoiar, quais as possíveis rotas de fuga etc.

O documentário "Pixadores" (2014) mostra os integrantes do grupo de pixação "Os Mais Fortes", reunidos em torno de uma reprodução da fachada de um prédio que planejava intervir, impressa em grande escala. Ali esboçaram e arquitetaram como subir, quem subiria até qual andar, quem faria quais letras, até selarem que todos começariam ao mesmo tempo. Observando as valências do "sistema-graffiti" de Armando Silva (2014) nesse caso, a cenografia - ou preocupação com o espaço intervindo - se destaca tanto quanto sua marginalidade ou precariedade - presente sobretudo pelos métodos arrojados e extremamente arriscados adotados para escalar os prédios pela parte de fora.

Já o grafiteiro, vê a urbe como uma grande tela em branca a ser colorida. Ele não pensa necessariamente em como burlar as barreiras intenditoras que o impedem de grafar determinado local. Pode pensar em quais mecanismos legais precisa mover para conseguir pintar aonde quer, às vezes até conseguindo ajuda de custo ou cachê. Ou procura uma parede que lhe instigue por motivos diversos: seja a textura, a busca da experiência de fazer daquele espaço seu ateliê temporário - mas também pensa se é um local movimentado, com boa visualização. Muitos grafiteiros relatam a busca por uma redução de danos, visando locais em

que sua arte possa ser bem vista - em um duplo sentido -, evitando-lhes problemas com a polícia, possibilidade de ter o material apreendido etc.

Em um episódio colonial, conta o cronista do século XVI Bernal Díaz del Castillo que, no ano de 1521 houve o início de um butim dos próprios espanhóis contra Hernán Cortés por conta de “injustiças” na repartição dos espólios das guerras de conquista sobre os mexicas – que ironia. Na ocasião, Cortés preferiu se retirar para um grande casarão de campo com paredes brancas em Coyoacán. Mas a cada manhã, as paredes apareciam cobertas de inscrições e reclamações, feitas à tinta ou a carvão. Cortés mandava apagá-las, mas novamente protestos e reclames eram inscritos durante a noite. Cansado da peleja, em determinado momento, consta que o próprio Cortés pixou a seguinte mensagem nos muros de sua casa: “Pared blanca, papel de necios” (PENNACHIN, 2012).

Uma lógica-outra é apresentada por uma pixação em Buenos Aires: “paredes blancas no dicen nada”⁴ Há uma inscrição de Drop, pixador pessoense, que traz o dizer: “Parede limpa, povo mudo!”. Existe aí um choque. Uma tensão entre a perspectiva do ser colonizador – o que busca calar, classificando o outro como imbecil, ou seja, inferior, sem uso das categorias inatas da razão – e perspectivas populares que insistem na democratização midiática proporcionada pela ocupação das paredes com os mais diversos conteúdos.

O graffiti e a pixação abrem canais de comunicação popular. Representam uma participação na vida pública da “pólis”. Modo de atuação pautada no método libertário da ação direta que força um exercício mais democrático de cidade no sentido ampliado do termo. Tem também a função social e estética na formação e democratização do gosto. A filósofa Márcia Tiburi (2017) recorda que o gosto tem história e também é fabricado - o que cria interconexões indissociáveis entre estética e política. Refletir sobre o por que “gosto não se discute”, é perceber os jogos de poder que compõem o gosto. Historicamente, o gosto é orientado pela cultura. Padrões de beleza, por exemplo, variam a depender da época histórica e das “viradas culturais”. Costumeiramente, as elites metropolitanas ditam o que pode e o que não pode aparecer, ser visto, ouvido, sentido ou percebido nas instituições públicas, nas ruas etc. Entre luminosos e bombardeios de imagens, o gosto é forjado.

Nascimento (2015) percebe que não é a “feiúra” - questionável diante da abordagem crítica do gosto - da pixação o que mais parece gerar ojeriza na sociedade, mas justamente o

⁴ Román Mazzilli. *Las voces de la calle*. Buenos Aires. Disponível em: https://www.logospoetry.org/document.php?document_id=35024&code_language=ES. Acesso em: 10.02.2020.

que ela representa: a desobediência de um dos sustentáculos maiores do capitalismo - a propriedade privada. A pixação “não dá lucro” e é mais difícil de ser vendida. Aliás, o pixo gera prejuízo para manter a fachada limpa. A pixação e o graffiti escancaram a fraqueza da vigilância, a facilidade em danificar, invadir ou violar o espaço privado/interno do indivíduo e seus bens materiais. Ou seja, ameaçam a segurança de manutenção da própria ordem vigente. Faz ver o que não é para ser visto: a pobreza, a miséria, a violência e a catarse.

Kalyne Lima, jornalista, mãe, ativista, grafiteira, cantora de rap, além de diretora da Central Única das Favelas na Paraíba, percebe a pixação como um sintoma de abandono e descaso por parte do poder público. Este tomba bens arquitetônicos como patrimônio, mas não tem uma política de financiamento para a manutenção de sua preservação. Para Kalyne, em entrevista cedida durante o trabalho de campo, na prefeitura de João Pessoa, a pixação teria justamente o papel de chamar atenção para esse abandono. O problema, segundo ela, é que essa degradação se espalha como uma rede, diminuindo a ocupação das ruas, a segurança e, conseqüentemente, é atravessada pelo aumento da violência. Na sequência, cita o assassinato do cantor de rap paraibano Pablo Escobar às beiras da praça Antenor Navarro, no ano de 2016.

A filósofa Suze Piza (2010) se questiona sobre os fatores que impedem a constituição de uma esfera pública na modernidade, o que provoca o esvaziamento das ruas e o enclausuramento dentro dos muros que demarcam a segurança do espaço privado. Afirma:

O que impede a constituição de um espaço público na modernidade? Uma das respostas mais óbvias é: a violência. A violência se expressa por meio da desigualdade. A desigualdade real, econômica, é marca da violência em nossa sociedade. A desigualdade, a não igualdade, impede que haja um corpo coletivo, e, portanto, uma esfera pública. É condição para que haja uma esfera pública, a igualdade (p. 85).

Analisando etimologicamente a palavra graffiti encontramos dois radicais: um latino e outro germânico. *Graffiare* quer dizer arranhar, ferir. *Krapho* quer dizer garra, lembrando os instrumentos pontiagudos que eram utilizados para cavar as paredes e demais superfícies grafitadas na antiguidade (MATUCK, 2013). Portanto, a violência está na origem linguística da palavra graffiti. Muitas vezes o ato criativo dessas inscrições mobiliza essa agressividade e transgressão. Quanto a isso, muito já foi explorado (BARBOSA, 1984; SILVA, 1986; 2014): explosão do desejo de romper com aquilo que limita: autoridade.

Em certa medida, os grafiteiros e pixadores “tatuam o corpo da cidade”, impingindo-lhes novos significados semânticos, novos usos etc. No sentido de tatuar está cōnscio a necessidade de ferir a pele. Para tatuar o corpo da cidade, é imperioso jogar seu corpo contra o próprio corpo de concreto da urbe. É preciso feri-lo e assumir o risco de que você também pode sair ferido. Nascimento (2015), em seu estudo sobre a pixação paulistana, traz a referência da mesma como uma dermatite urbana, sintoma de que a estética da fachada e da urbe higienizada vai mal. Afinal, não corresponde à realidade dos problemas enfrentados nas ruas dos grandes centros urbanos.

A própria definição de “pichação” e os dispositivos indicados pela lei 9.605/98 vertem para caracterizá-la como uma ação que busca conspurcar o espaço urbano. Como já demonstrei anteriormente (CUNHA, 2019), a mídia corrobora com isso, de forma a reforçar a ideia da sujeira e da depredação em seu texto.

Koury e Barbosa (2015) realizaram uma pesquisa etnográfica em João Pessoa para observar como as pessoas compreendem popularmente a noção de sujeira. O binômio limpo-sujo é comumente associado ao puro-impuro. Marco estigmatizante contundente do processo de colonização e da colonialidade. Negar a humanidade do outro conectando sua imagem ao que é ímpio. A pesquisa demonstra que a sujeira continua sendo associada a determinadas etnias, à pobreza, criminalidade, orientação sexual, assim como à Pixação.

Por sua vez, o lixo é compreendido como sobra residual, inutilidade, imundice. Tornar-se obsoleto, ultrapassado. Paradoxo estabelecido entre o ultra consumismo e as condições ambientais mínimas para se constituir uma ecologia possível. O lixo urbano passa a ser uma preocupação das instituições públicas e do Estado principalmente após o advento da cidade moderna. Era preciso higienizar os espaços. Quais espaços?

Muitas vezes, a pixação carrega um caráter escatológico (CUNHA, 2019; SILVA, 2014). Esses traços repulsivos e nauseantes dialogam novamente com o punk. Este é um movimento contracultural que eclodiu como produto e resposta à sociedade do consumo entre os anos 1970 e 1980. Na América Latina, vivemos um contexto de autoritarismo, censura e ditadura. A crise dos grandes discursos aglutinadores, como a classe, o nacionalismo, a religião reverberam em um niilismo. No mestrado, abordei as narrativas de um pixador atuante na cena punk e hard core pessoense. Ao construir seu personagem e seu significante DOR, explica: “o Dor vazio. No meio do ‘o’ eu sempre boto um vazio, tá ligado? Um risco. Um risco pra representar o vazio. Que é a dor do vazio existencial”.

J. R. Carlos (2021), em seu estudo sobre a cena punk no litoral e da Borborema paraibana, lembra que a primeira assimilação que o movimento fez do anarquismo foi o da destruição. “A ânsia de destruir é também a ânsia de criar”. Daí sua associação estética violenta, rota, suja, rasgada. “Lar doce Lixo”, afirma a frase pixada na parede por Subitus, na chegada da praça da independência, de frente ao posto. ADR é paulista, mora há mais de meia década em João Pessoa, e chegou ao movimento punk através da pixação. Para



ele, o pixo raiz é o pixo de protesto. A frase pixada faz referência ao título de uma canção da banda pessoense Rotten Fries, criada no ano de 1990.

Caído na sarjeta
No meio da rua
A quinta pessoa depois de ninguém
Esquecido por todos
Passado negado
Caído no mundo
Futuro zerado
Se pede esmola?
É espancado feito um animal.

Assim como a voz narrativa da canção, caído no meio da rua, lançado à pobreza, a pixação pode aparecer como resposta a essa invisibilização social. O pixador paulistano Cripta Djan, por exemplo, afirma no Podcast “Pizza com Graffiti”:

às vezes o cara não é ninguém, mano. Às vezes o cara tem treta e é negado pela família, é esculachado no trampo. A pixação é uma forma que o cara acha para ser alguém, ter reconhecimento. Ali, depende mais da sua ousadia, coragem e sagacidade do que de outras coisas.

Como lembra Armando Silva (2014), a arte pública ou a arte urbana muitas vezes tem origem nas artes visuais, plásticas ou cênicas. A origem do graffiti é a rua, por mais que ele

também seja uma expressão pública e urbana. Isto ajuda a compreender uma importante categoria de análise e classificação existente entre os grafiteiros e pixadores: a rua.

“Rua. É o lugar de onde vim, e de lá vem a verdade de muitos igual a mim”. “A rua é nós”. “Eu falo pela rua, as ruas não falam por mim”. Mas e tu, é rua mesmo? “Tem muita gente falando da rua que não tá nem na calçada”. A rua é o espaço urbano habitado pela alteridade, no sentido de abertura a tudo aquilo que extrapola nosso “espaço interno” - compreendido também como espaço privado, protegido do outro. Tudo aquilo que é externo ao meu corpo e pode afetá-lo. É palco de aventuras. É um livro aberto: de desenho para os grafiteiros, de caligrafia aos pixadores. É território a ser habitado. Laboratório. Matéria de criação. Pedra, muro, azulejo, pastilha, ardósia, beiral.

Rua é o palco do povo, dos subalternizados. Certa vez, a grafiteira Clara Left foi contratada para grafitar uma tela durante um jantar num navio. Por conta do cheiro das tintas, teve que pintar no “porão”, junto com os demais trabalhadores: “foi até mais rua, assim...”, ela afirma⁵. A rua é escola e ensina a olhar as pessoas. Corpos que geralmente são invisibilizados por uma percepção anestesiada, como Seu Antônio e Dona Elaine, que em 2011 ocupavam um presépio em um terreno baldio em que pintei na cidade de Rio Claro/SP. Protegidos por muitas camadas plásticas, o casal mantinha documentos como certidão de casamento e fotografias. Recortes materiais de sua memória que se esparramam como água em uma planície.

A rua também pode ser sinônimo de união e coletividade - “a rua é nós”. É momento de confraternização. De encontrar pessoas queridas, às vezes até de fora da cidade e sair para molhar as palavras, fazer alguns riscos e colecionar histórias. É encontro... e também desencontro. Ela tem suas próprias leis de conduta mesmo quando não tem lei nenhuma - lei do cão. É um universo paralelo. Um manicômio com pessoas que se assumiram loucas para a sociedade. Um submundo que rende reconhecimento de outros loucos que nela habitam, em uma atmosfera competitiva e com tretas fúteis.

É um vício, pior que droga. A rua é dor, ódio, tristeza, depressão, fome, solidão. “Carrega toda energia da metrópole. O egoísmo, a perversidade”. Ser rua é conhecer as mazelas de quem mora nela ou na favela, ter passado ou passar por elas. A rua pulsa no imaginário como sinônimo de periculosidade, de bravura daquele que a enfrenta para habitá-la de modo marginal. Mas isso não é bonitinho, é visceral. É underground e flerta com

⁵ Podcast “Pizza com Graffiti”.

a criminalidade. Ser rua às vezes figura como vivenciar a violência urbana e fazer parte dela. É enfrentar a polícia e o zé povinho - em uma guerrilha visual. Ser rua é se inspirar nela por passar boa parte do seu dia nesse espaço de interação. “Ela faz parte do meu corpo, quando piso no chão [da rua], tudo vira uma coisa só”.

Esse turbilhão apresentado é provocado pelas respostas que diversos grafiteiros e pixadores, homens, mulheres e trans, deram tanto em documentários como em entrevistas realizadas diretamente no contexto desta pesquisa. Questionei o que era a rua para o universo do graffiti e da pixação, e o que faz uma pessoa “ser rua” ou “não ser rua”, como é comum ouvir em conversas de grafiteiros e pixadores⁶. A partir daí, pude observar uma variação segundo dois atenuantes: 1) etário; 2) relativo ao tipo de manifestação que o interlocutor pratica majoritariamente - pixação ou graffiti.

Para grafiteiros com mais de 35 anos, a rua é a diversão, o encontro, a criação. É rua aquele que faz pelo movimento Hip Hop, que é cultura de rua. Não só aquele que pinta na rua, mas aquele que adota o graffiti enquanto estilo de vida. Que sempre tem uma lata consigo para uma ocasião possível entre as tarefas do dia a dia. Para os pixadores, novamente se coloca o atenuante etário. Para os mais jovens, rua é periculosidade, é a madrugada. É o que acontece enquanto todos dormem. É esse recorte de tempo que transforma os fluxos humanos na cidade, lembrando que alguns corpos nem sequer são autorizados a circular durante o dia - assim como outros também não são autorizados à noite. Com poucas exceções, para os maiores de 35 anos a rua é o espaço de confraternização. “O pixo é consequência do rolê”, afirma frequentemente Subitus. O objetivo é o encontro. Às vezes o objetivo é o impacto da intervenção. É ganhar aquela tela!

1.3 Atravessamentos feministas

O princípio do graffiti é a rua, tendo esta um caráter até definidor - já dizia Rui Amaral: ‘se está fora da rua, não é graffiti, é muralismo ou qualquer outra coisa’ (GITAHY, 1999). A rua pode ser violenta e hostil e, por mais que a violência urbana respinga em todas as pessoas, sabemos que alguns corpos são mais violentados que outros. É justamente por

⁶ Interpelei diferentes pixadores e grafiteiros em distintas ocasiões. Realizava estas perguntas em entrevistas mais formais durante o trabalho de campo. Da mesma forma, interessado diretamente na compreensão desta categoria - “rua” - contatei inúmeros grafiteiros(as), pixadores(as) por internet - via rede social Instagram - questionando o que a Rua representava, o que era ser rua ou não e quais os elementos que agregam valor nesta definição. Sete artistas responderam, contribuindo para algumas noções agregadas no parágrafo anterior.

conta desse tipo de exposição que Cybele Dantas afirma sempre procurar pintar em coletivo. É uma forma de segurança.

Habitualmente, o senso comum costuma afirmar que a cidade não tem gênero e que é um espaço de livre circulação. Contudo, se a urbe não estimula o empoderamento feminino, perpetua a ordem patriarcal. Afinal,

é um privilégio social não se preocupar com quais espaços da cidade se pode ocupar, ou com os horários que se pode ou não transitar. Não se preocupar se irá ser confundido com um criminoso ou não se preocupar com a roupa que se vai vestir [ou ainda com o tipo de demonstração de afeto que expressa em suas relações] (BERTH, 2023, p. 83).

Apesar de variável, o ambiente do graffiti e da pixação tende a ser majoritariamente masculino e com valorização da virilidade. Kalyne Lima, por sua vez, afirma ter entrevistado mulheres nas quatro áreas do movimento Hip Hop paraibano e diz que o graffiti é aquele em que elas se sentem mais acolhidas. De fato, cada vez mais o ambiente da rua tem sido ocupado por mulheres, tanto cis quanto trans, travestis etc. Para citar poucos nomes, temos atuando em João Pessoa Cyber, Moonchild, Pixo das Rata, Priscila Witch, Klima, Wanessa Dedoverde, Thaynha, Babilônia, Zona, Pink, Saia, Lua, Luz, Fly, Maga, Bruta, Niña, Philtrada, Morg, Fany Miranda, entre tantas outras.

Ainda assim, os signos produzidos por mulheres, e sobretudo aqueles que se conectam com o universo ou com o corpo feminino, costumam ser vilipendiados. A cidade se faz masculina também a partir do ocultamento e da violação da presença feminina (BERTH, 2023, p. 176). Buscando o ativismo, Karen Ka e Kelly Christina começaram a ir para as ruas de São Paulo em 2015 com a finalidade de colar lambe-lambes, prática talvez menos repreendida pela polícia e às vezes mais rápida do que o próprio graffiti, compreendida no espectro da arte - e comunicação - urbana.

A ideia era colar vulvas na cidade, fazendo nascer o coletivo “Lambe Buceta”. O nome metafórico e direto já adianta o conteúdo produzido pela dupla. Inicialmente, foram procurar fotos livres de direitos autorais na internet. Contudo, se deram conta de que as vulvas que encontravam eram retratadas sempre de modo a provocar o prazer masculino. Realizando uma crítica à falta de olhar para as necessidades do prazer feminino, foi necessário começarem a produzir “bucelfies”, instigando outras mulheres a colaborar com o projeto. Os cartazes costumam ter curta duração, recebendo uma forte associação à pornografia - portanto, à imoralidade. “As mulheres são violadas e violentadas assim como as

nossas artes e a forma como a gente escolhe lidar com isso é continuar nossos lambes”, afirmam Karen e Kelly (MUNER, 2017).



Coletivo Lambe Buceta em ação. Frame retirado de vídeo divulgado no Instagram do Coletivo: www.instagram.com/lambeb_ceta. Acesso em: 11.01.2024.

A antropóloga argentina Rita Laura Segato (2012) expõe um estudo sobre o feminicídio na cidade de Juarez, na divisa norte do México com El Paso, nos Estados Unidos. Em contraposição a uma violência instrumental, ou seja, praticada como consequência para se alcançar um bem maior, Rita Segato propõe a categoria de “violência expressiva”. Esta visa compreender as tensões entre os corpos, pessoas e forças sociais que faz com que um território não seja apenas hostil para as mulheres, mas neste caso, aguçadamente perigoso. Ali, torna-se real o lema “corpo de mulher, perigo de morte”, a ponto que a própria autora considerou deixar a cidade antes do término do evento que estava participando. A violência expressiva se direciona não apenas ao apagamento, mas à produção da imagem da subserviência sobre as “minorias” - sobretudo femininas - no território.

Em 2016, 94 mulheres foram assassinadas de forma violenta na Paraíba⁷. No meio do ano, em protesto ao feminicídio secular local, mulheres organizaram uma mobilização de ocupação da orla, em frente ao conhecido Busto de Tamandaré, onde também fica localizado um grande letreiro branco com o nome João Pessoa. Na ocasião, parte das militantes utilizaram tinta guache vermelha - a lembrar o escarlate plasma sanguíneo - para gravar inúmeras mãos e pequenas orações no letreiro como: “Não sou obrigada”, “O corpo é meu”, “Lésbicas resistem”, “Machismo mata” etc.

⁷ Dados do Protocolo de Feminicídio da Paraíba. Promovido pela Secretaria de Estado da Mulher e da Diversidade Humana, 2021. Disponível em: https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-mulher-e-da-diversidade-humana/programas/epub_feminicidio-2.pdf. Acesso em: 13.07.2023.

Várias manchetes cobriram o fato da seguinte maneira: “Mulheres protestam contra estupros e picham monumento ‘Eu amo Jampa’”. “Mulheres protestam com falta de respeito à cidade de João Pessoa”; “Letreiro da orla de João Pessoa é pichado durante protesto contra estupro”. Nas duas últimas, é nítido que a problemática da violência contra a mulher sofre desfoque ao nem aparecer na chamada da notícia ou por ser locada no final da mesma. A prioridade está no que é noticiado no primeiro impacto: mulheres não têm respeito pela cidade; letreiro na orla é vandalizado.

Já citada anteriormente, Carolina Teixeira - Itzá dentro do universo do graffiti - é antropóloga, artista visual e maloqueira⁸, advinda da zona sul paulistana. Um dos ícones utilizados pela artista é o stencil de um útero - o Útero Urbe. Este se transformou em um projeto da artista que já passou por João Pessoa em 2019, e busca trabalhar com a noção de “território-útero”. Útero como território inicial da vida. Útero enquanto “espaço alienado do corpo feminino” sobre o qual não lhe cabe legislar. Útero como lugar de disputa e violência no imaginário social. Itzá conta que a imagem do útero é recebida com hostilidade nas ruas e costuma ser rapidamente coberta.

Sobre sua estadia na capital paraibana, a artista (TEXEIRA, 2020, p. 137-39) afirma:

João Pessoa, nesse momento, figurava como a terceira capital mais violenta para uma mulher viver, segundo dados do Mapa da Violência de 2015. Para além dos índices, muitas pessoas me relataram a sensação de estar em risco constante por um contexto de brutalidade e machismo, que se estrutura pela anulação da autonomia feminina (...) Nos dias que permaneci em João Pessoa e pude caminhar pelas ruas, tive a sensação de, mesmo considerando a chuva, estarem bastante esvaziadas. Segundo as mulheres que conheci, essa impressão tem nome popular. Quando as pessoas se referem ao sentimento que tentei descrever, logo dizem: “lugar esquisito”. Para o dono de um bar que conheci, o Centro também tem seus fantasmas, que assombram o imaginário durante a noite.

A ideia de “lugar esquisito” apareceu no lambe produzido por Marina Texeira durante a oficina do Útero Urbe. Marina é geógrafa e integrante do coletivo de arte urbana Crochê de Rua. O cartaz continha um conteúdo similar a: “Esta rua não é esquisita. Esquisito é eu ter medo de andar nela por ser mulher”.

A noção de “violência expressiva”, de Rita Segato, foi utilizada por Itzá para compreender as relações de gênero existentes no contexto do graffiti. Comumente, as

⁸ Maloqueiro é uma gíria periférica que refere aquela pessoa envolvida com culturas de ruas, com a marginalidade social, que se traja/veste segundo a moda periférica etc. Itzá reforça a origem tupi do termo maloca como moradia de adobe que abrigava diferentes famílias. Defende um feminismo maloqueiro: “as maloqueiras guardam em seus corpos as marcas da ancestralidade de povos colocados à margem e como força a ser esmagada (pelo trabalho, pela falta de liberdade) de um processo colonizatório e genocida”. (TEXEIRA, 2020).

mulheres relatam casos de atropelo. Algumas até se afastaram da arte urbana e só conseguiram voltar depois de anos, com o apoio de outras manas (MUNER, 2017). Muitas falam sobre a necessidade de se masculinizar como forma de diminuir o assédio. “Imagina uma menina subindo em uma escada de vestido, no meio de um monte de macho”, declara a grafiteira paulistana Minhau no documentário *Entre latas e lutas* (2018).

Muitas falam sobre o próprio assédio, sobretudo quando grafiteiros “famosos” e reconhecidos no mercado da arte se aproximam propondo uma pintura colaborativa. Falam com asco dos assuntos masculinos que escutam nas graffiti shops, em que homens comentam com escárnio sobre clientes para quem propõem que o pagamento pelas pinturas seja realizado com serviços sexuais. Assim como quando entram em alguma crew. A grafiteira Crica, de Embu das Artes, afirma que quando entrou para o grupo Davilla, foi questionada por terceiros se havia se envolvido sexualmente com algum dos integrantes (FIGUEIREDO, 2019).

Kalyne Lima afirma que Cyber é uma das primeiras grafiteiras da Paraíba e ainda está na ativa. O faz a fim de reiterar que o graffiti é o elemento do Hip Hop mais receptivo às mulheres na Paraíba. Ao mesmo tempo, cita o caso de Princesa Raquel, primeira mulher a cantar RAP no estado, que até hoje fica de fora da maioria dos shows. A violência expressiva era tamanha que Kalyne afirma que no início de sua carreira escrevia letras no gênero masculino e não tratava questões femininas nas mesmas. Este quadro já se converteu, e hoje a jornalista e multiartista usa do graffiti e das rimas para denunciar o machismo. “Em terra de machocrata quem se desconstrói é rei”.

Kalyne ainda ressalta a importância do trabalho da grafiteira Priscila Lima, conhecida nas ruas pessoenses sob a alcunha de Witch. Como um ato político de empoderamento, ela desenvolveu uma personagem batizada de Catrina. A própria Priscila já comentou em registros de campo que a própria imagem da personagem sem camisa, por exemplo, chegou a incomodar grafiteiros homens que pintavam ao seu lado. Ao mesmo tempo, por volta de 2017, 2018, era comum em João Pessoa grafiteiros homens pagarem mulheres para poder pintar seus corpos nus e divulgar fotos com poses sexistas em suas redes sociais: “bodypainting”.

Como muitas outras mulheres, Cyber afirma que inicialmente não percebia o machismo. Percebia que muita gente falava mal dela. Aos poucos, narra ter começado a entender a relação que isso tinha com sua condição feminina e a posição de liderança que ocupava dentro dos coletivos que atuava.

A pesquisadora Ana Luisa Silva Figueiredo (2019) recorda que Os Gêmeos afirmam terem ficado três anos trancados na casa da mãe desenhando sem parar, até desenvolverem seu estilo próprio. Grafiteiros homens costumam afirmar que atualmente é mais fácil estar na rua, uma vez que o graffiti já é socialmente reconhecido, aceito e incentivado. Binho Ribeiro, de 52 anos de idade, uma das lendas da segunda geração do graffiti brasileiro, afirma que, por isso, é natural a exigência do aprimoramento técnico: “é importante que as mulheres tenham reconhecimento por terem preparo, e não por serem mulheres”, afirma o grafiteiro paulistano no já citado *Entre Latas e Lutas* (2018).

Elas rebatem, questionando de forma organizada a prática curatorial colonial hierarquizante da arte de rua, sobretudo a partir de critérios técnicos ao invés de expressivos, que constituem grupos privilegiados dentro desta arte marginalizada. Apresentam uma crítica de teor social: enquanto os homens se preocupam simplesmente em pintar, as mulheres são incubidas de uma jornada extra de trabalho doméstico - e por vezes materno - para depois poderem desenhar e pintar.

Às vezes, cuidam até da alimentação e higiene de irmãos que também pintam, como conta Ana Clara Marques, integrante do coletivo de graffiti feminista Maçãs Podres e uma das fundadoras do coletivo Grafiteiras BR, que une mulheres da arte de rua de todas as regiões do Brasil. Em publicação de maio de 2023, decorrente da exposição “Para além das Ruas”, que ocorreu no Itaú Cultural, em São Paulo, além de acusar machismo e competitividade, a grafiteira Katia Suzuê comenta sobre o desafio da maternidade: “achei que seria o fim da arte urbana para mim”.

Novamente no documentário *Entre Latas e Lutas* (2018), Binho Ribeiro afirma que o graffiti tem uma cena predominantemente masculina, pois a rua é um lugar perigoso para as mulheres. Para ele, essa periculosidade não é aguçada em decorrência do machismo e do sexismo, mas sim pela debilidade física feminina que a torna vulnerável. Ainda reclama que as mulheres tomam quase metade das vagas nos eventos, sendo que elas não representam metade do movimento. Em cinco eventos analisados no documentário em questão, temos um total de 205 convidados do sexo masculino e 45 mulheres.

Ana Karla Munen (2017) se questiona “onde estão as mulheres nas grandes narrativas sobre a história do graffiti?”. Analisa as obras de Gitahy (1999), Sérgio Poato (2006) e Antônio Leite (2013). No primeiro livro, temos 59 grafiteiros citados, sendo nove mulheres. No segundo, temos um total de 90 nomes citados, sendo dez mulheres. O último, de um dos organizadores da ONG Ação Educativa, apresenta uma disparidade um pouco menor: dos 91 grafiteiros citados, quarenta são mulheres. Ao mesmo tempo, nos dez anos - de 2004 a 2013 -

de evento do “Dia Nacional do Graffiti no Bixiga”, organizado pela ONG Ação Educativa, houve um total de 223 artistas convidados oficialmente, sendo apenas 48 o número de mulheres.

Na Paraíba, para tomar apenas 3 eventos recentes e oficiais da Fundação de Cultura do Estado da Paraíba, a Funesc: Graffitis em comemoração ao centenário de Jackson do Pandeiro, comemorado em 2019: 5 homens e uma mulher. Na exposição Cores, de 2022, temos 14 grafiteiros selecionados por edital, sendo 8 mulheres. Na programação do Panapaná - Artes Visuais, também de 2022, 20 grafiteiros foram convidados para pintar o mezanino do Espaço Cultural. Dentre eles, temos 11 mulheres e 9 homens.

Artista periférica de 56 anos, grafiteira, preta, avó, lésbica, mora em uma ocupação que é também residência artística na cidade de São Paulo. Esses são alguns atributos possíveis para introduzir Ildenira Lopes, conhecida pela alcunha de Nenê Surreal. Pixa desde a segunda metade dos anos 1980 e começa a grafitar no início dos anos 1990. Ou seja, atua de forma concomitante a nomes reconhecidos como Binho, Tinho, Speto, Os Gêmeos etc. Contudo, a maternidade e o assassinato do marido a forçaram a tornar o graffiti prática de lazer nos fins de semana. Apenas após a filha estar formada, para lá de seus trinta anos é que Nenê volta a estudar e cursa Artes Visuais, fazendo da Arte sua profissão. O trabalho de Nenê é muito expressivo. “Não tem uma técnica definida É tão rua que não dá pra pôr em uma caixinha”⁹. A artista costuma retratar mulheres pretas deformadas. Apesar da postura agressiva, trabalha e cria com outras mulheres - sobretudo pretas - de forma coletiva.

Todas as fontes apresentadas até agora neste tópico apontam para uma nova *gestalt*, uma nova pedagogia para a prática do graffiti marcado pela presença da mulher. Como marca e resposta à violência expressiva que sofrem, Itzá afirmou em um debate sobre a presença da mulher na cena do graffiti, promovido pela ONG Ação Educativa, de São Paulo, no dia 29 de março do ano de 2017:

A gente trouxe uma nova pedagogia do graffiti. Nesse processo de sair do silêncio, onde uma mulher vai puxando a outra e foi encorajando a outra. (...) Para as mulheres, no geral, é muito difícil colocar o corpo na rua porque ele é hostilizado a todo momento. O nosso corpo e as extensões dele, a nossa palavra, a nossa voz, o nosso graffiti. Ele é atropelado a todo momento. Mas uma coisa é certa: a gente não vai mais aprender pela brutalidade.

Tal perspectiva e posicionamento conflui com a concepção de liberdade da amefricana bell hooks (2020). Para esta, sem uma “ética do amor” será impossível a

⁹ Documentário *Entre Latas e Lutas* (2018).

transformação da sociedade e o exercício pleno e democrático da liberdade. Isto porque sem amor somos seduzidos a fidelizar com os sistemas de dominação (imperialismo, sexismo, racismo e classismo). A consciência é fundamental na ética do amor, pois é ela que nos permitirá o exercício autocrítico, reconhecendo o pensamento colonizador dominante internalizado em nós e no outro, fazendo com que o enfrentemos para começar um processo de cura e libertação.

Inevitavelmente, a violência como resposta não está excluída desta nova gestalt. Como afirma Nenê: “minha arte pode até não combinar com o sofá, mas ela é arte. Meu graffiti é vômito. É ódio mesmo, de não me ver nos lugares”. Retomando as dimensões das violências coloniais trabalhadas por Fanon (2022): não existe descolonização sem violência. Trata-se das feridas coloniais que cada colonizado carrega. As chagas que um homem branco subalternizado carrega são diferentes das que um homem afro-indígena carrega, que é diferente das máculas de uma mulher afro-indígena e assim sucessivamente, Essas feridas coloniais

diminuem a pessoa e geram, por sua vez, uma raiva digna que nutre a necessidade de curas - *sanaciones* - decoloniais. Sem *sanação* colonial, as pessoas ficam apegadas ao ressentimento e o ressentimento impede a libertação, a autoafirmação, a dignificação, que são processos de *sanação* colonial. (Tradução livre) (MIGNOLO, 2019a)

Como afirma a artista trans Renata Almeida no vídeo *Corpo, sua autobiografia* (2020), as narrativas precisam de cuidado e é preciso responsabilidade ao contá-las. No primeiro semestre de 2023, o Itaú Cultural organizou uma exposição intitulada “Além das Ruas”. Esta se propunha a contar a história da arte de rua ao longo do tempo - adotando, inclusive, uma didática de uma “linha do tempo”. Teve curadoria apenas de Binho Ribeiro, o mesmo que afirmou que os estupros não são consequência do machismo e do sexismo da nossa sociedade patriarcal. Com 51 artistas convidados de diferentes regiões do Brasil e do mundo, temos 34 homens, um homem trans e 17 mulheres.

No seu texto editorial, chega a afirmar que Lady Pink havia sido a única mulher à altura dos homens em Nova York, durante o início da *subway art*. No podcast “Desenrola e não me enrola”, veículo de comunicação periférica de São Paulo, Nenê Surreal afirma: “estou em uma exposição que meu trabalho está na senzala. Eu vejo ele no porão. No quartinho da empregada”. Acusa que a foto exposta de seu trabalho está reduzida e recortada, além de ter sido colocada no fundo da exposição. “É isso que os brancos fazem, vão lá e jogam a gente [mulheres negras] de qualquer maneira só para legitimar o rolê deles”, afirma Nenê.

Como resposta à exposição, o coletivo Grafiteiras BR lançou um manifesto contra um frequente apagamento feminino na história do graffiti. O manifesto foi escrito por grafiteiras como Ana Clara Marques, Wira Tini - grafiteira amazônica da etnia Tukama - e Carolina Itzá e tem teor bastante decolonial:

Toda quebrada é matriarcal, máximo respeito à tática comunitária de acolhimento! Saudamos sua atuação e memória política e recusamos a conciliação cara-pálida com as instituições e sujeitos financiados que se autodeclaram curadores, há décadas promovendo, sistematicamente, o projeto de APAGAMENTO das histórias do fundão, e de forma mais grave em relação às mulheres periféricas, racializadas e dissidentes de gênero (...) A cultura de rua é afetada diretamente pelo projeto de genocídio em curso desde a chegada dos PIONEIROS das caravelas, sempre estivemos aqui contrariando o sistema. As lutas da sociedade são as lutas do graffiti, nossa força é proporcional às nossas escolhas, e se podemos disputar um imaginário, aqui estamos.

Carolina Itzá (TEIXEIRA, 2021, p. 75) retoma uma fala de Beatriz Nascimento no filme *Ôri*, de 1989, sobre a origem da palavra quilombo: oriundo da língua bantu, indica local de resistência, de enfrentamento e de exercício da liberdade. O sentido da filosofia Bantu que acompanha a formação do quilombo aposta na fuga como forma de preservação da sua própria cosmogonia. Assim também fizeram muitos indígenas, adentrando o interior do território e também ocupando os quilombos. Fuga para um território em que seja possível uma prática horizontalizada de liberdade. Carolina Texeira reivindica que o próprio *ethos* mobilizado através da noção de aquilombamento enquanto conceito, não pode ser reduzido ao passado. Dessa forma, as posses do movimento Hip Hop são práticas de aquilombamento moderno, assim como a dinâmica do Grafiteiras BR, marcado por traços multi étnicos e culturais e que lutam por uma prática menos hierarquizante nos territórios urbanos.

Através do diálogo de vozes apresentados neste tópico, é possível constatar que “a forma de contar uma história determina a identidade de quem relata” (SCHNEIDER, 2009, p. 253). A neutralidade ou não posicionamento sobre questões políticas que tomam nosso tempo e dedicação acadêmicas é contraditório e parcial, pois gera implicitamente uma posição. Neste tópico, tive mais o intuito de apresentar do que aprofundar algumas das questões que atravessam o movimento da arte de rua de modo interseccional. É evidente o cenário violento que as mulheres ainda enfrentam nas ruas, além do apagamento sofrido por uma narrativa costumeiramente misógina, como foi possível observar. Vimos como existe uma realidade de gênero nada equilibrada nas ações institucionais de São Paulo. Ao mesmo tempo, é

necessário ampliar os estudos que olham para esta realidade na Paraíba de forma aprofundada.

No capítulo seguinte, abordarei noções de território e cartografia a fim de lançar um olhar, finalmente, sobre o itinerário mnemônico elencado pela grafiteira Cybele Dantas para contar um pouco de sua história no movimento do graffiti paraibano.

CAPÍTULO 2. RECONSTITUIÇÃO GNOSEOLÓGICA E ESTÉSICA: leituras críticas não hegemônicas desde a crítica decolonial

Olha, eu não sei o que tá escrito não, mas eu já vi essa marca antes. E aquela testada lá na Francisco Morato? Sou treinado, mas nunca consegui ler. Nobru falou que conhece o mano. É Forf. Nem sabendo disso eu consigo ler. Aqui em João Pessoa, Bruta tem uma tag linda, mas eu não conseguia ler até Falen dar a senha. Com a chave, encontrei todas as letras, emaranhadas como em um “mini-bomb”. Outro dia estava conversando com Fidel e disse que quando ia decodificar, tentava acompanhar o traço, para tentar entender o movimento da mão ao riscar as letras. Ele afirmou que fazia o contrário: pegava do fim do traço e vinha desenrolando, de trás para frente. Técnicas de leitura.

De certo modo, os graffitis e as pixações propõem um jogo de adivinhação através da grafia da palavra-pessoa. “Decifra-me ou te devoro”. Rompe a maldição e não é devorado pela esfinge aquele que consegue decifrá-las. Quando vai falar do universo das tags e suas características comunicacionais, a antropóloga e grafiteira Carolina Itzá (TEXEIRA, 2020, p. 68) faz uma comparação com a tática de “passamontanha” utilizada pelos zapatistas: “todos somos Marcos ou todos somos Ramona”. Quando aparecem publicamente, todos usam o mesmo capuz. Portanto, a imagem passada para fora não permite o conhecimento - ou o re-conhecimento - dos revolucionários. O universo indígena não é acessível àqueles que observam os zapatistas desde o mundo ocidentalizado. Da mesma forma, quando aparece “para o público”, a palavra-pessoa cifrada na parede é acessível apenas para aquele que desenvolveu a habilidade de decodificação por fazer parte ou ter algum contato com esse universo cultural. Dessa forma, a identidade de seu autor ou autora fica minimamente resguardada dos demais. Ainda que uma das intenções na arte de rua seja ser visto, a busca do reconhecimento geralmente se dá entre os pares.

A mesma pesquisadora ainda usa o conceito de aquilombamento, de Beatriz Nascimento, para se referir às posses agrupadas em torno dos elementos do Hip Hop - que funcionam como ocupações, irmandades, clubes e outras formas de sociabilidade negra (ROLNIK, 1989; CLEMENTE e SILVA, 2014). Apesar de alertar para o risco de mascarar desigualdades e violências cotidianas a partir da comparação dos antigos quilombos às periferias, Ana Cláudia Barreto (2020) cita Lourdes Carril a fim de reforçar a conexão existente entre os quilombos e as favelas:

O quilombo e a periferia estão associados à evidência pela presença da favela. O

imaginário quilombola é restaurado com a luta do negro brasileiro pela inclusão e é assim que aparece na linguagem do rap. O quilombo era o território dos libertos no sistema escravista, em que eles podiam ser recriados como cidadãos, em oposição ao cativo, como participantes das relações sociais por meio de outra identidade territorial (CARRIL, 2013, p. 178 *apud* BARRETO, 2020, p. 176).

Ainda que aqui tenham sido assimiladas a partir da indústria cultural, as posses e os agrupamentos em torno dos elementos do Hip Hop são coletividades que visam o resgate da cultura negra. Atravessados pelo quinto elemento, o conhecimento, os praticantes dessa cultura adotam posturas de enfrentamento aos padrões normativos da política higienista ocidentalizante e, portanto, eurocentrada.

Durante o ano de 2017, frequentei assiduamente o point de pixadores aqui em João Pessoa, que ocorria na Lagoa - Parque Sólon de Lucena - toda sexta-feira à noite. Aos poucos, uma batalha de rima começou a se reunir na frente da loja Infect, no anel da Lagoa. Como muitos pixadores rimam - a citar Grau, Greg, Fidel, Clow, Floid, entre outras/os - o point foi se dissolvendo na batalha.



Registro de trabalho de campo na Batalha da Lagoa no dia 18 de agosto de 2017. Enquanto o pixador grafa ao lado da letra “T”, do centro do círculo da batalha, uma voz grita: “Faça aí não boy! Ei boy! Ei boy! É embaçado, boy!”, aumentando a entonação da pronúncia, que recebe como resposta de uma outra voz: “agora já era”.

O movimento era grande. As pessoas se divertiam. Rimavam. Era o rolê de sexta. Alguns bebiam uma cerveja, outros usavam aditivos, como a maconha. Ouvia-se rap. Trocavam e construíam ideias. Faziam muitas tags e pixo. Em resposta, o local foi cercado com grades. A batalha se transferiu para a Lagoa, sendo então barrada por policiais sob solicitação do uso do solo público para tal. Como um pulverizador, as batalhas foram para os bairros, se proliferaram e integraram a cena nacional do SlamBr, aprovaram projetos em editais e ocuparam espaços prestigiados de cultura na cidade, como a Usina Energisa. O mesmo ocorreu com os points. Hoje existe o point do centro, o point da praça da paz, o point da sul, em Mangabeira, entre outros. Território móvel, de exercício de liberdade da sua própria cultura. A fuga - a mobilidade - às vezes se faz necessária.

Sobre a percepção do tempo, Nego Bispo (2018, p. 03) dizia como quilombola: “pensamos e agimos de forma circular e, para nós, não existe fim, sempre demos um jeito de recomeçar”. A socióloga e historiadora aimará Silvia Cusicanqui (2021, p. 91) recorda que “o mundo indígena não concebe a história linearmente, e o passado-futuro estão contidos no presente”. Essa é uma visão metodológica: buscar outros termos e conceitos que possam ser móveis, gerar reflexões e construir outros sentidos à existência. Em um exercício intelectual, se posicionava Nego Bispo (2023): enfraquecer as palavras colonialistas e potencializar nossas palavras.

Uma boa metáfora para falar dessa concepção de história é a da flecha - a originária e indígena, não a hegeliana. No movimento de lançar uma flecha - ao futuro - o indígena a tensiona para trás a fim de dar-lhe força, impulso e, com um pouco de esmero, direção. O presente é tensionado, buscando no passado - e na ancestralidade - seu impulso para o futuro. “Nossos pais dizem que nós já estamos chegando perto de como era antigamente”. Futuro ancestral (KRENAK, 2022). Os resquícios da escravização ainda ecoam nos corpos negros, mas também vibra a resistência de sua ancestralidade.

Na cosmovisão do quilombo, a fuga é vista enquanto potência. É o que dá condições de possibilidade para o exercício da liberdade. A fuga opera como ferramenta de luta que proporciona resguardar a integridade de uma cosmogonia própria. Ela é sempre o ponto de partida para a construção de um novo território de liberdade (TEXEIRA, 2020, p. 76). A fuga é elemento constitutivo do graffiti ilegal, sentidos aguçados sempre prontos para “dar fuga”. Ao “ganhareм a senha” dos locais em que querem grafar, os pixadores sempre planejam como subir e como descer, além de calcular as possíveis rotas de fuga (BOLETA, 2006). “Taca fogo no canavial / Quero ver o patrão de raiva se queimar”.

Quilombo, advindo da língua bantu, designa local de enfrentamento, resistência e liberdade.

Sabemos que a dinâmica Bantu acompanha toda a filosofia, todo o *ethos* do quilombo, o comportamento do quilombo. As regiões de quilombos de Angola, nesse período do século XVI com o mercantilismo, são regiões de grandes guerreiros¹⁰.

Deitado na cama e de pernas para cima, o pixador paulistano Cripta Djan faz um comentário acerca de sua leitura do livro *Além do Bem e do Mal*, do alemão Nietzsche. Afirma que se bom advém de “bônus”, que originalmente designa corajoso, guerreiro, então

¹⁰ Transcrição da fala de Beatriz Nascimento pela autora, retirada do filme *Ôri*, de Raquel Gerber, 1989, *apud* TEXEIRA, 2020, p. 75.

os pixadores é que são os bons da história. Não aqueles que se dizem bonzinhos e “cagam regras”¹¹. É certo que os pixadores não saem de casa para pixar como quem sai para a guerra. Ou como ironizou o pixador paulistano Skid - atuante desde o início dos anos 1990 - em suas redes sociais, os pixadores vão para o point trocar ideia sobre como derrubar o prefeito, tomar o poder e fazer a revolução? Não. Ao mesmo tempo, adotam táticas de “guerrilha visual urbana”, jogam com seus corpos de modo que às vezes, correm perigo real de morte, como em uma guerra¹².

O posicionamento de Skid reverbera uma percepção macropolítica. Alguns querem fama e adrenalina. Outros querem uma catarse. Alguns seguem cheios de ódio. Para outros, é uma terapia, uma válvula de escape. Para alguns funciona como ação direta consciente, tanto que alguns pixadores de João Pessoa, por exemplo, escrevem muitas frases contextualizadas de protesto, como abordarei no final do capítulo. Ou seja, envolve uma gama micropolítica das intensidades, das relações, das sociabilidades, dos circuitos, do jogo contra a sociedade moderna e a própria cidade colonialista. Geralmente, o lúdico, a aventura e a busca por reconhecimento constituem o impulso inicial de jovens para esse universo: “dessa brincadeira, emergem o compromisso, a defesa dos valores caros ao grupo e a fidelidade a eles” (DUARTE, 2010, p. 35).

Em um trecho do filme *Pixadores*, de 2014, enquanto vemos imagens noturnas de Cripta Djan e um dos integrantes da crew Exorcicy em ação na cidade de São Paulo, grafando a frase “o Brasil não aceita pobre revolucionário”, escutamos a voz do primeiro narrando:

Depois dos primeiros... corres da polícia, primeiros banhos de tinta, processos. E aí, aquela luta contra a repressão e o sistema começa a tomar conta da sua mente...o que antes era só uma brincadeira de moleque, vira um combate, uma militância, como se estivesse numa guerra... só que... a nossa arma é a tinta.

Como constatei na pesquisa de mestrado, as narrativas dos pixadores costumeiramente são atravessadas por uma revolta contra o “sistema”, o “governo” e sua “opressão” - como aquilo que tolhe as culturas marginalizadas vivenciadas por esses jovens.

Na pesquisa de campo, em um mutirão realizado no bairro do Taipas, no ano de 2022, o grafiteiro e pixador Emerson, vulgo Pox - homem cis negro de pouco mais de trinta

¹¹ Cena do filme *Pixadores* (2014), aos 01:19:07.

¹² Em outubro de 2023, o pixador Rafael Lucas da Silva foi linchado até a morte por um grupo de homens que saíram de uma festa em um condomínio, em Interlagos, zona sul de São Paulo. Acusaram o pixador de roubar baterias de carro e o perseguiram. Para mais detalhes, vide: <https://www.metropoles.com/sao-paulo/pichador-e-espancado-ate-a-morte-em-banheiro-de-supermercado-em-sp>. Acesso em 10.12.2023.

anos -, fez um graffiti com a mensagem “Seja Love”, que ele costuma espalhar por vários pontos da cidade. O graffiti mistura caligrafia de diferentes estilos - bomb, tag e pixo reto. Questionei como surgiu o nome “Seja Love” e ele explicou:

Mano, o Seja Love nasceu da necessidade que eu senti de passar uma mensagem usando a linguagem da rua, tá ligado? Na ideia de trocar uma ideia com a sociedade que vê a gente como marginal, como vagabundo. Como pessoa que não tem nada pra passar pra sociedade.

Na mesma ocasião, conversando com moradores que saíram para suas calçadas enquanto o mutirão ocorria, registrei o depoimento de Naiara, de dezoito anos de idade. Ela estava sentada no portão de casa com sua tia, Ana Lúcia, de quarenta e dois anos, que pouco falou. Naiara comenta: “Ah, tem uns nomes que dá pra entender, outros que não dão... mas eu estou achando bem interessante...”. Eu questiono: “qual nome você entendeu aí?” e ela: “Esse aqui deu para entender que ali embaixo tem o nome Love. Em cima, se não me engano o nome é Sérgio”. Depois do depoimento dela, voltei a falar com Pox, contando que haviam entendido o nome Love. Ao fundo, a voz de Naiara afirma: “eu entendi agora, é “seja”. Eu errei”. Eu: “você achou que era Sérgio, né?”, e Emerson: “Sérgio?”. No fim, brinco: “É... Sérgio Love, cantor brega...”, e todos rimos. Aí está instaurado o jogo. Naiara decifrou, ela não será “devorada”, metaforicamente falando.

2.1 Colonialismo e colonialidade

Segundo Quijano (2005) e Ribeiro (1968), a modernidade surgiu como projeto europeu graças ao encontro com o continente americano. Não existe modernidade sem o colonialismo. Foi a partir do século XV que passou a haver um deslocamento geográfico dos principais centros de poder mundiais, do Mediterrâneo e da EurÁsia para a costa ibérica e americana. Não fosse o contingente de ouro encontrado nestas terras e a riqueza produzida pelos africanos e indígenas escravizados, a Europa dificilmente teria conseguido transformar-se no centro monetário do mundo, comprando e dominando rotas com o oriente e integrando os territórios em um “sistema-mundo”.

No intervalo de 1591 a 1660, o reino espanhol saqueou 4537,6 toneladas de ouro das suas colônias americanas, assim como Portugal saqueou 1440 toneladas de ouro e 3 milhões de quilates de diamantes durante o século XVIII (RIBEIRO, 1968, p. 161). Na aurora do que viria ser chamado de “modernidade”, os reinos europeus não figuravam como os precursores do processo civilizatório vigente. Graças ao crescimento da burguesia e a unificação

territorial, conseguem explorar projetos até então duvidosos que visavam o descobrimento de novas rotas comerciais e o crescimento de suas economias mercantis. Tais navegações levaram os europeus de encontro ao continente que vieram a nomear de americano. Como eram orientados através de uma lógica capitalista, trataram de o saquear e colonizar, a fim não só de ocupar o território, mas torná-lo rentável. O enriquecimento dos cofres europeus através do acúmulo de metais preciosos nesse período, proporcionou proventos suficientes para que os países desse continente fossem pioneiros da revolução industrial e dos processos daí decorrentes.

O colonialismo é compreendido como o processo de expansão europeia através da dominação territorial instaurada inicialmente nos continentes americano e africano a partir do século XV e XVI, se estendendo até o século XX. Faz parte desse processo inúmeras violências que serão problematizadas neste tópico, principalmente a partir das obras *Discursos sobre o Colonialismo* e *Os Condenados da Terra*, dos martinicanos Aimé Césaire e Frantz Fanon, respectivamente. Vale lembrar que, como escrevem a partir de sua experiência territorializada, têm como referência principal a Martinica, território ultramarino do império francês até os dias atuais. No caso de Fanon, ainda leva em consideração o contexto de luta por liberação vivenciada na Argélia, então colônia francesa até meados do século XX, onde serviu como médico psiquiatra tanto de colonizadores quanto de colonizados.

Inicialmente, Césaire (2020) ressalta a compreensão da colonização como forma de cumprir a profecia judaico-cristã. Promove a pulverização da palavra de Deus e a possibilidade de salvação da humanidade através do trabalho missionário e da conversão forçada ao cristianismo. O discurso religioso não era contrário à escravização dos negros e nem sempre foi contrária à escravização dos indígenas - às vezes sendo responsável por sua promoção.

Sobre tal questão, no século XVI foi estabelecido um debate polarizado entre Las Casas e Sepúlveda. Este último seguia a linha argumentativa associada à percepção deturpada dos europeus de que os indígenas não tinham religião e viviam na idolatria. Dessa forma, Sepúlveda defendia que esses povos sem religião eram povos sem Deus e, conseqüentemente, sem alma. Ou seja, seres em seu estado natural, configurando-se apenas como substâncias extensas que poderiam ser coisificadas, dominadas e escravizadas. Ainda que tenha prevalecido no debate, a percepção de Las Casas de que os indígenas poderiam ser convertidos e salvos - portanto, tinham alma - não impediu que fossem compulsoriamente escravizados durante todo o período de colonização ibérica.

Além disso, Quijano (2005) recorda que aos indígenas da América espanhola restou a “servidão não remunerada que não pode ser equiparada à servidão feudal pois não contava com nenhuma proteção e, geralmente, nenhum quinhão de terra”. Os registros visuais veiculados com a Crônica de Bom Governo, escrita por Guamán Poma no império do Tawantisuyu nos fins do século XVI e enviado ao então rei da Espanha, podem ser tomadas como poderosos argumentos críticos e conceituais acerca da visão quéchua sobre a invasão.



Gravura da Crônica de Bom Governo, de Guamán Poma. Reprodução disponível em (CUSICANQUI, 2021, p. 81).

Uma dessas gravuras retrata o corregedor espanhol e seus serviçais sentados à mesa, onde bebem e comem fartamente. No primeiro plano, aparece um indígena adulto recolhendo os restos que caem da mesa em uma sacola. Apesar de adulto e de estar em primeiro plano, o indígena é representado muito pequeno:

...há aqui uma conceitualização indígena da noção de opressão. Na língua aymara e em qhichwa, não existem palavras como opressão e exploração. Ambas as ideias são resumidas na noção (aymara) de *jisk'achasiña* ou *jisk'achaña*: apequenamento, que se associa à humilhante condição de servidão (CUSICANQUI, 2021, p. 39).

Portanto, tanto na prática corriqueira quanto na jurídica, a noção aymará de apequenamento talvez ofereça uma importante chave para compreender o que foi estabelecido a partir da dominação colonial com as populações indígenas.

Aimé Césaire continua sua crítica ao colonialismo escancarando as discrepâncias entre os valores do humanismo renascentista que acompanhou a expansão da civilização europeia e a brutalidade de seu empreendimento colonial. Apesar de Montaigne pregar o relativismo cultural e os direitos humanos, as colônias se caracterizam como territórios em que o domínio do clero ou da realeza era distante e, portanto, mais brando. Associado ao sentimento de superioridade europeia, tal fato fez os colonizadores se livrarem de seus pudores e entraves morais, agindo com extrema brutalidade e negligenciando inúmeras possibilidades de igualdade, empatia ou respeito humanitário para com os povos colonizados.

Aimé Césaire critica o humanismo cristão e seu discurso salvacionista, enquanto o “cristão de bem” traz Hitler dentro de si.

Citando o caso de líderes militares ingleses que tinham coleções de cabeças de chefes maoris como se fossem troféus, Césaire (2020, p. 23) alerta:

A colonização, repito, desumaniza até o homem mais civilizado; a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende; o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro, ao treinar-se tratá-lo como um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal.

Dentre outros argumentos, Césaire problematiza o livro *Defesa do Ocidente*, lançado em 1927 pelo fascista Henri Massis. Nele, o autor reitera a ideia da superioridade cultural europeia, que estaria sendo minada pela invasão do comunismo, do socialismo, do orientalismo e do relativismo cultural. Massis defendia o combate a esses invasores, além do fortalecimento dos valores e princípios da cultura ocidental europeia.

Tais argumentos geram pontos de confluência com as ideias veiculadas em livros como *Em Defesa do Cânone*, de Harold Bloom ou *The Book of War*, de James Atlas. No contexto da eclosão dos Estudos Culturais e do alargamento, deslocamento ou “ruptura” das fronteiras disciplinares nos estudos sobre a cultura, a crítica literária se viu em uma encruzilhada. Se por um lado se beneficia dos estudos culturais por expandir seus objetos e seu público, por outro, passa a ser tão permeada pelas diversas ciências sociais, que mina o campo da crítica literária, que teme então sua diluição.

Os autores citados enxergam na postura de valorização de outros itens culturais além dos clássicos ocidentais, um sinônimo de sucateamento educacional e intelectual. Ou seja, aquele saber que não conflui com a ordem uni-versalizadora da ciência é tratado com desdém, tido como misticismo ou mesmo desapropriado. Segundo o norte-americano James Atlas, o avanço dos estudos culturais trazia consigo influências políticas e ideológicas vindas “de fora”. No caso, de outras áreas do saber e de outros objetos e atores culturais que dialogam com a cultura de massas, a oralidade popular, o analfabeto etc. Essas influências seriam responsáveis pela crise literária do século XX (COSER, 2011, p. 130).

Já Harold Bloom, defende uma elitização necessária ao conhecimento, assim como a crítica brasileira Leyla Perrone-Moisés e o crítico Luiz Costa Lima, sob o risco de caírem em um “ecletismo não rigoroso”. Esses são argumentos que muitas vezes são atualizados pela epistemologia científica frente às diferentes formas de conhecer e narrar advindas dos povos subalternizados. Como afirma Fanon (2022, p. 243), “a cultura quando luta, vibra, o povo

ganha vivacidade. Nesse caso, é o antigo intelectual colonialista que vai partir em defesa da tradição, contrário às transformações ou às trocas entre o saber de sua elite e os saberes ditos populares.

Fanon (2022) corrobora com seu conterrâneo ao afirmar que a colonização é sempre um processo violento. Apesar de justificarem sua superioridade através das operações racionais científicas, “a colonização não é razão. É violência em estado puro”. A literatura de testemunho de Harriet An Jacobs - conhecida também pela alcunha de Linda Brent - narrada em *Incidentes na vida de uma menina escrava*, pode ajudar a dar uma ideia de sua proporção. Linda Brent nascera escravizada na colônia da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, e vivera toda sua vida durante o século XIX. Era propriedade do Sr. Flint, que insistentemente tentou seduzi-la e estuprá-la. Como plano de uma fuga, durante mais de um ano esteve escondida na laje da casa da avó, em um espaço de cerca de um metro de altura, alimentando-se uma vez ao dia. Enquanto isso, os capitães do mato do Sr. Flint estavam loucos atrás dela. Via o filho pelas brechas das tábuas de madeira, mas não podia fazer nada. Não podia haver qualquer indício que fizesse o Sr. Flint desconfiar - ainda mais - de sua avó, negra que havia comprado sua própria alforria.

Em um dos capítulos do livro, intitulado “Retratos de senhores de escravos das redondezas”, a autora narra alguns castigos que os donos das fazendas vizinhas a qual morava aplicavam em seus negros escravizados. A quem chama de Sr. Litch, denuncia que uma das torturas prediletas era pendurar o escravizado por uma corda e suspendê-lo do chão. Acima do mesmo era aceso uma fonte de fogo que aquecia um pedaço de banha de porco até pingar fervente sobre a pessoa castigada. Outro treinava os cães e os soltavam para correr atrás dos castigados em um grande pátio. Caso os cães os alcançassem, “lhes arrancavam a carne dos ossos, literalmente” (p. 70).

Outro escravizado falou algo que o Sr. Conant, um pouco embriagado, não gostou. Foi todo despido e ficou apenas com a camisa no corpo. Durante três horas de tempestade de inverno nas noites frias da América do Norte, foi pendurado em uma árvore, amarrado por uma corda. Alguns familiares clamavam pela sua vida, mas o Sr. Conant não cedeu. Outro escravizado era mal alimentado e passava fome. Foi pego roubando carne de porco e levou centenas de chibatadas, ficando com as costas em carne viva. Para o escravo que fora sempre tratado como um cão e, maltrapilho e mal alimentado, fugiu e foi capturado dias depois pelo capitão do mato, sobrou mais do que centenas de chibatadas. Banhado em uma salmoura para que sua pele não apodrecesse, foi colocado entre os rolos do descaroçador de algodão pela mesma quantidade de dias que permaneceu no mato. Era um espaço que ele mal conseguia se

mexer. Outro escravizado ia lhe deixar pão e água todos os dias. A partir do segundo dia, reparou que o pão desaparecia, mas a água ficava intocada. No quarto dia, reconheceu um forte mal-cheiro. Quando abriram o caixote em que estava o castigado, constataram que o negro havia sido devorado por ratazanas.

A crítica de Césaire a um pseudo-humanismo europeu é legítima. O colonialismo não se baseia em um confronto racional de pontos de vista, tal como a lógica eurocêntrica exige. Afirma-se a partir da imposição pela força e da persuasão pela violência. Essa opressão sistematicamente violenta desencadeia diferentes efeitos colaterais. Úlceras, cólicas, distúrbios menstruais, crises de ansiedade, ataques de pânico, pesadelos, espasmos e tremores musculares, neuroses, alucinações tanto auditivas quanto visuais (FANON, 2022, p. 249-300).

Para os colonizadores, animados pelo racionalismo e pelo empirismo de sua época, os nativos e africanos eram entendidos como seres naturais “que obedecem cegamente às leis da natureza”. Por isso mesmo, “é necessário disciplinar, domar, dominar e pacificar” (FANON, Op. cit., p.313). A partir das revoluções burguesas, na modernidade industrial, a coisificação das relações reduzidas à ótica da propriedade privada utilitarista, se esforça por justificar “cientificamente” a inferioridade dos africanos e seus descendentes.

Posso citar De Gaunau, defendendo que a civilização técnico-racional só é possível em locais de climas temperados. Rudyard Kipling defendendo que apenas a civilização europeia era capaz da maioria moral kantiana, tendo como fardo histórico civilizar o restante do globo. No mesmo viés da autonomia e heteronomia kantianas, Octave Mannoni defende que os subalternizados sofriam de uma “síndrome de dependência”, se negando a abraçar seu destino de maneira autônoma (CÉSAIRE, 2020, p. 45-55). Cesare Lombroso desenvolve métodos que associam as características biológicas dos subalternizados com a criminalidade.

E, finalmente, o primo de Charles Darwin, Francis Galton, chega à teoria da eugenia, afirmando que as características genéticas herdadas são mais importantes do que a própria educação, disciplina e estudo. O primeiro congresso sobre eugenia no Brasil ocorreu em julho de 1929 e foi recebido como o passaporte capaz de promover o desenvolvimento da sociedade brasileira através do melhoramento da raça (BERTH, 2023, p. 131). Vale lembrar que também é do século XIX a formulação de Edward B. Tylor, James Frazer e Lewis Morgan que apontava para a tríade ‘selvagens, bárbaros e civilizados’ como escalas evolutivas lineares, pautadas a partir do conhecimento técnico (LEMOS, 2019, p. 48).

A violência moderna contra os povos subjugados ainda promoveu epistemicídios, seja no conhecimento botânico e fármaco das bruxas queimadas pela Igreja; nos códigos incas

queimados nas guerras de conquista; ou na sabedoria dos griots escravizados ou mortos nos porões dos navios negreiros (GROSFOGUEL, 2007). Tudo que fazia menção à expressão cultural dos colonizados deveria ser demonizado, combatido, suprimido, substituído. Por muito tempo, expressões culturais hoje consagradas como a capoeira, o samba, o candomblé - e até o skate - foram proibidas.

Mesmo após a independência, a nova classe dirigente costumava letrar-se segundo o cânone europeu, perpetuando suas ideias, conceitos e leituras historiográficas. Este é um fenômeno que se perpetua dentro das academias até os dias de hoje. Isso gera um outro tipo de colonização, voltada para os valores, os hábitos, os modos de ver e sentir, de conhecer, de organizar sua economia e suas forças produtivas etc. A essa dominação indireta, que se perpetua a nível objetivo e subjetivo e que ultrapassa a colonização política formal, é possível chamar de colonialidade. Quando o medo, a inferioridade e o servilismo são encucados em milhões de seres humanos (CÉSAIRE, 2020). A colonialidade se propaga com a ocidentalização do mundo e seus fenômenos de massificação cultural, de proliferação de não-lugares (AUGÉ, 1994) etc.

Como lembra Fanon, mesmo quando não se consegue manter a dominação direta, as metrópoles europeias mantêm a dominação cultural, tecnológica e referente aos valores. Mesmo com o fim da ordem colonial, nossa sociedade continua a perpetuar a inferioridade do negro e do indígena, os donos do poder continuam a serem os brancos e nossa geração neta continua sendo educada e versada segundo os cânones e a versão europeia da história. A retirada dos exércitos coloniais finda o processo de colonialismo, mas mantém o processo da colonialidade. Segundo o intelectual martinicano, existe uma extensão ou uma continuidade entre a violência colonial e a violência pacífica do mundo contemporâneo.

Uma série de moralistas, professores e conselheiros continuam a levar a violência para a mente dos subalternizados. A intelectual negra bell hooks (2019, p. 194) comenta sobre sua juventude durante o regime de *apartheid*:

Instituições de ensino superior nada fizeram para desenvolver nosso limitado conhecimento sobre racismo como ideologia política. Em vez disso, professores sistematicamente escondiam a verdade, ensinando-nos a aceitar a polaridade racial como supremacia branca e a polaridade sexual como domínio masculino.

De modo a realizar uma síntese, Marcelo Lemos (2019, p. 27) denota o colonialismo como um regime político que vigorou majoritariamente entre os séculos XVI e XIX. Legitimado a partir do poder político, econômico e militar europeu sobre outras jurisdições territoriais ao redor do planeta. Ainda ressalta a importância do colonialismo não apenas para

o desenvolvimento do capitalismo, mas para seu desenvolvimento e expansão. Por sua vez, colonialidade ultrapassa o colonialismo, representando as consequências sociopolíticas, econômicas, epistêmicas e culturais do mesmo.

A literatura dá forma épica às realidades sócio-históricas. Por isso, para enriquecer a compreensão acerca da colonialidade, mais uma vez recorro a uma escritora negra norte-americana. *O Olho Mais Azul* é um livro de Toni Morrison, publicado originalmente em 1970 e reeditado em português pela Companhia das Letras em 2019. O enredo conta a história de Pécota, uma jovem negra com um pai alcoólatra e um lar desestruturado, nos guetos norte-americanos dos anos 1940. O texto usa diferentes recursos narrativos. Todo começo de capítulo inicia com um trecho de uma cartilha de alfabetização utilizada nos Estados Unidos entre os anos 1940 e 70 e que tem Jane como protagonista. Esta é uma menina branca com um vestido vermelho, com uma família estruturada, uma grande casa no subúrbio e um cachorro. Vale pontuar que os negros só foram introduzidos nesta cartilha na década de 1960 (NASCIMENTO e SOARES, 2010).

O recurso linguístico-narrativo adotado pela autora para a transição entre o trecho inicial da cartilha e a história de Pécota, é a repetição do excerto três vezes. Contudo, aos poucos, ele vai perdendo as maiúsculas, os espaços, as pontuações e letras. O desmantelamento - até formal - da narrativa de Jane associa-se à ideia de desorganização que se apresentará na vida de Pécota durante a história. Esta demonstra inúmeras vezes que está infeliz com sua aparência. Isto ocorre, por exemplo, quando vai passar uma temporada na casa de Cláudia e sua irmã em decorrência de seu pai ter ateado fogo na própria casa. Pécota assiste fixamente a uma atriz mirim na televisão. Ela é branca, loira e tem olhos azuis. A personagem bebe sequencialmente três canecas de leite puro em uma xícara que contém a foto da mesma atriz mirim impressa.

Negra de pele retinta, Pécota é comumente afugentada por meninos brancos da escola. Em suas orações, frequentemente pede para desaparecer. Em determinado trecho, um narrador onisciente descreve Geraldine, uma mulher negra de pele mais clara. Faz tudo correto, serve o marido, cuida da casa. Mas lhe falta algo. Ela tem nojo do contato físico com o parceiro. Tem nojo até do contato com o filho, e se afeiçoa ao gato. Junior, o filho, percebe o fato e age de forma violenta com o animal. Eles moram próximos ao pátio do colégio - de modo a fazer Junior sentir que “o parque era seu”. Era uma criança carente e, quando vê Pécota cortando caminho, atravessando o pátio, a interpela. Quer lhe mostrar gatinhos. É violento com o gato e com Pécota. A faz prisioneira e a afugenta. E ela, assim como Geraldine, se afeiçoa do gato: ele também sofre e tem olhos azuis. A mãe de Junior chega

nesse momento. O menino dissimula e faz parecer que é tudo culpa de Pécola, que internaliza tudo e vai se destruindo aos poucos.

A colonialidade desencadeia violências tanto de ordem objetiva e material quanto de ordem subjetiva e simbólica. Dessa forma, quebra-se o ser colonizado, que passa a internalizar sua inferioridade expressa em suas relações materiais e sociais. O sociólogo Aníbal Quijano (2005) compreende a articulação entre o colonialismo e a colonialidade como a base do que chamou de padrão global de poder. É sobre este que se efetiva a sociedade moderna. É a colonialidade do poder que transforma a pele negra em pele alvo. Que transforma favelado em bandido. É o PCP que faz com que os policiais por vezes se sintam como capitães do mato ao flagrar jovens periféricos pixando de madrugada.

O intelectual peruano mostra que a raça é uma categoria mental da modernidade e que é central para a colonialidade do poder. Até os europeus taxarem e classificarem a identidade dos indivíduos pela tonalidade de sua pele, o reconhecimento do outro era feito através de sua origem geográfica. O padrão colonial de poder se instaura nesta base racista. Se a branquitude é associada à pureza, seu modelo civilizacional é superior. É portadora da verdade uni-versal tanto epistemológica quanto religiosa. A raça, em interrelação com o gênero e a dominação sexual, deram condições para os já citados cientistas do século XIX formularem tanto o mito evolutivo quanto a superioridade da branquitude eurocentrada através da eugenia. A razão civilizatória é uma “razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade europeia” (CARNEIRO, 2023, p. 91)

O colonialismo empreendido durante o início da modernidade possibilitou integrar diferentes territórios ao modo de produção europeu, instaurando pela primeira vez um padrão de poder a nível global, delimitando zonas de exploração e desenvolvimento. A fim de rebater os defensores da superioridade europeia, tanto Quijano quanto Césaire recordam que a filosofia nasceu na Eurásia, mais especificamente na Turquia. A aritmética e a geometria, tão cara a Platão, é herança egípcia. A astronomia é um legado dos assírios. A química e boa parte dos conhecimentos acerca da medicina, provém originalmente dos árabes. Inclusive, estes também foram responsáveis pela preservação de obras de inúmeros filósofos gregos - como Aristóteles - que os europeus só conheceram posteriormente por intermédio deles. É na Ilustração que o projeto moderno busca escamotear as descontinuidades históricas, forjando uma narrativa linear acerca do ocidente, desde os gregos até a modernidade pós industrial.

2.2 A modernidade e suas desterritorializações

Nego Bispo compara a colonização ao adestramento. Quando adestramos um

animal, tiramos ele de seu território original/habitual. Ele passa a obedecer a comandos humanos e habitar espaços humanizados. Faz isso ou sob uso da violência repressiva e do medo ou da recompensa e compensação. A fim de adestrar os povos vencidos, os colonizadores fazem o mesmo. Começam desterritorializando sua identidade, “impondo-lhes novos modos de vida e novos nomes” (SANTOS, 2023, p. 11), além de outra língua - o português -, que passou a ser obrigatória em todo território a partir do século XVIII.

O intelectual quilombola proveniente do Piauí propõe uma “guerra das denominações”: um “jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las (...) Vamos pegar nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las” (p. 13). Cita o exemplo do termo *desenvolvimento*, em voga no imaginário liberal-tecnológico e que designa crescimento, progresso. História em ascensão. Fé na ciência. Bispo afirma que a palavra boa é *envolvimento*. Toda uma lógica muda quando nos preocupamos com o envolvimento. Aplicamo-nos mais. Fazemos um esforço de abertura. Sugerindo uma crítica potente, o des-envolvimento tecnicista reflete não só na distância física, mas na mecanização da vida e no enfraquecimento dos laços afetivos em geral. O ser pós-moderno é líquido e volátil. Vive desterritorializado nas redes sociais. Cada vez mais, a civilização ocidental rompe seu vínculo com a Terra. Cada vez mais habita em nosso imaginário coletivo a possibilidade de recriar a atmosfera terrestre em outro planeta e colonizá-lo - círculo vicioso.

Nos dissociamos do “estado natural”. Tornamo-nos cada vez mais artificiais e, assim, nos distanciamos cada vez mais do território ao qual pertencemos. Como legado do racionalismo e do empirismo modernos, a natureza continua a ser percebida e tratada como objeto, como corpo, como falha, cópia, matéria-prima. É ameaçadora e precisa ser domada. Ela deve nos servir. A desconexão humana do mundo animal é uma cosmofofia (SANTOS, Op. cit.). Temos medo de nos misturar à natureza e aqueles que habitam as florestas ou os vastos sertões. Evitamos pisar no chão descalços, gesto sutil de distanciamento com a Terra, território cósmico primordial, ancestral e indivisível. Ao contrário, calçamos botas e sapatos que “aprisionam o pé, constringindo sua liberdade de movimento e embotamento de seu sentido tátil” (INGOLD, 2015, p. 74).

Como mostraram Deleuze e Guattari em diferentes ocasiões (2020; 2020a), o território tem um alcance existencial, podendo ser projetado até em um parceiro de viagem. Territórios existenciais articulam ideias, informações, impressões, argumentos, intensidades, valores, sensações, lembranças, signos etc. Em um movimento autônomo de criação de si, essas referências estão relacionadas às nossas trocas diante da experiência de estar no mundo. Consequentemente, o território físico reverbera no território existencial, assim como

o contrário também ocorre.

Os filósofos em questão partem do pressuposto de que o que conhecemos como verdade são interpretações do mundo que fazemos a partir das linguagens que temos em nossos repertórios. A vida *em si*, por sua vez, é um fenômeno intenso que escapa às codificações. Essa esfera descodificada da vida é entendida como pura intensidade e é tratada através do conceito de “plano caóide”, que representa um ponto em que “já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU” (DELEUZE E GUATTARI, 2020b, p. 17). A escrita e a arte podem estabelecer contato com essas intensidades e se fortalecerem a partir disso.

A codificação é o processo de desaceleração dos fluxos no plano caóide, que sofrem cortes a partir de explosões perceptivas lhes dando visibilidade e posição em um plano, como uma mesa ou um platô. Trata-se de uma zona de intensidades em que é possível fabricar e articular conceitos. Como resultante desse movimento, a codificação se desdobra em processos de subjetivação que podem ser entendidos sucintamente como o movimento incessante pelo qual nossa subjetividade “dobra” os fluxos intensos - psíquicos, sensíveis e afetivos - coletivos e individuais –, dando-lhes forma, consistência, referência e ordenação (GUATTARI, 1992).

As codificações capturam o desejo em alguma medida, podendo ser representadas pelo Estado, pelo Capital, pela pedagogia, pela unidade da família nuclear burguesa, pelos discursos religiosos, pelas máquinas binárias etc. Na ótica capitalista e privatista da sociedade ocidental-liberal - a mesma que gera a desigualdade e desencadeia a violência - são postas em funcionamento o que os filósofos franceses chamam de “máquinas de sobrecodificação”. Se a máquina codificante territorializa os fluxos, a máquina sobrecodificante precipita os processos de subjetivação antes que as dobras sejam realizadas com determinada autonomia, criando “territórios artificiais” que geram uma estagnação dos sentidos.

Estes refletem a formação de desejos induzidos que impedem a constituição de territórios existenciais autênticos. De maneira geral, a cultura é formada a partir do exercício de preencher a existência com códigos e signos. Quanto mais autônomo for esse processo de significação, mais autêntica é a criação cultural. Nas máquinas sobrecodificantes, existe uma antecipação no processo de codificação exercida pelos axiomas capitalistas da propriedade privada, do valor-signo, do espetáculo, deixando de ser uma expressão genuína. A percepção sobrecodificada recai na monetização, nas formas padronizadas de lazer, sobretudo associadas ao mercado do entretenimento, assim como na instrumentalização da vida.

Um dos problemas decorrentes dessa antecipação da codificação capitalista na nossa percepção é a perda de autonomia do próprio olhar. Tartaglia (2018, p. 108/9) tece reflexões sobre esta ação, compreendendo o olhar como exercício de buscar informações e significações no que se vê. O resultado do olhar depende da formação cultural do observador e é, portanto, produtor de sentidos. Segundo Roberto Damatta (1978), a cultura funciona como “um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmos”.

Desterritorializados em nossos fones e smartphones, mergulhamos em uma espécie de “anestesia perceptiva” (CUNHA, 2014) que afeta o exercício do olhar. Nelson Leirner, artista plástico que em 1968 se utilizou dos “*outdoors*” para expor uma arte que trazia ilustrações de um livro para colorir com os dizeres: “Aprenda colorindo a gozar a cor”, acusa: não funciona. Indica que o olhar das pessoas não recebe o conteúdo desse espaço de publicidade como arte. No caso, o artista afirma que as pessoas acreditavam se tratar da propaganda de alguma escola de artes (ANDRADE, 1998, p. 92).

Criados pela axiomática capitalista no exercício da ocidentalização do mundo, os territórios artificiais são físicos, como os não-lugares trabalhados por Augé (1994), suprimindo os traços culturais locais. Iluminados e climatizados de maneira artificial e independentes do território e do contexto que os cercam. Tornam-se também territórios artificiais existenciais ao habitar nossos valores, hábitos cotidianos - dos alimentares aos relacionados à vestimenta -, modos de aproveitar o tempo livre etc. “Estamos dopados em uma realidade nefasta de entretenimento e consumo que nos desconectamos do organismo Terra” (KRENAK, 2020, p. 18).

Castro-Gómez (2005) afirma que a primeira desterritorialização da modernidade foi desencadeada a partir da formação do Estado-Nação. No sentido de uma “comunidade imaginada”, fundada a partir da invenção de tradições acerca de um passado comum (ANDERSON, 2008), o Estado-nação massifica identidades regionais divergentes para garantir sua hegemonia e centralidade. Constrói parâmetros para uma identidade coletiva nacional, normalizando uma língua, uma religião e uma via cultural majoritária, o que auxilia garantir a unidade do território. O Estado delimita fronteiras possíveis diante do ser nacional. Como afirma Mignolo (2019, p. 04), o problema do Estado-nação é o fato de ele se preocupar com os nacionais e não com os seres humanos, de maneira geral.

Dessa forma, o Estado-Nação suprime histórias locais frente à história e os interesses nacionais. Portanto, é preciso separar quem são os nacionais e quem não são - além dos traidores da pátria. Isto opera distinções e rivalidades com todos os modos de existência que divergem dos paradigmas instituídos para a identidade e para o projeto nacional - como no estereótipo preconceituoso contra indígenas, alegando-os como preguiçosos que resguardam grandes áreas naturais sem aplicar-lhes grande “utilidade” do ponto de vista capitalista. Vale lembrar que nas antigas colônias, os heróis e as memórias nacionais oficiais costumam ser constituídos a partir dos parâmetros e da herança europeia-colonizadora como sinônimo de progresso e civilização. Consequentemente, há um silenciamento sobre o modo de ser gaúcho, camponês, indígena, negro, quilombola, sertanejo, encarados como estágios bárbaros que deveriam ser civilizados.

O Estado limita as possibilidades de existência dentro de um padrão de normalidade. Na ótica decolonial, Rita Segato (2012) aponta para a existência de diversas tribos que, mesmo tendo resquícios da herança patriarcal de longa duração, exercem um machismo considerado leve, sendo identificáveis diferentes práticas de alteridade, afetividade, transgenia etc.

Os guaranis, por exemplo, entendem o Estado como “o UM” (CLASTRES, 2017). Como aquele que deve ser evitado para conseguir viver a diversidade de uma existência livre e autêntica. Abolir “o UM” abre a experiência ao múltiplo, à experimentação das potencialidades caóides e devires que escapam às massificações. Só assim podiam garantir que as subjetividades não seriam capturadas. Por isso, nas sociedades guaranis os chefes nunca tinham sua autoridade garantida com muita estabilidade e essa era baseada na palavra e na capacidade de ser provedor, o que muitas vezes lhes custava bastante energia. A perspectiva de Krenak (2020) da vida como fruição abre a subjetividade à experimentação, à contemplação e à integração ao invés de fechá-la nas relações de produção dominadas pela perspectiva cronológica do tempo e da história.

Os europeus se autoproclamaram dotados de uma racionalidade capaz de estabelecer a “Verdade”. Razão esta inexistente nas pessoas com fenótipos diferentes. O pensamento da dianteira europeia era marcado pelo cogito cartesiano. Racionalista, Descartes defendia que o intelecto era formado por ideias inatas que não dependiam do mundo externo. Dessa forma, a racionalidade cartesiana pode ser relacionada à perspectiva desterritorializada da Ideia platônica, uma vez que a Verdade era advinda de um plano racional, independente da realidade material, compreendida como cópia imperfeita do mundo ideal.

Na ótica platônica a Verdade é algo pressuposto, como uma dádiva recebida de uma esfera metafísica superior - o “mundo da Ideia”. Dali partiu a nossa Alma que precisa rememorar sobre esse contato a partir da investigação racional. Para que Descartes crie o cogito, é necessário que esse solo platônico seja transformado, passando de uma Ideia como algo impessoal - a alma individual dissolvida no retorno à Ideia - para um sentido subjetivo-individual (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 39). Ou seja, o que cria a possibilidade do conceito de cogito emergir é justamente atravessado pelos problemas trazidos por sua territorialização geo-histórica e pelo crescente individualismo moderno¹³. Eu penso, logo, existo - ou duvido, por isto sou. Eu, que duvido e consigo realizar análises mentais dedutivas à maneira do ser colonizador. Eu, a substância pensante que concebo a substância extensa - a natureza - apenas como objeto de análise e dominação. Não me vinculo a ela.

Racionalizar a natureza é uma forma de controlá-la e se prevenir contra os fenômenos naturais e possíveis transtornos deles decorrentes. Apesar da noção de que a ciência cria um conhecimento seguro, afinal descobre constantes, ela conta sempre com o habitualmente previsível. A ciência é um conhecimento verdadeiro e verificável do ponto de vista técnico e sob determinadas condições, ainda que, como linguagem humana, não possa ser tomada como expressão da Verdade *em si*. Desde a eclosão do Logos, mas de modo destacado a partir de Descartes, o pensamento passa a ser desterritorializado para uma racionalidade pensante descolada do corpo - substância extensa. Nesta consciência monológica, o raciocínio não depende do território nem da realidade heterogênea de que eclodiu. Ao habitar uma esfera metafísica suspensa, o olhar do ego pensante duvida de tudo e, assim, passa a ter um conhecimento sólido e onisciente.

Os desviantes desta racionalidade serão tidos como ignorantes ou incapazes de desfrutar da existência por inteiro (GROSFOGUEL, 2007). São constituídos a partir da ótica europeia que concebe o outro a partir da falta. O ser da filosofia ocidental é, portanto, um ser colonizador. Advindo do corpo em fuga de Descartes entre a França e a Holanda, o cogito cartesiano e seus impactos refletem uma experiência de um ser ontologicamente vinculado ao seu território e seu período histórico, uma vez que tanto a França quanto a Holanda se lançavam no empreendimento colonial pela América Latina (GONZALEZ, 1988) e a África.

¹³ Essa individualização é observável também no mundo da arte. Enquanto as obras medievais costumavam ter caráter mais coletivo - associado aos laços de solidariedade de uma sociedade agrária -, as obras no Renascimento passam a ser assinadas por grandes personalidades (REZLER, 1974).

Para se impor como única versão - e única verdade -, precisa aniquilar ou deslegitimar a pluriversalidade de construções epistemológicas sobre a realidade. Grosfoguel (Op. Cit.) questiona como foi realizada a conexão entre o ‘penso, logo existo’ para o ‘conquisto, logo existo’. A resposta surge quando olhamos para os epistemicídios já citados e inúmeros tipos de racismos alimentados pelos europeus.

O primeiro tipo de racismo enumerado por Ramón Grosfoguel foi o religioso, entre os que acreditam no Deus correto e os que estão no erro. Alimentado durante a conquista de Al-Andaluz, oferecia a redenção para aqueles que se convertiam. População esta que migrou em massa para os serões do continente recém-descoberto pelos europeus, a fim de fugir das repressões do Santo Ofício. Também houve o racismo de cor, intensificado com a adesão massiva da mão-de-obra escravizada advinda de grandes contingentes de África. Além do racismo epistêmico que relega ao folclore ou ao misticismo as gnosés que destoam da racionalidade escrita e científica europeia, de forma a desqualificá-las.

Com o imperativo categórico de Kant, no século XVIII, a razão ocidental se coloca deliberadamente como iluminadora do restante do mundo, que segundo eles, estariam presos no obscurantismo místico. Nesta visão, apenas a civilização europeia havia alcançado a maioridade moral.

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível (KRENAK, 2020, p. 8).

Os povos conquistados estavam fadados a viver na menoridade moral e na heteronomia. Fanon (2022, p. 309-311) lembra que inúmeros médicos europeus no início do século XX defendiam que os argelinos não tinham vida interior - unidade de consciência monológica ocidental. Tratava-se da incapacidade do argelino de “analisar uma situação, de organizar um panorama mental”. “Incapaz de interpretar o detalhe a partir do conjunto (...), toma a parte pelo todo (...), é uma agressividade em estado puro”. São naturalmente propensos à criminalidade. J. C. Carothers, por exemplo, chega a comparar o africano a um europeu lobotomizado. Incapazes e infantis, viverão no erro. Isto é apenas mais um argumento acerca de sua inferioridade e mais um motivo para serem subalternizados.

Devido ao poder de domínio e a estabilidade representada pelos métodos científicos nascentes, constrói-se uma crença acerca de sua infalibilidade do ponto de vista epistemológico. A crença pauta a infalibilidade da racionalidade humana/europeia. Isto corrobora para a naturalização da visão hierárquica que elenca o modelo civilizatório do

hemisfério norte como dianteira da História. Reitero: a narrativa evolutiva eurocentrada escolhe a via de desenvolvimento técnico como fio condutor da evolução humana, assim como mascara os massacres que garantiram a hegemonia da ciência europeia sobre outras formas de saber.

A perspectiva tecnocrata impõe a aceitação das vantagens dos bens tecnológicos como fontes de bem-estar, conforto e felicidade sob o custo de ser, na prática, um conhecimento que serve antes ao Capital do que ao bem humano. Como aponta o filósofo brasileiro Silvio Chibeni (2006), as relações heterogêneas nas quais está imbricado o fazer científico contemporâneo colocam em xeque o pressuposto da imparcialidade do cientista que, como o sábio grego, buscaria o conhecimento pelo conhecimento. “Com o avanço do capitalismo, a própria Ciência converteu-se em força produtiva a favor de alguns interesses determinados” (LEMOS, 2019, p. 64).

Isto faz com que a ciência se apresente como um paradoxo. Se o avanço tecnológico impulsiona melhorias na medicina, por exemplo, o que promove maior chance de cura e maior expectativa de vida, está articulado com um prisma exploratório, colonialista e privatista. Consome mais matéria prima, aniquila outras espécies, coloca objetivos econômicos acima de objetivos humanos e objetivos privados acima do interesse coletivo. Esgota o planeta Terra, o que encurta nossa existência e nossa saúde. Ao mesmo tempo que o saber tecnológico promove avanços e melhorias significativas do ponto de vista tecnológico, promove guerras, colonialismo, escravidão. Meu intento não pauta um “primitivismo”, mas não olvidar que “cada indígena ou negro humilhado, escravizado, torturado e assassinado é mais um peso morto para a civilização” (CÉSAIRE, 2020, p. 22).

Os efeitos da ocidentalização do mundo são vistos no utilitarismo e na lógica da produção capitalista e cientificista que transforma o mundo em objeto e em máquina - ambos a serem explorados de maneira calculista e des-envolvida. Para os utilitaristas, a floresta não passa de recurso, objeto a ser explorado. Para os povos indígenas (ALBERT e KOPENAWA, 2023) ela é organismo vivo, *urihi a, nē rope a*. Enquanto Marx fala que o cerne da modernidade é o capitalismo, Durkheim afirma que são as marcas do industrialismo e a fragmentação do tempo e a competitividade daí decorrentes. Weber, por sua vez, associa a modernidade à extrema racionalização da vida e das relações (LEMOS, 2019). Todas as percepções europeias sobre a modernidade parecem des-envolver e des-territorializar.

2.3 Debate contracolonial e decolonial

Nego Bispo compara a colonização com o adestramento de animais, mas afirma que

seu território quilombola não foi colonizado. Resistiu. Como resistem as rodas de capoeira que guardam a ancestralidade africana no movimento e gesto do corpo, no timbre da voz, na sonoridade, na memória das cantigas, nos instrumentos e nos ensinamentos com o mestre e os pares. “O contracolonialismo é simples, é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender” (SANTOS, 2023, p. 85).

Antônio Bispo dos Santos defendeu a contracolônização. Negou ser colonizado como se negou a receber títulos de doutor honoris causa, sustentando a posição de um saber e de um modo de vida que não deve ser personificado, pois é ancestral. Dessa forma, Nego Bispo é contra o termo descolonização. Como descolonizar algo que nunca foi colonizado? Na Roça de Quilombo, no Piauí, “a terra diz o que ela precisa” (p. 92) e inúmeras habilidades são apreendidas no gesto de observação de outras espécies. Quanto à decolonialidade, ainda que a reconheça, compreende uma fronteira entre a mesma e a “contracolônização” (p. 56-57):

O grande debate hoje é o debate decolonial, que só consigo compreender como a depressão do colonialismo, como sua deterioração. Compreendo o prefixo "de" como isso: depressão, deterioração, decomposição. Cabe às pessoas decoloniais, em qualquer lugar do mundo, educar sua geração neta para que não ataque minha geração neta. Elas só são necessárias se fizerem isso, porque é isso que é necessário fazer. E a nós, contracolonialistas, cabe inspirar nossa geração neta para que ela se defenda da geração neta dos decoloniais e dos colonialistas. Porque sempre é importante se defender (...) Deixemos que vivam, desde que vivam com o sol deles e não venham roubar nosso sol ou nosso vento.

Os contracoloniais são os originários. Aqueles que mantêm suas cosmologias e modos de sustentar o céu desde tempos milenares. Nessa perspectiva, o decolonial lembra o pós-colonial. Aquilo que veio depois, que passou do ponto, que está meio podre, ansioso, deprimido. Na leitura de Bispo, o decolonial muitas vezes é “eurodescendente” e ainda assim não é europeu. Consegue fazer a crítica da colonialidade, mas tem dificuldade de re-encontrar seu território ancestral - em muito, por estar imbricado ao modo de vida desterritorializado da modernidade.

Para Nego Bispo, a decolonialidade é tida como um exercício de pessoas ocidentalizadas buscando outras vias de pensamento dentro das academias, territórios colonialistas do pensamento. Walter Mignolo é argentino, filho de imigrantes italianos que atualmente dá aula em Duke, nos Estados Unidos. Quando vai fazer o doutorado na França, percebe de forma mais direta a diferença colonial e se interessa pela geopolítica do conhecimento e pela pesquisa de epistemologias fronteiriças. Estas compõem as diversas formas de saber e pensar que pouco conhecemos, oriundas de saberes locais na periferia do

mundo ocidentalizado. Para Mignolo, a decolonialidade é desobediência epistêmica. A supressão do “s” se dá a fim de ressaltar que a

intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial. A intenção é provocar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. O decolonial implica, portanto, em uma luta contínua (COLAÇO, 2012, p. 7-8).

Apesar de confrontar o pós-modernismo, o pós-colonialismo ainda afirma a capacidade da razão subalterna a partir de referenciais epistêmicos eurocentrados. Adotam a “cabotagem” como metodologia, para usar a terminologia de Boaventura de Souza Santos (2002): buscam alternativas às epistemologias europeias sem perdê-las de vista. Não se trata de um conhecimento produzido propriamente nos territórios que foram colonizados e que vivem a colonialidade, mas ocupam espaços em departamentos europeus ou estadunidenses (LEMOS, 2019, p. 109).

Vale pontuar que não existe um consenso definitivo entre os termos “contracolonial” e “decolonial”. Ambos se constroem a partir do pensamento fronteiriço - que reconhece a diferença colonial. O que é possível ter clareza é que a colonialidade continua a operar mesmo com a descolonização. A antropóloga Carolina Texeira, por exemplo, afirma buscar um re-enquadramento da história do graffiti em confluência a uma postura contracolonial. Conta as histórias das maloqueiras das quebradas do fundão. Maloqueira de maloca, moradia coletiva onde habitavam diferentes núcleos familiares. Herança tupi. Carolina ainda repudia o termo *graffiti*, propondo o uso da grafia grafite - aportuguesando a palavra. Para tal decisão, recorre à MICO - abreviação para a expressão “Mi Colômbia” -, tag de Jaime Ramírez, imigrante amefricano que começou a grafitar metrô novaiorquinos a partir de 1970. Ramírez conta que a partir dos jornais, a palavra *graffiti* foi associada de maneira pejorativa à prática moderna dos jovens negros e latinos invadirem e grafarem seus nomes coloridos em vagões pelo jornal. Eu ainda opto pela grafia *graffiti* por uma imposição do campo. Nenhum dos grafiteiros ou grafiteiras que já conversei a respeito fazem grafite. Grafite é aquilo que tem no lápis, como afirma Cyber Dantas. Todos/as afirmam fazer graffiti. O coletivo Acervo 03, por exemplo, criou uma estampa de camisa que grafa: “Graffiti é coisa séria”.

2.4 A consciência fronteiriça

É corriqueira a ideia de que brasileiros ou “ladinoamefricanos” estão séculos atrasados em relação ao hemisfério norte. Sintoma da naturalizada versão europeia da história que só

percebe o tempo como uma linha crescente rumo ao progresso e ao des-envolvimento. É necessário desestabilizá-la. Cosmologia eurocêntrica que demonstra preferência por tomar as revoluções tecnológicas como linhas guia de uma narrativa evolutiva da humanidade. Não almejam a diferença e a confluência. Querem se fazer hegemônicos e universais. Nego Bispo costumava afirmar que não era humano, nem humanista. Este termo remonta à tradição greco-romana, atualizada pela contribuição da renascença, pelo iluminismo e pela sociedade atual. Nego Bispo era quilombola e “diversal”, capaz de confluir diversas cosmogonias.

A glosa uni-versalizante advinda da Europa perdura por meio do poder econômico como do domínio epistêmico e cultural. Nessa narrativa, os subalternizados são excluídos da história sobre “o que deu certo”, o que teria dado ou o que ainda pode dar. A fim de tornar sua cosmogonia universal, as relações de poder que configuram as “epistemologias do norte” como hegemônicas são escamoteadas. O sociólogo porto riquenho Ramón Grosfoguel (2007) questiona: não é estranho perceber que o cânone das disciplinas acadêmicas é, majoritariamente, europeu ou norte-americano?

O conhecimento, as formas de conhecer, o gosto, as formas de sentir estão imbricadas em relações culturais, sociais, econômicas e de poder, demarcando aquilo que é permitido ver/ler/ouvir/sentir e aquilo que não é. O que deve ser preservado e o que deve ser ocultado ou literalmente, apagado. Em uma modernidade construída sobre a categoria mental de raça, os fenótipos refletem locais geográficos. Na cosmovisão euro-ocidental, o sul representa os colonizados. Mestiços, indígenas, negros, aborígenes etc. que formam uma paleta de tonalidades vibrantes e que sofrem diariamente com a colonialidade do poder.

Relatando uma experiência acadêmica de muitos anos fora do Brasil, Lea Tosold narra:

Vivi muitos anos em um país em que se falava uma língua que não era a minha. Com o passar tempo, quanto melhor falava o novo idioma, menos sentia dominá-lo. Vivi aterrorizada em ser percebida estrangeira e com o modo como as pessoas se sentiam inevitavelmente no direito de saber: “de onde você vem?”. Dia após outro ia entendendo mais e mais o subtexto dessa pergunta. “Preciso saber de onde você vem para saber como devo agir com você. Para saber o que posso esperar de você. Se vale realmente a pena conversar com você, escutar o que você tem a dizer”. Tudo isso antes mesmo de saber o meu nome. Até porque, assim que souber o local de onde venho, isso pouco importa (...) A forma como você expõe e vende seu conhecimento encerra a mesma arrogância e superioridade com que o imperialismo de seu país trata o mundo (TOSOLD e BARBOZA, 2014, p. 149).

Todo conhecimento é gerado por um pensamento que foi tido por uma consciência que está atrelada a um corpo. Este está localizado em algum lugar em algum momento histórico e, portanto, também está a consciência que o acompanha. Sujeito este que traz uma

gama de conhecimentos estéticos a partir da sua interação sensível com o mundo. Isto, além de estar envolvido em relações de forças heterogêneas e cambiáveis enquanto existe, podendo sofrer diferentes movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Como nos lembra Walter Mignolo (2003), todas as teorias são locais, ainda que elas queiram se passar por universais.

Estar ciente desta condição de territorialidade do corpo-indivíduo produtor de pensamento/conhecimento pode ser um importante diferencial. Auxilia a reconhecer um jogo de forças desiguais na legitimação epistêmica e no desenvolvimento reflexivo de um “pensamento de fronteira”. Segundo Mignolo (2007, p. 35), “el pensamiento fronterizo surge de la diferencia imperial/colonial del poder en la formación de las subjetividades”.

A consciência desta diferença existe desde o contato com os europeus. Assim que os nativos americanos perceberam a ótica exploratória dos invasores, ainda no século XVI-XVII, começaram a criar a diferença daquilo que entenderam que não queriam. Mignolo (Op. cit.) e Cusicanqui (2021) citam o caso de Guamán Poma de Ayala - também tratado como Wamán Poma - como exemplo de “pensamento fronteiriço” desde Abya Yala. Guamán Poma era um cronista do império de Tawantisuyu do século XVI e escreveu um longo tratado ilustrado encaminhado ao então rei espanhol Felipe III, filho daquele que inspira o nome provisório “Philipéia” para a capital paraibana enquanto o país ibérico controlou o trono português. Chamado “Primeira Nova Crônica e Bom Governo”, o texto de Poma traz um conceito de “bom governo” que não dialoga com a herança greco-romana, afinal, ele escrevia desde outra territorialidade.

Na crônica, o autor reconhece a autoridade do rei espanhol, mas não reproduz a estrutura do poder ibérico. Na proposta de Guamán Poma, o monarca Filipe é transformado em líder do império do Tawantisuyu. Seus quatro cantos do mundo deveriam abrigar, com certa autonomia, uma diversidade étnica composta por europeus, indígenas, negros e mouros, lembrando que, no século XVII Cuzco era uma metrópole multiétnica e cultural. Guamán Poma pode ser caracterizado como uma subjetividade de fronteira uma vez que reconhece a posição desigual que ocupa nas relações de poder diante das guerras de conquista. Ao mesmo tempo, recorre a artifícios retóricos para ludibriar os espanhóis. No texto, defende um exercício de poder equilibrado - democrático - a partir de argumentos que remetem a um cristianismo primitivo em Tawantisuyu, anterior à chegada europeia. A alegação é historicamente falaciosa, mas tem grande poder persuasivo, sobretudo porque o rei Filipe era um católico fervoroso.

Além do caso do cronista de Tawantisuyu, Mignolo (2007) cita Ottobah Cugoano como uma subjetividade fronteiriça que quebra a lógica colonizadora. Advindo da atual Gana, Cugoano foi sequestrado quando criança por outros africanos, munidos com pistolas e facões, armas advindas do comércio com os europeus, justamente para incentivar o tráfico negreiro (OLIVEIRA, 2022). Foi levado para Costa do Ouro, transportado a pulso em um navio negreiro para uma ilha caribenha em disputa entre França e Inglaterra. De lá foi para Londres na década de 1770, conseguindo sua liberdade em terras europeias.

Publicou escritos sobre “pensamentos e sentimentos acerca da perversidade da escravização empreendida pela Grã-Bretanha” apenas dez anos após a primeira edição de “A riqueza das Nações”, clássico liberal de Adam Smith. Mignolo (2007) cita trechos de Ottobah Cugoano denunciando a crueldade dos métodos bárbaros dos europeus para adquirir riquezas, além de apontar para certa solidarização em relação aos “incas” sob domínio espanhol, que sofriam de maneira similar aos africanos nesta empreitada civilizatória moderna. Cugoano defendia o fim da escravidão, a compensação das nações africanas pelos danos ocorridos, além de defender os seres humanos como iguais e livres perante outros seres humanos e não perante o Estado moderno (BALDI, 2014).

Inúmeros outros pensadores da periferia global desenvolvem um pensamento fronteiriço. O brasileiro Darcy Ribeiro é um deles. Exilou-se durante um período da ditadura militar e

É interessante lembrar que, na chegada ao Uruguai, Darcy havia se proposto a escrever um livro para entender o Brasil, em particular, para explicar (-se) por que o golpe havia ocorrido. Insatisfeito com os resultados obtidos, concluiu que, para detalhar as causas da desigualdade do desenvolvimento dos povos americanos, era necessário reformular os esquemas disponíveis sobre o desenvolvimento da humanidade nos últimos dez mil anos (KOZEL e SILVA, 2022, p. 51)

O livro em que o intelectual mineiro arrisca tal tarefa foi *O Processo Civilizatório*, publicado em 1968, graças à bolsa concedida pela Universidade da República, no Uruguai. O autor já alertava que o hoje dos países desenvolvidos não é o nosso amanhã. Aliás, lembra que muito raramente a história flui de modo ascendente e evolutivo de maneira contínua, dadas as tensões existentes entre o desenvolvimento técnico e sua atualização no campo sociocultural.

Darcy acusa que nosso itinerário coletivo é traçado majoritariamente por involuções ao invés de evoluções, contrariando a visão teleológica europeia. O antropólogo reconhece um movimento dialético entre forças de progressão e atraso tanto no campo técnico quanto no sociocultural, cujas combinações configuram diferentes processos civilizatórios. Nesta ótica,

as descobertas técnicas desdobram agenciamentos que podem impulsionar movimentos progressistas ou retrógrados, a partir de como as tecnologias são atualizadas no campo sociocultural. Isto depende do tipo de propriedade que as sociedades produzem. Dentre diferentes processos civilizatórios desenvolvidos a partir desta dinâmica, está o processo civilizatório europeu, mesclando diferentes componentes da modernidade, como as desterritorializações capitalistas, a racionalização, automatização e fragmentação da vida etc.

Em seu clássico *A sociedade contra o Estado* (2017), Pierre Clastres exemplifica a questão através da observação sobre os diferentes usos e significados no emprego da tecnologia do machado de metal. Os europeus atualizaram esta tecnologia sobre uma articulação que mobiliza os princípios da propriedade privada, os ideais liberais utilitaristas e a visão individualista da consciência como instância monológica. Veem o machado de metal como ferramenta que possibilita produzir mais em menos tempo. Portanto, gera mais riqueza. O único problema advém da questão de que o lucro - munido da ambição colonizadora - extrapola a riqueza que o trabalho do próprio indivíduo pode produzir. A posse, a propriedade privada é o alicerce da civilização ocidental, afirma Rousseau (2008). A partir dela, posso explorar seus frutos - e a distribuição deles -, possibilitando explorar também o tempo de vida e a liberdade de outrem.

Os habitantes das “sociedades contra o Estado” - ou seja, as sociedades indígenas guaranis, objeto de análise do livro de Clastres - conheciam mas não conviviam muito bem com o tipo de autoridade estatal centralizada. Desejam a tecnologia do machado de metal pelo mesmo objetivo de produzir mais em menos tempo. Contudo, partindo de uma propriedade comunitária, a tecnologia era buscada a fim de obter mais tempo livre¹⁴. Ou seja, mais tempo para contemplação, para integração - tanto social quanto com a natureza, para diversão, para viver a vida. Afinal, como afirmou o filósofo Ailton Krenak (2020), a vida não é para ser útil, a vida é para ser fruição.

Quebrando a percepção evolutiva da tríade “selvagens, bárbaros e civilizados” como um processo evolutivo contínuo, Darcy Ribeiro (1968) aborda casos de tribos e chefias pastoris nômades da Ásia que nunca chegaram a se sedentarizar devido ao tipo de propriedade extensiva que desenrolavam, somadas ao espírito aventureiro que a mobilidade dada pelos cavalos e camelos proporcionava. Outros agrupamentos humanos passaram do

¹⁴ Clastres também desconstrói o mito da subsistência. Partindo da realidade medieval, muitas vezes a condição da produção de subsistência era compreendida como “estar à beira da morte”, às margens da fome. Contrariamente a essa ideia, nenhum viajante tece o retrato de indígenas flagelados e magérrimos. Muito pelo contrário. O antropólogo francês ainda confirma que os guaranis costumavam estocar cerca de duas vezes* mais do que realmente consumiam.

sedentarismo ao nomadismo devido à lucratividade que a caça adquiriu em suas economias a partir do contato com o europeu e da aquisição de armas de fogo por esses meios. O nomadismo não é uma condição histórica de etapa evolutiva. É *também* uma escolha, uma postura adotada de abertura do espaço, por assim dizer.

Pierre Clastres (2017) conflui para a desestabilização dessa linearidade quando cita grupos que não aderiram à revolução agrícola por falta de precisão dela, e não por qualquer motivo que qualifica um atraso inerente. Aníbal Quijano (2005) corrobora com tal perspectiva ao acusar que, mesmo no seio das sociedades capitalistas integradas mundialmente, coexistem regimes de trabalhos distintos. Mesmo a realidade atual mescla o escravismo, a servidão - ambas ilegais - e a pequena produção mercantil em uma sociedade igualmente industrial e des-envolvida, tanto quanto outras experiências existenciais em escalas menores. Na sociedade colonialista, co-existe o quilombo.

Por isso que Negro Bispo contracoloniza e, também por isso Krenak o admira. É um ser selvagem. Não é adestrado, assim como muitos grafiteiros e pixadores por aí. Deleuze e Guattari (1972) afirmam que a territorialidade selvagem está relacionada à abertura do espaço. O selvagem permanece livre, mesmo que passe algum tempo na cidade colonialista, como Nego Bispo. Para seu admirador Krenak (2022, p. 63-64), a vida selvagem se conecta com uma poética esquecida, abandonada pela escola e outras instituições formadoras de subjetividade, como o Estado, o capital, a pedagogia, a família nuclear burguesa, a Igreja etc.

A poética selvagem não enxerga o mundo apenas como equações - por mais que possam dominá-las e desenvolvê-las. Observam o meio como um território intensivo em que passado, futuro e presente se encontram, contemplando o visível e o invisível. Enaltece a sacralidade da vida em seus menores gestos e respirações. Assim se faz fruição. Conecta-se com o sonho e com o fantástico, ligando o planeta a uma poética maternal. Krenak afirma que as narrativas de formação das coisas da natureza podem ser muito enriquecedoras e podem oferecer outra forma de co-criar a natureza.

Os Terena têm uma narrativa fundadora sobre seu próprio povo que pode ser inspiradora. Em tempos imemoriais, Oreka Yuvakae caminhava pelo mundo, apenas com a companhia dos animais. Encontrou os Terenas presos em um buraco *dentro da Terra*. Eles vieram do interior do planeta. Das suas entranhas. Mas os Terenas não falavam e tremiam muito. Oreka Yuvakae tentava compreendê-los, mas não era possível haver comunicação. Sem muito sucesso, os animais tentaram ajudar e o único que conseguiu foi o sapo, quando cai desengonçado e todos gargalham. O riso coletivo foi a gênese do entendimento. A partir

daquele momento conseguiram se comunicar, explicando a Oreka Yuvakae que estavam com frio. A entidade fez uma grande fogueira e lhes ensinou o domínio do fogo. E assim nasceram para o mundo os indígenas Terena dentro de uma autocompreensão de si (BITTENCOURT e LADEIRA, 2000).

Além do fato de serem partes integrantes do corpo terrestre, pois vieram de seu interior, são uma comunidade nascida do riso coletivo. O riso possibilitou a fala, tão importante para as sociedades da oralidade. O que esperar de uma civilização que agrega tais características em sua gênese? Krenak (2022, p. 63) provoca: “como a ideia de que a vida é selvagem poderia incidir sobre a produção [do espaço, ou] do pensamento urbanístico hoje?”.

2.5 A “síndrome do ponto zero” e a decolonização da uni-versidade

Castro-Gómez (2005) cria a categoria de “ponto zero” como uma extensão epistêmica do colonialismo. O ponto zero articula-se a partir do plano metafísico cartesiano ou mesmo kantiano. A ilustração representa a maioria do método que se formava entre racionalistas e empiristas desde o início da modernidade. O “ponto zero” gera a ilusão da imparcialidade em detrimento da problematização crítica das condições heterogêneas em que fabricamos o conhecimento. É de inspiração cartesiana a atitude de Comté em sedimentar as disciplinas a fim de alcançarem um conhecimento puro, cada um em sua área do saber, para assim ser possível a compreensão da totalidade.

Desta forma, Castro-Gómez (Op. cit.) afirma que a formação de um cânone disciplinário funciona como a legitimação das epistemologias de determinadas regiões geográficas. Portanto, a perspectiva decolonial conflui em parte com os Estudos Culturais, que também promovem uma crítica ao cânone - branco-europeu-colonizador-homem-héteronormativo. Os Estudos Culturais ainda buscam pluralizar os documentos utilizados para pesquisa, as vozes escutadas e os próprios objetos literários desde os anos 1950 (MATTELARD E NEVEAU, 2004).

Mesmo propondo uma abordagem que dialoga com a decolonialidade e os estudos pós-coloniais em diferentes aspectos, os Estudos Culturais não podiam chegar no lugar ocupado pela crítica decolonial, uma vez que lhe faltava a condição básica de geo-historicidade. Nolasco e Noronha (2019) lembram que a consciência fronteiriça é sempre uma consciência corporalizada, ou seja, os problemas aos quais ela cria conceitos para enfrentar são inseparáveis das experiências corpórea-existencial e subjetiva, atravessadas pela diferença imposta pela colonialidade.

Para pluri-versar a universidade marcada pelos traços da colonialidade, é necessário um esforço de abertura que não representa uma cruzada contra as epistemologias europeias, mas o exercício inexorável de questionar suas implicações. Além de, principalmente, fabricar novos saberes a partir de novos formatos textuais e de novos autores, desde os espaços acadêmicos ou mesmo fora deles.

A nomadologia deleuzeana pode enriquecer a perspectiva decolonial, de forma a possibilitar experimentar novos saberes ao invés de significar novas formas de captura dentro de um cenário de correntes universitárias. Segundo o historiador e filósofo Hélio Rebello Cardoso Jr (2011), devemos nos transformar em pesquisadores “andarilhos” ao invés de pesquisadores “aviadores”. Tal metáfora associa a postura do “historiador aviador” como aquele que habita o ponto zero totalizante, crê em uma imparcialidade possível a partir do distanciamento do objeto. E o “historiador andarilho”, que caminha pelo solo como se percorresse por dentro seu próprio objeto.

Para o nomadismo filosófico em questão, há necessidade de abandonar o solo estável dos conceitos-chave ocidentais em direção a uma forma de saber constituída a partir do devir, produzida durante itinerários em espaços abertos a se percorrer. Transformar-se em pesquisador andarilho para este estudo em específico, significa transformar a via pública em caminho de reflexão. Fazer dos pés não apenas a força mecânica capaz de me transportar de um ponto a outro, mas uma forma de pensar e de sentir o espaço. Estar mais atento ao entorno: sons, odores, imagens, direções, locações. As paredes, o chão, as placas, as janelas, os portões, as pessoas, seus adornos, suas histórias. O desafio é encontrar meios de grafá-los, seja pela fotografia, pelo decalque, pelo vídeo, pela captação de áudio, pelo desenho, pela escrita etc.

Uma grande mudança trazida pelo *Anti-Édipo* é a atribuição de uma esfera social e impessoal ao desejo. Segundo Deleuze e Guattari (2020), este último é criativo e busca sempre ampliar suas conexões ou possibilidades de conexões criativas. No volume 5 do *Mil Platôs* (2020a), Deleuze e Guattari escrevem um “tratado de nomadologia” em que estudam o comportamento dos povos bárbaros - de forma às vezes literal, às vezes metafórica -, a fim de extrair dali elementos capazes mobilizarem afetos em diferentes esferas da vida, atuando contra as estruturas imperiais que limitam as conexões do desejo.

Os filósofos franceses começam o tratado com a data de morte de Gengis Khan, lido como líder que consegue congrega diferentes tribos nômades asiáticas sem deixar de respeitar sua autonomia local. É interessante que o império mongol é feito por hordas, não tendo um centro fixo. A capital é sempre onde está a tenda do Khan, e seu movimento pelas

pradarias não é previsível, tal como não é controlável a produção de seus alimentos tubérculos. Deleuze e Guattari comparam diferenças entre tubérculos e grãos como um movimento de sedentarização e domesticação: os Estados imperiais privilegiam o cultivo de grãos - que é nossa base alimentar até hoje - pela sua estrutura arbórea e a capacidade de serem visualizados em uma plantação.

Ainda é possível pensar a imagem do transporte desses alimentos, feita pelo filósofo brasileiro Alexandre Filordi na sua participação no 2º Colóquio Intersecções¹⁵. Os grãos permitem o maior preenchimento de um recipiente, minimizando a presença de espaços vazios entre si. O mesmo não ocorre com os tubérculos que, mais irregulares, não permitem uma acomodação tão homogênea. Restam muitos espaços vazios entre eles. Metaforicamente, na ótica capitalista o tal vazio pode ser lido como pouco funcional, pois diminui o lucro. Em uma ótica da produção do desejo, o vazio pode ser lido como linha de fuga, como possibilidade de processos de subjetivação que sejam divergentes em relação aos padrões de normalidade ocidentais. Quanto menor os espaços vazios - que preenchamos a partir da produção de signos autônomos -, maior o controle.

Surgem então máquinas de guerra, máquinas binárias, máquinas de normatização. Os nômades vivem do saque e da pilhagem, além do pastoreio, o que lhes permitia uma experiência extensiva no espaço - como as civilizações observadas por Darcy Ribeiro que nunca se sedentarizaram. É evidente que tanto o graffiti quanto a pixação trazem traços de nomadismo no processo de descolonização dos corpos e dos olhares. Eles tomam de assalto lugares que aparecem grafados, como em uma pilhagem estética, além de romperem a fachada - e a estética da fachada.

Do mesmo modo, executam essa prática de modo extensivo, sob a lógica do ocupar o máximo possível de regiões. Espalhar-se sobre o espaço através da palavra-pessoa nos muros, placas e demais suportes urbanos. Seria ingênuo e tentador classificá-los simplesmente como “comportamentos nômades” ou como “flâneur moderno” em suas andanças à deriva para grafar paredes. Muitas vezes os pixadores e grafiteiros contam sim com a deriva do caminho. Em outras tantas, não. Muitas intervenções são premeditadas em pormenores, têm seus percursos e missões definidas de antemão. Assim como uma intervenção de graffiti pode durar dias, mesmo sendo ilegal. Ou ainda pode estar sendo financiada pelo Capital ou pelo poder público.

¹⁵ Promovido pela Universidade Federal de Catalão, de Goiás, no dia 8 de junho de 2021.

Às vezes o/a pixador/a pode fazer uma missão que dura a madrugada toda, ou seja, não tem seu trajeto aberto à deriva geograficamente falando. Ainda que habite as intensidades proporcionadas pela aventura e que tenha que contar com repertórios inovadores para os desafios imprevistos. Tanto a pixação quanto o graffiti podem tornar-se práticas que levem ao desenvolvimento de táticas de guerrilha, desterritorializando modos de ser esperados pelos padrões de normalidade. As intervenções podem servir à lógica da domesticação do Estado, ou podem ainda promover uma leitura crítica e fronteiriça, ocupando tanto um espaço institucional - a partir de algum edital, como a exposição *Anunciação*, de Yasmin Formiga na galeria Archidy Picado, que abordarei mais adiante - quanto diretamente a rua.



Esta intervenção de lambe-lambe está localizada na esquina da ladeira da Borborema com a rua General Osório, no centro de João Pessoa. Faz menção ao

“mapa invertido”, obra de 1943 do uruguaio Torres Garcia. A partir daí, deixa claro a posição de guerrilha cultural, gnoseológica e estética produzida desde as fronteiras do mundo colonial. Essa posição é reforçada pelo que está escrito, com caligrafia de pixo reto: “Nosso norte é sul”. O sol dialoga com o ícone da bandeira uruguaia - nacionalidade de Torres Garcia -, mas associado às cores do mapa e ao caju, pode fazer menção à realidade dos trópicos nordestinos.

A transitoriedade entre essas linhas de codificação e decodificação, de aceleração e desaceleração, de captura e de fuga é contínua (ROLNIK, 2011). Portanto, não é possível o fechamento das significações das práticas cartografadas. Em sua tese, Leandro Tartaglia (2018) adota o recurso já muito utilizado em obras filosóficas de narrar pequenos contos antes dos capítulos, a fim de introduzir os conceitos que serão discutidos. Nessas narrativas, o autor conta a história de um grafiteiro classificado no “time de elite” da arte de rua carioca que se arrisca nas aventuras do xarpi pelas madrugadas, pelos prédios e pontes. Ou seja, sua linha de codificação não é muito rígida. Lembro que tanto o graffiti como a pixação podem

desencadear a abertura ou fechamento da subjetividade e da conectividade do desejo. Isto se desdobra em agenciamentos associativos e celebrativos ou violentos, narcísicos e micro-fascistas (CUNHA, 2014).

2.6 Mudando os termos das conversações e deslegitimando narrativas colonialistas

Dentro da perspectiva advinda dos europeus Deleuze e Guattari (2020b), a filosofia é uma criação que coexiste com a ciência e a arte. Segundo os pensadores em questão, a função do filósofo é criar conceitos. E o que são conceitos? Associação de elementos diversos postos em funcionamento em um plano, auxiliando o exercício do pensamento a fim de enfrentar determinado problema. Os conceitos cortam um acontecimento articulando-o em uma rede de significados de modo que este se torne “o contorno, a configuração e a constelação de um acontecimento porvir” (p. 42). Os conceitos servem para orientar nossas reflexões e, consequentemente, nossas ações no exercício da existência.

O fato de a liberdade ser entendida de forma individual em Stuart Mill, por exemplo, reflete sua experiência histórica territorializada e aglutina os vetores de competitividade e individualismo das relações utilitárias do capitalismo industrial nascente na Europa. Para o filósofo inglês, a liberdade individual só pode ser cerceada a partir do princípio do dano, ou seja, se minha liberdade ameaçar a integridade física ou moral ou a propriedade, assim como se impedir o exercício da liberdade de alguém. Em outras palavras, a perspectiva liberal é regida pelo individualismo resumido na máxima “minha liberdade termina onde começa a sua”. O que é meu, é meu, o que é seu, é seu e, se você não tem nada, é reflexo da sua falta de mérito ou azar do destino e não um problema do seu próximo, no caso, eu. Nesta perspectiva, nossa liberdade é compartimentada e não compartilhada

A concepção de liberdade defendida pela afro-americana bell hooks (2020), já citada no primeiro capítulo, serve de contraponto a esses valores e mobiliza outros afetos. Para tal afirma ser necessário reconhecer em si mesmo o pensamento colonialista, que nos vincula a diferentes formas de violência. Para o pensamento decolonial, liberdade muitas vezes comunga com a liberação das relações da colonialidade. Para hooks, a consciência é o que possibilitará a autoinvestigação e a transmutação dos padrões colonialistas que reproduzimos em direção a um processo de libertação e cura.

Com isso, é possível re-afirmar a importância da fabricação dos conceitos. Ganha importância novamente a “guerra das denominações” proposta por Nego Bispo. É necessário que, através das palavras, seja possível re-criar os vínculos com a realidade. Para os

maloqueiros das quebradas, a guerra das denominações proposta pelo pensador quilombola é uma prática corriqueira: exercitar seu entendimento de mundo através de seus próprios dialetos e gírias, truta. Papo reto. Apesar de ser marginalizada dentro do mundo normatizado e regido pela escrita, é uma “linguagem potente que o colonizador não entende” (SANTOS, 2023, p. 14). Dificilmente o colonizador reconhece a palavra-pessoa na parede tomada de assalto, estampando na fachada da sociedade um ato de vandalismo. Um ataque visual.



Ações do pixador paulistano Negro MIA, sigla que faz referência à expressão inglesa “Massive Illegal Arts”. Este pixador realiza intervenções de grande impacto, tanto em concessionárias de carros importados e instituições bancárias, como na primeira foto. Ainda usa a tipografia do pixo reto para fazer denúncias através das pixações gigantes feitas com extintores de incêndio. Adota conscientemente a postura de enfrentamento e dialoga com questões pertinentes à negritude e à decolonialidade. Na foto à esquerda, grafa a palavra “negro” na fachada da Caixa Econômica Federal. Na segunda, escreve a palavra “descaso”. Esta pixação foi feita no Rio de Janeiro. Fonte das fotos: Instagram do artista (www.instagram.com/negromia). Acesso em: 10.12.2023.

É corriqueiro os grafiteiros e pixadores se apropriarem da linguagem, como foi possível observar no capítulo passado. Desde a escrita *chola*, de matriz indígena, até a inversão das siglas no xarpi, estratégia de apropriação criativa da língua. Os pixadores, por exemplo, costumam re-potencializar palavras que são negativadas - e des-potencializadas - em um contexto e uso formal.

Ao citar apenas um caso, abordado durante a dissertação de mestrado (CUNHA, 2019), temos o termo vandalismo. Segundo a definição do dicionário Aurélio, “vândalo” é aquele que danifica patrimônio de valor artístico ou histórico, ou aquele que estraga ou destrói tudo que lhe aparece. Esse era o entendimento da mãe que debate com seu filho na película *Style Wars*, citada no capítulo anterior. Ela fala: “você destruiu seu quarto (...) Não tem mais respeito por nada”. Ele responde: “Eu só estava testando minhas tintas...”. No movimento do graffiti, “vandalizar” - que pode ser resumido no termo “vandal” - costuma qualificar positivamente aquela inscrição que mantém a ilegalidade, a espontaneidade, a

fugacidade e a marginalidade amplamente associadas a essa escrita de ação. “Cometa um crime, mas não seja pego”. Terrorismo poético (BEY, 2003).

Mudar os termos das conversações, por assim dizer, não equivale a mudar os fatos históricos. A questão é que as demandas sociais têm mudado, e “as palavras que costumamos usar já não estão dando conta de abordar os problemas com os quais nos deparamos” (BERTH, 2023, p. 32). No molde da “guerra das denominações”, mudar os termos das conversações implica repensar, deslocar e des-universalizar conceitos-chave do ocidente, como epistemologia, estética, arte, ciência, democracia etc. “Os conceitos se tornam estáveis pois encontram uma zona de conforto social, político, econômico e cognitivo”. Se normalizamos os conceitos do padrão colonial de poder é porque a colonialidade a torna possível. Por isso, é preciso decolonizar e contracolonizar. É preciso adotar uma postura ativa e combativa epistemologicamente falando.

Envolvendo e movimentando a crítica decolonial, o argentino Walter D. Mignolo (2019) reitera que os próprios substantivos, como epistemologia ou estética/arte conformam determinadas formas de saber e sentir. Por isso, propõe desestabilizá-las. Em contraposição aos substantivos citados, Mignolo busca explorar os conceitos de gnosis/gnoseologia e estesia. O termo gnose indica conhecimento ou ação de conhecer, mas abarca diferentes tipos de saberes, não apenas os ditos científicos. O termo gnoseologia cai em desuso sobretudo a partir do século XIX, quando o filósofo escocês F. Ferrier definiu epistemologia como “teoria do conhecimento”, estreitando seus vínculos com o projeto científico moderno. O filósofo congolês V. Y. Mandimbe retoma o termo “gnose” para abordar as diferentes formas de pensamento africano que não seguem as normas epistêmicas da ciência europeia nem dependem da tradição filosófica ocidental.

Dessa forma, na mirada decolonial, a gnoseologia articula e desloca saberes hegemônicos, resgatando saberes, habilidades e conceitos “de lugares historicamente subjugados e que apresentam um pensamento fronteiriço” (LEMOS, 2019, p. 179). Da mesma maneira, a estesia remete mais aos conhecimentos sensíveis do que aos padrões modernos de estética e arte. A antropologia dos sentidos (PINK, 2011), mostra que a própria forma habitual de conceber os cinco sentidos como “unidades convenientes através das quais se analisam conjuntos de experiências”, advém de um *sensorium* moderno. Para o povo Anlo Ewe, de Gana, as categorias dos cinco sentidos não são suficientes para compreender sua estesia, pois usam categorias como “equilíbrio” e “sinestesia” junto com o “tato” ou o “olfato”.

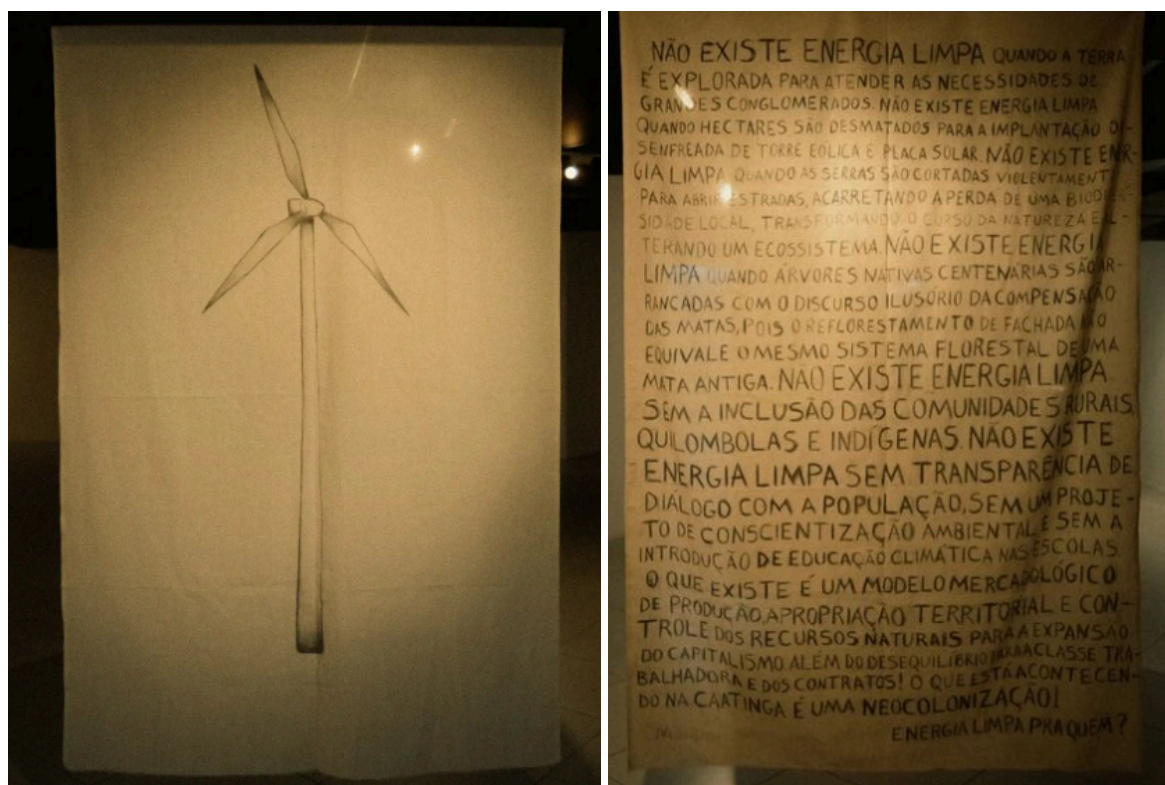
Para Mignolo (2019), a estesia representa a “vibração dos órgãos sensoriais”, imensos na intensa experiência de estar vivo, calçar os pés despidos é inibir de algum modo a potência estética deste membro corporal, ainda que também simbolize protegê-lo em alguma medida. A partir dos territórios artificiais, por exemplo, o ambiente é todo simulado, sobrecodificado e controlado de forma sintética. A estesia é suprimida, anestesiada - o que desencadeia também uma anestesia perceptiva (CUNHA, 2019). Como alerta o pensador argentino, “toda história silenciada de energias decoloniais exigem uma reconstituição gnoseológica e estética” (p. 18). Por isso é importante movimentar outros conceitos.

Lança a pergunta: qual o papel da arte para o prisma decolonial, ou no enfrentamento do padrão colonial de poder? A consciência fronteiriça que reconhece a distância colonial estabelecida no território que habita sente (estesia) e pensa/conhece (gnosis) a opressão subjetiva e conceitual da colonialidade. Portanto, tem a possibilidade de buscar um desprendimento do arquivo e da memória ocidentais, como apontou o artista guatemalteco contemporâneo Benvenuto Chavajay. Enquanto arte para Tolstoi é expressão e para Dewey é experiência, para Chavajay é “sanação”. Arte é processo de cura e de desprendimento (MIGNOLO, 2019).

A artista Yasmin Formiga, sertaneja de Santa Luzia, na Paraíba, usa a arte de maneira estética, como forma de sanação e desprendimento. Não apenas aprofundando sua conexão com a caatinga, mas usando a arte como forma de denúncia e enfrentamento às contínuas tentativas de recolonização de seu território. Realiza performances em que trata de temas como o impacto das ecologias ditas limpas, a exploração ambiental das mineradoras e do desmatamento, além do processo de desertificação pelo qual vem passando o bioma ao qual pertence.

Em sua exposição *Anunciação* (2023), oferece uma experiência multissensorial que nos conecta à caatinga a partir das memórias afetivas da artista. A textura e a sensação da palma na mão acariciando a terra do terreiro. O som dos guizos pendurados como móveis, de forma a criar uma espécie de uma cortina para a fotografia de animais deitados bem à vontade em seu habitat amarronzado. A textura dos sulcos profundos na casca dura e esturricada da tora queimada. Os barulhos das turbinas de energia eólica que tomam os ouvidos. São instaladas por empresas multinacionais para gerar energia para outras empresas. A “Carta-manifesto”, obra que abre a exposição, é feita a carvão sobre um grande pedaço retangular de algodão cru, orientado verticalmente. De um lado, o desenho delicado de uma turbina de captação de energia eólica. Do outro, a carta-manifesto:

Não existe energia limpa quando a terra é explorada para atender as necessidades de grandes conglomerados. Não existe energia limpa quando hectares são desmatados para a implementação desenfreada de torre eólica e placa solar. Não existe energia limpa quando as serras são cortadas violentamente para abrir estradas, acarretando a perda de uma biodiversidade local, transformando o curso da natureza e alterando um ecossistema. Não existe energia limpa quando árvores nativas centenárias são arrancadas com o discurso ilusório da compensação das matas, pois o reflorestamento de fachada não equivale ao mesmo sistema florestal de uma mata antiga. Não existe energia limpa sem a inclusão das comunidades rurais, quilombolas e indígenas. Não existe energia limpa sem transparência de diálogo com a população, sem um projeto de conscientização ambiental nas escolas. O que existe é um modelo mercadológico de produção, apropriação territorial e controle dos recursos naturais para a expansão do capitalismo, além do desequilíbrio para a classe trabalhadora e dos contratos! O que está acontecendo na caatinga é um neocolonialismo! Energia limpa pra quem?



Obra *Carta Manifesto*, da exposição *Anunciação*, na galeria Archidy Picado, entre os meses de outubro e novembro de 2023. Foto retirada do Instagram da artista: www.instagram.com/yasmin.formiga. Acesso em: 10 de novembro de 2023.

A obra de Yasmin Formiga se encontra com os parâmetros da contracolonialidade e da decolonialidade. Acusa a postura do des-envolvimento em romper a sacralidade terrestre para buscar aquilo que está escondido nas entranhas do planeta, liberando a fumaça de epidemia que contamina a Terra (ALBERTI e KOPENAWA, 2023, p. 169). Também acusa a neocolonização que desterritorializa o chão sertanejo para gerar energia para outras empresas. Como alertou Krenak (2020, p. 20), “entregamos a Terra à gestão de grandes corporações com interesses capitalistas e vivemos no ambiente sintético criados pelas mesmas”. Nego Bispo (2023, p. 98-99), também ser da caatinga, conflui com Yasmin quando acusa que os

parques eólicos trazem um impacto ambiental significativo para a biodiversidade local. As turbinas desviam os ventos, influenciando até no ecossistema das abelhas. O barulho espanta os animais: as cobras, caititus, porcos-bravos descem as serras, se aproximam dos humanos e são mortos por eles.

Em seu exercício de exploração conceitual, Mignolo (2019) associa a arte com a raiz etimológica *ars*, que designa habilidade para fazer algo. Conhecimento estésico-corporal na criação de algo ou execução de alguma tarefa. Tal perspectiva oferece uma forma de olhar a arte enquanto processo e não enquanto objeto. As críticas europeias sobre seu próprio processo de modernidade já apontavam para esse sentido. Refletindo sobre a arte contemporânea, o filósofo Régis Lima (2010, p. 2) afirma que há uma “pulverização de normas perceptivas e proliferação de conceitos e procedimentos, que desafiam a própria definição de arte”. E a definição de arte que conhecemos é, majoritariamente, advinda da estética eurocentrada, mesmo quando as vanguardas profanam o Belo. Não surpreende que este conceito não dê conta de abarcar experiências estéticas irreconhecíveis para seus padrões. O que foge à consciência cartesiana parece amedrontar e ser reprovável, como o cinema de Jean Rouch, tanto sobre como ele opera quanto sobre o conteúdo que aborda em “Os mestres loucos” (1955) ou em “Jaguar” (1967).

A concepção de Arte europeia é atravessada pelas ideias do universalismo e da metafísica tal como discutido aqui. Recordo críticas feitas por Nietzsche em *Humano, demasiadamente humano* (2000) e por Ernst Gombrich na introdução de seu manual *A História da Arte* (1995): a Arte, com “A” maiúsculo torna-se uma espécie de “bicho papão”. “Podemos esmagar um artista dizendo que o que ele acaba de fazer pode ser muito bom ao seu gênero, mas não é Arte” (GOMBRICH, Op. cit). Esta nasce de um fetiche - e torna-se ela mesma um fetiche - se distanciando da vida cotidiana.

Sob essa perspectiva, há hierarquização dos valores estéticos. A obra de arte é vista como uma dádiva recebida pelo artista, que personifica o “gênio” que usa óculos que lhe permite enxergar a “essência” das coisas. A partir deste ponto de observação, enxerga a beleza, oculta à visão ordinária. Aumenta-se a distância entre arte, obra e a experiência que a catalisa, executa, institui, cria. Contudo, Nietzsche (2000) contrapõe esta visão rebatendo a teoria do gênio de Schopenhauer (aforismos 162 e 164).

Tanto para o filósofo alemão em questão como para outros pensadores, é preciso compreender a arte através do seu trabalho criativo. Significa compreender a arte enquanto processo, enquanto experiência, enquanto construção, re-flexão. Nietzsche (1976) afirma que na medida que os fluxos sensíveis criam formas concretas, no momento em que se

territorializam, o processo de criação estética demanda um esforço criador, uma ética exercida através do julgamento aguçado e exercitado, que o artista realiza assimilando, selecionando, rejeitando e combinando os elementos e variantes de forças que se aplicam no seu ato criador, a fim de aumentar sua potência afirmativa.

Para tal, não basta entregar-se ao fluxo de forças que compõem a experiência. Assim os artistas seriam meros receptáculos passivos e estariam expostos às linhas de fuga que poderiam ser fatais, como no caso dos riscos enfrentados pelos pixadores e pixadoras. Faz-se primordial a prudência experimental no exercício criativo, para que os encontros estéticos “não nos precipitem num estado que torne impossível a própria experimentação consistente deles”. (Op. cit.). No caso dos pixadores, essa prudência é primordial e é incorporada no cuidado aplicado ao “ganhar a senha” e traçar o plano de ação, assim como está presente no trabalho estético de concepção e treino da sua tag, uma possível reflexão sobre o que quer levar de conteúdo para os pixos, além da descolonização do olhar.

Sob a ótica apresentada por Lima (2010), quanto mais conseguimos imergir no processo criativo do artista, mais potente é sua obra. Mais intensamente a sentimos e mais temos condições de compreender as lógicas dos sentidos que nos são estranhas. Ao conceber a arte conectada ao seu processo de criação e consumo diário, corriqueiro e cotidiano, estamos mais próximos do reconhecimento das coisas que nos dão - e podem dar - prazer em nosso dia a dia. Esse exercício de experimentação/exploração de si e do mundo pode potencializar a arte como um plano de criação estética autêntica, além de ser uma importante via de sanação.

Como lembra Joice Berth (2023, p. 37), o pixo - e em certa medida também o graffiti - “são movimentos que desestabilizam a noção de normalidade” hegemônicas nas cidades, assim como a gnoseologia e estesia fronteiriça decolonial. Rompe com a zona de conforto do espaço colonial estratificado e desestabiliza o conceito de arte. Dá uma resposta. Em 2012, quatro pixadores do grupo paulistano “Os Mais Fortes” foram convidados a participar da Bienal de Arte de Berlim, na Alemanha. No local da exposição, são instruídos pela curadora a interagir “livremente” em um painel colaborativo gigante que tomava toda extensão local. Ao invés disso, começaram a escalar o prédio por dentro - se tratava de uma igreja medieval - munidos apenas com latas de spray, que usaram para pixar as paredes de tijolos maciços. Quando foram repreendidos, Cripta Djan, o líder do grupo, afirma: “você não convidaram a gente? É isso que nós faz. Isso é a pixação”¹⁶.

¹⁶ Tal registro é feito no filme *Pixadores* (2014).

Em 2023, a pixadora paulistana Irene foi convidada a pintar as fachadas de um prédio em Rotterdam, na Holanda, a partir de um programa de intercâmbio artístico. Como não costuma pixar sua tag “Eneri” em trabalhos formais ou comerciais, Irene bolou uma reflexão que pixou nas quatro faces do edifício. A partir de sua caligrafia, escreveu bem grande, em inglês: “Quão grande é o débito dos países desenvolvidos com o terceiro mundo? As consequências da colonização ainda persistem. Não pode haver paz onde há desigualdade e preconceito”¹⁷. O trabalho incomodou tanto que teve de ser interrompido e só pôde ser concluído após dias de negociação. O protesto veiculado na obra de arte urbana da pixadora Eneri denuncia a colonialidade: “As consequências da colonização ainda persistem”. Ainda reconhece a distância colonial - ou seja, se caracteriza como uma consciência fronteira - a partir do questionamento: “qual o débito dos países desenvolvidos com o terceiro mundo?”

Isso leva ao conceito de subalternidade, caro à crítica decolonial. Darcy Ribeiro (1968, p. 159) já lançava a compreensão de que

O subdesenvolvimento não corresponde, pois, a uma crise de crescimento, mas a um trauma em que submergem sociedades subordinadas a centros industriais, que se vêem ativas por intensivos processos de modernização reflexa e de degradação cultural. Somam-se a isto a explosão demográfica e a urbanização acelerada e caótica, agravando ao extremo as tensões sociais que essas sociedades não têm meios de superar ou mesmo de abrandar, porque não poderão exportar seus excedentes populacionais, como o fez a Europa no mesmo passo.

Esse “trauma” que produz a subalternidade advém das diferentes violências e mecanismos de verticalização, alguns aqui citados, como a própria noção de raça. Entendidos pelas epistemologias europeias como inferiores, os corpos com fenótipo dos conquistados recebiam o mesmo estigma, “bem como suas descobertas mentais e culturais” (QUIJANO, 2005, p. 118). Tal como na ilustração de Guamán Poma comentada anteriormente, o impulso de apequenamento do colonizado ocorre de diversas maneiras. Fanon (2020) fala sobre mecanismos utilizados pelos franceses na Martinica como uma forma de reforçar a condição subalterna a partir da linguagem. Isto ocorre com o uso do termo *petit-nègre*, em que colonizadores se direcionam aos negros a partir de gesticulações e linguagens infantilizadas, ainda que os africanos e afro-descendentes demonstrassem total domínio da língua do colonizador. O autor aponta que o uso corriqueiro do termo “menino” sempre que um branco ia se comunicar com um negro, independentemente de sua idade, era uma forma de apequenamento.

¹⁷ Tradução livre.

Como observado até agora, a colonialidade e a subalternidade são desdobramentos da modernidade e estão baseados em violências de diferentes tipos. Essas violências se entranham no ser colonizado, de modo que a consciência é fundamental no reconhecimento dos padrões coloniais que reproduzimos. Nesse sentido, Mignolo (2019a) conflui com bell hooks ao afirmar que a partir da diferença colonial percebida pela consciência fronteiriça, reconhecemos feridas em diferentes graus. Por mais rico que seja, um *criollo* nunca será um espanhol. Por sua vez, a ferida colonial do *criollo* será diferente da ferida colonial de um branco pobre, que será diferente da ferida colonial de um negro pobre, que será diferente da ferida colonial de uma mulher negra, sobretudo pobre, que também difere da ferida colonial dos indígenas - ainda hoje violentados, estuprados e assassinados em nome do garimpo e das madeiras.

Essas feridas coloniais, afirma Mignolo (Op. Cit.),

diminuem a pessoa e geram, por sua vez, uma raiva digna que nutre a necessidade de curas - *sanaciones* - decoloniais. Sem *sanação* colonial, as pessoas ficam apegadas ao ressentimento e o ressentimento impede a libertação, a autoafirmação, a dignificação, que são processos de *sanação* colonial. (Tradução livre).

Abordado pelo pesquisador argentino, o já citado Benvenuto Chavajay defende sua arte como uma atitude de “desobediência ao ocidente”, não tendo mais tanto a necessidade de buscar referências em artistas europeus, uma vez que descobre muitas práticas locais que pode usar para se expressar. Portanto, Chavajay também trata a arte como uma forma de “sanação”:

A arte é uma forma de sanar (curar) o colonial, ou o lado obscuro do ocidente. Se você é um pintor, um médico, um enfermeiro, um curandeiro (...) o que faz é sanar. Então sim, vale a pena, vale a pena sanar desde nossas culturas essa ferida. E é isso que quero fazer¹⁸.

Re-encontrar o caminho de casa.

Nesse espectro, a arte pode deixar de ser um ato puramente poético para figurar como ato político e decolonial, contribuindo na transformação do real. Cito duas obras/intervenções de Chavajay: a primeira exposta em uma galeria de Miami, Flórida, traz um par de chinelos de barro com o dizer “maya-mí”, fazendo o trocadilho entre palavra/língua, local de exposição e etnia indígena de origem do artista (MIGNOLO, 2019a, p. 29).

¹⁸ Trechos do artista Bevenuto Chavajay em vídeo sobre sua exposição *Muxu's*. (por volta dos seis minutos). <https://www.youtube.com/watch?v=Tqxh6mmpydQ>. Acesso em: 09.10.2022. Tradução livre.

A segunda é um pouco mais incisiva e abarca inclusive um projeto legislativo a fim de mudar o nome do estádio olímpico Mateo Flores, da escola elemental e da estrada que são homônimos. Sobre isso, Chavajay afirma: “O campeão Mateo Flores não é nosso, não existe, não existiu; é necessário mudar o erro da história; nossa história está ferida porque nos colocaram entre aspas, entre parênteses” (ILLARES, 2018, p. 203). Doroteo Guamutch Flores, esportista indígena guatemalteco vencedor da maratona de 1952, teve seu nome trocado para ‘Mateo’ pelo arbítrio de um jornalista norte-americano que não conseguiu pronunciar seu nome. Ocorre que este se popularizou no imaginário da nação, mesmo não correspondendo a sua identidade verdadeira.

Na ótica decolonial, é preciso reparar o erro histórico e Bevenuto Chavajay encontrou na Arte o meio de realizá-la. Se na metáfora da flecha, o presente busca no passado o impulso e a direção para o futuro, o que acontece quando o passado encontrado não corresponde a nossa ancestralidade? A atitude estésica de Chavajay nos lembra que “não há violência colonizadora pior do que aquela que apaga e modifica o passado” (Op. Cit.), determinando irremediavelmente o futuro. Como processo estésico da obra, para além do projeto para mudança de nome da escola, da rodovia e do estádio olímpico, o artista tatuou a identidade de Flores nas costas, realizando performances nas manifestações e durante o processo de discussão e votação sobre a mudança dos nomes, que no fim foi aprovada.

Assim como a atuação de Benvenuto Chavajay, artistas como Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Uiara, Sidney Amaral entre outros tantos, buscam na arte uma forma de “voltar para casa” e sanar as feridas coloniais. A crítica decolonial reconhece que a história moderna é forjada como ficção historiográfica. Diante disso, mobiliza uma postura de desobediência epistêmica que ecoa na desautorização das narrativas e dos arquivos coloniais.

Um exemplo salutar pode ser encontrado na série *Assentamento*, de 2013, com autoria da doutora, artista e educadora negra Rosana Paulino. A obra parte de fotografias do oitocentista Auguste Stahl, sobretudo a partir do retrato de uma mulher negra - que não foi identificada - de frente, de perfil e de costas. O francês esteve no Brasil durante as décadas de 1850 e 1860 e, entre outros trabalhos, colaborou com o suíço e entusiasta da eugenia, Louis Agassiz, a fim de comparar os corpos brancos com os corpos negros para comprovar a superioridade da branquitude europeia. A artista reflete sobre o lugar social e simbólico da mulher negra na sociedade brasileira, buscando o assentamento.

Este indica ajustamento, ação de colocar as coisas em seu devido lugar. Aterror. Fixar-se em um local. A partir do viés religioso, na matriz africana do candomblé, assentar a energia sagrada de algum orixá, sacralizando determinado sítio e reforçando a conexão

daquela comunidade com o campo sagrado. Assentar é fixar-se em algum lugar, é territorializar-se. Assentar é uma atitude decolonial. Segundo Rosana Paulino, foi nessa tensão entre os colonizadores e os afro-indígenas - que o Brasil foi assentado.

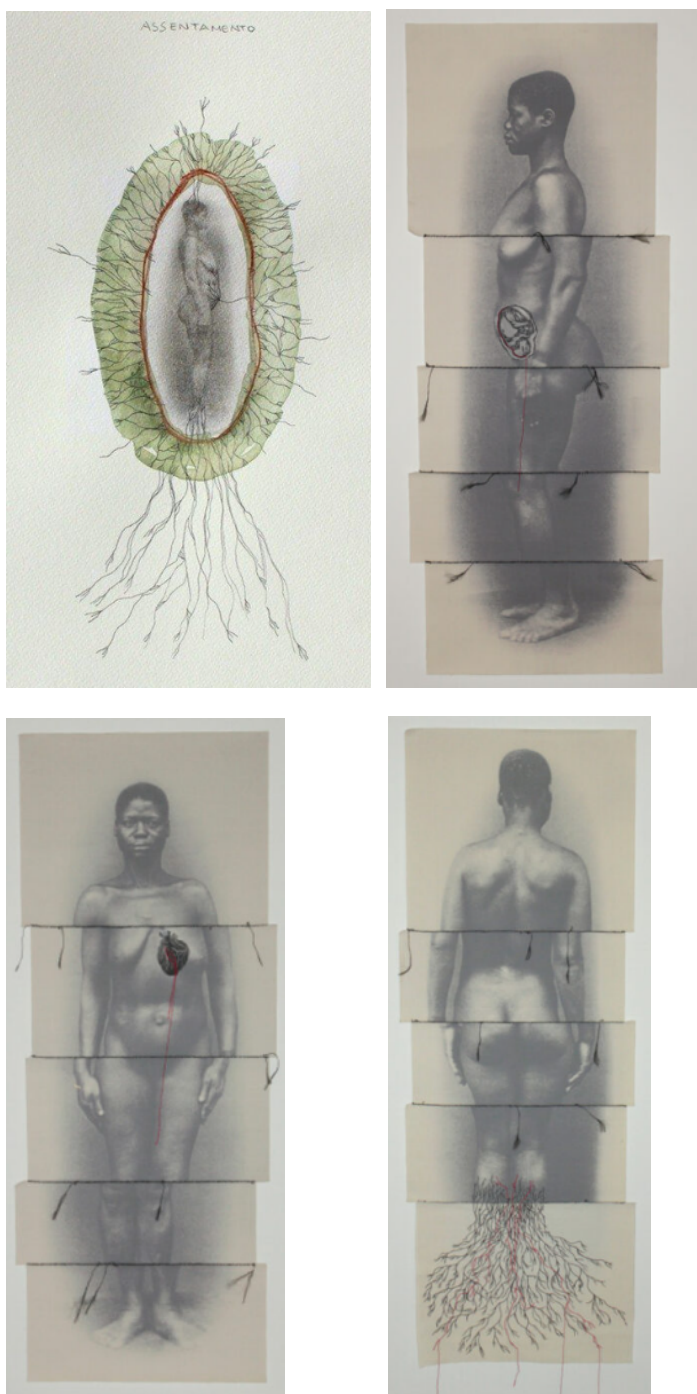
No processo criativo, os três retratos são reproduzidos em tecido de 180 centímetros de altura e 68 cm de largura através da técnica do linóleo. Os corpos da mulher negra são partidos com cortes horizontais em cinco porções desiguais. As partes são re-unidas por uma costura manual de forma rústica. Após esse fazimento, os contornos do corpo estão deslocados e não se encontram perfeitamente, criando uma descontinuidade. Assim como ocorre com o corpo e o ser colonizados, violentados, quebrados, jogados nos porões dos navios negreiros durante a travessia da calunga grande e submetidos a condições ultrajantes, como já abordado. Trazidos para servirem de lenha na máquina mercantilista de moer vidas afro-indígenas. Seres que, como lembra Césaire (2022, p. 38), até pouco tempo antes de serem escravizados eram músicos, poetas, médicos etc. Violências que permanecem e reverberam através da colonialidade do poder, do ser e do saber.

A *linha* representa o elo que inicia o processo de reconstrução, ainda que o alinhamento perfeito do ser partido não seja mais possível. É a linha que traça o rastro do trabalho manual e gestual do bordado que provoca interferências na imagem original, construindo novas narrativas. Muitas vezes, o bordado reforça a conexão com a ancestralidade feminina, uma vez que está atrelado a elementos mnemônicos e afetivos com vínculos familiares e descendentes, como mostra a pesquisadora Juliana Padilha de Souza (2019). Nesse exercício, é realizado o assentamento decolonial.

No ventre do retrato de perfil é bordada uma criança no território-útero, território inicial da vida. Com linha vermelha, como um cordão umbilical que envolve o corpo da criança, parte de seu ori e segue solta, para baixo, até a altura dos joelhos. Possibilidade de nascimento diante da ação de assentar as coisas em seu lugar. Tal perspectiva é reforçada quando relacionada com outra gravura da série, que traz a mesma fotografia reproduzida espelhada em escala menor, circundada por uma espécie de um plasma - feito com aquarela - de formato oval, lembrando uma vulva. Esta é irrigada por inúmeros vasos sanguíneos/cursos de rios que tocam o ori - cabeça - e o ventre da mulher negra. Esses canais, desenhados a lápis, envolvem os pés da personagem e escorrem profundamente na folha, também como grandes raízes.

No retrato frontal, é bordado o coração com linha preta. Como um vaso sanguíneo, uma linha vermelha parte do coração e, solta, vai até a altura dos joelhos. Na última imagem, do corpo da mulher desalinhado de costas, é traçado através do bordado, a partir da altura dos

joelhos, uma série de linhas pretas que fazem lembrar um emaranhado denso de raízes. No meio deles, desce o traçado de um fio vermelho, se ramificando em suas duas extremidades. Na parte inferior, as linhas não são cortadas ao término do bordado, extrapolando os limites da superfície da obra, como se escorressem para além do que foi possível codificar naquele plano/espço.



Obras da série *Assentamento*, da artista Rosana Paulino. Reproduções disponíveis em: www.rosanapaulino.com.br. No site, também é possível encontrar um material educativo sobre tal obra,

contextualizando a fotografia utilizada, denunciando as narrativas colonialistas e supremacistas em que foram produzidas. O material também dispõe de sugestões didáticas para atividades pedagógicas interdisciplinares.

Em relação aos artistas urbanos, grafiteiros e pixadores, é possível constatar uma constante disputa narrativa no espaço urbano. Esta perpassa desde o nome das ruas e bairros, os monumentos, estilos arquitetônicos, tamanhos das avenidas, espaços destinados à com-vivência etc. e a tomada da paisagem urbana como mídia popular. O monumento das Bandeiras, no parque Ibirapuera, assim como a estátua de Borba Gato, em Santo Amaro, já foram alvo de inúmeras intervenções.

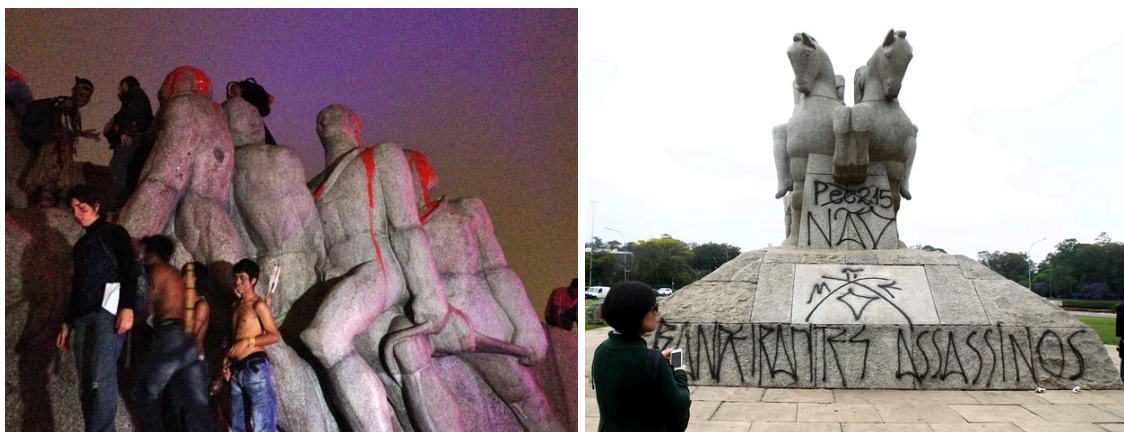
A estátua do monumento às bandeiras é de autoria de Victor Brecheret e traz a figuração de dois bandeirantes a cavalo e um contingente a pé, atrás, carregando duas canoas. Contingente este que pode ser associado aos indígenas escravizados por aqueles que montam os cavalos. Vale lembrar que Manoel Borba Gato e o bandeirante português Bartolomeu Bueno apelidado de *Anhanguera* - diabo vermelho em tupi - foram responsáveis pela escravização, perseguição, aniquilamento de aldeias, figurando como autores de verdadeiros massacres. São responsáveis por levarem o processo civilizatório eurocêntrico para os interiores sob o preço da vida de milhares de indígenas. Os monumentos dos bandeirantes geralmente ressaltam a narrativa sobre sua ação heroica, responsável por civilizar “selvagens primitivos” inimigos do Estado. São responsáveis por interiorizar os progressos da civilização europeia sob o custo que esse projeto civilizatório se deu, ou seja, através da violência.

O pesquisador Paulo Tavares, vinculado à Universidade de Brasília, reforça a herança colonialista do movimento modernista brasileiro - que muitas vezes se apoiou sobre a imagem do bandeirante, como Brecheret. Na antropofagia das influências europeias à brasileira, reproduzimos as relações de colonialidade do poder, do ser e do saber. A citar o caso da fundação de Brasília, Juscelino Kubitschek manda rezar uma missa no mesmo dia que a armada cabralina rezou a fatídica “primeira missa no Brasil”, marcando o início oficial do empreendimento colonialista lusitano. O poder federal ainda mandou buscar uma comitiva de indígenas Karajás da Ilha do Bananal para acompanhar tal missa, a fim de reproduzir o cenário da *Primeira Missa no Brasil*, quadro de 1861, de autoria do romântico Victor Meirelles.



À direita, reprodução do quadro *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles. À esquerda, o monumento da praça do Cruzeiro, em Brasília, onde fora rezada a missa de fundação da capital.

Em 2013 estava em tramitação a PEC 215, que delegava apenas ao Congresso Nacional a autoridade de demarcar terras indígenas. Isto era visto com preocupação pelas lideranças das populações autóctones por duas razões: primeiro por não terem capacidade técnica para tal, se eximindo de um diálogo com os indígenas; segundo por conta do lobby e da força do capital que pesa sobre a política em um cenário de expansão do agronegócio e da mineração sobre as terras indígenas. Como num levante, duas vezes naquele ano o monumento às bandeiras foi alvo de intervenções. Em uma das ocasiões, no meio de um protesto contra a PEC 215, as personagens da estátua foram manchadas com tinta vermelha - em alguns casos escorrendo do pescoço - a simular sangue, acompanhado da frase, escrita com tinta clara sobre o concreto: Bandeirantes Assassinos. No dia seguinte, o monumento é pixado por Cripta Djan com letras no estilo formal do “pixo reto” com as mensagens: “PEC 215 não” e “bandeirantes assassinos”.

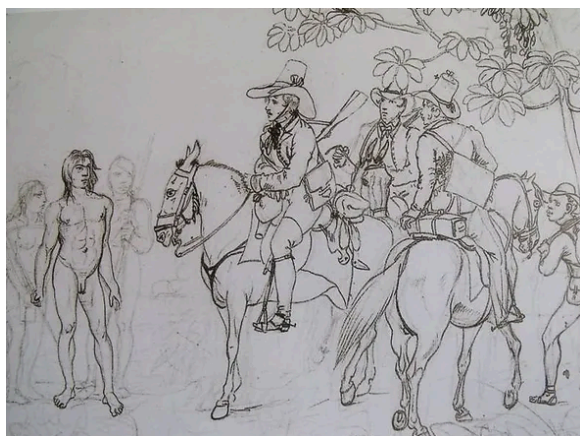


À direita, grupo de manifestantes no dia 1 de outubro de 2013. À esquerda, pixação realizada no dia seguinte. Foto de Felipe Rau, disponibilizadas no portal G1 (www.g1.com).

Outros artistas urbanos adotam posturas similares, usando a criação estética para cobrar reparações históricas através da guerrilha visual. O já citado pixador paulistano Negro Mia realizou, na madrugada do dia 10 de abril de 2018, uma pixação de grande proporção com um extintor, escrevendo a oração “olhai por nós”. A pixação foi feita no pátio do colégio jesuíta, em São Bento, centro da cidade e palco da fundação do empreendimento colonialista-religioso. Vale lembrar que na prática, a tarefa de converter e catequizar indígenas compreendia também o usufruto da sua mão-de-obra compulsória. Além de atacar edifícios que carregam uma memória colonialista, a narrativa decolonial continua em outra obra em que Negro Mia realiza intervenções na prancha “Encontro de Índios com Viajantes Europeus”, do ano de 1835 e de autoria do alemão Johann Moritz Rugendas.

Segundo Diener (1996), Rugendas teve um breve encontro com indígenas puri, no qual baseou a ideia da prancha em questão. Em um primeiro estudo para a litogravura, o pintor alemão descarta o ambiente, representando três europeus bem-vestidos, dois armados, acompanhados de um escravizado também armado. De encontro com os europeus está a figura bem definida de um indígena nu em primeiro plano, além do espectro de outro indígena, também armado, e de uma mulher. Os europeus estão montados em seus cavalos e, portanto, ocupam uma posição mais alta do que os indígenas e o escravizado. Em um estudo posterior, as figuras humanas diminuem, dando espaço para uma mata densa no entorno. A figura dos europeus e seu escravizado são mantidas, assim como dos três escravos. Escondidos atrás de uma árvore, no plano aberto, estão mais quatro indígenas: dois homens - um armado -, e uma mulher carregando uma criança nas costas.

O artista negro paulistano escore tinta vermelha do substantivo “viajantes” no título da prancheta a simular sangue. Tal atitude remete simbolicamente à violência explícita desencadeada da colonização desses viajantes europeus. Assinado de forma a extrapolar os limites originais da gravura, é escrito o termo “Brazil”, a simular o traço de um fat cap - bico de spray que solta bastante tinta, fazendo traços grossos. Refere-se a um Brasil importado do continente europeu através das suas formas políticas, culturais, epistêmicas, sensíveis etc. O Brasil que violenta Pindorama.



Na parte superior, estudo prévio de Rugendas, seguido pela reprodução da prancha *Encontro de Índios com Viajantes Europeus* (1835). Tais reproduções estão disponíveis no acervo digital *Brasileana Iconográfica*, da Biblioteca Nacional. Abaixo, está a reprodução da obra de Negro Mía, retirado de seu Instagram (www.instagram.com/negromia). Ambos acessos em: 10.12.2023.

Outros grupos de pixação paulistanos, como “Túmulos” e “Os Bicho Vivo” utilizam essa grafia urbana como forma de marcar esta disputa narrativa na paisagem urbana. Apenas para citar um caso: quando Ubiratan Guimarães, coronel da Polícia Militar de São Paulo, peça chave do Estado no episódio do “Massacre do Carandiru”, foi assassinado em seu apartamento, membros desses grupos citados foram até lá e pixaram o muro da frente, acrescentando o dizer: “aqui se faz, aqui se paga” (PENACHIN, 2012).

Do mesmo modo, em João Pessoa, pixadores como Subitus e Jof - entre outros - são afiados nessa disputa narrativa, demarcando protestos como: “não à PEC 191”, que busca “regularizar” o garimpo na Amazônia. “A terceira guerra já começou e é sobre recursos naturais”. “Ei prefeito! Nessa Dubai que tem dinheiro também vai ter desapropriação?”. Esta última foi pixada no ano de 2021 em decorrência da ação da prefeitura de João Pessoa desalojar inúmeras famílias ocupadas em um terreno no bairro do Altiplano, área nobre da cidade, especulada por um grupo financeiro para a construção de um condomínio fechado. “Justiça para Raíssa Kaiowa!”, em decorrência do estupro e feminicídio da indígena de 11 anos de idade, no estado do Mato Grosso do Sul, em 2021. “SOS Amapá”, em decorrência da crise de abastecimento ocorrida no final de 2020. “Exalta a liberdade, mas está preso na culpa”, pixada ao lado da réplica da estátua da liberdade na loja da Havan, no bairro do José Américo.

A última pixação que trago nesse trecho é de autoria de “Subitus”, feita no dia 01 de maio de 2022 na avenida Tancredo Neves, bairro dos Ipês, que afirma: “‘O massacre silencioso que você não vê na TV!’... Garimpo mata... e tortura crianças... Art. 4º e 5º da lei 8.069: prendam eles!” - tal pixação faz menção às invasões às terras yanomamis devidamente demarcadas ocorridas entre os meses de março e maio de 2022. Na sequência, Subitus faz referência à lei que institui o Estatuto da Criança e do Adolescente, em seus artigos que designam que nenhuma criança poderá ser negligenciada, explorada ou violentada (5º), e que além da família e do Estado, tal zelo é dever da sociedade em geral (4º).

2.7 Graffiti e pixação como práticas decoloniais: atravessamentos finais

Em um exercício retórico-especulativo e até metonímico, quebrando a lógica linear dos trabalhos acadêmico-científicos, permito-me imaginar se, caso os Kaiobi houvessem nomeado majoritariamente a prática de grafar rochas, troncos ou palhoças, chamá-la-iam de *kwasiar*? Como visto no começo do capítulo passado, a associação entre os grafismos rupestres ou indígenas aos graffiti não é tão simples, pois muitas vezes este último se configura historicamente como um fenômeno urbano, salvo alguns casos de igrejas e mosteiros medievais. Em contrapartida, no livro *Hasta la Victoria, Stencil* (2005), o grafiteiro argentino Guido Indji se refere às inscrições de cerca de 10 mil anos na Cueva de las Manos, na Patagônia, como o primeiro painel de *stencil graffiti* de seu país. Trata-se de diferentes regimes de memória.

Vale lembrar que o graffiti e a pixação são práticas majoritariamente masculinas - por mais que tenhamos muitas mulheres atuantes desde o início nos metrô de Nova York. Portanto, a ‘virilidade’ figura como valor que tem certa preponderância. Ao falar sobre as abordagens policiais no documentário Pixo (2009), um pixador fala: “É ruim, né mano? Você tomar uma tapa na cara de homem é foda, né velho? Um figura fardado te zoa pra caralho e você vai falar o que?”¹⁹

Por mais que encontremos muitas sociedades autóctones com traços machistas, como aponta Rita Laura Segato (2012), o padrão colonial de poder entrelaça a categoria de raça com a de gênero. Para a experiência da feminista nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí, gênero é também uma categoria mental da modernidade que anulou diferentes práticas iorubás em que não havia hierarquia de gênero. A própria noção de família, advinda da tradição greco-romana e do conservadorismo cristão, fazem referência ao latim *famulus*, que designava o escravo doméstico. Dá a ideia de que tudo na família é propriedade do marido (BERTH, 2023, p. 163). O padrão colonial de poder é falocêntrico e instaura uma forma de enaltecer os traços de resistência, força e agressividade dos homens. Também ressalta os traços de fragilidade feminina, ainda que homens e mulheres tenham traços que possam ser considerados frágeis ou fortes.

O graffiti - sobretudo os bombs - e as pixações assumem uma estética vinda dos bairros pobres. As letras agressivas refletem um estilo assimilado pelos moradores de regiões que às vezes são violentados com os esgotos expostos, o acúmulo de lixo nos terrenos, a dificuldade com transporte, com correios. As dificuldades na escola. Refletem a lógica do espetáculo pregando o consumo em uma sociedade liberal que tanto fala de liberdade sem democratizar os meios materiais para o usufruto dela.

Entre os povos pré-colombianos, tanto os astecas e os quéchuas viviam em centros urbanos por vezes mais desenvolvidos e mais multiculturais do que os europeus à época, segundo testemunho dos viajantes do século XVI (TODOROV, 1987). Os quéchuas chamariam o graffiti de *aspiy*? Esta palavra quer dizer “arranhar” ou “unhar”, tal como *graffiare* e *krapho*. Vale pontuar que, como exercício retórico proposto nesse tópico, a comparação etimológica e epistêmica entre línguas europeias e indígenas do continente americano não sugere uma similitude no que tange à concepção e significação das práticas similares no mundo. Pensar assim seria presumir a existência de alguma estrutura psíquica de

¹⁹ Depoimento de um pixador no documentário Pixo (2009), aos 40:15 minutos.

cognição humana. Seguindo a lógica da diferença, em distintos contextos culturais as “mesmas” práticas poderiam estar imbricadas em outros agenciamentos e teias de significado, recebendo outro significante.

Não me surpreenderia se a mania de riscar paredes fosse presente de Monã, designada por “*air-ará*” entre etnias do tronco tupi. Afinal, o graffiti reflete uma potência criadora e criativa, ainda que possa agir por meio do vandalismo. O graffiti e a pixação podem impulsionar novas leituras de mundo e criar outros símbolos que, ao se fazerem presentes na paisagem urbana, passam a habitar o imaginário coletivo. Transformar o mundo implica transformar a percepção sobre o mesmo. A parede não existe apenas no sentido de separar ou proteger. Seja como caderno de caligrafia, seja como uma “tela em branco”, a arte urbana transforma o uso normal da parede. Graffiti é criação. *Air-ará*. Risca-mundos. Universos inteiros. Fugazes.

Um *spray* serve para pintar uma geladeira ou uma bicicleta. Mas este objeto também serve como arma de guerrilha urbana ou marcador na mão de pixadores e grafiteiros que autografam tudo. O spray serviu para os chicanos grafarem seus signos na paisagem de seus bairros em cidades como Los Angeles. O spray serviu para afro e latino-americanos da costa leste promoverem uma explosão de nomes e cores nos vagões dos metrô. Serviu para a classe média brasileira escrever seus poemas-ação nos centros urbanos nos anos 1970.

O spray serviu de caneta ágil para militantes em processos de levantes. Serviu para que a população de regiões “periféricas” começasse a aparecer de forma destacada em outros espaços da cidade, inclusive no topo dos prédios dos bairros burgueses. Como dito anteriormente, o graffiti e a pixação flertam com a lógica da sociedade do espetáculo, da fama e do impulso em ser visto. Para tal, executam elaboradas e arriscadas intervenções. Um caso icônico foi quando #DI# invadiu o Conjunto Nacional em São Paulo e pixou toda fachada do topo do prédio em sua porção residencial. Após deixar o local, ligou para o jornal se passando por um morador que ouviu barulhos e, por medo, preferiu não dizer seu nome todo, se identificando apenas por Di. Ele pixou e fez com que seu pixo saísse no jornal, interpretando seu próprio personagem como morador apavorado.

Os muros servem para proporcionar intimidade aos amantes ou mesmo para aqueles que querem defecar em “paz”. Mas para a grafiteira/o ou pixadora/o, o muro não separa nem protege. A grafia urbana está do lado de fora, espaço aberto na paisagem. A parede funciona como trampolim para realização de sua vontade de potência. Não são mais simples paredes,

são suportes para novas territorializações de suas marcas. Cobogós não servem apenas para iluminar, ventilar e deixar a construção mais bonita. São degraus de uma escada que pode levar aos céus aqueles que escalam até o topo da urbe.

De alguma maneira, grafitar ou pixar transforma-se em um exercício de descolonização dos corpos no sentido de que grafiteiros e pixadores não respondem ao comportamento que se espera de um corpo “normatizado”, habitando os espaços segundo suas funções planejadas pelo idealizador. A prática do graffiti tem a potência de habitar a cidade de maneira bastante distinta. Manicômios, fábricas e casarões abandonados tornam-se territórios convidativos a um olhar que explora o espaço como uma espécie de arqueólogo urbano. A percepção diferenciada procura novas caças (paredes) – que geram novas aventuras, fazendo com que se lancem à vida descodificada. Ver a si. Veracidade. Ver a Cidade, clássica de Mauro Nero.

Achar novos lugares para pintar é re-descobrir a cidade. É abrir o espaço e sair de seu território entre os ‘rolês’. É jogar seu corpo contra o corpo da urbe. É estar aberto às intempéries e ter suas estratégias – tanto as já ensaiadas como aquelas que contam com variados níveis de improviso. A caligrafia gótica insistente e audaciosa no alto dos prédios. As cores pintadas em grandes viadutos cinzas. Uma frase no chão. Um poema no poste. Um adesivo na placa. Um bigode desenhado na modelo da propaganda de lingerie do ponto de ônibus. Trata-se de itens que também servem como gatilhos para descolonização dos olhares e da percepção que os transeuntes têm sobre sua própria cidade. Mesmo que proporcionem isto de maneira fugaz. Possibilidade de impulso.

No próximo capítulo, começo refletindo sobre mapas. Busco perceber como as cartografias podem servir de ferramenta colonialista, inventando uma centralidade representativa para determinadas áreas geográficas, assim como adotando uma linguagem técnica que reforçam referenciais europeus. Refletindo sobre nosso espaço urbano, analiso processos de urbanização e gentrificação que varrem as populações menos favorecidas econômica e socialmente para as bordas das cidades ou para áreas precarizadas - ainda que sejam circunvizinhas ao centro, como o Varadouro.

Ao mesmo tempo, exploro a cartografia como potencialidade metodológica dentro de uma pesquisa desta natureza, capaz de captar narrativas, sensibilidades e sensorialidades não hegemônicas. A partir de trajetos mnemônicos, re-visito deslocamentos do pixador Subitus, encontrando uma potência decolonial criativa. Utiliza das pixações como arco e flecha que se

alimenta do passado - memória -, encontrando força e sentido para se lançar a um futuro que se descole do destino europeizado forjado a todos e todas. Do mesmo modo, realizo experiências cartográficas com a grafiteira Cyber, que elenca um percurso mnemônico no centro histórico para contar algumas de suas memórias no movimento da arte de rua local.

CAPÍTULO 3. CARTOGRAFIAS DECOLONIAIS: uma outra forma de pensar o espaço

Para pesquisadores contracolonialistas, como Krenak ou Nego Bispo, a cidade é um território que contrasta com a mata/floresta. Espaço construído por humanos e para humanos que, muitas vezes, se esquivam da com-vivência com outras espécies. Sobretudo a partir do século XIX, quando as tendências higienistas e as revoluções industriais agravam a cisão entre rural e urbano. O êxodo rural representava o enfraquecimento dos laços solidários da vida agrária, entrando em um tempo cronológico linear ao invés de circular, como é muitas vezes o tempo da natureza. Nos campos, horizontes abertos. Nas cidades, a vista encurtada pelas paredes e construções que oprimem a vista curta, que não vai longe porque bate e volta no prédio mais próximo, como muito bem expressou Rosálio, no *Vôo da Guará Vermelha*, de Maria Valéria Rezende.

As cidades coloniais são compartimentadas, lembra Fanon (2022). Enquanto a cidade do colonizador é limpa e organizada, contando com toda estrutura “necessária” de bens e serviços, a cidade do colonizado se caracteriza pelo oposto. Juntar os corpos indesejáveis nas áreas periféricas, com baixa cobertura e atenção do poder público, é uma forma de confirmar que essas o lugar dessas pessoas no projeto civilizatório: o lugar do explorado, do vilipendiado, do inferiorizado.

Atualmente, os muros segregam mais do que protegem. Criam estrias nos espaços. Profanam o anseio original. Muros servem para apartar. *Apartheid*. Protegem o símbolo do sustentáculo maior da civilização ocidental: a propriedade privada. Delimitam o lugar de cada qual. Afinal, “toda narrativa precisa de uma verossimilhança para treinar o olhar” (BERTH, 2023, p. 116). Ali estão eles, os despossuídos, os condenados da terra, os pretos, os caboclos. Aqui estamos nós, os detentores, de bens e dos saberes aceitos. Locais proibidos. Muros sem janela. Vida sem respiro.

Em trabalho de campo, acompanhando a vernissage de uma exposição do grafiteiro Thairone Arruda na antiga galeria Louro e Canela, no Cabo Branco, registrei depoimentos de uma professora de filosofia da rede pública de ensino que ministrava aulas no bairro do Timbó, na zona sul da cidade. A educadora afirmou que muitos de seus alunos adolescentes não conheciam o centro histórico da cidade. Consequentemente, não conheciam suas estátuas de Jackson do Pandeiro e Livardo Alves. Muito menos aquele monumento da bravura dos três soldados constitucionalistas que carregam o civismo nos arredores do Tribunal de Justiça e da Assembléia Legislativa do Estado. Como cobrar uma conscientização patrimonial do jovem

pixador - como anseia a Iphaep em sua “Carta Aberta aos Pixadores da Cidade de João Pessoa” - se todo aquele aparato monumental não comunica nada para ele, questiona a professora.

Também em trabalho de campo, no ano de 2018, registrando um rolê de bomb com o pixador e grafiteiro Joint por três bairros da cidade, - Torre, Jaguaribe e Seixas -, pedi para ele comentar sobre os bombs que fez com Luz tanto na igreja da Guia, em Lucena quanto na igreja da vila de Barra de Mamanguape. Ele chama atenção: esses monumentos estão em ruínas, abandonados. E contam a história de quem, ein? E outra: e a memória dos povos que movimentam a história atualmente? E a nossa memória?, reivindica. De fato, os pixadores não saem de casa a fim de “tomar o poder”, “derrubar o prefeito” e “fazer uma revolução” nos termos macropolíticos. Buscam diversão, reconhecimento. Mas às vezes essa diversão vem com doses de revolta e rebeldia frente à realidade violenta em que vive. Como dizia Fanon (2003), “o *féla*, o desempregado, o faminto não pretendem a verdade (...) porque ela está em seu próprio ser”. Definitivamente, os pixadores e grafiteiros oferecem uma visão e uma postura crítica sobre o próprio espaço urbano em sua esfera micropolítica.

A urbe oferece narrativas que geralmente estão em confluência com o modelo civilizador-ocidentalizante, tal como no caso dos monumentos em homenagem aos bandeirantes paulistas, abordados no capítulo passado. O monumento existente na praça João Pessoa, no centro da cidade, foi esculpido pelo artista paulistano Bartolomeu Cozzo sob encomenda do governo estadual. Ungido como local sagrado pelo civismo parahybano por um importante arcebispo, foi inaugurado em setembro de 1933, três anos após o assassinato de João Pessoa, um ano após a rebelião constitucionalista e cinco anos antes da cidade deixar de se chamar Parahyba. Em cada uma de suas quatro faces, o monumento traz, respectivamente, as representações da “ação”, do próprio político assassinado, do “nego” e do “civismo”.



Este último é trazido por três soldados em postura de batalha. Como monumento colonialista, mesmo que faça menção à participação militar em uma rebelião constitucionalista, o civismo - e esta civilização - chega mais uma vez através de uma ação belicosa. A rebelião representada simbolicamente na obra ainda passava muito longe dos anseios democráticos de reconhecimento da autonomia e dos territórios dos povos originários, por exemplo.

A ideia era descentralizar as oligarquias agrárias que aparelhavam a jovem república. Colocar o país no rumo da modernidade europeia e norte-americana, significava deixar-se guiar por ideologias como a eugenia. Ancorados nesta perspectiva, os afro-indígenas não são incorporados ao mercado após a escravidão, sendo substituídos por europeus que fugiam da guerra e poderiam embranquecer a população ao longo de poucas gerações.

A visão negativa que pairava sobre o afro-indígena pode ser percebida no posicionamento do próprio Lúcio Costa, importante representante do modernismo brasileiro na arquitetura, em publicação no *O Paiz*, em julho de 1928:

Toda a arquitetura é uma questão de raça, enquanto nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica que vemos pelas ruas. Não se trata da meia dúzia que viaja e se veste na *rue de la Paix*, mas da multidão anônima que toma trens na Central e na Leopoldina, gentes de caras lívidas, que nos envergonham por toda parte. O que podemos esperar da arquitetura de um povo assim? Tudo é função da raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Falem, discutam, gesticulam, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si (BERTH, 2023, p. 109).

E raça, como visto no capítulo anterior, é uma categoria intelectual moderna, criada para classificar pessoas e justificar abusos. Os afro-indígenas foram alijados legalmente da terra desde 1850, quando a Lei de Terras (1850) a tornou uma mercadoria. Contudo, os afro-indígenas não tinham condições materiais de adquiri-las. Joice Berth (2023, op. Cit., p. 90) criticamente nos lembra: “quando ouvimos alguém dizer que o trabalho é um meio seguro para adquirir terras, devemos perguntar que tipo de trabalho e em quanto tempo precisa ser executado para que esse direito seja garantido”. A exclusão dos negros ainda foi reforçada por um conjunto de legislações de 1837 até o Código de Posturas, de 1886, que vetaram seu direito educacional - mesmo que fossem libertos -, assim como os proibiam de ocuparem cargos de destaque intelectual (BERTH, 2023, p. 104-105).

Às populações pobres, restaram os cortiços, amontoados e favelas. Construções irregulares, improvisadas e insalubres. No período da *Belle Époque*, as cidades se

modernizam influenciadas pela mentalidade sanitaria e higienista. O colonialismo, que já não existe de maneira formal, dá espaço à colonialidade. As reformas urbanas promovidas entre os fins do século XIX e a primeira metade do XX visavam melhorar a infra-estrutura citadina, o saneamento, assim como a circulação de bens e serviços. Marcadas pela influência do pensamento eugenista, as reformas procuravam exterminar as pragas e os corpos que pudessem espalhar doenças ou outros vícios. Influenciados pelo darwinismo social, era necessário às elites nacionais negar a civilização aos negros e “expulsar a parte gangrenada e garantir que o futuro da nação fosse branco e ocidental” (SCHWARCZ, 1993 *apud* JACINO, 2019, p. 21).

O Cortiço, obra literária naturalista publicada em 1890, partilhava do mesmo contexto. Ali, o corpo negro representado por Rita Baiana, por exemplo, é capaz de corromper até a retidão moral do lusitano Jerônimo. A partir desse retrato, não bastava incentivar que os europeus imigrassem ao Brasil. Era necessário se livrar do elemento corruptor de pele escura, que se embriaga tocando e dançando samba até de manhã. Representação do corpo, instinto animal, em contraste à mente, elemento civilizador que destaca o ser humano da natureza.

As obras da *Belle Époque* alargaram as avenidas, construíram viadutos e jardins a fim de embelezar a cidade. Cidade do colonizador. Enquanto isso, a população desalojada é varrida para as bordas da cidade, cada vez para localidades mais distantes e com menos oportunidades econômicas. Na Paraíba, esse processo não foi diferente. Fazem parte da *Belle Époque* construções como o Teatro Santa Roza, o Palácio do Governo, o Parque Sólon de Lucena, a praça 1817 e a praça Vidal Negreiros. Marcada pela colonialidade dos espaços, as reformas colocaram abaixo antigas construções que carregavam importância simbólica para a memória afro-indígena da cidade. Eis os casos da igreja de Nossa Senhora das Mercês - padroeira dos escravizados -, na atual praça 1817 e a igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Ponto dos Cem Réis (MENESES, 2014).

Abordando a realidade da capital paulista, o intelectual negro Ramtis Jacino (2013) lembra de um “disciplinamento urbano” ocorrido entre a segunda metade do século XIX e o início do XX a fim de expulsar os corpos indesejáveis - negros - das áreas revitalizadas pelas reformas urbanas. No seu código de conduta, São Paulo passou a multar, açoitar - caso fosse escravizado - e perseguir aqueles que: faziam fogueiras nas ruas, soltavam rojões, criavam animais soltos nas ruas e faziam rinhas de galo, jogavam água uns nos outros - mesmo como forma de diversão -, não tinham emprego, sendo caracterizados como vagabundos etc.

As transformações na metrópole implicavam a expulsão dos negros (fortemente identificados com o escravismo a ser superado) do trabalho e de certos lugares da cidade, dando espaço a estrangeiros ou permitindo a ocupação por setores médios e das elites nas regiões centrais então valorizadas. A expulsão se dava com novas exigências legais, padrão de construção, higiene e artifícios jurídicos (JACINO, 2019, p. 22).

A cidade passava por um processo de gentrificação. O termo advém do inglês *gentry*, que designa nobre ou cavaleiro. Joice Berth (2023, p. 52) lembra que no século XIX, os títulos de nobreza eram comprados do governo e aos nobres, cabia a função de ordenar o espaço urbano a partir das ideias eugenistas que os norteavam. A gentrificação é um conceito utilizado atualmente para designar o processo de substituição dos habitantes de uma área urbana com base em sua classe econômica, “associado a modificações estruturais, sociais, culturais e imagéticas dessas partes da cidade” (TARTAGLIA, 2018, p. 71). Está embutida na gentrificação um processo de embranquecimento dos territórios urbanos.

O bairro de Wynwood, em Miami, pode ser um significativo exemplo de gentrificação, sobretudo por envolver a prática do graffiti civilizado, selecionado e autorizado. Caracterizado como bairro com muitos galpões ocupados pela indústria têxtil, era uma área habitada por trabalhadores pobres. Com a decadência de tal setor industrial, na segunda metade do século passado, aumentam os prédios abandonados assim como os índices de criminalidade e tráfico de drogas na região, desencadeando uma significativa desvalorização.

Grandes investidores do setor imobiliário, como o empresário Tony Goldman, miraram uma revitalização da área, transformando os “galpões abandonados em lojas, cafés, restaurantes sofisticados, pátios de food trucks, museus, ateliês e galerias de arte” (Ibidem, p. 77). A partir de 2009, começam a selecionar grafiteiros de diversas localidades para pintar as fachadas dos galpões, valorizando o local e transformando essa galeria de arte urbana a céu aberto em mais uma atração turística para o polo. Algo parecido se passa no famoso Beco do Batman, na Vila Madalena, em São Paulo. Porém, de forma mais orgânica. Na década de 1970, o Brasil vivia o período ditatorial quando o exército invadiu, expulsou os estudantes e interditou a residência da USP, tido como foco subversivo.

A Vila Madalena ainda era considerada longe do centro e tinha aluguéis acessíveis, recebendo então boa parte desse contingente. Foi uma época de efervescência cultural e artística para o local. Na gestão da prefeita Luisa Erundina (1989-92), a fim de conter a proliferação da pixação e do graffiti na cidade e aproveitando a atmosfera cultural do bairro, a então secretária de cultura Marilena Chauí instituiu a Vila Madalena como uma espécie de zona autônoma para a pintura dos graffiti. A área passou a ter menor repressão policial em

relação aos grafiteiros, desenvolvendo uma maior receptividade aos artistas (ZUIN, 2004). O beco passou a ser “do Batman” por conta do primeiro graffiti visto no local, ainda nos anos 1980, que trazia tal personagem pintado através de formas de stencil. Principalmente a partir do século XXI, as paredes do Beco foram tomadas por pinturas, e algumas das casas que o circundam tornaram-se ateliês de grafiteiros, como no caso do Local Studio que abriga, entre outros grafiteiros como Daniel Boleta e Celso Prozac. O Beco se torna uma atração incorporada aos circuitos de turismo da prefeitura.

A rua da Areia, em João Pessoa, faz parte do recorte territorial cartografado com Cyber Dantas, uma das principais interlocutoras neste trabalho. Localizada no centro histórico, em uma área de tombamento do IPHAN, o logradouro passou pelo processo contrário, desencadeando um movimento de esvaziamento e abandono da condição das construções. Região de prestígio nos processos de modernização da Belle Époque pessoense, era a principal via de ligação entre a cidade alta - Tambiá - e cidade baixa - Varadouro. Nos anos 1970, com a construção do viaduto Dorgival Neto, a via perde essa função, tendo sua circulação reduzida (CLEMENTE, 2012).

Scocuglia (2010) salienta que, se até o início dos anos 1970 era comum a ocupação da área por profissionais liberais e moradias, as reformas urbanas realizadas na década seguinte modificaram a área, com foco no desenvolvimento do terceiro setor. Tal transformação foi também impulsionada pela atuação do Banco Nacional de Habitação a partir dos anos 1960. Este promove a expansão imobiliária destinada às classes mais abastadas em outras áreas da cidade.

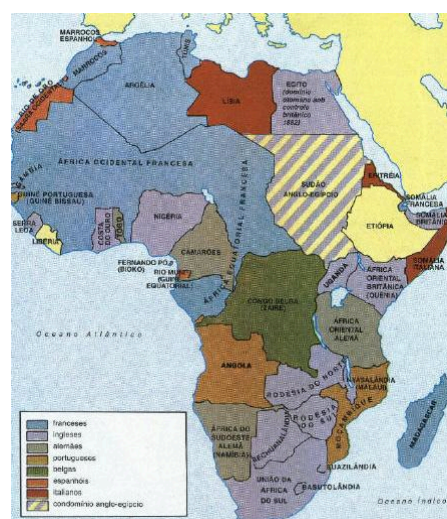
O processo de esvaziamento da área foi acompanhado pela instalação de bordéis na segunda metade dos anos 1970, cujo mais famoso era a Boate de Osana (CARNEIRO, 2020). Tradição que se firmou, consolidando a APROS - Associação das Prostitutas da Paraíba -, com ações a nível municipal e estadual de conscientização, prevenção e amparo tanto de profissionais do sexo como de pessoas em situação de vulnerabilidade sexual e social. Da aliança da Apros com a Agência Ensaio - que no começo dos anos 2000 tinha sua sede na praça Barão de Rio Branco - começaram a ser realizadas uma série de atividades culturais no dia 02 de junho, Dia Internacional da Prostituta. No evento, encabeçados pelo artista Aginaldo Pereira Wanderley, conhecido como Gigabrow, os grafiteiros da cidade pintavam tanto as fachadas como os interiores dos prostíbulos.

Ainda durante a iniciação científica, principiei alguns estudos acerca dos conceitos de espaço liso e espaço estriado, segundo o escopo conceitual desenvolvido por Deleuze e Guattari (2020a). Meu intuito era compreender a cidade habitada de diferentes formas:

premeditada e funcional, quando operando de acordo com a normalidade de seus verbos imperativos; e intensa, criativa, quando desacelera o passo - como um flâneur - e experiencia o espaço urbano de forma distinta, seja transformando as paredes em heterotopias ou andando de skate em uma praça, em que os bancos e corrimãos servem de deslizes, saltos e manobras, ao invés de suas funções projetadas. Interessante que Deleuze conta em *Diálogos* - com Claire Parnet - que os surfistas começaram a mandar-lhe cartas após a publicação do livro *A Dobra*. Afirma que eles talvez tenham sido na época os primeiros a compreender o que ele queria dizer. Aproveitar as dobras da natureza - as ondas - para experiências intensivas, criativas - assim como os skatistas e grafiteiros se aproveitam das dobras arquitetônicas.

Uma representação potente do espaço estriado pode ser dada através do mapa da África após a conferência de Berlim, entre os anos de 1884 e 1885: traços e ângulos retos sobre um pedaço de papel que visava apenas separar de forma “amigável” os territórios e recursos a serem explorados pelos países imperialistas da Europa. Vale pontuar que como resolução da Conferência, reconheceram o rio Niger e o rio Congo como zonas de livre navegação comercial, além de delimitar territórios costeiros e poucos sítios interioranos, ocupação que se daria nas décadas seguintes. Espaço premeditado sem conexão com o lugar,

suas peculiaridades, seus processos sócio-históricos próprios, suas etnias, suas cores, cheiros ou sabores.



O mapa da África após a partilha imperialista dos europeus, representando um espaço fechado. A terra e suas gentes são vistas de cima, apenas como recursos em um espaço estriado.

O espaço liso é aquele que abre caminho para os fluxos intensos, para a criação, a *poiesis*. É forjado a partir do movimento. Ou seja, habitar um espaço liso perpassa pela ação de traçar linhas de fuga. Ainda que siga determinado itinerário, nunca lida com ele como um espaço fechado. Varia as possibilidades de caminho, quem sabe para paquerar a cidade e achar novos trampolins - muros - para outras experimentações.

Albuquerque, Hennigen e Fonseca (2018) salientam que o espaço liso não designa simplesmente campos abertos sem barreiras físicas, ou salas sem objetos, tendo toda sua

textura lisa. O conceito de espaço liso busca refletir sobre novos modos de habitar, de navegar ou de andar, que proporcionem pulsões de vida. *Poiesis*. São territórios nômades, abertos e intensos. Um recorte do filme *Pixadores* (2014) pode servir de exemplo pontual. Em cima de um prédio no centro de São Paulo, quatro integrantes do grupo/grife de pixação Os Mais Fortes sentam no parapeito enquanto fumam um cigarro de maconha e conversam. Eles buscam escanear os prédios na paisagem que observam para encontrar sua próxima aventura.

Ali, o integrante Cripta Djan filma o prédio que querem pintar. Mais adiante, aparecem se encontrando novamente com a fachada do prédio desenhada em uma folha tamanho A0. Combinam como irão subir, quem sobe até qual andar, quem faz quais letras, quais cuidados tomar etc. Combinam também que, mesmo estando no segundo andar, o pixador deve esperar o outro chegar até o sexto para que todos comecem juntos. Existe um planejamento prévio e um ensaio exaustivo nas assinaturas reproduzidas nas folhinhas que são trocadas com outros pixadores - performance. Ainda no mesmo filme, vemos o registro da escalada por fora e da própria intervenção planejada. Enquanto conversam no parapeito, a sequência dos enquadramentos mostra recortes dos pés descansando no ar, sobre o topo dos edifícios mais baixos, assim como os pixadores de costas com o mar de prédios a sua frente, provocando ligeira sensação de vertigem. Horizonte aberto, de um espaço em que é possível correr fluxos de adrenalina, de aventura, de criação, de amizade. Mesmo que o espaço fosse um beco, poderia ser aberto para correr fluxos intenso a partir do encontro e da circulação de pessoas que vão até lá pintar, contemplar, passear ou ensaiar o bloco do carnaval, por exemplo. O espaço liso se caracteriza no modo de habitar a urbe que extrapola suas funções delimitadas em um circuito fechado. Nesse trecho do filme, os pixadores ainda conversam:

- Uns putão nojento. Nojentos!
- Só os miolas...
- Vamos dominar tudo nessa porra. São Paulo é nosso!
- Os prédio são nossas cria.
- A cidade é nossa!
- Oh Os Mais F lá oh... o ser humano tá cada vez mais individualista, tá ligado? E nós num pode pixar uma porcaria de uma parede dessa que vem um par de filha da puta embaçar em nós, né mano? Hoje em dia, morar no centro é só pra quem pode, mano. Não tem ninguém morando, tio! O bagulho tá vazio! Por que não mora... você acha que esses apê tão tudo cheio? Tá o caralho, mano.
- Oh, mas fala aí, o prédio não parece um trem? Em cima do trem? Oh, oh o vento batendo na cara, parecendo que nós tá surfando, né não?
- Ah, o vento tá fraco hoje ein (todos riem).

O diálogo não segue um roteiro pré-definido, ainda que não seja possível afirmar que transcorre de forma natural, a considerar a presença da câmera, das pessoas que as operam e

de seu propósito. Quando William compara a experiência do parapeito do prédio com a prática do surfe nos trens da CPTM, se refere à descarga de adrenalina e da sensibilidade estésica do corpo. Cripta Djan traz uma postura questionadora, marcada pela reivindicação de direito à cidade, assim como pela elitização do centro e a desigualdade imobiliária que mantém prédios desocupados enquanto pessoas pobres são escoadas para regiões periféricas ou moram em barracas aos pés dos edifícios “vazios”. Eles falam sobre gentrificação e problematizam os vazios urbanos a partir de uma linguagem que o colonizador não compreende. Quando falam “São Paulo é nossa”, não tratam de uma posse material e simbólica da propriedade particular, mas de um processo de pertencimento ao território desenvolvido através da grafia em suas superfícies. Interessante é que o pixador William afirma que os prédios são suas crias. Pixar é humano. É uma forma de humanizar o espaço.



Sequência de enquadramentos do filme *Pixadores* (2014).

3.1 Sobre mapas e cartografias

Horizontes abertos. Uma imensidão aquática a qual se conhece basicamente a superfície. A imaginação povoada por figuras mitológicas. Gravuras de oceanos ocupados por caravelas tanto quanto por enguias gigantes. Leviatãs. Relatos de viagens habitados até por sereias-peixe-boi ou araras-anjo – como no caso de Pero Magalhães Gândavo. Pessoas. Em canoas, nuas ou trabalhando. Cor de terra, de mato. Formatos os mais variados, às vezes com, às vezes sem mares que existem na materialidade.

O espírito de aventura e de andança sempre impulsionou a atividade cartográfica, e essa, por muitas vezes, permitiu vislumbrar o território de maneira diferenciada. Quanto menos rincões acreditamos ter para explorar, mais técnicas e hierárquicas se tornam as cartografias. Mais repetitivas. Posso saber todas as estradas japonesas reconhecidas em meu GPS sem nem ao menos ter ido ao oriente, mas como eu posso me achar uma vez estando nesse *lugar*? (SEEMAN, 2012). E as vias vicinais não alcançadas por satélite, as árvores ou pontes caídas? E as inúmeras trilhas e estradas abertas nos sertões e florestas adentro, conectando o oceano Atlântico ao Pacífico, montanhas, vales e uma multiplicidades de povos e culturas? Quantas cartografias existiam apenas como conhecimento mnemônico e prático de povos exterminados pelos europeus?

É difícil precisar qual o mapa mais antigo do mundo. Seriam em barras de argila encontradas na cidade babilônica de Go-Sur ou na pintura rupestre dentro de uma caverna na Turquia que grafa um conjunto de habitações ao pé de uma montanha? (SEEMANN, 2013). Talvez o mapa mais antigo do mundo seja um graffiti na parede de pedra. Ele nos dá a conhecer o que outras pessoas viram, descobriram ou querem transmitir a partir de uma representação gráfico-espacial. Por definição, a palavra mapa indica a “representação gráfica que facilita a compreensão espacial das coisas, conceitos, condições, processos ou acontecimentos do mundo humano” (Op. cit., p. 35).

No seu texto *A Poética dos Mapas*, o geógrafo alemão - e professor da Universidade Federal do Cariri, no sertão cearense - narra o exímio caso relatado por um poema de Miroslav Holub. Nele, soldados tchecos perdidos por dois dias de nevascas, se orientaram nos Alpes com mapas dos Pirineus. E chegaram ao seu destino. O exemplo é usado para salientar a autoridade dos mapas oficiais enquanto instrumentos de poder. Adotar mapas como “um pedaço da realidade”. Algo similar à postura das epistemologias eurocêntricas. Na colonização, a cartografia torna-se elemento legitimador de poder, principalmente do Estado.

Mapeiam-se os recursos tanto naturais quanto humanos que podem ser explorados. Imaginam e delimitam fronteiras de forma desterritorializada, tal como na partilha da África pelos imperialistas europeus.

O filósofo F. Grós (2008, p. 124-5) cita um experimento desenvolvido pela Universidade de Yale no mês de agosto de 1961. Nele, pessoas remuneradas foram recrutadas a partir de um anúncio no jornal para uma pesquisa que visava observar os efeitos da punição no ato da aprendizagem/memorização. Os castigos eram choques elétricos aplicados pelas pessoas inscritas e o intuito real da pesquisa era mensurar o quanto podemos nos tornar torturadores por docilidade frente a uma autoridade científica. Ao estarem cientes dos procedimentos, ninguém se absteve. Sob o aval da figura de jaleco que acompanhava a experiência, mais de sessenta por cento dos participantes foram aos níveis máximos de descarga elétrica, mesmo sabendo que ofereciam perigo sobre a vida de outra pessoa.

No caso narrado por Miroslav, a confiança e a entrega a uma suposta verdade sobre aquele mapa/documento oficial deu forças aos soldados nos Alpes. Mas foi o agenciamento entre essa “fé” no mapa em mãos com o engano cometido e com algo de intenso, momentâneo e situacional, que fez com que os soldados chegassem ao seu destino. Os mapas oficiais também partilham a narrativa da colonialidade do poder. As definições de padronização dos principais referenciais geográficos também reforçam a representação da centralidade e da superioridade europeia.

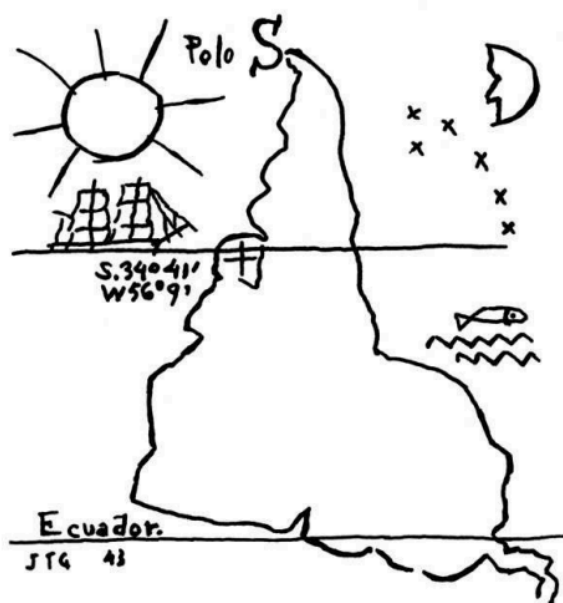
Até o século XIX, cada nação usava seus meridianos de referência para suas cartas náuticas. Para o Brasil, o meridiano de referência estava fixado no observatório do castelo, no Rio de Janeiro. Contudo, com o crescimento do capitalismo mundial, tamanha diversidade começou a figurar como um problema. No Primeiro Congresso Internacional de Geografia, realizado na Antuérpia, em 1871, foi sugerido a adoção do meridiano de Greenwich como referencial para as longitudes pelos próximos quinze anos. Em relação aos fusos horários, a confusão continuava. Nos Estados Unidos, foi necessário a adoção de um horário local e outro padronizado para o funcionamento das estações ferroviárias.

Buscando uma solução, o presidente norte-americano Chester Arthur convidou delegações de todos os países com que mantinha relações a comparecerem a uma conferência em Washington, realizada no começo de outubro de 1884. Ali a disputa foi grande. Enquanto alguns defendiam a continuidade do meridiano de Greenwich, outros países - como a França - rebatiam, defendendo que o meridiano deveria ser neutro, não passando por nenhum país, o

que se mostrava muito difícil. Foi então debatido a necessidade de usar como referências, pontos que já haviam observatórios. Assim, filtram as escolhas ficando divididos entre Paris, Berlim, Greenwich e Washington - francês, alemão, inglês. O britânico representante da colônia canadense sugere o peso econômico como critério, o que levou a Inglaterra a vencer essa disputa em disparada, graças ao volume acumulado durante os séculos de colonialismo e pirataria (SEEMAN, 2013, p. 46).

Mais uma vez, a arte se presta à crítica decolonial. O artista uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949) foi estudar belas artes na Espanha, tentando se fixar em Paris e Nova York. Em 1934, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, o artista volta à sua terra natal. Ali aprofunda suas pesquisas sobre arte pré-colombiana e funda o *Taller Escuela*, que aglutina jovens artistas da época. Tece as ideias do que denota como *Escuela del Sur*, um esforço de tratar em pé de igualdade as teorias estéticas e filosóficas dos povos indígenas e dos modernistas europeus. Uma de suas obras mais significativas é o *Mapa Invertido* da América do Sul, já citado anteriormente. No mundo invertido, a Terra do Fogo - o Sul - norteia, dá a direção do nosso destino histórico. O próprio Torres-García escreve, em 1941:

“na realidade, nosso norte é o nosso sul. Não deve existir norte para nós, a não ser como oposição ao nosso Sul. Por isso, agora pomos o mapa ao inverso e já temos uma ideia justa da nossa posição, e não como eles querem no resto do mundo: ”A ponta extrema da América do Sul (Terra do Fogo) apontará o Sul que é nosso norte” (Ibidem, p. 80).



Reprodução do desenho de Joaquín Torres García, o Mapa da Escola del Sur à esquerda - retirada de SEEMANN, 2013, p. 79 - e uma releitura realizada com lambes produzidos com stencil e spray à direita. A intervenção estava colada em um ponto de ônibus do bairro de Ondina, em Salvador (registro pessoal, julho de 2023). Nela, além da menção direta do mapa invertido da Escola del Sur, fora do enquadramento da fotografia, há dois lambes com peixes pintados, encontrando referência na obra original. O sol, presente nos trópicos e na bandeira do Uruguai, aparece ao lado, em tom pastel que lembra um negativo, ou uma marca d'água. Como se o sol ganhasse tom, força e brilho quando sua órbita chega no meio de Abya Yala, termo que significa “terra em maturidade” - ou sangue do território - e que povos indígenas panamenhos usavam para designar o continente. Em 1975, o movimento indígena Tupac Katari, proveniente da Bolívia, sugeriu o uso do termo como exercício contracolonial. Na intervenção em questão, a parte inferior de Abya Ayala está conectada a um caju com os dizeres “com partilhar” em seu interior. O que norteia é o Sul, o que nutre é o fruto da natureza compartilhada.

Joel Seemann (Op. Cit, p. 82) ressalta que para mudarmos o mundo, é necessário desestabilizar a visão - e a representação - que temos do mesmo, e isso não é uma tarefa fácil. Como a arte e a estesia podem continuar contribuindo com a crítica decolonial na tarefa de criar contra narrativas e até contra mapas? O espaço descrito pelas cartas cartográficas oficiais são sobrecodificações e estratificações do território. No jogo de forças dos mapas oficiais, os caminhos preveem apenas movimentos premeditados de transporte utilitário de bens e mercadorias. O caminho como locomoção de um ponto a outro. O que importa é o destino. Com os avanços tecnológicos, essa relação se intensifica, abrandando o significado da peregrinação.

Tim Ingold (2015, p. 220-227) defende a peregrinação como modo fundamental de estar no mundo. Compreende a percepção como a atuação simultânea dos sentidos em interação, em dado contexto e ambiente *em movimento*. Corrobora com Roy Wagner quando afirma que “a vida de uma pessoa é a soma de suas trilhas, a inscrição total de seus movimentos, algo que pode ser traçado ao longo do chão”. O antropólogo escocês busca distinguir a peregrinação e o transporte como duas formas distintas de movimento.

Citando um trabalho do escritor canadense Rudy Wiebe, compara a concepção de movimento e de viagem pelo ártico entre os inuits - representantes do pensamento selvagem - e os marinheiros da Marinha Real Britânica - representante do pensamento imperialista. Os inuits se consideram linhas enquanto se movimentam, deixando rastros visuais, olfativos etc. através dos quais podem se conectar e encontrar uns aos outros. Por sua vez, “acostumados com mares fluídos e sem trilhas”, os marinheiros se locomoviam em termos de área. Eram “um ponto em movimento sobre a superfície do mar”, caracterizando o transporte. Os inuits ajudam a compreender o modo da peregrinação. O movimento figura como modo de vida. “Em seus movimentos, ele [o peregrino] costura o seu caminho *por* este mundo, ao invés de atravessá-lo de um ponto a outro”. Ele pesca, educa, caça, festeja enquanto se movimenta. No

transporte, o viajante não se movimenta, mas é movido entre pontos que podem ser facilmente sinalizados nos mapas oficiais.

As grandes pesquisas estatísticas, os mapas turísticos ou de planejamento urbano demarcam o consumo e a dominação do território pelo poder central do Estado. Segundo Rolnik e Guattari (1986), as cartografias produzidas pelo Estado são perversas, coloniais e escravistas. O estabelecimento de territórios artificiais, por exemplo, pode compor “cartografias perversas”. Controlar as linhas pelas quais o desejo corre e conecta. Monitorar os padrões de expressão e objetivação da subjetividade. Esse esforço é empreendido desde a chegada do UM que os Guaranis, enquanto representantes do pensamento selvagem, tanto se esquivavam.

3.2 Deslocamentos decoloniais: a pixação de Subitus Adr

Nas paisagens urbanas pessoenses, a atuação de dois pixadores começou a despontar em minha atenção. Tal fato se deu não somente pela quantidade de inscrições, mas principalmente pela postura combativa de protesto direto realizado nas inscrições. A pixação é potencializada como mídia reivindicativa de alcance popular, utilizada muitas vezes para debater temas decoloniais, como abordarei mais adiante. Os pixadores em questão são JOF e SUBITUS, ambos naturais do ABC paulista, com idade na faixa dos 35-45 anos. JOF mora na Paraíba há mais de vinte e SUBITUS está aqui há pouco menos de dez anos. “Desigualdade social é a origem de todo mal”, reivindica uma pixação, corroborando com a posição da filósofa Suze Piza (2010) quando afirma que o esvaziamento e abandono da esfera pública urbana se dá por conta da violência, fruto da desigualdade. “O que sua inquietude e sua arte afetam?”, questiona Subitus em duas pixações.

Como citado no primeiro capítulo através de um relato de campo, mesmo realizando o pixo na rua - o que implica refletir sobre o regime de visibilidade envolvendo suporte, visibilidade, tamanho, movimento etc. -, os pixadores se preocupam com o registro e a criação imagética nas redes sociais, espaço que pode proporcionar maior fluidez e alcance, assim como um melhor *feedback* das intervenções. Nas publicações em que divulga seus registros, muitas vezes Subitus adiciona textos que amparam e problematizam os temas abordados nas pixações. São textos oriundos de canais de comunicação e jornalismo vinculados a entidades políticas de esquerda, centros de mídia independente, portal do

Senado, do Jornal União etc.

Albuquerque, Hennigen e Fonseca (2018) compreendem o espaço como o quinhão - físico ou não - em que as relações e interações sociais acontecem. Como um espaço habitável. Dessa forma, arriscam romper com o cânone clássico e trabalham com a proposta de uma cartografia dos espaços virtuais, compreendendo estes últimos como espaços lisos e desterritorializados. São espaços lisos que potencializam as possibilidades de existência, comunicação, socialização, inteligência coletiva etc. (LÉVY, 1999).

A abordagem de cunho etnográfico marca os primeiros trabalhos acerca do uso da internet, no início dos anos 1990. Cristine Hine começa a trabalhar o conceito de etnografia virtual no começo do século XXI, dialogando com termos dissidentes que designavam as pesquisas etnográficas em ambientes virtuais como “netnografia” (POLIMANOV, 2013). Nesse tipo de empreendimento, geralmente é observada a interação social ocorrida nos espaços virtuais. Diferentes estudos (SANTOS e GOMES, 2013 e POLIVANOV, 2013) apontam para dois tipos de pesquisadores na netnografia: o *lucker*, ou aquele que só observa a movimentação das pessoas de determinado grupo social, seja em alguma página do Facebook ou do Instagram, por exemplo, ou em algum bate-papo coletivo de WhatssApp, sem buscar a interferência nas mesmas com sua presença; ou o pesquisador *insider*, que como o próprio nome sugere, está inserido e geralmente tem ligações próximas com as pessoas que estuda.

A pesquisa nos espaços virtuais tem um modo de habitação derivante. Albuquerque, Hennigen e Fonseca (2018) abordam a teoria da deriva, de autoria do situacionista Guy Debord, como forma de contribuição a sua proposta cartográfica. Andar à deriva carrega a proposta de se perder para se achar. Flanar como forma de re-conhecer a cidade e, conjuntamente, observar e anotar as motivações psíquicas que são produzidas durante o movimento - o que Debord chamou de psico-geografia. Começam a abrir-se novas possibilidades para o mapa desses deslocamentos. Voltando para o espaço virtual, o navegar na web já tem algo de deriva. Pierre Lévy sugere o termo pilhagem para a atitude derivante online, que consiste em um olhar diferente das caçadas, que procuram alvos específicos. Na pilhagem - tal como na deriva -, deixamo-nos levar pelos links e desvios propiciados pela atenção flutuante, que faz uma espécie de sondagem que permite o interesse e a pesquisa sobre temas diversos que saltem para o primeiro plano da atenção.

Usar as informações de uma rede social surgiu mais como saída. Durante algum tempo, tentei encontrar Subitus de maneira mais formal, a fim de recolher alguns depoimentos. Considerando a dificuldade de efetivação desse encontro marcado, com a

câmera, conversando com ele nos encontros informais em manifestações e espaços culturais, e atentando para os conteúdos veiculados em suas redes sociais, foi possível encontrar um material que dialogava com a decolonialidade e com a consciência fronteiriça, abordada nos capítulos anteriores.

Reconhece o Padrão Colonial de Poder e trilha desvios. Subitus demonstra consciência da distância colonial, assim como busca o conhecimento ancestral como forma de enfrentar e transformar a realidade: “...a construção e a desconstrução interna e externa do papai é sobre e para o seu futuro como cidadão... é sempre sobre vc e sua geração”.



Publicação de 07 de agosto de 2023. Subitus busca uma educação a partir do exemplo, com preocupação nas próximas gerações. O enquadramento propicia o diálogo entre as fachadas de dois estabelecimentos no centro da cidade. Pai e filho se amam e tornam isso público através da pixação. As cores formam uma combinação rubro negra que simbolicamente podem ser associados ao movimento anarquista, simbolizado na tag individual “ADR”, como uma abreviação de seu nome.

Subitus conta que veio parar no nordeste por conta de uma grande ação social que participou no alto sertão. No período passou por uma aproximação com os avós maternos do filho, oriundos de uma região quilombola no interior de Pernambuco. Como ele mesmo afirmou, “juntou a fome com a vontade de comer”. Passou a uma busca individual de questionamento, estudo e ação direta - através da pixação - acerca do zapatismo, das reivindicações dos povos originários, prestando-se, muitas vezes na companhia de JOF, a mobilizar as questões públicas, como no caso recente da tentativa de alargamento da orla de João Pessoa, na polêmica do marco temporal etc. Como Subitus afirmou em rede social, sua meta é provocar desconforto social através do pixo.

Esta atitude corrobora com o regime de memória que se apoia na atuação de estudantes e agitadores de 1968 que usaram os sprays como forma de protesto contramidiático em contexto revolucionário. “Sejamos realistas, demandemos o impossível!” O graffiti e a pichação/pixação latino-americanos sempre demonstraram potencialidade para

as insurgências político-poéticas, ainda que partilhem de experiências democráticas frágeis atravessadas por longos períodos ditatoriais (ZANETTI, SILVA e DOMINGOS, 2020). O protesto é uma das faces e das motivações da pixação e do graffiti, ao lado do reconhecimento social e da diversão - busca por adrenalina.

Como já citado anteriormente, em meados dos anos 2000, a fim de ganhar projeção nas mídias, grupos de pixação paulistana como Túmulos e Os Bicho Vivo começaram a usar a pixação como forma de contrainformação e protesto. A ideia era usar o pixo como forma de revide crítico nas páginas de pedra da mídia popular composta pelas superfícies urbanas, como no caso do capitão Ubiratan, esteve envolvido no comando de mais de trezentos homens da polícia militar paulista em 1992, quando adentraram o extinto presídio do Carandiru provocando a morte de 111 internos. O episódio ficou conhecido como “massacre do Carandiru”. Ubiratan foi o único indiciado legalmente, mas pôde esperar o julgamento em liberdade, no qual foi absolvido. Meses depois da absolvição, em setembro de 2006, o capitão da reserva foi assassinado dentro do seu apartamento de luxo em São Paulo. Dias depois, Naldo e Tatou, integrantes dos grupos de pixação citados, grafam no muro da casa da frente: “aqui se faz, aqui se paga” (PENACHIN, 2012).

De forma similar, Subitus pixa a parede de um açougue no bairro de Oitizeiro com a frase: “Covardia Mata!!!”. Referia-se ao dono do empreendimento que, em uma crise febril de ciúmes, matou a enteada, a companheira e depois se suicidou. Dados são escancarados na avenida Coremas, no centro da cidade: “uma agressão física a cada 2 minutos”, “um estupro a cada 10 minutos”, “uma morte a cada 7 minutos”, “aumento de 40% das mortes na atual gestão federal” - se referia ao ano de 2022 -, “Feminicídio é proposital, não é passional! Não! Não! Não! Não! Não! Não! Não! Não!”. A inscrição ocupa duas paredes em um terreno baldio. Pelos registros visuais, o terreno parece conter dois lotes, estando com o mato um pouco alto e outro não, tendo uma terra seca no chão. Alguns restos de entulhos nas bordas e uma concentração de lixo na sua parte central.

aborda. A repetição da negativa “não” por nove vezes parece marcar verbalmente a pulsão de descontrolo racional de si frente à violência patriarcal que perpetua o Padrão Colonial de Poder. Esta pulsão expressiva é intensificada na experiência com o material, que espirra e escorre na parede devido à sua densidade e à pressão com que sai do bico do borrifador.

No dia 31 de dezembro de 2022, em caixas de perguntas criadas em seus *historys*, ferramenta do Instagram - rede social elencada para a observação e análise do conteúdo veiculado -, Subitus recebe a seguinte pergunta: “Falta conscientização no pixo?”. E responde:

Sempre!... com certeza. Mesmo seguindo um raciocínio libertário referente à cultura da pixação, ainda tenho pra mim que, com o povo, principalmente nos tempos atuais, é necessário muita informação e luta intelectual para desconstruir, *decolonizar*, ocupar, se afirmar e promover influência contra toda uma estrutura sistemática, sobretudo do patriarcado fundamentalista. Seguindo essa tese, vejo a necessidade de um caráter informativo por parte do corpo marginalizado que se expressa vulgarmente através de uma intervenção visual muda. *Somos uma ponta de flecha de artilharia subversiva pesada no cenário atual*, amo quando consigo passar uma mensagem que nos faz colocar a mão na consciência ou minimamente ‘dar um Google’ para saber mais (...) ainda sigo na moda antiga que nos fez perdurar e passar de movimento apenas marginalizado para uma cultura de rebeldia e resistência urbana, seguindo na humildade e no respeito sempre, com todos sem exceção... isso nos dá autonomia na guerra (*grifo meu*).

Alguns pontos da resposta de Subitus merecem atenção. Inicialmente, ressalto a busca por informação e luta intelectual. Dizer isso significa que no trabalho da estesia artística não estão envolvidos apenas aspectos relativos à aventura de cada pixo, mas também um exercício crítico refletido. Qual narrativa evocar em cada intervenção? Quando o lugar influi? Subitus é punk. Afirma que conheceu o punk através da pixação.

Em um momento inicial, o punk foi reflexo da crise provocada na pós modernidade em que os discursos aglutinadores como o nacionalista, o religioso, o de classe etc. perderam força e significado. Sobretudo a partir da década de 1980, o punk se aproxima do anarquismo de maneira mais direta, adquirindo novos compromissos éticos na luta contra a opressão em diferentes frentes: a libertação animal, o antifascismo, o movimento queer, o racismo, o machismo e o patriarcado etc. (KARLOS, 2021).

O anarquismo, cujo símbolo é grafado em muitas das pixações de Subitus, como já apontado, está historicamente ligado ao cenário pós revoluções industriais na Europa. Ainda assim, a atitude anti-autoritária e desobediente pode caracterizar uma postura libertária sem a designação “anarquista” necessariamente, conectando realidades históricas territorializadas. Podemos encontrar essa atitude na parresia grega de filósofos insurgentes, como Diógenes, tanto quanto na atitude guarani que se colocava contrária à centralização do poder - Estado

(CLASTRES, 2017). O pensamento selvagem é diversal (SANTOS, 2023). Busca conexões criativas e respiros de vida livre e confluentes. E ainda que essas sejam características atribuídas à subjetividade por Deleuze, é diversal porque não parte, nem tem como trilha ou meta de chegada a narrativa eurocêntrica.

Subitus tem o posicionamento decolonial deliberado. A decolonialidade está associada à luta intelectual integrada aos movimentos de vida que aos poucos percebe as facetas desse Padrão Colonial de Poder - “estrutura sistemática, sobretudo do patriarcado fundamentalista”, lembrando que o fundamentalismo nasceu de um grupo de cristãos norte-americanos que se apegaram as palavras literais da Bíblia como única verdade possível. O mesmo fundamentalismo que perseguiu e queimou principalmente mulheres, indígenas e africanos como forma de se manter hegemônico na modernidade em diferentes frentes.

A postura combativa é cultivada. Como o próprio Subitus traz tatuado na pele, o pixo de protesto é o “pixo raiz”. Apesar do pixador afirmar que não vê o movimento - e suas motivações - de forma engessada, adota um exercício constante de assumir essa prática como uma forma de protesto, envolvendo a diversão, a aventura, o reconhecimento, mas também o esforço crítico em sua *poiesis*. Assim assume para si a responsabilidade de levar a ação direta adiante. “Ainda sigo na moda antiga que nos fez perdurar e passar de um movimento apenas marginalizado para uma *cultura de rebeldia e resistência urbana*”. Diante de um modelo civilizacional fundado na exploração, na desumanização e na violência, o mais lógico seria desobedecer. Então porque continuamos obedecendo?, questiona o filósofo F. Grós (2008). Hábito. “É preciso que as conversas revolucionárias saiam das mesas de bar”, afirma Subitus. É necessário assumir responsabilidade e ter coragem para realmente ter uma capacidade ativa de resposta.

Esta postura fez da pixação um movimento necessário à cidade. Aquelas pessoas deslocadas das áreas que passaram por processos de gentrificação voltam para onde anteriormente foram expulsos. Através do pixo, diferentes indivíduos ocupam a pulso espaços que não são destinados a eles. A urbanista Joice Berth (2023, p. 37-42) aponta para o fato de que o pixo muitas vezes traz à paisagem urbana a feiúra indesejada pelo modelo higienista. Transforma-se em um sintoma, em uma dermatite urbana. Indício de muitas questões não resolvidas ao longo de nosso desenvolvimento histórico, como o racismo secular - e o seu não reconhecimento por parte da branquitude -, a desvalorização e objetificação do trabalho etc. Antes da feiúra do pixo, temos a feiúra da segregação urbana, a feiúra do apagamento de afro-indígenas, a feiúra do silenciamento feminino e assim por diante.

Mesmo discordando que o pixo deva ser incentivado, a urbanista deixa claro que se trata de uma arte estridente que incomoda o olhar quando sai da periferia, pois representa a invasão estética daquele lugar que deve estar segregado à cidade dos colonizados - como educar o olhar nesse caso? É a afronta periférica, que funciona mais como provocação e questionamento - como ele burlou tão facilmente o que acreditamos estar tão bem guardado e por que fez isso apenas para grafar e demarcar uma construção? Berth lembra que a pixação só cessará “quando incomodar não for mais uma necessidade”. É preciso depurar as feridas. *Inhaac!*

Dentre todas as publicações catalogadas no Instagram de Subitus ao longo de 2021, 2022 e parte de 2023, criei os seguintes agrupamentos: “Tag”, quando se tratavam de publicações que traziam registros apenas de seu pixo - SBTS -, sozinho ou não, mas sem nenhum tipo de frase acompanhando. Outra categoria utilizada foi “Protestos”. Apesar do tema genérico, utilizei essa categoria para todos os protestos que não traziam temas decoloniais. Tais como: “desigualdade social é a origem de todo mal”; “o pobre só vence com união”; “povo mudo, nada muda”; “pixação revolução nunca será ego ostentação” etc. Agrupei em uma categoria caracterizada “Diversa” todas as pixações que traziam escritos como “nóis tira é onda” - seria uma menção direta à música do primeiro disco de Marcelo D2? -, em uma grande pixação realizada com Jof em um tapume na avenida Beira Rio, próximo ao Cabo Branco. Ou a expressão “Viva a PDS”, também com Jof. Nesse caso, a inscrição faz menção ao território em que ela é realizado. Após um rolê na praia com os filhos, eles agradecem a Praia do Sol, no extremo sul de João Pessoa. Ainda posso citar “ei, pessoal! Papai noel não existe!”, “é o terror!”, “marginal alado” etc.

Uma outra categoria agrupa as inscrições com teor decolonial. Desde aquelas que protestam contra o marco temporal, que escancaram os casos de crianças indígenas estupradas e assassinadas em contexto de conflito com mineradores que invadem reservas indígenas. Até aquelas que recordam que aqui e acolá sempre foram terra indígena. As pixações bilíngues, trazendo inscrições em línguas nativas, como tupi e o macro-jê, também foram agrupadas nesta categoria.

Acompanhando suas peregrinações online, destaco que no período de 18 de outubro a 20 de novembro de 2022, Subitus divulgou registros de intervenções realizadas em Tocantins, Mato Grosso, Pará, Ceará e Paraíba. Demonstra nas legendas sempre um sentimento de gratidão frente às trocas vividas. Ele esteve envolvido no trabalho de instalação de placas fotovoltaicas em diferentes aldeias, a partir de um programa federal de financiamento. Nessa

peregrinação, Subitus passa por Palmas, seguindo para a Ilha do Bananal, Mato Grosso, Santana do Araguaia, Juazeiro do Norte e Araçagi.

Publicou oito vezes abordando temas decoloniais nesse período. Algumas publicações trazem duas ou três fotos de pixações, Foram cinco intervenções bilíngues. Em uma, realizada em Palmas, afirma “NHAAC, KRAHÔ!!!” - “FAÇA BARULHO, KRAHÔ!!!”, no sentido de protesto. O registro visual é acompanhado por uma reflexão de um parágrafo na legenda. Nele, o autor argumenta a favor da demarcação de terras indígenas como forma legal de garantia do direito à terra por parte dos povos originários.

Outras pixações trazem expressões como “AWIRE”. Saudação próxima, como quando um(a) mano(a) chega pra outro(a) e cumprimenta: “Salve!”. Duas pixações trazem o dizer bilíngue “kialemy waijyy, txiotoetuke”, expressão que designa o fechamento de alguma fala ou narrativa e se traduz como “e assim foi a história, obrigado”. Em 2016, as superintendências do IPHAN no Mato Grosso e em Tocantins organizaram um material em aliança com os Karajás a fim de promover o intercâmbio entre aldeias de diferentes localidades. A publicação é bilíngue e tem finalidade pedagógica entre os próprios indígenas. Nela, cada aldeia elencou narrativas verbais e visuais representando objetos ou costumes que gostariam de compartilhar com os outros Karajás. A expressão aparece encerrando a primeira narrativa apresentada pela aldeia Nova Tylema. Na história contada, a mãe está associada aos cuidados tanto da filha quanto do filho. A figura paterna aparece no final, responsável por finalizar a arrumação do rapaz - já adiantada pela mãe - para algumas das festividades, assim como era sua companhia para as festas nas aldeias vizinhas. Kialemy waijyy, txiotoetuke.

Na mesma publicação, a aldeia Santa Isabel traz uma narrativa sobre a figura do arco e flecha, citada por Krenak em *Futuro Ancestral*. O texto em questão é de autoria de Manaije Karajá e diz o seguinte (p. 32):

Wyhy

Iny-ki wyhy inaubiôwa-my ijôdire.
Ijô heka ixiôhidỹña-my rauhemyhỹre;
Ijô heka wouna-ò riuhemyhỹre;
Ijô heka tborá-di txurà relemyhỹre;
Ijô heka wyhy aõrti rare.

Arco e flecha

Povo iny (Karajá) existem quatro arcos e flechas.
Um é usado na pescaria;
Um é usado na guerra;
Um é usado com veneno;
Um é usada a ponta com cera;
Um é usado para venda que é artesanato.

A flecha é lançada para pescar, para caçar, para viver. A seta é lançada também para lutar, pois a luta faz parte da vida. Sobre tudo dos povos originários e das populações

racializadas, que travam batalhas com os colonizadores europeus pela própria sobrevivência desde o século XVI. Segundo o enunciado, existem quatro flechas, mas cinco delas são listadas. Existe uma flecha que não é, pois não serve nem para a caça, nem para a pesca, nem para a luta, nem para a vida que pulsa. É apenas um enfeite. Um souvenir a ser vendido aos caraibas. Flecha lançada ao futuro ancestral. Artilharia de uma guerra simbólica para depurar as feridas coloniais.

Guerra cuja Subitus chama a responsabilidade: “somos a ponta de flecha de artilharia subversiva pesada no cenário atual”. Se a passividade impera, seja por hábito, inércia, por medo ou coerção, há a necessidade de decolonizar. De depurar as feridas coloniais. “O vandalismo não é pacífico”, lembra uma pixação de ADR, confluindo com Frantz Fanon (2023, p. 82-89). Este afirma que existe uma continuidade silenciosa entre a violência colonial e a “violência pacífica” com a qual lidamos hoje. O colonialismo e a colonialidade. Segundo o pensador martinicano, “a violência desintoxica. Liberta o colonizado de seu próprio complexo de inferioridade, de suas atitudes contemplativas ou desesperadas (...) reabilita-os a seus próprios olhos”.

A postagem do dia 05 de novembro de 2022 traz dois registros de uma pixação realizada por Subitus no alto de uma construção abandonada na Ilha do Bananal, território Karajá em frequente disputa desde os impulsos modernistas na primeira metade do século XX. Além da sua tag, Subitus escreve: “Pindorama Terra Indígena” somado à “morte aos fascistas!” - em referência a diversos episódios da vida política brasileira recente. Além disso, ainda traz a saudação “Awire, iny Karajá!!!”.



Juntamente com as fotos, Subitus começa a legenda da publicação afirmando que “a reflexão disposta neste protesto demonstra que”, e na sequência, recorta seis parágrafos do texto “Pindorama e os nativos originários: a relação do etnocídio, do genocídio e as

constantes violações das comunidades indígenas”, de autoria de Murilo Barioni, publicado no dia 03 de março de 2022 no portal jornalístico *Migalhas de Peso*. De modo sucinto, o texto associa a atitude bandeirante à formação do estado brasileiro “que vendeu nossas terras e continua nos escravizando”.

A identidade bandeirante esteve fortemente atrelada ao projeto modernista nacional. O pesquisador Paulo Tavares (2021) desenvolveu um importante trabalho de investigação que teve como objetivo central a problematização das publicações da revista de design e arquitetura *Habitat*, que circulou entre as décadas de 1950 e 60, sendo consumida pelas elites das principais capitais brasileiras, como Recife, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. A questão é que a *Habitat*, editada pela italiana Lina Bo Bardi, vinda ao Brasil após a derrota do fascismo na Itália, trazia em suas páginas imagens de designers e arquitetos modernos, seguidos de objetos de arte indígena, com fundo branco ou preto, como sinônimo de sofisticação moderna. Um Picasso! Um Matisse!, escreviam nas legendas. Segundo as publicações da revista, ser moderno significava “estar antenado às tendências do modernismo tanto quanto às artes populares, indígenas e ‘primitivas’” (p. 18).

Os karajás da Ilha do Bananal e seus artefatos apareceram na revista pela primeira vez em 1952, mas foi em 1956 que eles ocuparam longas páginas em diferentes edições. Paulo Tavares se questiona em qual contexto social essas imagens karajás foram produzidas. Algumas imagens utilizadas pela revista vinham de uma exposição ocorrida no Masp em aliança com o SPI - Serviço de Proteção ao Índio. Em 1950, o SPI tinha mais de 100 postos com diferentes funções no processo de “pacificação” e colonização dos territórios indígenas. Eram entrepostos de fronteira, de atração, de tratamento médico e alfabetização, de nacionalização (p. 42).

Tavares acusa o ímpeto bandeirante do processo modernizador iniciado por Getúlio Vargas, que chegou a comparar diretamente tais esforços à Marcha para o Oeste norte-americana - que, por ventura, desencadeou um genocídio indígena. Juscelino Kubitschek levou ainda mais a sério a empreitada bandeirante, sobretudo a partir da construção de Brasília. O já citado Lúcio Costa afirma que Brasília é fruto de “um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial (...) [A capital] nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse” (p. 31). Inclusive, o mesmo revela que o avião era, inicialmente, uma cruz. Tal referência é reforçada na já citada atitude tomada pelo governo na ocasião da inauguração da capital, a partir de uma missa que contou até com comitiva dos karajás da Ilha do Bananal, a fim de simularem uma reprodução da primeira missa do Brasil, obra de Victor Meirelles (1861).

Esse ímpeto através da figura do bandeirante como encabeçamento de iniciativas de colonização do interior do território afetou cada vez mais os karajás da Ilha do Bananal. No governo JK foi criada a “Operação Bananal”. Uma força-tarefa homérica para transformar o território karajá em um complexo de luxo para a elite burocrática que havia sido translocada para a nova capital. A área indígena foi estatizada, transformando-se no Parque Nacional do Araguaia. Ali, frequentemente o SPI arrendava terras indígenas para fazendeiros pecuaristas que, por sua vez, coagiam e ameaçavam os Karajás.

O projeto do complexo foi assinado por Oscar Niemeyer. A ideia era absorver parte da população Karajá como serviçais no Hotel JK e no Rancho Pioneiro. Com as transformações, os indígenas foram proibidos de exercer inúmeras atividades tradicionais, como a caça. Ficavam apenas com o arco e flecha que não é, que não conta, que não serve para viver, vendido como souvenir aos turistas. Estes, por sua vez, podiam praticar a caça esportiva como atividade de lazer no complexo.

O volume pecuário cresce muito na região, aumentando os conflitos com os indígenas. Ao mesmo tempo, o abismo existente entre a realidade material vivenciada pelos povos originários da ilha e os hóspedes do complexo era tamanho que, segundo relatório da Funai, “os índios começaram a não mais pedir, mas exigir [o auxílio dos turistas] (...) Essas exigências vinham a perturbar diretamente as autoridades que aqui chegavam para suas horas de lazer, formando um ambiente muito tenso entre índios e civilizados” (p. 67). Cogitou-se oficialmente a construção de um muro separando indígenas e “civilizados”. Seria ele todo pixado? Apartheid. Como não era possível cercar o gado, a solução foi cercar os indígenas com arame farpado, criando a impressão de que eles estavam em zoológicos humanos de modo que podiam ser observados pelos turistas de alguns pontos do Hotel JK.

A situação foi tal que em um relatório secreto, enviado em 1968 pela seção de inteligência da Funai afirmou: “ou fica o hotel, ou ficam os indígenas”. O Hotel JK funciona até meados dos anos 1970. Suas instalações passam a ser utilizadas pelas Forças Armadas como entreposto estratégico na ligação do norte ao resto do país. Com o tempo, a FAB abandona o posto. As estruturas do Hotel e do Rancho Pioneiro começam a ruir e desabar. Aquelas paredes que ficaram de pé serviram de base para a construção de novas habitações pelos Karajás.

No dia 07 de novembro de 2022, Subitus publica seis registros fotográficos. Três deles trazem pixações: uma com a expressão “kialemy wajjyy txiotoetuke”; outra com a expressão “awire!!!”; e outra com a frase “Pindorama terra indígena”. As outras três fotografias registram recortes de sua vivência, com painéis e talheres sobre uma mesa de

madeira, a lembrar o funcionamento de uma cozinha coletiva. Um panorama do rio e da mata ao horizonte e uma plaqueta de madeira da escola indígena Karajá Werreria, localizada na Lagoa da Confusão, na Ilha do Bananal. Na legenda que acompanham as fotos, Subitus afirma:

Carrego comigo toda a gratidão por conviver com a nação Iny karajá nesses últimos dias por todo aprendizado, por toda troca, por toda energia e experiência adquirida, agradeço a floresta e todos seus habitantes, as águas e toda a sua força, a terra e todo seu carisma e ao sol e toda sua plenitude.... Grato por toda a experiência em rota e pelo convívio de várias histórias juntas no mesmo espaço contemporâneo....

Nenhuma palavra pode descrever a altura o que estou sentindo.... Ame incondicionalmente, não romantize a paixão, não seja massa de manobra.....autentique-se !

A luta é maior do que se imagina.....

Kialemy waijyy txiotoetuke.....

"Essa é a história, obrigado....."

Busca conexão com a natureza, demonstrando gratidão pela confluência diversal de diferentes “histórias juntas em um mesmo espaço contemporâneo”. Formação intelectual realizada em peregrinação e movimento. As palavras finais de Paulo Tavares em *Des-Habitat* (2021, p. 78) podem ser esclarecedoras em relação ao que Subitus encontrou: mesmo com todas as dificuldades de séculos de colonização,

“é impossível não enxergar na Ilha do Bananal uma paisagem decolonial, um espaço de resistência simbólica e cotidiana, onde as estruturas de poder e subjugação foram re-tomadas e re-funcionalizadas, resignificadas para forjar novos meios de habitat”.



3.3 Um percurso mnemônico com Cyber Dantas

No uso cartográfico pelas ciências humanas – como se existissem ciências que não o fossem – não cabe o estabelecimento de mapas enrijecidos ou estáticos, assim como não é possível a construção de duas cartografias idênticas, mesmo que sejam empreendidas pelo mesmo pesquisador. A cartografia foi escolhida como ferramenta para o intuito do esforço aqui empreendido justamente por conta da sua potencialidade em abrir os espaços mais do que fechá-los.

A tarefa do cartógrafo é a de aguçar a percepção para observar, reconhecer e analisar o movimento entre linhas. Imbricado na mesma trama do que cartografa, a tarefa do cartógrafo é reconhecer as linhas, sejam elas estagnantes ou de fuga. Para tal, é necessário estar atento, encontrando meios de percebê-las e registrá-las, mesmo porque existe um trânsito contínuo entre elas. Cartografar significa percorrer essas diferentes linhas, aproveitando os vetores do trajeto para produzir afetos e sentidos, além de reconhecer “movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamento entre forças (...) jogos de verdade, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo” (FILHO e TETI, 2013).

A cartografia me interessa mais como processo do que como produto, incluindo aquilo que é lembrado, imaginado, contemplado. Todos esses elementos tornam-se significativos para a construção de mapas existenciais, reconhecendo potencialidades em relação a cada situação ou contexto a ser analisado. Nesta perspectiva, a cartografia não responde a uma metodologia como “conjunto e procedimentos preestabelecidos, mas como estratégia flexível de análise crítica” (FILHO e TETI, Op. Cit.)

As máquinas colonialistas mapeiam o espaço visto de cima. Delimitam os pontos de partida, de abastecimento e de chegada, além das vias de transporte. A cartografia proposta a partir de agora escolhe caminhar por dentro, percebendo cores, vozes, formas, inscrições etc. Dessa forma, procuro me aproximar mais de uma visão háptica do que ótica. Para tal distinção conceitual, recorro a Deleuze e Guattari (2020a), além de Kastrup, Passos e Escóssia (2018), além de Manuela Romero (2018). A visão ótica, explica Deleuze, é aquela organizada através da relação figura-fundo. Nesta perspectiva, a figura toma o primeiro plano, desfocando o fundo e captando a atenção central do espectador. Este tipo de visão se mostra limitador para o que é aqui proposto, pois se caracteriza pelo pesquisador que apenas colhe dados objetivos. Segue determinado objeto sem força de afetação do entorno. Tudo que

não é seu objeto específico está desfocado em campo de visão - ainda que tenha relação com seu objeto.

Por sua vez, a visão háptica percorre e tateia horizontalmente os elementos ao invés de lhes impor um dualismo figura-fundo. É uma perspectiva aberta à afetação do olhar que percorre e percebe determinado ambiente ou trajeto. Trata-se de uma experiência similar a escanear o ambiente sem um foco preciso - por isso, a visão ótica não é desejável neste caso. Para a visão háptica de um cartógrafo, se faz necessário o exercício de suspensão momentânea dos juízos analíticos que buscam focar em determinado objeto e o dissecar. Como afirma Husserl, nossa atenção está suspensa até ser tocada por algum elemento do nosso campo perceptivo, passando a notá-lo de maneira distinta.

O toque pode levar tempo para acontecer e pode ter diferentes graus de intensidade. Sua importância no desenvolvimento de uma pesquisa de campo revela que esta possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado. Através da atenção ao toque, a cartografia procura assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento, que constitui uma exigência positiva do processo de investigação *ad hoc*. (PASSOS, KASTRIP e ESCÓSSIA, 2009, p. 43).

A partir do toque, existe um movimento de “pouso” da atenção, promovendo uma espécie de *zoom* sobre os elementos que afetam a atenção do cartógrafo. Segundo as pensadoras citadas acima, a atenção do cartógrafo se assemelha à “atenção flutuante” proposta por Freud. Para ele, “a atenção consciente, concentrada, é o grande obstáculo à descoberta” (Ibidem, p. 36) do inconsciente. Assim como na perspectiva fenomenológica de Husserl, é necessário suspender a seleção do que é escutado, conseguindo ouvir de forma aberta e sem um foco específico. Tal atitude permite perceber não apenas aquilo que é apresentado como discurso coerente, mas os elementos “desconexos e em ordem caótica” (Ibidem).

Como uma “visão tátil”, a perspectiva háptica experimenta o percurso cartografado através de uma experiência multifocal e multisensorial. É necessária uma exploração assistemática do percurso ou terreno cartografado. Olhando para o chão, para as portas, para as janelas, para as paredes. Sob o sol escaldante. Calçado de tênis. Usando chinelo embaixo de chuva. Descalço, mapeando sinesticamente o relevo das calçadas e ruas do centro histórico com todas suas agruras. Repetidas vezes. Olhando para o céu em azul estonteante, sem quase nenhuma nuvem, o movimento é percebido pelo correr dos fios de eletricidade e dos raros pedaços de telhados e paredes que passam pelo enquadramento da câmera. O principal sentido que passa a nos orientar é a audição - eu já conheço esse caminho.

Mas que caminho é esse? Que percurso é esse a ser cartografado? Não é mais um trajeto traçado unicamente por Subitus, mas de alguma maneira reverbera a trajetória mnemônica do movimento hip hop na cidade. Ou melhor, um recorte dele. A segunda interlocutora direta desta pesquisa é Cybele Dantas, a Cyber. Vida nas paredes da grande João Pessoa. Cybele tem 48 anos e é uma das mulheres mais antigas atuando na cena do graffiti paraibano. Ela começou com tags feitas de marcadores e canetões entre os anos de 1995 e 1996. Conta que no começo dos anos 1990 a pixação cresceu de maneira exponencial na capital, tornando-se uma moda entre os jovens. “Aqueles que não pixavam ou queriam pixar ou pagavam pau para aqueles que pixavam”, afirma. Cita de memória as tags da época que lembra: Mazela, Speto, STDP - Somos Todos Demônios Pixadores -, seu atual companheiro, Daniel Pela, entre outros. Suas lembranças confluem com as memórias de Dor, Kalyne Lima, Skil e outros grafiteiros e pixadores entrevistados durante a pesquisa de mestrado.

Assim como muitas mulheres, Cyber não levou a atividade das tags por longos anos. Sua mãe vem de Ingá e tem descendência indígena, ainda que a precisão dessa ancestralidade não seja muito conhecida na família. Seu pai é sertanejo de Santa Luzia, na Paraíba. Trata-se de Chico Dantas, artista visual reconhecido a nível nacional. Esta realidade fez com que sua casa fosse repleta de obras de diferentes artistas que frequentavam sua casa. Eram artistas locais, de São Paulo, de Minas, do Rio, de Portugal etc. Conta que o ateliê do pai era um lugar mágico, mas havia uma regra: ninguém podia entrar no ateliê enquanto ele desenhava. Abria as portas apenas quando ia pintar. Em depoimento colhido em seu ateliê de Cyber, na Praia do Poço, em Cabedelo, no ano de 2023, ela conta com um largo sorriso no rosto que seu pai tinha várias maletas. Ela as conhecia decor, ainda assim, amava abri-las e contemplar os esboços, anotações de proporções para chegar em diferentes tons, diferentes tipos de pincéis e papéis com diferentes texturas.

Inicialmente, não quis seguir os passos do pai. Quis cursar biologia. Formou-se em turismo, mas nunca parou de conviver com arte por conta da atmosfera da casa dos pais. Foi muito tempo depois, já adulta que assumiu a arte como meio de vida e formou-se em Artes Visuais pela UFPB. “Meu pai tem isso. Esse dom de imaginar as coisas e conseguir criar. Tanto que ele falava que sua magia estava nas suas mãos. E eu tenho isso também. Uma coisa que eu boto na cabeça pra criar eu vou lá e consigo fazer. Dou meu jeito”.

Seu pai fazia criações em couro e, durante algum tempo, no final dos anos 1990, o negócio cresceu. Ele comprou maquinário e precisou de gente para trabalhar. Cyber trabalhava com ele na pequena fábrica familiar, montada em casa. O negócio continuou a crescer e eles precisaram alugar um galpão. Cresceu o número de funcionários. Entre eles,

conheceu Léo, Miguel Carcará, Kalyne Lima e outras figuras importantes na cena do Hip Hop pessoense. Foi assim que ela se aproximou do movimento, saindo com amigos do movimento e, posteriormente, fazendo a produção do grupo de RAP “Segura o B.O.”, junto com seu atual companheiro, Daniel Pela. Entre 2000/2001, foi curtir um show do grupo Realidade Crua, formado pelos amigos citados acima, além de Gigabrow, que tocava triângulo nas músicas e grafitava nos intervalos. Essa apresentação aconteceu durante o evento “Centro em Cena”, que ocorria na área em frente ao Teatro Santa Roza.

Após o show, Giga, Miguel e Léo a convidaram para pintar. Disse que estava sem tinta, mas os amigos garantiram que isso não seria um problema. Foram para a lateral do pontilhão da via São Miguel, ao lado do teatro. Trata-se de uma “viela” onde funcionava uma pousada homônima ao teatro. Ali fez seu primeiro graffiti: um cacto verde e um sol amarelo. Conta que não quis usar spray por temer não conseguir controlá-lo e que teve dificuldades no final, pois fez um desenho muito grande, não conseguindo alcançar os raios de sol da parte superior do mesmo. Apesar desta pintura, afirma que começou a grafitar um bom tempo depois, nas oficinas de Gigabrow promovidas pela Agência Ensaio, no centro, ou pelo Centro Interativo de Circo, no bairro dos Bancários. Vale ressaltar que este último foi um importante pólo de formação de todos os elementos do Hip Hop em João Pessoa.

Conheci Cybele logo nas primeiras semanas que estava morando na Paraíba. Online, encontrei a página do Coletivo Graffiti Paraíba no Facebook e enviei uma mensagem. Quem me respondeu foi o grafiteiro Vagner Museu, do bairro São José. Afirmou que a galera estava organizando um mutirão para aquele fim de semana. Ele especificamente não poderia ir, mas passou o contato de Cybele para que eu tomasse informações do local e do horário em que as pessoas se encontrariam para pintar. Quando a convidei para contribuir com essa pesquisa, propus que ela elencasse um percurso mnemônico a fim de contar um pouco sobre sua trajetória na cena da arte de rua local. Estávamos de carro e poderíamos circular por diferentes bairros.

Atualmente, é possível avistar intervenções de Cyber em Cabedelo - onde mora -, no Bessa, Manaíra, Bancários, Centro, Mangabeira, Geisel etc. Contudo, na época em que colhi os depoimentos, em setembro de 2023, o cenário não era bem esse. Cyber estava pintando bastante comercialmente, mas tinha poucos graffiti na rua. “É até feio falar, né? Que o cabra se distanciou da rua... mas...”, afirma. Talvez essa reflexão, feita enquanto me cedia um depoimento, e cultivada posteriormente, tenha servido de gatilho para que pudéssemos voltar a ver suas pinturas surgindo nas ruas outra vez. Cyber sabia que íamos gravar o depoimento em vídeo. A proposta foi justamente fazer esse registro filmico enquanto ela narrava suas

memórias relacionadas aos lugares pelos quais caminhávamos. Para dar conta desta tarefa, recebi a ajuda de um grande amigo e doutor em Sociologia, Eduardo Donato.

Por na época ter pouco graffiti na rua, Cyber quis me levar para o centro. Encontramo-nos em frente à loja maçônica Branca Dias, na rua General Osório. Descemos a rua, passamos pelo pátio do Cearte - Centro Estadual de Arte - e viramos à direita na praça Aristides Lobo. Após passarmos pelas grandes janelas, algumas abertas e outras, lá no alto, fechadas e com as luzes acesas. Avistando a grande pixação de Lou feito com rolo e tinta preta sobre o muro amarelo, abaixo das janelas, passamos por um portão de grade coberto por pedaços de impressões antigas do Cearte sobre placas de sinalização. O tapume que cobre uma das abas é vermelho e traz a silhueta de um cachorro pensante sobre uma banqueta e uma espécie de uma mandala circular formada pelo espelhamento da identidade visual do Centro Estadual de Artes, criado pelo grafiteiro Thairone Arruda. Trata-se de um ornamento arquitetônico de ferro no formato de meio círculo, formado por lanças ornadas e três arcos de ferro, geralmente posicionado sobre as portas ou janelas.



Ao lado do portão existe um grande muro amarelo com um graffiti um pouco descascado, mas que faz parte daquele território há uma década. Esse mural era produto de um convite feito pela Fundação Municipal de Cultura ao Coletivo Graffiti Paraíba, na época formado por cerca de 20 artistas, tanto em João Pessoa quanto em Campina Grande e Taperoá. Esta ação específica contou com a participação de três artistas de Campina Grande: Tainha, Jed e Celo, todos da Nasa Crew. Também participou Graf, de Belém do Pará, além de Cyber, Gigabrow, Meia Cor, Shiko, Bob Oz, Alex, Perfect, Witch, Dedoverde, Gordo, Múmia, Museu e Mulinga de João Pessoa. Cyber narra com um certo pesar quando eu pergunto sobre o Coletivo Graffiti Paraíba. Afirma que ela sempre quis fazer as coisas coletivamente, mas queixa de que o Coletivo só era coletivo, só se encontrava, só pintava

junto quando tinha cachê. Ainda assim, afirma que foram anos bons. Gerard, gestor do então Centro Interativo de Circo, também trabalhava na Funesec e conseguiu uma sala para funcionamento do Coletivo, onde realizavam reuniões e oficinas, conta Cyber.

Peço para que ela apresente o muro, comentando quando achasse conveniente sobre os graffiti. Começa da esquerda para a direita, pelo trabalho de Thaynha. Ressalta sua evolução enquanto artista e fala que na época o graffiti dela tinha um traço “de menina”, dado à delicadeza e à temática. O graffiti da artista campinense retrata uma mulher caucasiana de pele bem clara e olhos esbugalhados e cabelos esvoaçantes. A mão esquerda vai em direção aos lábios carnudos da personagem. Sobre os ombros, por detrás do pescoço, apoia-se uma espécie de um coioote ou lobo alado marrom. O trabalho vizinho é assinado por Priscila Witch, outro nome que já tem longa trajetória na cena do graffiti local. Ela desenvolveu uma personagem chamada Catrina. Esta é uma caveira de traços simples que é caracterizada a partir do contexto/temática de cada graffiti. Em depoimento recolhido durante trabalho de campo, Kalyne Lima elogia Catrina, lembrando que ela já foi mulher lésbica, gorda, cadeirante, negra etc. A personagem adquiriu essa potência comunicativa e chegou a incomodar grafiteiros homens.

Tanto Witch quanto Kalyne me narraram a seguinte ocasião: um dia de graffiti em uma tarde de sol escaldante e calor intenso. Priscila afirma que na época, nem sempre se sentia confortável para tirar a camiseta - como fizeram a maioria dos homens presentes - e ficar apenas com a parte de cima do biquíni. Em protesto para como se sentia, desenhou o busto de Catrina com os peitos desnudos, como gostaria de estar. Contam que o grafiteiro vizinho teve uma postura conservadora, e se incomodou com a presença de uma figura de “peitos de fora” ao lado de seu graffiti. Ao mesmo tempo, lembro que durante os anos de 2017 e 2018 não era nada incomum em João Pessoa que alguns grafiteiros homens pintassem corpos de mulheres desnudas, divulgando suas fotos nas redes sociais.

Na pintura de Witch apresentada por Cyber, existem duas Catrinas de mãos dadas. Uma tem um cabelo blackpower enquanto a outra tem um cabelo liso e armado. Ambas estão coroadas e de mãos dadas. Na gola de suas roupas existem várias fitas coloridas, a lembrar trajes de cortejos populares, como o reisado. Cyber lembra que o tema proposto pela Funjope tinha relação com culturas populares, mas quase ninguém seguiu o mote. Na sequência cita rapidamente o trabalho de Gigabrow, conhecido como “o primeiro da espécie”. Ele deu continuidade à temática da cultura popular que dialoga naturalmente com sua arte. Desenha um boi enfeitado e uma personagem com trajes típicos nordestinos, como o chapéu arqueado, típico dos cangaceiros, porém, com insígnias de coração. Ele monta a fantasia de uma

burrinha e as nuvens têm movimento circular a partir de um epicentro. Sobre uma das nuvens, uma igreja, mostrando a cisão entre o terreno-profano, representado pela festa e o celeste-divino, relacionado ao religioso representado pelo ícone de uma capela simples.



Fotografia atual do recorte narrado até então. As marcas mostram indícios de usos ao longo dos anos, como na marca de fogo no canto inferior esquerdo, afetando o trabalho de Thaynha. Uma das Catrinas seguram o rabo do boi desenhado por Gigabrow. Isso pode ter sido uma decisão para tentar unir, integrar, interagir, ainda que timidamente, tal como as nuvens, que se espalham até a margem esquerda do muro.

Ao lado, há uma grande pintura de um macaco emburrado. A personagem segura um cartaz com a seguinte mensagem - hoje já bastante deteriorada pelo tempo: “Prezados seres humanos, resolvam seus problemas”. O trabalho é de Alex, Galego, que já não pinta mais, tendo partido para o ramo da tatuagem. Conta Cybele:

“Eu lembro que nessa época aí rolou um lance na internet com racismo, falando alguma coisa de macaco. E aqui ele colocou alguma coisa como: ‘todos somos macacos’. Alguma parada que rolou um... uma polêmica com um lance de racismo e ele fez esse-esse graffiti aqui. Ele pegava o que tava acontecendo na hora e fazia um desenho. Alex é muito bom nisso”.



Na sequência, apresenta seu próprio trabalho. O faz de maneira simples, contando que estava desenvolvendo essa personagem que soltava gotas de tinta pelas mãos. A personagem lembra o desenho de uma boneca de pano. Tem os olhos fechados e a expressão serena. Os braços lançam as gotas de tinta para o alto. Desde aquela época, Cyber usava pequenas formas de stencil com formas geométricas ou florais a fim de ornamentar os painéis e criar texturas no cabelo e na roupa da personagem. O nome Vida acompanha a personagem, tag que Cybele usa até no nome do seu Ateliê e dos produtos de papelaria - como cadernos e agendas - que confecciona em sua própria casa.

Mostra o trabalho de Mulinga, que estava começando a pintar. Ele ainda não fazia parte do Coletivo Graffiti Paraíba nem havia sido convidado pela Funjope para esse painel. Contudo, como sabia que o amigo - também estudante de Artes Visuais e Design - se interessava por graffiti, resolveu incentivá-lo, dividindo com ele seu material e o espaço que ela tinha para pintar. Apresenta o trabalho de Bob Oz lamentando mais um grafiteiro que abandonou as paredes para se dedicar exclusivamente à tatuagem. Ele desenhou um duende de membros longos deitado nos talos de cogumelos gigantes que se estendem horizontalmente. Entre os trabalhos, já é possível ver pequenos peixes pintados por Meia Cor.



Se a idade da parede e das pinturas provocam ruídos, com partes de reboco caído, tintas desbotadas e descascando, quando chegamos no graffiti de Shiko temos uma interdição. A pintura foi atropelada por uma tinta em tom terroso aplicada com um rolo largo. A mancha de tinta cobre boa parte de sua obra e da obra vizinha, de Celo: “ninguém sabe porque e nem quem foi, mas a galera... detonou umas tintas por cima aqui”, comenta Cybele. Fica em silêncio por um momento, olha para a obra, olha para baixo e reconhece uma assinatura: “Fred Freire, não sei quem assinou aqui”. Comento que Fred Freire era o artista que havia feito uma pintura orgânica bastante colorida sobre o trabalho de Múmia, figura marcante na memória coletiva do movimento local.

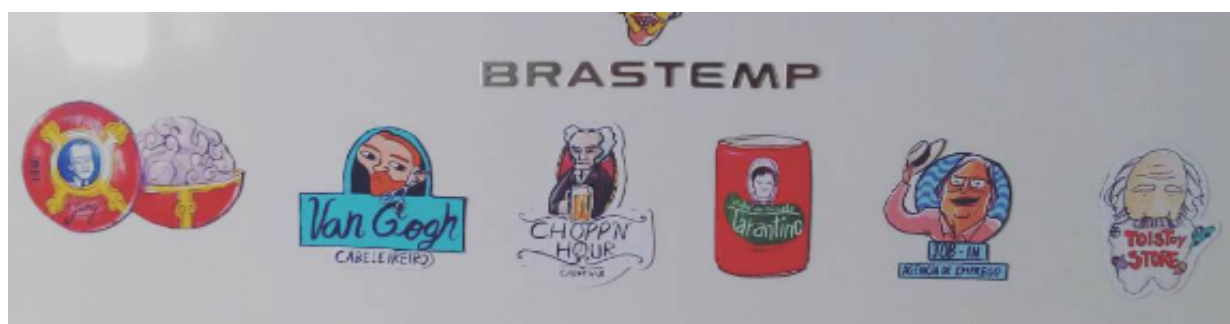


O trabalho de Shyko traz a cabeça de uma personagem negra olhando para o lado. No dia da intervenção, a empresa de fomento cultural chamada Glocal Arts, ativa durante a década de 2010, fez uma matéria, captando imagens do dia desta intervenção. A matéria traz depoimentos de Gigabrow, Cyber e Shiko. Este afirma que o graffiti é uma cultura recente na cidade, chegando com certo atraso em relação às outras capitais. Ainda que historicamente esse dado possa ser rebatido, a percepção de muitos artistas e grafiteiros é de que antes dos anos 2000 não se via graffiti pela cidade. Gigabrow, afirma que antes de começar a fazer, ele tinha visto apenas um graffiti de Shiko. Ricardo Peixoto afirma que no início da Agência Ensaio, nos anos 1990, não recorda de ver pichações na cidade. Sandoval Fagundes do mesmo modo. Afirmou que nos anos 1980, haviam parcas pichações políticas do PCB e alguma coisa estudantil - seria o “picho cultural”, que Carlos Alberto Pereira, do Iphaep, afirmou existir entre os estudantes do Liceu?

Cyber comenta sobre o trabalho de Celo, também atropelado pela tinta marrom. Nesse caso, tivemos um diálogo interessante na parede. Múmia voltou lá posteriormente e, com um spray preto, “refez” o personagem de Celo, retomando seus contornos e traços aparentes, mas recriando a partir de seu próprio estilo: “e ainda soltou uns personagenzinho dele aqui”, Cyber fala apontando para os desenhos simples - a lembrar bonecos de palito - que acompanhavam a forma do rosto em sua parte inferior até que o traço curvilíneo da cabeça das personagens se encontram com um contorno circular do trabalho vizinho, de Jed. Cybele apresenta o trabalho do artista campinense de maneira rápida, ressaltando a qualidade de suas letras no estilo wildstyle. Wanessa Dedoverde pintou o busto de uma mulher caucasiana deitada - na horizontal. Ela nos mira com o canto dos olhos enquanto cultiva cactos em sua carne. Seriam espinhos de dor? De resiliência? Tantas Elizabeths e Margaridas pelos torrões adentro? A personagem era feliz, fêlix, fértil.



Chegamos a um mergulhador hilário feito com traço de cartum, também desenhado na horizontal. A personagem veste sunga e touca de natação e está de pernas e braços abertos, nadando. Na parte inferior, um peixe é acompanhado de um balão de fala com sua assinatura escrita com letras de forma maiúscula, sem nenhuma estilização: Meia Cor. No canto superior direito, acima do braço esquerdo da personagem, outro peixe. Contudo, este é mais irreverente: apesar do tamanho do corpo e da cabeça, o peixe traz face humana, com os olhos esbugalhados, a boca aberta e os dentes à mostra. Trabalho que mescla o cômico e o absurdo, presente na obra do grafiteiro e ilustrador. Meia Cor chama-se Américo Filho e, com seu irmão, o artista Gustavo Seabra, desenvolveu uma série de desenhos chamada humor aquoso. Ali, diferentes ilustrações pautam o absurdo. A citar apenas uma: a arte é um logo circular de uma barbearia. O nome da barbearia é Van Gogh. o slogan é “barba, cabelo e orelha” e a ilustração central é um desenho do artista holandês com uma tesoura pendurada na orelha.



Fotografia retirada do Instagram público do “Humor Aquoso” com algumas de suas artes no suporte de imã de geladeira. (<https://www.instagram.com/p/BOhmdy1hf99/>. Acesso: 20.01.2024).

Cyber mostra o trabalho de Meia Cor com bastante empolgação, pedindo close para o peixe com face humana. Cyber tem inúmeras tatuagens. Uma delas é uma arte de Meia Cor feita especialmente para ela: uma personagem feminina com um spray e com plantas envolvendo seu corpo a partir de baixo. Em cima do trabalho de Meia Cor, há uma face desenhada por Gordo, que também não pinta mais. Cyber conta:

“Eu não sei se Gordo tava nesse dia ou se ele veio depois, mas ele era do Coletivo de Graffiti. O bicho era bem pirralho. Eu dizia sempre assim, que ele era um menino que eu criava porque quando ele precisava viajar para fora de João Pessoa [para os eventos de graffiti] era eu que assinava as autorizações para ele e tal”.

Na sequência, Cybele olha para o trabalho e não reconhece. Trata-se de um trabalho assinado por Graf, que escreve embaixo de sua assinatura: Belém - Pará. O desenho traz uma grande cabeça azul, tripartida com cortes horizontais, sendo que “fatia” do meio está translocada para a direita, criando uma descontinuidade entre os traços da face. A personagem é careca e negra. Tem a boca aberta e os olhos esbugalhados em direção a sua própria testa. Talvez carregue essa expressão meio aflita meio curiosa por reconhecer uma experiência mística. Sobre seu terceiro-olho - o chacra frontal - havia um triângulo laranja e vermelho escuro. Vários outros triângulos laranjas foram pintados em torno do desenho a partir de pequenas formas de spray, criando texturas. Centralizado, acima da cabeça, mais um triângulo laranja grande, representando a transcendência. Pelas fissuras criadas pelos cortes horizontais, nos espaços criados pelo deslocamento da “fatia” do meio, crescem duas árvores parrudas, tendo seu rosto como solo fértil.



Ao lado deste trabalho temos um recorte: duas linhas retas delimitam outra tela sobre o muro, com formas orgânicas psicodélicas assinadas por Fred Freire. Este é um artista e fez essa pintura a convite do Centro Estadual de Arte. Não se sabe as condições do trabalho de Múmia que havia inicialmente na área ocupada por Fred Freire. De todo modo, como discutido no capítulo um, a rua tem algumas normas e conduta e o atropelo é rechaçado tanto por grafiteiros como por pixadores. Parte dessa conduta pode ser atribuída à valorização da memória, traço cultivado em movimentos locais de diferentes regiões brasileiras. Dessa forma, mesmo que sofridos com as intempéries do tempo, os trabalhos mais antigos hiper valorizados entre os praticantes. A situação do atropelo é ainda agravada quando a pessoa que teve seu trabalho atropelado é superestimada na memória coletiva local, como é o caso de Múmia. Este é pernambucano de Pau D'Alho, erradicado no bairro São José há algumas décadas. Atualmente, ainda é possível ver intervenções novas de Múmia - tanto graffitis quanto pixações -, sobretudo nos entornos do bairro São José, em Manaíra ou Tambaú. Ainda assim, é muito difícil encontrá-lo e sobretudo, manter uma conversa linear com ele.

Como constatei na pesquisa do mestrado, Múmia é tão cotado na memória coletiva que até as pessoas que não o conhecem pessoalmente tem alguma história dele para contar. Responsável por trazer a embolada - estilo de xarpi - e por disseminar os pixos gigantes, ocupando grandes extensões. Um grande pixador que pinta com muito esmero seus personagens em inúmeros painéis de graffiti. Por conta disso, cativou tanto pixadores quanto grafiteiros. Subitus é morador do centro. Junto com Zona - pixadora, grafiteira, multiartista e

estudante de Artes Cênicas na UFPB -, munidos de spray preto e de um borrifa carregado com tinta da mesma cor, foram até a parede de madrugada. De borrifador, com traços grossos e bastante escorridos, Subitus escreve, com letra de forma maiúscula: “SALVE MÚMIA”. Embaixo, mas ainda sobre a pintura de Fred Freire, a caligrafia de Zona risca de spray a frase: “respeito é pra quem tem!” - referência ao refrão de uma música homônima do rapper paulistano Sabotage. Ambos assinam em baixo, pequeno, juntos de mais uma assinatura. A treta continua na parede: um x é pichado sobre a assinatura de Subitus. Uma seta aponta para a tag e traz a sigla F.D.P. Os traços não parecem ter sido feitas por alguém que tinha domínio sobre uma lata de spray, como qualquer outro grafiteiro ou pixador do movimento.



Cyber continua andando e fala: “aqui, Museu Graffiti, nosso grafiteiro do bairro São José [e bate a mão na parede, sobre o graffiti wildstyle de Museu]. Nosso orgulho!”. No fim, temos o trabalho de Marcos Cristiano, conhecido no universo do graffiti como Perfect. O desenho faz parte de uma longa série trabalhada pelo artista. Representa uma mulher negra com um grande blackpower. Ela está sentada e seu corpo é pintado com diferentes tons de azul, verde e amarelo. O desenho tem contorno branco e, dessa mesma cor, é pintada uma textura orgânica por todo o corpo da personagem, a lembrar grafismos indígenas. A personagem tem grande escala e como plano de fundo, Perfect pintou a frase “o corpo é meu”, escrita com letras de forma escarlate de larga espessura.



Interessante observar a interação posterior no muro, que se transforma em “agenda”, como é comum tratar no movimento. Na linha horizontal inferior, que separa o muro liso de uma parte chapiscada, é possível reconhecer tanto as tags quanto os bombs de dois artistas mineiros, de Belo Horizonte, que passaram por ali: Tefa e Goma.

O muro atualmente compõe as instalações do Centro Estadual de Artes, mas originalmente aquele prédio faz parte do famoso Teatro Cilaio Ribeiro. O espaço é bastante significativo para a cena underground pessoense e também para o hip hop local.

Apesar da precariedade, o Cilaio é reduto da cultura alternativa na capital. Lá funcionam [no início dos anos 2000] cinco entidades: a Federação Paraibana de Teatro Amador, a APAN, o Movimento Espírito Lilás, o Musiclube e o Centro Social de João Pessoa (MAIA, 2014, p. 86).

Recordo que a Associação Paraibana Amigos da Natureza - a APAN - teve forte ligação com o artista visual Sandoval Fagundes e suas intervenções de protesto nas ruas da

capital durante os anos 1980. Da mesma forma, o Centro Social de Cultura da cidade sempre esteve ocupado por anarquistas integrantes do movimento punk, que promoviam feiras de zines e festivais de bandas no espaço. O pixador Dor, por exemplo, teve vínculo com o Cilaio a partir da atuação do CSC. O Musiclube da Paraíba, ativo sobretudo entre os anos 1980 e 1990, teve uma importância muito grande na cena musical local. Encabeçado por Pedro Osmar - que também organizava a pintura de murais coletivos pelas ruas de Jaguaribe durante a década de 1980 -, o Musiclube era um local de “letramento musical” através de uma “guerrilha cultural”, preservando o aspecto inventivo da cultura” (REMÍGIO, ARAÚJO E NASCIMENTO, 2017).

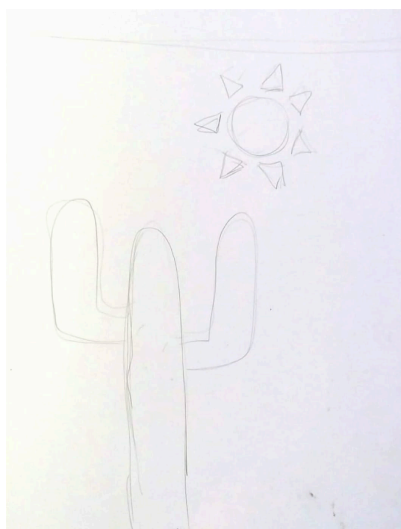
No Musiclube, que funcionava no espaço do Cilaio Ribeiro - onde hoje resiste um graffiti de Cyber Dantas há cerca de uma década -, o grupo de rap Realidade Crua alugava uma sala para ensaiar. Formado pelas pessoas que trabalhavam com Cybele na fábrica de peças de couro do pai, o Realidade Crua começou apenas com instrumentos percussivos feitos por mestre Fernando, do Maracatu Pé de Elefante. Buscavam aglutinar diferentes elementos do Hip Hop. Foi assim que Gigabrow entrou para o grupo, tocando triângulo nas músicas e grafitando nos intervalos. Kalyne Lima conta:

A gente agregou várias pessoas, não dá nem pra eu nomear aqui porque, o RC era um projeto musical, social... então... hmm... eu acho que no ápice do projeto, éramos 12, por exemplo. Mas teve uma rotatividade, em alguns momentos. E aí, o que foi que a gente fez: a gente alugava uma sala no centro da cidade, no Musiclube, no... no Cilaio Ribeiro, e... de repente, a gente foi crescendo. Aí veio o Mauro, com as Pick-ups e tudo mais, a gente já tinha um som... a coisa foi tomando corpo, e muita gente vinha visitar o ensaio pra ensaiar. Aí daqui a pouco, a gente tinha um público assistindo nosso ensaio. Aí daqui mais um pouco, a gente dividia o ensaio porque o público era do rap e também queria utilizar os equipamentos. Aí daqui a pouco a gente tinha um minutinho, o restante era a galera ensaiando e a gente bancando tudo. Aí a gente: ‘poxa, vamos fazer um projeto social. Vamos fazer um projeto, mas vamos levar pra uma comunidade, num vamos fazer no centro não’. Então a gente levou pra Mangabeira e fizemos o projeto RC, que era Realidade Crua, Cultura de Rua. E nesse projeto, a gente existiu durante três anos... oferecendo várias oficinas, muitas, de artesanato à construção de instrumentos, a rap, a graffiti, discotecagem, capoeira... enfim, e inúmeras oficinas, ensaios pra grupos, um monte de coisa. Tudo gratuito. A gente tocava, o Realidade Crua fazia show e o cachê a gente revertia pro projeto RC. Durou três anos esse projeto, depois a gente não conseguiu mais tocar.

Após terminar a apresentação do painel de graffiti no muro do Cilaio, questiono a Cybele se ela quer nos levar a mais lugares. Ela fala do Teatro Santa Roza, próximo dali. Descemos a rua Peregrino de Carvalho e, chegando lá, ela narra:

Então, a gente tá aqui no Teatro Santa Roza, é... um dos teatros mais legais, um dos lugares mais legais do centro da cidade assim, né? [e nessa hora ela olha para cima,

contemplando o teatro que se erguia diante de si em diferentes direções] E aí... aqui é o marco que eu conto assim, que aconteceu pra começar o-o-o-a minha vida no graffiti, assim. Como eu trabalhava com essa galera que já fazia graffiti, que tava começando a fazer graffiti na-no comecinho dos anos 2000. Eu não me lembro se foi no ano de 2000 ou no ano de 2001 que teve um evento aqui que se chamava Centro em Cena, sabe? E aí, o Centro em Cena ele... [ela faz uma pausa, reação a Eduardo que, gravando, se aproximava dela para fechar o enquadramento] Era apresentação de música, de teatro, de várias coisas. E a gente tava nesse evento, aí meio que foi acabando o evento e a galera da Realidade Crua chegou e fez: “A gente vai fazer um graffiti ali. Ali perto do viaduto [e aponta com a mão e com os olhos para a direção indicada]. Quer ir?”. “Eu não tenho material”. “Não, vamo-vamo-vamo-vamo”. Então a gente foi. Então foi eu, Miguel, Gigabrow, Marcela, que era companheira de Gigabrow nessa época. Não lembro mais quem tava, mas sei que Miguel-Miguel assinava Atak e Léo assinava Visual. Aí eles sempre faziam juntos “Atak Visual”, era bem massa. Aí, eu lembro que a pintura que eu fiz foi um cacto, que era bem fácil assim. E eu fiquei completamente perdida, morrendo de vergonha de pintar. Um negócio bem tosco. Um cacto e um sol, mas saiu, né? Tipo assim, fiz, tá ligado? Não fiquei com muito orgulho não, mas... [ri] mas fiz. E aí é como eu disse, passou alguns anos para eu começar a grafitar mesmo assim, a pintar mesmo já... na época do CIC. Já na época que Giga começou a dar umas oficinas. E aí eu... eu comecei a ter acesso aos materiais e tal, e aí eu... comecei também a investir, a comprar material. Lembro que era muito caro [faz uma careta enquanto fala, que mantém por algum tempo]. Era, pra mim, uma parada muito inacessível, assim. Aí eu lembro que a gente fazia de todo jeito, com as tintas lavável ‘véa’. Botava uns pigmento e... [só agora relaxa os músculos da face, fazendo desaparecer a careta do rosto] mas dava certo, a gente fazia.



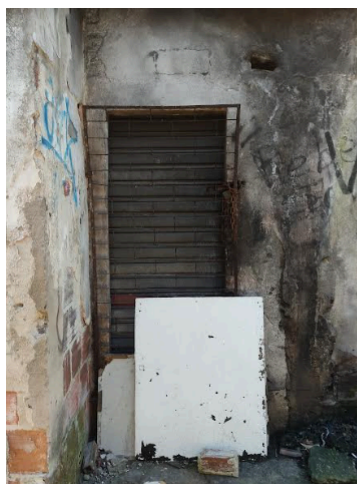
Desenho de Cyber representando seu primeiro graffiti.

No trecho é possível sublinhar diferentes traços característicos ao texto oral. Inicialmente, como situacional, o depoimento oral costuma estar aberto às afetações do contexto no qual se atualiza. Estávamos em um local que afetava Cybele mnemonicamente. Quando começa a falar, ela ainda contempla o entorno, olhando para cima em diferentes direções, re-conhecendo o ambiente a partir de suas lembranças. A intervenção do público ou do entorno na forma-acontecimento do

texto oral é um de seus traços situacionais. Quando Eduardo Donato anda em sua direção com a câmera, a fim de fechar o enquadramento, Cyber faz uma pausa. Busca compreender seus movimentos e só continua quando ele pára. O trecho também traz a reiterabilidade, traço de um texto que não conta com borracha ou com a possibilidade de rasura e edição. Isso pode ser observado, por exemplo, em: “um dos teatros mais legais, um dos lugares mais legais”; “o-o-o-a”; “que já fazia graffiti, que tava começando a fazer graffiti

na-no comecinho”; “se chamava Centro em Cena, sabe? E aí, o Centro em Cena”; “Miguel-Miguel” (ZUMTHOR, 1997).

Após conversarmos sobre alguns tópicos, questionei se ela nos levaria mais a algum lugar e Cybele falou que gostaria de tentar encontrar o local onde ela fez seu primeiro graffiti. Saímos do teatro, descemos a viela pela sua lateral e chegamos no começo do pontilhão da via São Miguel, que passa sobre a rua da Areia e sob a General Osório e o Shopping Terceirão, indo terminar no Parque Solon de Lucena. Atravessamos a rua e quebramos a direita, acessando a viela lateral esquerda do pontilhão, que culmina na rua da Areia. Ali encontramos um local bastante deteriorado. Pudemos experimentar o processo de esvaziamento do local, comentado por Scocuglia (2010) anteriormente. Experimentamos também a sensação de insegurança provocada pelo esvaziamento do espaço público, tanto que em determinado momento resolvemos interromper as gravações na viela.



Portas e janelas das construções vizinhas à antiga Pousada Santa Roza, a qual Cybele Dantas se refere. O prédio que antigamente era a pousada hoje tem toda fachada coberta por tijolos.

O muro que abrigou seu primeiro graffiti não se encontrava em condições melhores. Ainda é possível ver resquícios de desenhos e inscrições no local, mas extremamente castigados pelas forças atuantes entre os elementos da natureza e a dureza do progresso construído pelo ser humano - o muro e a tinta. Vendo novamente as imagens, encontro com anjo que me recorda o *Angelus Novus*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 2005).



Fotografia de um dos desenhos encontrados no muro em que Cyber pintou seu primeiro graffiti, entre os anos 2000/2001. O aspecto do muro, resultado das forças em interação durante a existência e da falta de manutenção e atenção das pessoas - e do poder público - lhe dá o aspecto de uma ruína que corrói a própria personagem. A história é consumida pelo progresso do qual já não consegue escapar. O que inicialmente parecia um sorriso, envolve os olhos esbugalhados em um olhar aflito para quem passa. Como o *Angelus Novus* de Paul Klee, na leitura de Walter Benjamin, o anjo pode olhar para o passado constatando as ruínas e cadáveres do processo civilizatório que nos trouxe até aqui, e que não deixou a cidade da Parahyba de fora. O mesmo anjo da História gostaria de reparar e “acordar os mortos”, mas é sugado pelo Progresso, sem ter nem ao menos força para se virar para encarar o futuro de frente.

A visão catastrófica de Walter Benjamin em sua nona tese sobre o conceito de História, serve de metáfora para a compreensão de uma das facetas do processo civilizatório

europeu, já discutido nos capítulos anteriores. Sob esta perspectiva, o progresso material se torna imperativo - tendo um peso desigual, em vistas dos países saqueados desde o início da Idade Moderna. Progresso este que, na visão benjaminiana, deixa ruínas por onde passa. Ruínas e escombros presentes diariamente na vida dos povos subalternizados, saqueados e invadidos.



Fotograma retirado do documentário *Pixo* (2009). Reforça a ideia das ruínas provocadas “progresso” - representado pelos movimentos de especulação imobiliária e abandono das regiões periféricas. Na cena, o pixador paulistano Wiliam fala: “A quebrada é bem diferente do que o Alphaville. Alphaville é um bagulho de luxo, tio. A favela é um bagulho bem diferente do que um bagulho de luxo, né mano? Os morador num é igual, né truta? Pixação. Pixação mano, pixação tá no peito, né truta? Pixação pá... nós é aí né mano? Pra nós é compensável, né truta?”.

O texto de Benjamin também respondia diretamente às angústias vividas diante de sua realidade histórica: a ascensão do nazismo e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Contexto que o levou ao suicídio por acreditar que não conseguiria escapar dos nazistas. Como dito anteriormente de forma metafórica, o progresso e a civilização chegam de forma belicosa, deixando mortos e ruínas amontoados aos seus pés. A tempestade vinda do Paraíso - chamado Progresso - tem tanta força que já não permite que o anjo feche suas asas. Parece não haver outro futuro possível, pois o empuxo do progresso é tão virulento que não deixa espaços para outros imaginários possíveis. Eis o desafio. A cidade do colonizado é devastada para que construam jardins em redomas na cidade do colonizador para apreciação de seus moradores.

No beco, Cyber comentava sobre ser mulher na cena do graffiti em João Pessoa. No início, afirma que não percebia. Acreditava que tudo ocorria de forma horizontal. Com o tempo ela percebeu que não, atribuindo ao machismo a resistência em relação ao que ela tomava a frente. Esta era uma questão: por perfil, ela sempre estava na articulação, organizando coletivamente os artistas, incomodando muitos homens. Entre olhares, Eduardo, eu e Cybele percebemos que não era interessante ficar tanto tempo ali parados com duas câmeras filmadoras. Decidimos seguir caminhando:

- Você quer levar a gente para mais algum lugar?

- Não que eu saiba. Só se você quiser-só se você quisesse dar um rolê na rua da Areia e continuar conversando. Também é um pico que a gente pintava muito.
- Ah! Você pode falar sobre o dia das prostitutas!
- É...

Ao invés de continuarmos reto na viela até chegar a rua da Areia, voltamos por onde viemos e dobramos à direita assim que chegamos ao início do pontilhão. Acessamos a avenida Santa Rosa. Ali, fizemos uma pequena pausa para trocar a bateria da câmera e checar os gravadores. Descemos até encontrarmos a rua da Areia, na altura da ladeira da Borborema. Como Cybele indicou que o evento ocorria próximo à praça Antenor Navarro, dobramos a esquerda e continuamos a descer - vínhamos da cidade alta. Ali, enquanto caminha, Cyber narra:

Então, a gente está aqui na rua da Areia. A rua da Areia sempre foi um lugar que teve muito graffiti, oh [e mostra um graffiti de Priscila Witch em uma parede em ruínas]. Sempre teve umas casinha que tava abandonada e sempre teve muito pixo e muito graffiti. E... e, a-rolava um evento aqui chamado “Dia Internacional da Prostituta”. Quem organizava era Ricardo Peixoto, que é da Agência Ensaio, atual Ensaio Brasil. Aí, o Ricardo organizava esse evento aqui. Tinha a corrida da calcinha. A galera botava a calcinha na cabeça e fazia a corrida da calcinha. E... tinha produção musical, show de várias galeras. E aí, Ricardo também convidava a galera do graffiti pra fazer, pra formar, né? Pra enriquecer o evento. E aí, a gente pintava, eu me lembro que pintei em dois anos. O evento rolou vários anos, nem sei quantos, mas eu me lembro que em dois anos eu pintei dentro de cabarés desses que tem aqui. Eu não me lembro mais onde era a casa. Acho que nem tá funcionando mais. Mas, era muito divertido, era muito divertido. O evento em si era muito divertido. E a gente pintava também fora, né? Na-nas casinhas que estavam abandonadas. Então aqui sempre foi um lugar que... tinha um graffitizinho meu, que tinha um personagenzinho, uma letrinha, qualquer coisinha... Hoje em dia não tem mais.

No ano de 1975, repercutiu o caso das prostitutas de Lyon. Sofrendo tanto com a violência policial quanto dos cafetões, ocuparam a igreja de Saint-Nizier em 02 de junho, a fim de chamar atenção da sociedade para a precariedade e exploração de suas condições de trabalho. Fizeram greve e tiveram apoio de Simone de Beauvoir. A partir do ano seguinte, a data começou a ser difundida pouco a pouco - não sem o traço da colonialidade - como marco comemorativo de luta. A já citada APROS - Associação das Prostitutas da Paraíba - adere à data, promovendo comemorações todo dia 02 de junho. Quando tiveram contato com o fotógrafo e agente cultural Ricardo Peixoto, o evento tomou outras proporções.

A partir da articulação e intercâmbio promovido pela Agência Ensaio, muitos artistas se engajaram na produção do dia, construindo o “maior evento anarquista” que o fotógrafo já viu. Eram famílias, andando de mãos dadas, circulando de forma livre e segura naqueles cabarés. Era o sacro e o profano convivendo de maneira harmônica. Era o centro acadêmico de Educação Física da Universidade Federal ajudando a organizar a corrida da calcinha, além

de promover inúmeros atendimentos holísticos, como massagem e ventosaterapia. Eram apresentações teatrais - inclusive a APROS mantém um grupo de teatro amador até os dias atuais -, musicais. Eram os grafiteiros/as da cidade adentrando os cabarés e pintando temas diversos.

Ricardo Peixoto conta que o graffiti chegou na Ensaio a partir de Gigabrow, quando já estavam com a sede em Jaguaribe, por volta de 2002/3. Desenvolveram oficinas e inúmeras ações, entre elas, a participação no Dia Internacional das Prostitutas. Gigabrow faz sua primeira exposição individual no primeiro evento, de 2005, intitulada “Muro Imaginário”. Também faz a arte da camisa/encarte desse primeiro evento. A participação dos grafiteiros e grafiteiras ocorria de maneira orgânica, como em um mutirão, pintando as casas abandonadas da rua da Areia e negociando autorizações para pintura dentro dos cabarés. Sobre essa participação, Ricardo narra:

Os grafiteiros... e grafiteiras sempre foram muito... não tem os bandeirantes, que entram assim [e gesticula, abrindo os braços como se abrisse caminhos]... nos caminhos que ninguém vai, assim, né? Ele, quando via, já tavam, já tavam pintando a parede, já tavam pintando não sei o que: “Ah, conversei com a dona aqui. Liberou”. Pá-pá-pá-pá. Beleza [fala soltando um largo sorriso que afeta até a entonação da voz]. A gente pensava, já tava acontecendo. Então... o graffiti funcionava muito massa.

Segundo depoimento do fotógrafo, tudo começou no ano de 1999. A Agência Ensaio abriu as portas em 1995, na praça Rio Branco. Aglutinava fotógrafos e outros artistas e teve uma atuação muito importante na cena cultural do estado ao longo de mais de 15 anos. Já havia produzido um festival de arte e cinema para os catadores do Baixo Roger, ocupando a área do antigo lixão. Interessava-se em trabalhar com as prostitutas, setor invisibilizado e estigmatizado pela estética higienista da fachada. Ente que se esconde nos quartos de despejo durante o dia, entre gemidos e sussurros, e toma as ruas do centro histórico à noite.

Começou então a ser um frequentador assíduo dos cabarés, sobretudo do cabaré de dona Hilda - a Cantina Cidade Antiga -, no sobrado do número 50 da praça Antenor Navarro. Após se tornar conhecido, desenvolveu sua inserção e criou algum vínculo com as mulheres. Propôs, então, um trabalho conjunto. O artista queria fazer experimentações poéticas através da sua linguagem habitual: a fotografia. Seu intuito era expandir o diálogo sobre a realidade dessas personagens do centro da cidade com o restante da sociedade, desconstruindo preconceitos morais. Graças à articulação de artistas promovida pela Ensaio, outras pessoas se envolveram no projeto, como a artista visual Margarete Aurélio - com pinturas - e o poeta Políbio Alves, que produziu o texto de lançamento da exposição, intitulada “Meninas do

Sobrado”. Vale pontuar que o texto escrito por Políbio para o encarte de abertura deu origem a um conto homônimo, publicado anos depois.

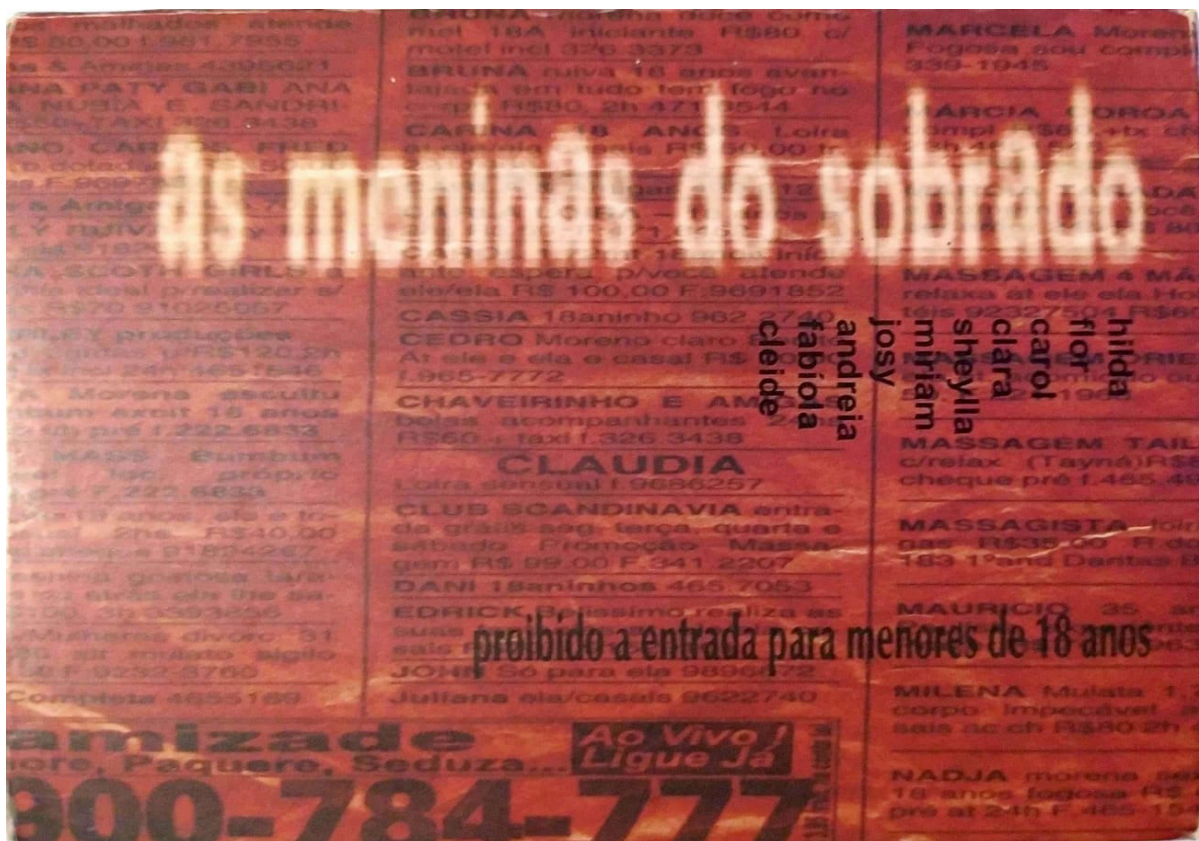
A estreia ocorreu no dia 04 de fevereiro de 2000, em uma sexta-feira, às 22:22. A abertura da exposição ocorreu no cabaré de Hilda, território das meninas-mulheres fotografadas. “E foi bonito ver as mulheres todas à tarde no salão de beleza, se arrumando para a abertura”. Ricardo conta que o cabaré estava lotado. Até sua mãe estava presente - ““só assim para eu entrar num cabaré”, ela dizia”. Ricardo continua: “era fantástico, porque você passava pelos cômodos e as mulheres estavam dando entrevistas. Foi bem legal, porque elas eram as estrelas (...) Elas viram o retorno daquilo”.

Em preto e branco, as fotografias de Ricardo flertam com o obscuro, explorando muito bem o jogo de luz e sombra. Penumbra que esconde segredos que não podem ser mencionados durante o dia, entre os senhores na cidade alta. Habitam quartos de despejo, “naquele azul, descascado pelo tempo”, a “lata vazia de biscoitos vazios, as paredes sujas do sangue das muriçocas, e as fotografias em preto e branco, desfocadas pelo tempo” (ALVES, 2011). Fazem parte de uma população indesejada pela cidade higienista.



Duas das fotografias da série “Meninas do Sobrado”, de Ricardo Peixoto. Ambas valorizam o contraste entre luz e sombra, não revelando de todo o habitat das prostitutas - os quartos de despejos. As figuras das meninas permeiam o olhar de maneira fugidia, por entre os cantos escuros. Entre tantas áreas desfocadas, a visão pestaneja ao encontrar o pequeno corpo com nitidez, ao mesmo tempo em que ele brilha no meio da moldura escura.

Peixoto usa bastante o desfocado - gerando certo incômodo à visão. A técnica faz parte da poética da exposição e está presente até na escolha de como grafar o nome “Meninas do Sobrado”.



Capa do material de divulgação da exposição, que conta com texto de Políbio Alves em seu interior.

São pessoas ofuscadas e invisibilizadas pela moralidade preponderante. Sua presença causa incômodo - assim como a técnica utilizada pelo fotógrafo. Dattatreyan e Morero-Guillamón (2021) citam, por exemplo, a antropóloga e folclorista Autumn Womack, que usa de diferentes técnicas visuais para perturbar a visão em arquivos coloniais, desde a supersaturação da imagem, brilho etc até verdadeiras interrupções, tarjas etc. Assumir o desfocado proposital a fim de produzir uma atmosfera atordoante a fim de questionar o que se passa nas imagens - e como lemos as imagens. As figuras, muitas vezes mascaradas, flertam com o delírio, reforçado pelo desfocado sempre presente. Afronesia proporcionada tanto pela intimidade dos quartos de despejo de tintura gasta, como pelo “olhar de desassossego, comum a cada dia (...)” tolerando “a difícil vida fácil” (ALVES, 2000).

Roque Cunha (2023), quando analisa as noções de centro e periferia na obra de Políbio Alves, pontua que o centro figura de maneira metafórica, como irradiador de civilidade e desenvolvimento comercial. Como território espetacularizado. Em contraposição, a periferia

não indica somente - ou necessariamente - um local geograficamente oposto ao centro. Mesmo quando estão em regiões distantes, bairros com infra-estrutura e um bom padrão monetário não são considerados periferia. “A periferia traz, para a maioria das pessoas, um conceito de espaço abandonado, desassistido e, comumente associado à marginalidade e insegurança” (p. 50-56).

O Varadouro, com suas ruas, becos, vielas e ladeiras, com seus prédios vazios, maltratados pelo tempo, figura como fronteira, *border*. Não simboliza apenas os limites onde esses corpos indesejáveis, dos

mendigos, tuberculosos, prostitutas, mecânicos, biscateiros, aposentados da previdência social, operários, pintores de parede, favelados, pivetes, desocupados, funcionários públicos, trabalhadores braçais, alguns pescadores, garçons, soldados, asmáticos, domésticas, bodegueiros” (ALVES, 2015, p. 75)

podem ou não passar. O Varadouro é uma zona intermediária entre o centro artificial e o centro visceral. Ou, mais uma vez, entre a cidade do colono e do subalternizado. Mais uma vez, trata-se de um regime de visibilidade, do que pode ou não ser visto. Na penumbra dos quartos de despejo cheirando a mofo, alugados por hora pelas prostitutas e retratados por Ricardo Peixoto, invertem a funcionalidade cenil do centro na cidade alta, oferecendo-lhe espaço para o gozo proibido.

É. Talvez esteja ali, para se esconder do cotidiano, da namorada, da amante, dos arrufos do patrão, da infância perdida, dos laços em família, do medo. Por isso, ele parece urrar. Com indizível força. E chora. Quando diz com a voz embargada de desespero, bate na minha cara. Bate, agora. Num enfrentamento incondicional com a própria vida (ALVES, 2000).

O uso da transparência em algumas das fotografias da série reforça a atmosfera de delírio. Através da técnica, é possível unir o sacro e o profano no espaço do cabaré - assim como indicou Ricardo Peixoto quando se referiu ao evento do Dia Internacional das Prostitutas. O fotógrafo paraibano conseguiu que a exposição fizesse parte da programação do evento Centro em Cena - quiçá, no mesmo ano em que Cyber fez seu primeiro graffiti -, conseguindo verba para fazer as impressões dos encartes e outros materiais, como postais com a reprodução de algumas obras da exposição. Os postais são agrupados em uma pequena caixa de papel cartão. No encarte, traz o nome “Meninas do Sobrado”, o nome das respectivas “meninas”: Hilda, Flor, Carol, Clara, Sheylla, Miriam, Josy, Andreia, Fabiola e Cleide. No primeiro postal, uma foto de Ricardo e um trecho do texto de Políbio:

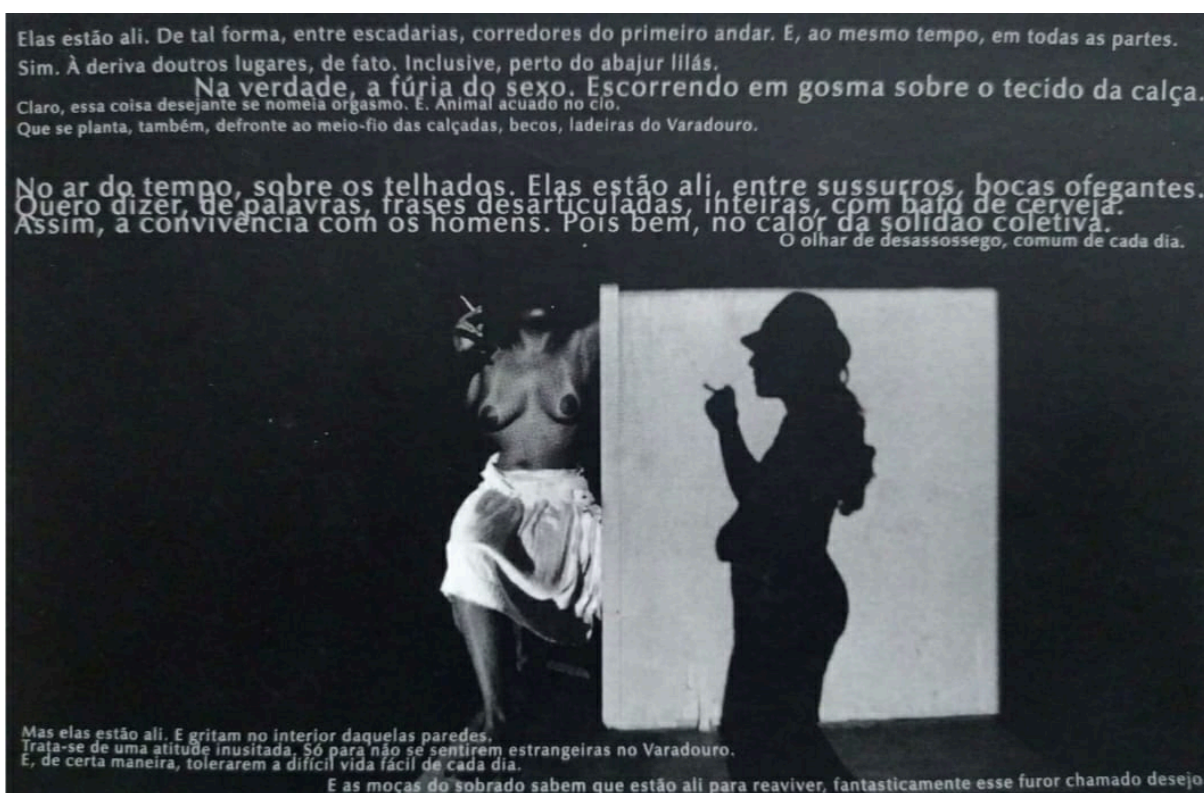
Elas estão ali. De tal forma, entre as escadarias, corredores do primeiro andar. E, ao mesmo tempo, em todas as partes. Sim. À deriva doutros lugares, de fato. Inclusive, perto do abajur lilás.

Na verdade, a fúria do sexo. Escorrendo em gosma sobre o tecido da calça. Claro, essa coisa desejante se nomeia orgasmo. É. Animal acuado no cio. Que se planta, também, defronte ao meio-fio das calçadas, becos, ladeiras do Varadouro.

No ar do tempo, sobre os telhados. Elas estão ali, entre sussurros, bocas ofegantes. Quero dizer, de palavras, frases desarticuladas, inteiras, com bafo de cerveja. Assim, a convivência com os homens. Pois bem, no calor da solidão coletiva. O olhar de desassossego, comum a cada dia.

Mas elas estão ali. E gritam no interior daquelas paredes. Trata-se de uma atitude inusitada. Só para não se sentirem estrangeiras no Varadouro. E, de certa maneira, toleram a difícil vida fácil de cada dia.

E as moças do sobrado sabem que estão ali para reaviver, fantasticamente, esse furor chamado desejo.



Postal de abertura do envelope produzido pela Agência Ensaio com reprodução de obras da exposição. As mulheres, com “hálito de cigarro e cerveja”, como costumava dizer Políbio Alves. Uma revela apenas sua silhueta enquanto mira o movimento do Varadouro através da janela do sobrado - contempla o Sanhoá pelos telhados. A outra mostra seu peito desnudo, ocultando sua face pela penumbra. Tanto convite, como corpos relaxados, fumando seu cigarro após o gozo.

Existe um desfoque sobre a imagem das prostitutas, escondidas pela penumbra sob o peso das interdições morais a sua profissão. Muitas vezes, exercem a profissão na rua, sem ter um local específico, o que reverbera na insalubridade, perigo e precariedade do ofício. “A prostituta polibiana não é e não quer ser uma simplificação da representação da realidade. Ela não representa nenhuma categoria, mas apenas a sua própria realidade, sua vivência é intrínseca a ela mesma, sem projetar, ou mesmo cristalizar algo que vai além dela” (CUNHA, 2023, p. 110). As meninas do Sobrado são pessoas, têm nomes, famílias, prazeres e sonhos.

Ricardo conseguiu reavivar parte desses sonhos, assim como “as moças do sobrado sabem que estão ali para reaviver, fantasticamente, esse furor chamado desejo”. Depois de alguns anos, Ricardo tomou conhecimento da existência da APROS e, a partir daí, começou uma aproximação que culminou na organização do Dia Internacional da Prostituta, marcante na memória de muitos grafiteiros e artistas locais. O evento ocorreu pela primeira vez em 2005 e foram realizadas oito edições ao longo de dez anos, dos quais, como visto, Cyber participou em dois.

Caminhávamos em direção à rua Henrique Siqueira. Passamos pela casa noturna Dubai e paramos na frente de uma casa na cor azul. Cyber apóia o cotovelo na moldura da janela e eu questiono sobre suas lembranças no Cristo e os nomes que via nos anos 1990. Cogitamos a possibilidade de ir ao bairro São José, mas preferimos deixar para outro dia por conta do horário - próximo das 16 horas. Expedição esta que nunca ocorreu. Subimos a rua da Areia até o final. Passamos debaixo do pontilhão da via São Miguel, local em que tenho um graffiti pintado. O fiz em 2015. Ali funciona um estacionamento, assim como em muitos outros terrenos deteriorados deste centro velho. Quem me autorizou foi seu Neco, morador do local na época. Hoje, após a morte do pai, é Naldo que toca o negócio. Ele lembra do Dia Internacional das Prostitutas, mas comenta com desconfiança sobre a corrida da calcinha, que atraía os competidores também pela sua premiação inusitada: um bode para o primeiro lugar; três galinhas para o segundo e duas cordas de caranguejo para o terceiro.



Cartaz da Primeira Corrida de Calcinha do Dia Internacional das Prostitutas, em 2005.

Chegamos novamente à praça do Cearte. Passamos pelo painel do Coletivo Graffiti Paraíba, no muro do teatro Cilaio Ribeiro e dobramos à esquerda, subindo a General Osório, pelo mesmo caminho que havíamos iniciado o trajeto. Chegamos novamente em frente à casa maçônica. Ali, tomamos uma água de coco para aliviar o calor intenso e nos despedimos. De maneira experimental, ainda gravei, inúmeras vezes o mesmo circuito, mas com uma pequena alteração de rota: ao invés de ir até a metade da viela lateral do viaduto da via São Miguel e voltar, descendo a avenida Santa Rosa, continuei reto, dobrando à esquerda na rua da Areia e descendo até pouco depois da Dubai. Nestas experimentações, gravei o chão - calçado, de chinelos, durante uma chuva e descalço, sob o sol. Filmei o céu, em que o vazio de seu azul estonteante faz aguçar a audição. Registrei as portas e janelas, signos nas calçadas. Incrições nas paredes.

O trajeto intelectual propôs situar aquele que o realiza, uma vez que todo conhecimento é produzido por uma mente que está em um corpo que está em interação, tanto social, quanto histórica, físico-química etc. Ao mesmo tempo, foi possível re-articular os principais regimes de narrativa acerca da história do graffiti, considerando-o, em sua história recente, como um produto amefricano, ainda que tenha eclodido em solo norte-americano. Da mesma maneira, refletimos sobre as principais questões da crítica decolonial, apontando como a arte pode nos auxiliar na construção de leituras de arquivos coloniais e re-construções epistêmicas. Por fim, apostamos na cartografia para encontrar um espaço aberto, capaz de acelerar fluxos intensos e conectar gerações da cena da produção cultural e artística da cidade através do itinerário proposto por Cyber Dantas.

No processo de registro, consegui captar 7 agendas de pixação pelo caminho. Oito demarcações diretas de "gangues", dois pixos de Subitus, sete graffiti, sendo um o mural já abordado, realizado pelo Coletivo Graffiti Paraíba. Outro é meu, embaixo do viaduto. Na esquina da praça Aristides Lobo, graffiti de diferentes pessoas. Um par de asas de borboleta. Um bomb de Lua - artista de Campina Grande. Uma máscara nos tons azul, rosa e branco, um grande personagem de Fábio Nosferatus com dois balões de fala: "Vamos Salvar os moradores de rua. Ame um morador de rua".

Os outros graffiti estão bastante deteriorados. Um já foi citado - o anjo na parede que Cybele fez seu primeiro graffiti - além de um outra face azul, na mesma parede, consequentemente toda corroída pelas intempéries do tempo. O outro é um graffiti de Catrina, personagem de Priscila Witch. Em conversas informais, Priscila contou que pintou na ocasião da gravação de um vídeo, já nas ruínas.



Registrei sete bombs no caminho: Skil, Marin, Nigga, Grau, Lua, Falen e Dubs - já bastante apagados. Registrei um protesto contra o preço da passagem de ônibus. Um "Paula Vive", em memória a uma vítima de feminicídio poucos anos atrás. Pichações religiosas. Duas declarações de amor efusivas ao atual presidente - ambas na rua da Areia, sendo um antigo casarão ornado em alto relevo, outrora pertencentes a uma família da elite política local e já feito de prostíbulo, segundo informou um morador local.

Outras pichações aparecem em um trecho específico - cerca de três quadras, entre a viela lateral do viaduto até a Ladeira Feliciano Correia. Trata-se de diferentes inscrições com a mesma letra, de mão. Uma variação do tipo bastão, bastante fluída e gestual. Grafa "Rebel Soul". "Sad but live - 3h35min", "Freya", "Sou da paz", "Wotan" e "Stálin, 1953", três vezes. 1953 fora o ano da morte de Stálin, líder comunista e ditador que governou a União Soviética desde 1924, fazendo-a viver sob regime totalitário. A inscrição parece mais celebrar sua memória do que sua morte, especificamente.



Segundo Aguiar e Mello (1985), a rua da Areia ficou assim conhecida popularmente por, sendo uma ladeira, acumulava o detrito após fortes chuvas. Até tentaram homenagear o Barão da Passagem, militar iminente na Guerra do Paraguai, mas a força popular teria imperado. Não é incomum ver menções à via nas edições do jornal O Norte, no primeiro quarto do século XX, pesquisados através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional no ano de 2023. Desde 1908, anúncios divulgam consultórios de diferentes profissionais liberais, denunciam deterioração pública e exigem atuação do poder público na manutenção da rua. Algumas brigas são noticiadas, assim como "denúncias" de casas de catimbó e feitiçaria, sendo motivos de agitação e perturbação da paz pública. Nesse período, a rua da Areia é palco de atuação até de um suposto lobisomem.

Como apontado anteriormente, a área passa por um processo de abandono e deterioração que pode ser sentido na carne, por aqueles que caminham descalços, pois o mesmo que se passa com as construções, muitas vezes se passa com seu calçamento. Aqueles que caminham com chinelo em dias chuvosos, também terão suas dificuldades. A maior parte das fachadas do local se encontram fechadas, ainda que misture uma riqueza arquitetônica. Algumas gráficas, alguns barracões. Uma oficina, dois sindicatos, a Casa do Estudante, os bares e as prostitutas e cafetões. Sua presença ali é naturalizada. Estão em seu habitat. Na rua, esticam a prosa com os pedreiros que fazem uma obra na Casa do Estudante. Local este que não demonstrou grande movimento em nenhuma das minhas visitas a campo - ainda que careça um registro do local no período noturno. Já dentro de um bar/bordel, da onde observo, a dinâmica é diferente. À tarde ou no final da manhã, períodos em que fui a campo, o movimento era pouco, o que fez com que nas três vezes que adentrei no espaço, ser abordado por Carlos, um senhor que se dizia dono do local e que intermediava o contato com as mulheres - até as que trabalhavam no balcão.



Uma riqueza de formas e texturas são encontradas durante o percurso. Nos gradeados, muitas vezes formam Sankofas de diferentes tamanhos. Sankofa é um ideograma africano, da região de Gana e da Costa do Marfim que simboliza um ensinamento: é necessário olhar para trás, para seguir em frente. Tal mensagem pode ser lida como resolver as pendências do passado, assim como, acessar sua ancestralidade para dar-lhe força no futuro. O trajeto oferece diferentes paisagens sonoras, diferentes cores - muitas delas desbotadas pelo tempo -, odores e texturas. Marcas de humanidade. De vida que pulsa e resiste. Mobiliza-se. Um spray que serve para grafar essa pulsão. Seu apelido. Seu local de origem, guardado nas lembranças que atravessam a dureza das paredes encontradas no destino do êxodo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo o último tópico do trabalho questionando por que as miradas decoloniais e contracoloniais são tão importantes. Inicialmente, pontuo que naturalizamos como verdade aquilo que nos acostumamos a ouvir desde pequenos. Versões que deslegitimam a autonomia e dignidade de populações inteiras, tolhendo-lhes o direito de representatividade simbólica autônoma. Também por isso as pixações são necessárias. Insígnia da população racializada e marginalizada ocupando o topo dos prédios. Invadindo espaços que não foram destinados à ela. A própria ciência deslegitimou “verdades” produzidas em seu nome em prol do progresso e do desenvolvimento.

Ailton Krenak urge a respeito da necessidade de produzirmos narrativas contracoloniais, pois estamos envoltos em um enredo artificial que nos afasta do território e nos leva à bancarrota ambiental. Força da tempestade que não permite mais Angelus Novus se virar para encarar seu futuro de frente. O intelectual indígena fala sobre reestabelecer cartografias afetivas através das narrativas de origem. Precisamos nos vincular à Terra, não o contrário. Lembro que a realidade *in vitro* não existe na natureza. A vida é justamente a interação desse emaranhado de linhas e forças visíveis, invisíveis, físicas, simbólicas, sensíveis, sociológicas, psicológicas etc. Toda essa complexidade compõe a vida e, seu rompimento, na natureza, significa literalmente a morte.

As miradas decoloniais são necessárias pois colocam em crise narrativas e conceitos que se encontravam em uma determinada “zona de conforto social”. Reconhecem padrões coloniais de poder que perpetuam a inferiorização e exploração dos povos. Trata-se de uma dominação econômica, física, simbólico-cultural, subjetiva etc. A violência colonial como uma dominação que se infiltra em nossos corpos e mentes. Tanto que Césaire (2020) acusa que o imperialismo deixou sementes de podridão não apenas em nosso solo, mas também em nossas mentes. É preciso arrancar essas ervas daninhas. E às vezes é preciso implicar força nesse processo. A violência faz parte da dominação colonialista, mas pode ser o caminho capaz de restaurar a dignidade e a autoestima daquele que é violentado. Não se trata da violência que reproduz as relações de dominação, mas a violência necessária para repelir os grilhões que nos mantém em relação de subordinação.

O vandalismo não é pacífico, Subitus recorda inúmeras vezes nas paredes. A própria pixação é ação direta. É violência simbólica, atentado à estética de fachada e ao sustentáculo da civilização ocidental: a propriedade privada. Mesmo podendo promover movimentos de fechamento, pode ter grande impacto na paisagem urbana e no imaginário popular. Podem reverberar nas mídias locais e influenciar a opinião pública, como em episódios recentes na

capital pessoense. Durante algum tempo, o então prefeito cogitou aprovar um projeto para alargamento da orla marítima. Entre outros movimentos sociais e organizações da sociedade civil, como a APAN, os pixadores Jof e Subitus estudaram o caso e começaram a realizar pixações de protesto em larga escala, de forma massiva. Repercutiram nos jornais e principais blogs e portais digitais locais. As pixações de Subitus ainda trazem muitas temáticas decoloniais.

O que sua arte afeta? O que a mirada decolonial afeta? Atenção fenomenológica que não busca apenas os caminhos conhecidos, mas as experiências e vivências diversais e confluentes, como diria Nego Bispo. Até o padrão linguístico começa a ser afetado e vemos nas paredes expressões em macro-jê e tupi. Joice Berth (2023, p. 49) ressalta: “é na arte indígena, preta e pobre que está nossa verdadeira identidade nacional”. “O Futuro é indígena”, afirma uma profecia nos muros do centro, do Castelo e de outras regiões da cidade.

Gosto muito da narrativa-epígrafe no começo do livro *Futuro Ancestral*, de Krenak. Ele traz uma imagem mnemônica de cerca de sete ou oito meninos remando em uma canoa. O mais velho, fala:

"Nossos pais dizem que nós já estamos chegando perto de como era antigamente".

Eu achei tão bonito que aqueles meninos ansiassem por alguma coisa que os seus antepassados haviam ensinado, e tão belo quanto que a valorizassem no instante presente. Esses meninos que vejo em minha memória não estão correndo atrás de uma ideia prospectiva do tempo nem de algo que está em algum outro canto, mas do que vai acontecer exatamente aqui, neste lugar ancestral que é seu território

Mudam-se as miradas e as formas de vivenciar o tempo e o espaço. Questiona Krenak: o que influi para o urbanismo, constatar que a vida é selvagem, criativa e busca sempre novas conexões? Selvagem como Bispo é diversal e confluyente. Ligado à caatinga, vivenciou o território urbano, mas percebeu-o como colonialista e voltou para o quilombo. Na era colonial, as praças públicas com seus pelourinhos eram ambientes de espetacularização da violência a fim de legitimar determinada classe. Na *Belle Époque*, os jardins públicos da cidade do colono servem, novamente, para a perpetuação dos valores e parâmetros da sociedade burguesa em ambiente citadino.

Nos monumentos, as narrativas colonialistas: são barões, poderosos e bandeirantes atacados por pixadores. Celebração mnemônica monumental do assassinio de milhões de indígenas enquanto processo civilizatório. Narrativas em disputa habitam a paisagem urbana. São inúmeras as motivações e conexões estabelecidas através da prática da pixação ou do graffiti. Subitus usa a primeira forma de expressão citada como forma de protesto direto e

participação social, ecoando conteúdos decoloniais que extrapolam as paredes. Já Cyber usa da arte como forma de produzir dobras, texturas. Sereias e cangaceiras atualmente traçadas em uma estética visual que dialoga com a xilogravura. O que ela faz não é guerrilha, é detalhe, recorte, reconstrução de arquétipos. Tange a decolonialidade nos temas locais que aborda, não tendo a decolonialidade como norte - porque não precisa ter.

Em seus regimes de memória habituais, muitos pesquisadores gostam de afirmar que “desde a pré-história o homem canta, dança ou grafita” (GITAHY, 1999; MATUCK, 2013). O termo advém do plural do latim *grafito*, utilizado por arqueólogos italianos e franceses setecentistas. Contemporaneamente, a história do graffiti conta com dois referenciais principais: o primeiro é francês, diante do cenário revolucionário de maio de 1968. As pichações fizeram parte de um contexto de contestação social. Os sprays proporcionaram transformar os muros de Paris e outros centros urbanos em suportes para veicular ideias e anseios revolucionários e existenciais: “Não mudemos os empregadores, mudemos o emprego da vida”. O segundo referencial na memória coletiva do graffiti é estadunidense, da Filadélfia e de Nova York. Ali, jovens racializados, muitas vezes imigrantes, moradores de bairros decadentes começam a bombardear as linhas de metrô. Tomam essa atitude como forma de afirmação social, de representatividade simbólica na paisagem urbana e também pelo gosto pela ação e a aventura. Assim como o lazer e a adrenalina, o protesto é um dos traços primordiais do graffiti, associado às características do que Subitus chama de “pixo raiz”. Protesto este que se intensifica a partir do contato de muitos pixadores com os ideais anarquistas do movimento punk.

Ao se propor a uma reflexão crítica e analítica, Quijano (2005) - assim como outros intelectuais no eixo sul - lembra que essa configuração civilizatória só foi possível graças ao encontro com a América e com o contingente de ouro dali extraído. Montante que financiou as revoluções industriais - que, por sua vez, impulsionam um novo impulso imperialista sobre a África no século XIX e XX. Ao se propor a uma reflexão conceitual, a crítica decolonial reconhece “raça” como uma categoria intelectual da modernidade. Anteriormente, as pessoas eram designadas por suas origens geográficas. No início da Idade Moderna, a compreensão da categoria de raça permitiu classificar as pessoas de acordo com a cor e tonalidade de seu fenótipo. E alguns tons sequer classificavam os indivíduos como pessoas. Com a proliferação da ideologia eurocêntrica, as heranças genéticas - sobretudo as visíveis a partir do fenótipo - passam a ser consideradas mais importantes do que a própria educação. Esta é a perspectiva eugenista de Francis Galton, por exemplo.

A Eugenia foi apresentada ao Brasil como caminho ao progresso. Escantear os afroindígenas, incentivar a imigração europeia - que fugia de suas guerras - a fim de embranquecer a população ao longo de poucas gerações. O primeiro congresso “científico” sobre o tema no Brasil ocorreu em 1929. A Semana de Arte Moderna, em 22. A eclosão do fascismo, na Itália, a partir de 1919, ascendendo ao longo da década seguinte. A “revolução constitucionalista”, em 1932. O monumento de Bartolomeu Cozzo na praça João Pessoa, foi inaugurado em 1933, quando ainda éramos a cidade da Parahyba. Ao longo dos anos 1930, sob contexto de ascensão do nazismo na Europa, vivemos um golpe de Estado e uma ditadura guiada por um projeto modernizador.

A partir dos anos 1930, a expansão da modernização culminou em um movimento de colonização do território e “pacificação” dos indígenas. Há o deslocamento de grupos de seus territórios originais. Há o arrendamento de terras indígenas para o agronegócio sendo realizada por órgãos oficiais desse governo modernizador. Iniciou com Vargas, mas ganhou mais ímpeto na era JK - anos 1950/60 -, com a construção de Brasília e a colonização do território Iny Karajá, sobretudo na Ilha do Bananal. Veículos midiáticos que comunicavam os valores e as tendências modernistas à elite brasileira, como a revista de arquitetura e design *Habitat*, inseriram peças produzidas pelos Karajás, verdadeiros Matises e Picassos perdidos no meio da selva, diziam. O que eles não mostravam era como esses objetos foram recolhidos pela Funai, chegando até as páginas da revista.

Mas a valorização da identidade bandeirante era algo desejável. Era algo que “inspirava” aventureiros migrarem para o centro do Brasil, para iniciar um núcleo civilizatório - ocidental - a partir de uma idealização megalomaniaca, mas que também assumia como missão ocidentalizar um território ainda selvagem. Vangloriando o ímpeto bandeirante do governo, outro veículo de comunicação, do mesmo grupo empresarial que a *Habitat* - Assis Chateaubriand -, outra revista, *O Cruzeiro*, divulgava foto das expedições, das missões, das apreensões e transformações levadas pelo progresso, que suga de forma virulenta todo ambiente ao seu redor. A Ilha do Bananal, local visitado por Subitus em suas andanças por entre aldeias, sofreu com a “Operação Bananal”, projeto megalomaniaco de Juscelino para transformar a ilha pluvial em um complexo de lazer destinado às elites burocráticas translocadas para Brasília. A população local dos Karajás seria beneficiada com o emprego gerado pelo empreendimento. Acontece que foram proibidos de exercer suas atividades tradicionais, como a caça - que era liberada como lazer ofertado para os hóspedes do Hotel JK e do Rancho Pioneiro. O resultado foi compatível com o ímpeto colonialista que o moveu.

Populações indígenas empobrecidas, literalmente cercadas com arames farpados, às vistas dos hóspedes do hotel.

A mirada decolonial reconhece as línguas jê e tupi nas paredes. A inserção no movimento reconhece as inscrições que marcam a sigla KRR, junto com um grafismo indígena. É Kariri. Quijano (2005) lembra que a categoria intelectual de “raça” está articulada com a categoria de “gênero”, também utilizada para perpetuar o padrão colonial de poder. Isto leva à problematização de mais pontos históricos. O graffiti e a pixação são comumente associados a práticas masculinas. Existe a valorização da virilidade enquanto força e coragem de enfrentamento necessários para abrir-se à aventura. Fora o fato de que a noite com suas personagens meio fantasmas, meio zumbis, prostitutas e lobisomens, corpos perdidos na escuridão urbana torna-se perigosa para a figura fragilizada da mulher. Isto escancara o fato de que a cidade tem gênero e cor.

Ainda assim, tanto homens quanto mulheres detêm traços de força e de fragilidade. Muitas mulheres não se acanham com a noite. Com a ilegalidade. Com a altura. Com a violência. Com a aventura. Estão presentes desde o início do movimento do graffiti moderno, ainda que não tenham o mesmo reconhecimento. Vale lembrar que, como para outras tantas coisas, as mulheres que querem pintar lidam com as demandas dos trabalhos domésticos familiares - às vezes dando conta das demandas do próprio irmão que também pinta, por exemplo - antes de poderem ir para a rua. Mulheres como Nenê Surreal e a própria Cyber afirmam que puderam se dedicar realmente ao graffiti depois que as filhas já estavam maiores.

O coletivo *Grafiteiras BR* organizou uma série de protestos em relação ao apagamento das mulheres na exposição *Além das Ruas*, no ano de 2023, promovida pelo Itaú Cultural. A exposição buscava contar a história do graffiti - “além das paredes”, como afirmava seu slogan. Contava com a curadoria de apenas uma pessoa. Um grande representante do movimento desde o final dos anos 1980. Personagem que sempre vi nas pesquisas que fazia sobre graffiti desde a tenra idade: Binho Ribeiro. Ele que já foi preso por andar de skate - pasmem, a prática do skate era proibida na São Paulo dos fins dos anos 1980. Está na ponta do movimento desde o início da segunda geração, influenciada pelo Hip Hop. É branco e veio da classe média, com acesso à informação e material. O mesmo deu diversas declarações misóginas no documentário *Entre Latas e Lutas*, atribuindo perigos de assédio e abusos sexuais na rua mais à fraqueza das mulheres do que ao comportamento machista e criminoso dos homens.

A mirada decolonial mobiliza a atenção para a violência expressiva (SEGATO, 2013) diante dos graffitis produzidos por mulheres, como as colagens do coletivo Lambe Buceta, ou

mesmo de pinturas de Priscila Witch na capital paraibana. No Plaza, pista de skate localizada no bairro de Manaíra, próxima ao shopping que soterrou o mangue, Witch fez um pequeno desenho de sua personagem Catrina, acompanhada do dizer: “viva a siririca”. Uma frase ofensiva dessa não poderia existir em um ambiente familiar em que pessoas fumam maconha e bebem cerveja nos quiosques da beira da pista. Consequentemente, por resultado da violência expressiva que perpetua uma ordem patriarcal, a palavra “siririca” é rasurada completamente, somada à palavra “skate”, inserida posteriormente, formando a frase “viva o skate”.

A influência decolonial pode mobilizar os afetos e estesias artísticas a fim de ressignificar o passado colonial e seus documentos, produzindo novas narrativas - e contra-narrativas. Rosana Paulino, ao tripartir as fotografias do francês oitocentista Auguste Stahl, que contribuiu com sua obra para o desenvolvimento de pesquisas eugenistas, descontextualizou o registro do corpo negro para reconstituí-lo a partir das linhas. Poeticamente potente. A artista paraibana e sertaneja Yasmin Formiga usa da experimentação artística como forma de se conectar e fortalecer os laços com a caatinga, denunciando novas tentativas de colonização do bioma. Da mesma forma, Benvenuto Chavajay, artista guatemalteco, usa da arte como forma de sanação. Distanciando-se da memória colonial e encontrando formas expressivas típicas de seu território. A arte é sanação quando cobra a reparação da diferença colonial, desenvolvida pela crítica de uma consciência fronteiriça.

A estesia promovida pela arte decolonial questiona as narrativas colonialistas mesmo de forma não verbal. Existe uma igreja próxima ao cemitério da Consolação, em São Paulo, que traz um grande afresco pintado sobre azulejos pregados em sua parede externa. Na imagem, um jesuíta ensina um pequeno curumim a ler a bíblia. Como obra aberta, durante todo o período que morei em São Paulo, tal desenho foi intervindo por manchas de tinta vermelha jogadas de baixo, a lembrar grandes manchas de sangue sobre o indígena. Diabo vermelho. Diversas são as formas artísticas de desautorizar os documentos colonialistas, buscando outras gnosés e formas de narrar nossa própria história. Posso interferir na produção de sentido de uma obra a partir da manipulação técnica, saturando partes muito iluminadas e desfocando grandes áreas. Estes e outras interdições incomodam a visão. Por vezes, provocam a apreensão de um mesmo documento por meio de outros sentidos. Assim fizeram as fotografias das Meninas do Sobrado, produzidas por Ricardo Peixoto. Assim, demandaram os registros multissensoriais do itinerário do itinerário mnemônico traçado por Cyber, realizado de cinco maneiras diferentes.

Cabe lembrar que, como apontou Manuela Romero (2018), o olho - e por vezes os demais sentidos - é uma ferramenta, ou um instrumento. O olhar atua como força que constrói, cria, atribui sentido e re-conhece o que vê, o que toca, o que ouve. A visão é compreendida como ato poético do olhar. Por isso, a pesquisadora ressalta a importância da visão háptica para uma experiência cartográfica. A visão háptica, em contraposição à ótica, busca tatear os elementos do campo de percepção dos sentidos. O cartógrafo é “aquele que vê, cheira, apalpa, encosta, pega e prova da cidade para conhecê-la, como seu corpo aberto à percepção das variações intensivas e sua ética do cuidado das relações” (p. 70).

A cartografia é um método a fim de abrir os caminhos e espaços percorridos no trajeto mnemônico traçado com a grafiteira Cyber Dantas. Itinerário aberto que conecta o Fala Jaguaribe, que promovia a pintura coletiva de painéis nas ruas de Jaguaribe, no início da década de 1980, ao Musiclube por intermédio da figura de Pedro Osmar, que encabeçou durante um longo período o projeto do espaço. Conecta o movimento punk que ocupava e movimentava o espaço, sobretudo através do Centro Social de Cultura ao movimento hip hop, através da ocupação do projeto Cultura de Rua, que ocupava as instalações do Musiclube da Paraíba, no Teatro Cilaio Ribeiro, e agregava um grande contingente em seus ensaios. Conecta o extinto Coletivo Graffiti Paraíba e os artistas envolvidos na pintura do painel do Cilaio, além do grafiteiro Tha, educador no Cearte, que atualmente ocupa o mesmo espaço.

Da potencialidade de abertura do espaço, atualizado na ida não planejada à rua da Areia junto com a grafiteira Cyber, novas conexões são criadas: com a APROS e as prostitutas e moradores da rua da via. Com o fotógrafo e multiartista Ricardo Peixoto, a Agência Ensaio - Ensaio Brasil -, com os tantos grafiteiros e grafiteiras que produziram a partir deste potente encontro, muitos que nem sequer utilizam mais a cidade como suporte para suas criações artísticas. A linha desenhada no chão a partir da movimentação de Cyber e minha movimentação posterior se conecta com as linhas traçadas por outros tantos artistas. Proporciona habitar o ambiente em suas potencialidades intensivas e subjetivas, como salientou Guattari (1992). Trajeto este que se transformou em espaço multissensorial, percebido e vivenciado através da relação entre corpos e materiais diversos. Espaço habitado por inúmeras linhas de fuga que proporcionam novos voos reflexivos, gnosiológicos e intelectuais.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, W. MELLO, J. O. *Uma cidade de quatro séculos*. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba, 1985.
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, M. A. P. de. *Projeto, Proposição, Programa: imagem técnica e multimeios nas artes visuais de São Paulo - Anos 60 e 70*. São Paulo: FAU-USP, 1998.
- ALBERT, B e KOPENAWA, D. *O Espírito da Floresta*. São Paulo: Cia das Letras, 2023.
- ALBUQUERQUE, A. S.; HENNUGEN, I. e FONSECA, T. M. G. Cartografias no Ciberespaço: experimentações metodológicas em espaços híbridos. In: Revista Psicologia & Sociedade, n. 30, 2018.
- ALVES, P. Varadouro. João Pessoa: Editora Universitária, 2011.
- ALVES, P. Os Ratos Amestrados Fazem Acrobacias ao Amanhecer. João Pessoa: Mídia Gráfica, 2015.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994
- BALDI, C. A. *Descolonizando o Ensino de Direitos Humanos?*. In: Handu - Revista BARBOSA, G. *Grafitos de Banheiro: a literatura proibida*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BARRETO, A. C. de J. *Kalabari, Calabar e a releitura contemporânea dos quilombos*. In: BARCELLOS, W. de S. e DUARTE, M. J. (orgs.). *Políticas Sociais Brasileiras em Contexto de Crise: desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Ed. UEMG, 2020.
- Latinoamericana de Direitos Humanos, v. 5, n.1, UFPA, 2014.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: LOWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005
- BERTH, J. *Se a Cidade Fosse Nossa: racismos, falocentrismos e opressão nas cidades*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.
- BEY, H. *Caos: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003.
- BITTENCOURT, C. M. e LADEIRA, M. E. *A História do Povo Terena*. Brasília: MEC, 2000.
- BOLETA, D. M. (org.). *Tsss.... o grande livro da pixação em São Paulo*. São Paulo: Ed. do Bispo, 2006.
- BOSI, A. *A Fenomenologia do Olhar*. In: NOVAES, A. *O Olhar*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1988.
- CARDOSO JR, Hélio Rebello. O Conceito de Região e Problemas Filosóficos: Significado epistemológico da história regional e a constituição histórica do "espaço liso" e do "espaço estriado". In: Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL), v. 2 nº 3 p. 07-21 Set./Dez. 2011
- CARNEIRO, N. V. ENTRANDO E SAINDO DE BECO: MEMÓRIAS, IDENTIDADES E TEMPOS SOCIAIS NA RUA DA AREIA EM JOÃO PESSOA / PB. In: XIII Encontro Estadual de História: Anpuh, PB. João Pessoa: UFPB, 2020.
- CARNEIRO, S. *Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. São Paulo: Cia das Letras, 2023.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da 'invenção do outro'. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.

- Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHAVES, D. *Chico Pereira: retrospectiva 50 anos*. João Pessoa: Grafset/Centro Cultural Banco do Nordeste, 2017.
- CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CLEMENTE, J. C. Vazios Urbanos e Imóveis Subutilizados no Centro Histórico Tombado da Cidade de João Pessoa. Dissertação: PPGEUA. João Pessoa: UFPB, 2012.
- CLEMENTE, C. C. e SILVA, J. C. G. da. *Dos Quilombos à Periferia: reflexões sobre territorialidades e sociabilidades negras urbanas na contemporaneidade*. In: *Crítica e Sociedade: revista de cultura política*, v. 4, n. 1, Uberlândia: UFU, 2014.
- COLAÇO, Thais Luzia. Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2012.
- COSER, S. *Estudos Literários e Estudos Culturais: agendas e desafios*. In: BONNICI; FLORY e PRADO (orgs.). *Margens Instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Ed. UEM, 2011.
- CUNHA, T. da S. AEROTSSSSSSSSOL: uma leitura crítica do movimento do graffiti através do objeto artístico Aerossol. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização): Unesp, São Paulo, 2014.
- CUNHA, T. da S. *Entre Riscos, Narrativas e Lembranças: esboço de uma memória coletiva da arte de rua em João Pessoa*. Dissertação (Mestrado – PPGL). João Pessoa: UFPB, 2019.
- CUNHA, R. N. da. O Centro e a Periferia na Poética e na Narrativa de Políbio Alves. Tese: PPGL. Três Lagoas: UFMS, 2023.
- DA MATTA, R. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. In: Boletim do Museu Nacional: Antropologia, n. 27, maio de 1978. P.1-12.
- DATTATREYAN, E. G. E MARRERO-GUILLAMON, I. Pedagogies of the Senses: Multi-modal strategies for Unsettling Visual Anthropology. *Visual Anthropology Review*, 37, 2021.
- DELEUZE, G. E GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. 3a edição. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DELEUZE, G. E GUATTARI, F. *Mil Platôs*. 2a edição. São Paulo, Editora 34, 2020a.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. O que é a Filosofia? São Paulo: Editora 34, 2020b.
- DIENER, P. O Catálogo Fundamentado da Obra de J. M. Rugendas e algumas idéias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. In: Revista USP, n. 30, São Paulo: USP, 1996.
- DUARTE, A. M. L. T. *A sociedade “secreta” de pichadores/as e grafiteiros/as em Campina Grande/PB*. Tese: PPGS. Campina Grande: UFCG, 2010.
- FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FIGUEIREDO, A. L. S. *Cristiane Monteiro e a Graffiti Mulher Cultura de Rua: movimentando o movimento*. In: *Revista Pixo*, n. 10, v.3, Pelotas: 2019.
- FONSECA, C. A Poesia do Acaso: na transversal da cidade. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- FUNARI, P. P. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GITAHY, C. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GOMBRICH, E. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONZALEZ, L. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan/jun), 1988.

- GRÓS, F. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Editora, 2008.
- GROSFÓGUEL, Ramón. *Descolonizando os universalismos ocidentais: o pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire até os zapatistas*. In: *Tábula Rasa*, n. 9, 2008.
- GROSFÓGUEL, Ramón. *A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI*. In: CASTRO-GÓMES e GROSFÓGUEL. *El giro decolonial: reflexiones más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidade Central, 2007.
- GUATTARI, F. *Caosmose: por um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- hooks, b. *E eu não sou uma mulher?* Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 2019, p. 194.
- hooks, b. *O Amor como ato de liberdade*. In: *Añasi - Revista de Filosofia*. Salvador, v. 2, n. 2, 2021.
- ILLARES, Carol. *Benvenuto Chavajay (1978 - Guatemala), Doroteo Guamuch Flores (2016)*. In: *Arte&Ensaios, revista do PPGAV - UFRJ*, n. 36, Rio de Janeiro, 2018.
- INDJI, Guido. *Hasta la Victoria, Stencil*. Buenos Aires: Ed. La Marca, 2005.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes, 2015.
- JACINO, R. *O negro no mercado de trabalho em São Paulo pós-abolição - 1912/1920*. Tese: PPGH. São Paulo: USP, 2012.
- KARLOS, J. R. *Re-Nego: grito punk nas cenas do litoral e da serra da Borborema (1987-2014)*. Ponta Grossa: Ed. Monstro dos Mares, 2021.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro; BARBOSA, Raoni Borges. *Sobre a Sujeira: Reflexões etnográficas sobre a cultura emotiva e os códigos de moralidade da cidade de João Pessoa – PB*. In: *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 14, n. 42, 2015.
- KOZEL, A. e SILVA, F. P. da. (orgs.). *Os futuros de Darcy Ribeiro*. São Paulo: Elefante, 2022.
- KRENAK, A. *A vida não é útil: Ideias para salvar a humanidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, A. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- LEITE, Antonio Eleilson (org.). *Graffiti em SP – Tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2013.
- LEMONS, Marcelo Rodrigues. *Modernidade & Colonialidade: uma crítica ao discurso científico hegemônico*. Curitiba: Appris, 2019.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIMA, J. E. R. . *Arthur Danto e o fim da arte. Conhecimento Prático Filosofia* , v. 27, 2010.
- LUPATI, F. *From the margins of the peripheries: female voices from Brazil's and Portugal's hip hop scene*. Tese de Doutorado em Estudos Portugueses. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2019.
- MAIA, A. K. A. *A Cultura Underground nas Páginas do Jornalismo Cultural*. Dissertação: PPGC. João Pessoa: UFPB, 2014.
- MARCELO, J. *XARPI: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2015.
- MATTELARD, A. e NEVEU, É. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.
- MATUCK, C. *Nox: graffiti São Paulo*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.

- MELLO, I. *Entrevista com T-Kid*. In: MELLO, I e RIBEIRO, J. *Além das Ruas: histórias do graffiti*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.
- MENESES, M. S. O Processo de Demolição e Desmonte das Irmandades Religiosas na Cidade da Parahyba (1923-1935): o caso das mercês. Dissertação: PPGAU. João Pessoa: UFPB, 2014.
- MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y Emancipación*. 2009.
- MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. Traduzido por Cristina Fino. São Paulo: Masp Afterwall, 2019.
- MIGNOLO, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. In: *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, núm. 25, pp. 14-32, 2019a.
- MIGNOLO, Walter. *O pensamento decolonial: desprendimento e abertura (um manifesto)*. In: CASTRO-GÓMES e GROSGOUEL. *El giro decolonial: reflexiones más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidade Central, 2007.
- MIRANDA, R. S. *Pega Visão: o protagonismo dos jovens rimadores em batalhas de Mcs em Salvador*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade. Salvador: UFBA, 2019.
- MUNER, A. K. C. *Efêmeras: arte urbana feminista na cidade de São Paulo*. Monografia de Especialização - ECA. São Paulo: USP, 2017.
- NASCIMENTO, L. H. P. *Pixação: a arte em cima do muro*. Cachoeira do Sul: Monstro dos Mares, 2015.
- NASCIMENTO, C. A. do e SOARES, M. C. *A construção narrativa e a desconstrução da identidade em "O Olho Mais Azul", de Toni Morrison*. In: *Revista UniLetras*, v. 32, n. 2, Ponta Grossa, 2010.
- NIETZSCHE, F. W. *Humano, Demasiadamente Humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, F. W. *Considerações Intempestivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- NOLASCO, E. C. e NORONHA, M. M. de O. Corpo epistêmico na/da fronteira da exterioridade. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, p. 25-34, jul./dez. 2019.
- OLIVEIRA, J. P. de. *A Presença Indígena no Nordeste: Processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- OLIVEIRA, R. D. Aprendizado da violência e cultura de resistência: memórias do tráfico atlântico de africanos (século XVII e XIX). In: *Trabajos y Comunicaciones*, 2da. Época, Nº55, e169, Dossier: História social dos trabalhadores do mar. Universidad Nacional de La Plata, enero-junio 2022.
- PASSOS, E., KASTRUP, V. e ESCÓSSIA, L. da. *Pistas para o Método da Cartografia: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PENACHIN, D. *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana: uma imersão nos universos de graffiti e da pixação na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado: UFMG, Belo Horizonte, 2012.
- PINK, S. 'Multimodality, multisensoriality and ethnographic knowing: socialsemiotics and the phenomenology of perception' *Qualitative Research*, n. 11, 2011.

- PIZA, Suze. Da (im)possibilidade da ética, da política e da liberdade na modernidade. In: PANSARELLI, D. Curso (In)Completo de Filosofia. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.
- POATO, Sérgio. O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória, Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006.
- POLIVANOV, B. Etnografia Virtual, Netnografia ou apenas Etnografia? Implicações de conceitos. In: Revista Esferas, ano 2, n. 3. Brasília: UCB, 2013.
- PRADO FILHO, K. e TETI, M. M. *A Cartografia como método de pesquisa para as ciências humanas*. In: *Barbarói*, n. 38, 2013.
- QUIJANO, Aníbal. A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- REGIS, J. A Crise do Objeto de Arte. In: PANSARELLI, D. Curso (In)Completo de Filosofia. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.
- REMÍGIO, I. O., ARAÚJO, P. P. A. de. e NASCIMENTO, B. R. Música Independente e o consumo do Mercado Fonográfico dentro da cidade de João Pessoa. In: XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação. Fortaleza, 2017.
- REZLER, André. La estética anarquista. México: Ed. Fondo cultura econômica. Coleccion Popular, 1974.
- RIBEIRO, Darcy. *O Processo Civilizatório*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2011.
- ROLNIK, R. *Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro)*. In: Estudos Afro-Asiáticos, 17, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 1989.
- ROMERO, M. L. de. Cartografias de Experiências Urbanas: corpo, pensamento e cidade em movimento. Curitiba: Appris, 2018.
- ROSE, T. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- ROUSSEAU, J-J. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SANTANA, J. de J. L.; SILVA, R. e SOUZA, A. M. de. *Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais*. Foz do Iguaçu: CLAEAC, 2021.
- SANTOS, F. M. dos. Etnografia Virtual na Prática: análise de procedimentos metodológicos observados em estudos empíricos em cibercultura. In: VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Cibercultura. Curitiba: Universidade Tuiuti, 2013.
- SANTOS, A. B. dos. *Somos da Terra*. In: *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n.12, 2018.
- SANTOS, A. B. dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.
- SANTOS, B. de S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.
- SCHNEIDER, L. *Contando Estórias Feministas e a reconstrução do feminismo recente*. In: *Revista Estudos Feministas*, n.17, v.1, Florianópolis: UFSC, 2009.
- SCOCUGLIA, J. B. C. *Imagens da Cidade: patrimonialização, cenários e práticas sociais*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2010.

- SEEMANN, Jorn. *Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos mapas*. In: *Qual o espaço do lugar?*, 2012.
- SEEMANN, Jorn. *Carto-Crônicas: uma viagem pelo mundo da cartografia*. Fortaleza: Ed. Expressão Gráfica, 2013.
- SEGATO, Rita Laura. *Gênero e Colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*. In: *E-Cadernos CES*, Epistemologias feministas: ao encontro da crítica radical, n. 18, Coimbra, 2012.
- SILVA, A. *Atmosferas Ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá: Universidad Externado de Colômbia, 2013.
- SILVEIRA JR, N. E. da - *Superfícies Alteradas: Uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Campinas: PPGA - Unicamp, 1991.
- SOUZA, E. F. de e CALÇAVARA, L. B. (orgs.). *Narrativas Karajá*. Palmas, TO: IPHAN, 2016.
- SPINELLI, J. Alex Vallauri: *Graffiti*. São Paulo: Bei Comunicações, 2010.
- TARTAGLIA, L. R. da S. *A Construção do Olhar na Cidade: graffiti. paisagem e espaço público*. Tese: PPGG. Niterói: UFF, 2018.
- TAVARES, P. Des-Habitat. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- TEIXEIRA, C. T. T. *Útero-Urbe: mulheres, territorialidades e insurgências na paisagem urbana*. Dissertação do Centro de Artes. Vitória: UFES, 2020.
- TÉLLEZ, A. S. *Bogotá: una ciudad imaginada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colômbia, 1986.
- TIBURI, M. *Ridículo Político: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- TODOROV, T. *La conquista de América. El problema del otro* Madrid: Siglo XXI, 1987.
- ZANETTI, V. R.; SILVA, F. F. do A. e. e DOMINGOS, B. S. M. *Intervenções Artísticas Urbanas como Práticas Culturais Citadinas: desobediência à base de tinta na produção de espaços públicos*. In: *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 2. Campo Grande: UFMS, 2020.
- ZUIN, A. L. A. *O Grafite na Vila Madalena: uma abordagem sociossemiótica*. VII Conferência de Folkcomunicação. Lajeado/RS: Univale, 2004.

Filmografia

Style Wars. Direção: Tony Silver e Marta Cooper. Nova York, EUA, 1983.

Pixo. Direção: João Weiner e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo, 2009.

Graffiti Fine Art. Direção: Jared Levy. Brasil, 2011.

Pixadores (Tuulensieppaajat). Direção: Amir Escandinari. Dinamarca, 2014.

Luz, Câmera, Pichação. Direção: Bruno Caetano, Gustavo Coelho e Marcelo Guerra. Rio de Janeiro: Have a Nietzsche Day, 2011.

Entre Latas e Lutas. Direção: Gisele Sartini Guaraldo. São Paulo: Produtora Femella, 2019.

Guerras do Brasil.DOC. Direção: Luiz Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, 2019.